

Madách Könyvtár — Új folyam 30.

X. Madách
Szimpózium

Sorozatszerkesztő: Andor Csaba

Szerkesztette: Bene Kálmán

A sorozat eddig megjelent köteteit lásd az utolsó lapokon!

X. Madách Szimpozium

A X. Madách Szimpózium támogatói voltak: a Balassagyarmati Polgármesteri Hivatal (Balassagyarmat), a Madách Imre Általános Iskola és Művelődési Ház (Szügy), a Madách Imre Városi Könyvtár (Balassagyarmat), a Magyar Országgyűlés, a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Palóc Társaság (Ipolyvarbó), a Szalézi Kollégium (Balassagyarmat) és a Szügyi Polgármesteri Hivatal (Szügy)

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

© Árpás Károly, Asztalos Lajos, Bárdos József, Békési Imre, Bene Kálmán, Bene Zoltán, Cserjés Katalin, Huba Márk, Kakuszi B. Péter, Kozma Dezső, Madácsy Piroska, Magony Imre, Máté Zsuzsanna, Schéda Mária, Szabó József, Tomschey Ottó, Varga Emőke, Varga Magdolna

Készült Budapesten, 2003-ban. Felelős kiadó,
műszaki szerkesztő, borító:
Andor Csaba

Madách Irodalmi Társaság
Budapest–Balassagyarmat
2003

ISBN 963 9386 10 3
ISSN 1219–4042

ELŐSZÓ

A X. Madách Szimpózium több szempontból is rendhagyónak bizonyult. 2002-ben, a korábbi évek gyakorlatával szakítva, a Magyar Dráma Napjához igazodtunk, s ennek megfelelően szeptember 20–21-én volt a rendezvény. Első nap Szügyben és Balassagyarmaton hallgathattak a résztvevők előadásokat, majd másnap Alsósztrégován, ahol a Palóc Társaság által szervezett II. Kárpát-medencei Madách-találkozón a két szervezet mellett a Váci Madách-kör tagjai is részt vettek.

Tartalom

Előszó	5
Bevezetés	9
Szabó József kiállítás megnyitója	11

I. A Madách-életműről és recepciójáról

Bene Kálmán: A Madách Könyvtár Madách-összkiadása elé	15
Andor Csaba: Ki kicsoda Madách leveleiben?	22
Madácsy Piroska: A Nyugat Madách képe	32
Schéda Mária: Azonos szituációk és különböző megoldások Madách két fiatalkori művében	51
Varga Emőke: „Csak engedi, hogy tégy helyette” Madách Imre Mózes című drámájáról	55

II. A Tragédia forrásvidékéről

Árpás Károly: A Tragédia forrásvidékén A Vörösmarty-olvasat nyomai Madách-szövegben	83
Bárdos József: Lucifer	95

III. Tragédia-interpretációk, mikroelemzések

Békési Imre: Nézőpont és kompozíció	117
Bene Zoltán: „A milliók egy miatt.” Madách Egyiptom-képe a „tárgyi hűség” szemszögéből	123
Cserjés Katalin: Hány Prága-szín van <i>Az ember tragédiájában</i> ? ...	135
Kozma Dezső: Hit és tudás egymásra találásának lehetőségei két elfelejtett erdélyi Madách-értelmezésben	153
Kakuszi B. Péter: Madách Imre: <i>Az ember tragédiája</i> című művének néhány teológiai vonatkozása	160

IV. Az ember tragédiájáról – változó nézőpontból

Tomschey Ottó: Földtudományi elemek a Tragédiában	173
Asztalos Lajos: A Tragédia újabb, végső galego változata	180
Árpás Károly: Vörösmarty Mihály <i>Az emberek</i> című versének problémaköre és a Tragédia	188
Máté Zsuzsanna: Filozofikum–esztétikum metamorfózisa a Tragédiában	211
Huba Márk: Rizomatikus Tragédiák. (Szimbolikus Rend a Tragédiák szövegeiben)	237

V. A Tragédia és a színház

Szabó József: Ex leone leonem!	251
Magony Imre: Olvasólámpa vagy reflektor. Néhány f(t)ény- foszlány Madách Tragédiájáról a fenti megvilágításban	260
Varga Magdolna: A harmadik évezred Tragédiája avagy mi kell (vagy mi nem kell) nekünk a 19. századból?	267

Appendix

Fehér Bence (ford.): Emerici Madách: Tragoedia Hominis. Scaena XI	277
--	-----

Bevezetés

Lesz Vulgatánk! Hölgyeim és Uraim, kedves kolleginák és kollégák! Az elmúlt évre visszatekintve, a készülő latin Tragédia-fordítást üdvözöltem az iménti szavakkal, amelynek első színét, Fehér Bence tolmácsolásában, a tavalyi szimpózium kötetében néhány hete megjelentették. Ugyancsak megjelent Asztalos Lajos fordításában, Gonzalo Navaza Blanco közremködésével a galego fordítás is.

A Tragédia-fordítások mellett az elmúlt év legjelentősebb eseményének mégis azt tartom, hogy megértük a mai napot, a X. Madách Szimpózium napját. Pontosabban: nem mindannyian értük meg, éppen ezért röviden megemlékeznék azokról, akik már nem lehetnek közöttünk. Radó György, Horváth Károly és Leblancné Kelemen Mária az elsők között üdvözölték kezdeményezésünket; közülük azonban már csak Leblancné Kelemen Mária tudott részt venni az I. Madách Szimpóziumon. Néhány éve eltávozott közülünk Mohácsi Mária is, aki éveken át rendezvényünk helyszínét biztosította, s akinek komoly szerepe volt abban, hogy a *Fráter Erzsébet emlékezete* első kötetét megjelentethettük. Fejér Lászlót is csak egyszer üdvözölhettük körünkben; munkája, *Az ember tragédiája bemutatói* c. bibliográfia azonban maradandónak bizonyult: tanúsítja ezt, hogy a közelmúltban ugyanebben a témakörben és hasonló formában, de immár a teljesség igényével készítette el Enyedi Sándor a bemutatók bibliográfiájának első kötetét.

Jóllehet társaságunknak nem volt tagja, a közelmúltban elhunytak közül feltétlenül meg kell említenünk Ctibor Štítnickýt, a Tragédia és több Madách-vers szlovák tolmácsolóját.

Önök joggal kérhetik számon, hogy miért nem az új Nemzeti Színház Tragédia-bemutatójáról emlékeztem meg elsőként a bevezetőmben? Nos, túl azon, hogy társaságunknak vajmi kevés köze volt az előadáshoz (még jegyet sem tudtam rá szerezni), a bemutatónak – a visszajelzések alapján – enyhén fogalmazva nem volt átütő sikere. Egyébként ma még hallhatunk egy előadást erről a témáról.

Hölgyeim és Uraim! Miként tavaly, úgy idén is szóba kell hoznom a Madách Intézetet, amelynek létrehozását változatlanul a legfőbb cél-

nak tartom. A helyzet világos: lehet, hogy én már nem jutok el Kánaánba, sőt lehet, hogy a jelenlévők közül senki sem éri meg a Madách Intézet létrehozását. Szeretném azonban, ha ez senkit sem befolyásolna, s mindenki komolyan venné a célt, akkor is, ha az utolsó lépést gyerekeink vagy unokáink fogják majd megtenni. Az elmúlt két évben igyekeztem minden követ megmozgatni ennek érdekében, eddig eredménytelenül.

A személyi jövedelemadó idei 1%-ából, az APEH előzetes értesítése szerint várhatóan 486 ezer Ft-hoz jutunk. Ez jelentős növekedés az előző évihez képest, jóllehet a mögötte álló többletmunka is tetemes. Az elv változatlan: senkit sem kérünk arra, hogy más irányú elkötelezettségét feladja, azt viszont elvárnánk, hogy ki-ki a rokonok, barátok, ismerősök körében igyekezzék megtalálni azokat, akik eddig senkinek sem ajánlották fel az 1%-ot. Mivel az APEH tavalyi közleménye szerint még mindig csak az adózók 40%-a ad érvényes nyilatkozatot az 1%-ról, bőségesen lehet találni olyan személyeket, akik megnyerhetők. Változatlanul azt a stratégiát javasolnám, hogy csak rendkívüli esetekben és lehetőleg szerény mértékben használjuk fel ezt az összeget, s inkább tartalékoljuk, irodavásárlási céllal. Ez, az idei évet alapul véve, 8–10 éven belül reális lehetőségnek ígérkezik, sőt: ha tovább folytatjuk a takarékoskodást, 40 év múlva a Madách Intézet külső támogatás nélkül is megalakulhat.

Végül köszönetet mondok mindazoknak az intézményeknek és szervezeteknek, amelyek idén is támogatták rendezvényünket: fővédnökünknek, a Szalézi Kollégiumnak, valamint a rendezvény anyagi támogatásában hosszú évek óta élen járó Balassagyarmati Polgármesteri Hivatalnak, továbbá a Madách Imre Általános Iskolának és Művelődési Háznak (Szügy), a Madách Imre Városi Könyvtárnak (Balassagyarmat), a Magyar Országgyűlésnek, a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának, a Palóc Társaságnak (Ipolyvarbó) és Szügy Polgármesteri Hivatalának.

Hölgyeim és Uraim!

Itt állunk Weiss István frankfurti fotóművész gyönyörű képei előtt, amelyek MADÁCH ÁLMÁT villantják fel a modern fotóművészet eszközeivel.

A MADÁCH ÁLMA az elmúlt három évben Kecskemét és Nagyvárad után rangos nemzetközi sikert ért el: járt Németországban, Ausztriában, Nagy-Britanniában. Utoljára Glasgow-ban a Skót Királyi Akadémián The Tragedy of Man címmel hirdette a magyar génusz nagyságát. E kiállítás által ma itt láthatatlan és rejtélyes szellemi szálak fűzik össze Balassagyarmatot Kecskeméttel, Nagyváraddal, Frankfurttal, Béccsel és Glasgow-val.

Engedjék meg, hogy néhány szóval – ahogy illik – bemutassam Önöknek a fotóművészt. Weiss István 1945-ben született Budapesten az ostromlott főváros poklában. Apját a Budapest környéki harcokban vesztette el. Három hónapos korában kiűzetett Magyarországról *németként*. Székely-magyar édesanyjával együtt Nagyváradra menekült – ott lett színházi fotós és országosan elismert fotóművész – de Ceausescu Romániájából is kiűzetett *magyarként*. Végül a nyolcvanas években Németország fogadta be *emberként*. Ma Goethe városában él családjával. Elmondhatom róla Németh László szavával, hogy végigjárta „a babiloni fogságra vetett magyar szellem” stációit.

Istennek csodája, hogy a művészember életében a lélek gyötrelmei vigasztaló alkotásokká nemesednek. Weiss István szenvedéstörténetéből is felemelő, vigaszt adó alkotások születnek a Majna-parti városban. A fotóművészetben sajátos egyéni stílust képvisel, amit egy kolozsvári művészettörténész professzor a Korunk folyóiratban így fogalmazott meg találóan: „fotóköltészet”.

Ihlettségének legfőbb forrása az Édenből kitalált szenvedő ember, a jóléti társadalom elesettjeinek világa. Megmaradt Nyugaton is kelet-európai szemléletű művészeknek, akinek a költészet nem üres játék, hanem humánummal, gondokkal terhes, ékes tartalom.

Fotóköltészetének másik ihlető forrása: a színház. A MADÁCH ÁLMÁT egy hajdani váradi előadás emlékeiből alkotta meg. Hogyan? Frankfurt-

ban egy napon kézbe vette *Az ember tragédiáját* és olvasni kezdte, mint a Bibliát. És egyszer csak emlékezete színterén meglevenedett az a régi váradi Tragédia-előadás. A színpadon ezüst orgonasípok zengő sztalaktitjai alatt látta ADÁM-ÉVA-LUCIFER és MADÁCH gigászi küzdelmét, hogy megfejtse az emberi lét égető, szorongató titkait... Eltelt negyed század és újra megérintette a múlt „Madách álma – ezt írta egyik levelében – a te váradi rendezésed szürrealista látomásában az én álmaim világába is beköltözött és megkísértett, hogy a fotóművészet új eszközeivel, egy általam nemrég kikísérletezett szín- és forma-technikával újrakomponáljam.” Hát így keletkeztek ezek a képek.

Álmokról álmodtak az álmok.

Tekintsék meg és fogadják szívükbe Weiss István madáchi álmovillanásait!

Balassagyarmat, 2002. szeptember 20.

Szabó József

I. A Madách-életműről és recepciójáról

Bene Kálmán

A Madách Könyvtár Madách-összkiadása elé

A Madách Könyvtár közel 30 kötetében eddig a tanulmányok, bibliográfiák, műfordítások, Madáchhoz kapcsolódó szépirodalmi alkotások, és a Madách-dokumentumok mellett nem szerepelt jelentőségéhez méltó arányban Madách saját szövegeinek kiadása. Társaságunk első évtizedében néhány verse mellett csupán a Tragédia új, pontosított szövegű kiadását, s a főmű szövegváltozatait, szövegmagyarázatait jelentettük 1999-ben, a MK 13. és 14. köteteként.¹ A Tragédián kívül a többi Madách-írással mindeddig rendkívül mostohán, méltatlanul járt el a magyar könyvkiadás: gyűjteményes kiadásaihoz eddig csak háromszor írták oda az *összes* jelzöt,² ráadásul ebből a háromból két alkalommal indokolatlanul, jogtalanul. Többé-kevésbé teljes összkiadásnak eddig ugyanis csak a Halász Gábor-féle 1942-es kétkötetes, 2200 oldalnyi munka nevezhető, az első, 1880-ban kiadott Gyulai-féle *összes művei* inkább *válogatott* műveknek, szigorúan megrostált válogatásnak nevezhető csupán, a Tankönyvkiadó 1994-es *összes drámáiból* pedig a drámatörödékek hiányoznak.

Úgy gondoljuk, hogy a Madách Irodalmi Társaság és könyvsorozata, a Madách Könyvtár akkor tesz eleget feladatának teljes mértékben, ha nemcsak ápolja a Madách-kultuszt, ha nemcsak *-ról*, de *-től* is igyekszik minél teljesebb képet nyújtani, vagyis: ha Madách munkáit is kiadjuk. A Madách-szakirodalom gyarapítása mellett legalább ugyanolyan fontos a Madách-életmű rendelkezésre bocsátása, hozzáférhetővé tétele, már csak azért is, mert a Halász Gábor-féle összkiadás a közkönyvtárak nagy részében már hiányzik, vagy csak olvasótermi példány van belőle.

2003-tól, ha Isten és társaságunk anyagi helyzete megengedi, évi 2 kötetel elindítanánk a Madách-életmű kiadását. A kb. 250–300 oldalasra tervezett könyvekből előzetes elképzeléseink szerint egy 12 kötetes, 4–6 év alatt megvalósuló életmű-kiadás állna össze. A sorozat tervezett felépítése a következő:

DRÁMÁK

I. kötet

ZSENGÉK

COMMODUS

NÁPOLYI ENDRE

(kb. 185–210 oldal)

II. kötet

REFORMKORI DRÁMÁK

FÉRFI ÉS NŐ

CSAK TRÉFA

JÓNÉV ÉS ERÉNY (drámatörödékek)

(kb. 200–215 oldal)

III. kötet

ÁTDOLGOZOTT DRÁMÁK

CSÁK VÉGNAPJAI 1843 és 1861

MÁRIA KIRÁLYNŐ

II. LAJOS (drámatörödékek)

DRÁMAVÁZLATOK

BRUTUSOK

ATILLA FIAI vagy más az ótörténetből,

ANDRÁS ÉS BORICS

(kb. 340–380 oldal)

IV. kötet

A „NAGYMŰ” ÁRNYÉKÁBAN

A CIVILIZÁTOR

MÓZES

TÜNDÉRALOM (drámatörödékek)

KÉTES HITELŰ

JÓZSEF CSÁSZÁR

(kb. 290–330 oldal)

V. kötet

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA

Bevezetés: A szövegközlés elveiről

A DRÁMA FŐSZÖVEGE

Utószó: A Tragédia születése

(kb. 225–240 oldal)

VI. kötet

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA

SZÖVEGVÁLTOZATOK

Szó- és szövegmagyarázatok

(kb. 180–200 oldal)

PRÓZA

VII. kötet

ELBESZÉLÉSEK

DULO ZEBEDEUS KALANDJAI

ECCE HOMO

HÉTKÖZNAPI TÖRTÉNET

KRÓNKA KÉT PÉNZDARAB SORSÁRÓL

A KOLOZSIK

(kb. 175–200 oldal)

VIII. kötet

ÉRTEKEZÉSEK

MŰVÉSZETI ÉRTEKEZÉS

ESZMÉK LÉLIÁRÓL

AZ AESTHETIKA ÉS A TÁRSADALOM VISZONYOS BEFOLYÁSA

A NŐRŐL, KÜLÖNÖSEN ESZTÉTIKAI SZEMPONTBÓL

PUBLICISZTIKA

TÖRVÉNYHATÓSÁGI DOLGOK

VITACIKKEK

SZABADELVÜSÉG ÉS TÁBLABÍRÓ POLITIKA

TRENCSINI, MÁSKÉNT TEPLICI FÜRDŐK

BESZÉDEK

ÜDVÖZLŐ BESZÉD

MEGYEI ÉLET

ORSZÁGGYŰLÉS

FELJEGYZÉSEK *(a konkrétan az egyes művekre vonatkozó vázlatokat az adott mű kötetében közölnénk!)*

(kb. 220–260 oldal)

VERSEK

IX. kötet

VERSEK 1.

LANTVIRÁGOK (zsengék)

NÓGRÁDI KÉPCSARNOK (társzerzőkkel)

(kb. 140–170 oldal)

X. kötet

VERSEK 2.

KÖLTEMÉNYEK. (Az 1863–64-ben összeállított versciklusok).

(kb. 330–380 oldal)

LEVELEZÉS

XI. kötet

MADÁCH IMRE LEVELEI

(kb. 200–250 oldal)

XII. kötet

A MADÁCH IMRÉHEZ ÍRT LEVELEK

(kb. 200–250 oldal)

Engedjék meg, hogy ehhez a tervezethez néhány kiegészítő megjegyzést tegyek. Az első hat részben a legfontosabb Madách-műfajt, a drámákat adnánk ki, majd két-két kötetnyi prózát, verset és levelezést közölnénk. Mint látják, a műfajok mellett a keletkezési sorrend és bizonyos tematikai szempontok döntötték el, hogy mi kerüljön egy-egy

könyvbe. A felosztást lehet vitatni, ám ebben egyszerű, praktikus okok is szerepet játszottak, mint pl. a Madách Könyvtár eddigi darabjainak megszokott mérete és terjedelme. Az például kétségtelen, hogy az 1., a 2. és a 3. kötet minden drámája a reformkorban keletkezett, ám ezek közül az első kötet két darabja a reformkori születés mellett kétséget kizáróan, a közmegegyezés szintjén *zsenének* minősül, a 3. kötet darabjai pedig egyúttal (valamilyen szinten) átdolgozott drámák is. (Igaz, hogy az alapmű és az átdolgozás teljes egészében csak a *Csák végnapjai* esetében van meg, de tudjuk, hogy a *Mária királynő* 1855-ben átdolgozott szövegének volt, csak elveszett a reformkori első változata, s úgy sejtjük, hogy a *II. Lajos* előzménye lehetett a *Verbőczy* c. drámaterv és néhány soros töredék, tehát ez az 1855-ös *II. Lajos*-jelenet is lehet, hogy újraírás, vagy átdolgozás.)

Sokan vitathatják, hogy miképp kerül ebbe a tervezetbe a *József császár* c. dráma.³ Nos, ez a mű, sejtésem szerint igen nagy valószínűséggel Madách harmadik drámapályázati kudarca, s noha Szász Károly Madách halála után két évvel, a dráma keletkezése után három évvel 1866-ban örökbe akarta fogadni: bejelentette ki- és előadását, átdolgozta (és mennyire más stílusban és mennyire gyengébb minőségben!) szövegét, titokzatos módon mégis elállt a mű kiadásától és bemutatásától. A *miért*-re az évvége táján megjelenő drámaszöveget követő tanulmányomban kísérek meg válaszolni, „Ki írta a *József császár*-t?” címmel. Ha az ezt követő egy-másfél évben valaki kétségeket kizáróan bizonyítja, hogy itt csupán a legtokéletebben sikerült Madách-epigon alkotásról van szó, a jelenleg kétes hitelüként számon tartott dráma kikerül a kötetből.

Természetesen, egy újabb kontroll után a főmű szövegét és annak szövegváltozatait is megjelentetjük ismét. Az ellenőrzés mindig hoz felszínre valami hanyagságot. Nemrég vettem észre, hogy a lehető legpontosabbnak vélt főszövegünk még mindig tartalmaz két hibát: az egyik egy érthetetlenül elnézett sajtóhiba a 2724. sor után az utasításban *Leveles szín atatt* áll *alatt* helyett, a másik a 2911. sor első szava: *Iffonton*, a helyes *Iffontan* helyén. Ez egyébként a legkorszerűbb, legpontosabb szövegünk tartott Kerényi-féle kiadás 264. hibája volt,⁴ ezt eddig még nem vettük észre.

A Tragédia közel 100 százalékos készütségi állapota mellett a többi dráma kiadásának előkészítése is igen jól áll: többször ellenőrzött szövegük, gyakran szövegváltozatokkal és szövegmagyarázatokkal együtt már megtalálható az OSZK-ban, a Magyar Elektronikus Könyvtárban⁵ (MEK). Andor Csaba Hírlelőjével szemben az itt olvasható, innen kinyomtatható drámák nem azonosak Halász Gábor összkiadásának szövegével: valamennyiben korszerűsítettem a helyesírást, ellenőriztem a szöveget, újabb kiadások tanulságait is felhasználtam, mielőtt ezeket a drámákat a MEK virtuális könyvespolcára helyeztem volna. Csupán a kéziratokkal való összevetés és egy utolsó ellenőrzés hiányzik még, hogy ezek a drámák a tervezett kötetekbe kerüljenek. Persze, a szövegváltozatok és -magyarázatok tekintetében még van pótolni és kiegészítenivaló.

A további hat kötet előkészítése még csak 30–50%-osnak becsülhető: a Madách-szövegek már a számítógépben vannak, ám az ellenőrzés, sajtó alá rendezés, a jegyzetek elkészítése nagyon hézagos még.

Itt szeretném felvázolni az egyes kötetek felépítésének sémáját. Minden kötet egy rövid 10–25 oldalas tanulmánnyal (előszóval) indul, amely a kötetben szereplő műveket röviden, közérthetően igyekszik majd bemutatni. Ezután következik a mű(vek) kritikailag pontosított, többször ellenőrzött szövege, majd a szövegváltozatok és szövegmagyarázatok közlése zárna a sort. Minden kötetben az adott művekre vonatkozó válogatott bibliográfiát is közlünk. A jegyzetekben utalunk a közölt mű kéziratának, kiadásainak adataira is. A jegyzetek a MEK-ben közölt drámaszövegek után információs fájl-okban találhatóak, ezek közül pl. az 1843-as első *Csák végnapjai*, a *Mózes* vagy *A civilizátor* jegyzetei szinte már a Tragédia-hoz hasonlóan teljesek, kiadásra érettek.

Befejezésül kérem a szimpózium résztvevőit, a Társaság tagjait, hogy a Madách Könyvtár tervezett vállalkozását, Madách Imre összes műveinek új összkiadását erkölcsileg mindenképp, ám ha lehetséges tudásával és esetleg anyagilag is támogassa. Itt szeretnénk meghirdetni a Madách-összkiadás *előfizetését* is: aki 2003-tól minden év május 30-ig 2000 Ft-tal támogatja társaságunkat, az ugyanazon év folyamán megkapja a kiadás abban az évben esedékes két kötetét. Kérem a hallgatóságot, hogy a mellékelt előfizetési felhívást terjessze, s lehetőleg nyerjen meg minél több támogatót az ügynek.

Jegyzetek

1. MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája. I. Főszöveg*. Madách Könyvtár 13. Szeged–Bp. 1999. 177 l. és MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája. II. Szövegváltozatok, kommentárok*. Madách Könyvtár 14. 242 l. A Madách-kutatás segítésére adtuk ki ebben az évben a költő fiának, *Madách Aladár*nak is a *verseit* – MK 26. Bp. 2002. 229 l.
2. GYULAI Pál (szerk.): *Madách Imre összes művei I–III*. Pest 1880., 1984–1895. (II. kiadás.), HALÁSZ Gábor (szerk.): *Madách Imre összes művei. I–II*. Bp. Révai kiadás, 1942 és MADARÁSZ Imre (szerk.): *Madách Imre összes drámái I–II*. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.
3. A drámáról a VI. Madách Szimpózium kötetében, *Szász Károly keze nyoma a Tragédián – a Tragédia hatása Szász Károlyra* címmel írtam már. (Madách Könyvtár 16., Bp. 1999. 15–57. l.) A *József császár*-ra, jelenlegi tudásom szerint a *kétes hitelű* megjelölés illik leginkább, hiszen száz százalékos, megdönthetetlen bizonyítékom sem Madách, sem Szász szerzőségére nincsen – ugyanakkor a közvetett bizonyítékok igen erősen valószínűsítik, hogy Madách Imre a pályázati dráma írója. A sajtó alá rendezett dráma és a róla szóló tanulmány 2002 végén, vagy 2003 elején jelenik meg.
4. Igaz, hogy a 263 hibás szóalakból 210 a verseléssel kapcsolatos volt: tehát, Kerényi szöveggondozási elveihez igazodva, mai helyesírásúvá változtattuk azokat a hosszú, vagy rövid magánhangzós (esetleg mássalhangzós) szóalakokat, melyek mai helyesírással is ugyanazt a szótaghosszúságot jelölik. (Egy példa: a 810. sorban *Tisztult*-ra javítottuk Kerényi kiadásának *Tisztult* szóalakját, hiszen a sorkezdő szó mai és régi alakjában is spondeus!) 53 esetben viszont komolyabb sajtóhibáról, téves szövegről volt szó, ehhez jön hozzá az ifjonton helyén az ifjontan a 2911. sorban.
5. A szövegek a MEK-ből letölthetőek, nyomtathatóak. Elérési út a következő: www.mek.iif.hu (ezen belül: Humán területek, kultúra / Szépirodalom / Klasszikus magyar irodalom / Madách Imre).

Andor Csaba

Ki kicsoda Madách leveleiben?

Madách levelezésének közzétételében az érdemi munka kb. kétharmad részét a névtár összeállítása jelenti. Az elmúlt közel három évben, részben főállású munkámmal összefüggésben, több ezer órát töltöttem olyan információk gyűjtésével, amelyek a névtár összeállítását is jelentős mértékben elősegítették. Így végig néztem többek között az OSZK-ban őrzött XIX. századi gyászjelentéseket, továbbá a Johannita Lovagrend Magyarországi Levéltárában (amely a Református Levéltár különgyűjteménye) őrzött Daróczy-hagyaték száznegyven doboznyi anyagát. Ezeket az információkat az anyakönyvi mikrofilmek anyagával és más forrásokkal kiegészítve, számos esetben sikerült néhány régi talányra megoldást találnom. Az alábbiakban ezekből adnék ízelítőt.

Először a Madách család tagjairól szólnék röviden. Az 1838. márc. 5-én keltezett, valójában azonban máj. 5-i levelében említi Madách „Kovatsótzíék”-at. Tudnunk kell, hogy ilyen nevű személy több is élt Pesten, köztük több ügyvéd is volt. A levélben azonban egészen biztosan Kováchióczy Lászlóról van szó. Ez nem a saját gyászjelentéséből derül ki, hanem Madách Jánosné, Keőfejeő Karolina gyászjelentéséből, akinél mint az elhunyt nevelő apja szerepelt. Ő tehát Madách nagynénjének, Madách Jánosné Keőfejeő Karolinának és testvéreinek a nevelő apja volt, vagyis Madách unokatestvéreinek, Madách Sándornak, Bélának, Karolinának és Erzsébetnek a (mostoha) nagyapja. Keőfejeő Karolina anyja, Hülf Erzsébet ugyanis első férje halála után ismét férjhez ment. Mivel a korábbiakban szinte semmit sem tudtunk arról, hogy a család két ága: id. Madách Imre és öccse, Madách János, ill. leszármazottjaik között milyen kapcsolat volt, így a név feloldása mindenesetre bizonyítja a kapcsolat létezését, Madách tehát, legalábbis ezen az ágon, egészen biztosan ismerte unokatestvéreit is. Egyébként más jele is van annak, hogy Nógrád megye elhagyása, ill. Madách János második házasságkötése után sem szűnt meg a kapcsolat a fivérek között. 1823. okt. 11-én ugyanis id. Madách Imre és Majthényi

Anna Dabason voltak: ők a keresztszülei (Kováchióczy László és Hülff Erzsébet mellett) Madách János és Keőfejeő Karolina Sándor László Imre névre keresztelt (mivel Madách János első felesége, Guszman Jozefa 1821. nov. 25-én hunyt el, ezért valószínűleg első) gyermekének. Alighanem örök talány marad, hogy az ekkor tíz hónapos Madách Imrét magukkal vitték-e, vagy a dajka gondjaira bízva otthon hagyták Alsósztrégován?

Vitatott volt Madách testvéreinek a száma is. Úgy tűnik, most már bizvást kijelenthetjük, hogy id. Madách Imrének és Majthényi Annának kilenc gyermeke volt, sikerült ugyanis megtalálnom az elsőszülött Sándort a budavári plébániatemplom keresztelési ill. halálzási anyakönyvében. (Azt, hogy nem Madách Imre, hanem Madách Sándor volt az elsőszülött fiú, több forrásból is lehetett tudni, de jobbra olyan kéziratok forrásokból, amelyek megbízhatósága nem hasonlítható az anyakönyvekéhez: így a Daróczy-hagyatéknak a Madách családra vonatkozó anyagából, továbbá Nagy Iván főművének a kéziratából.) A mindössze másfél hónapig élt gyermeknek két szempontból van jelentősége: lélektanilag azért, mert Majthényi Annának ezután sorra négy lánya született, s csak 11 évvel első gyermekének halála után ismét fia, Imre. Másrészt családtörténeti szempontból is érdekes az adat, ugyanis ezek szerint 1811 végén, 1812 elején huzamosabb ideig Budán tartózkodott a házaspár, nem pedig Alsósztrégován, ahol későbbi gyermekeik születtek.

Örök talánynak ígérkezett a feltehetően 1841. nov. 27-én, továbbá 1841. dec. 8-án Majthényi Annának írt levelekben szereplő öreg asszony: „az öreg asszonyhoz kell mennem ki már négyszer küldött ide, hogy valami dolga van velem, ámbar tegnap előtt is nála voltam.” Ez a fontoskodó öreg hölgy, aki a jelek szerint Madách látogatását sűrűn elvárja, s akihez – úgy tűnik – Madách nem túl szívesen megy el, minden bizonnyal id. Majthényi László özvegye, Horváthy Johanna. Nevét a költő apja írta le egy levelében, s az ő jellemzése nagyon is illik arra a valakire, akitől Madách is óckodik: „Gyarmatra érkezvén estve, más nap Majthényi Lászlóné éppen midőn irtam a' szobába bé lépett, azt kiáltván, itt van é a' kamarás, én nagy tisztelettel fogadtam, 's az Ágyra minden betsülettel le ültettem, ott Házi Asszony helyet foglalván,

szokása szerént sokat beszélt, a' fija Andris ellen...” Azt, hogy más személy gyakorlatilag nem jöhet szóba, azzal indokolhatjuk, hogy a megnevezés (amely egyébként Madách Mária egyik levelében is azonos: öreg asszony) közeli (rokoni) kapcsolatra enged következtetni, a tartózkodási hely minden esetben Balassagyarmat, végül pedig Horváthy Johanna valóban igen öreg volt az említett levelek írásának idején (1755 körül született). Egyébként 1844-től már nem szerepel az „öreg asszony” a családi levelekben.

Madáchnál csupán egy helyen fordul elő az „öreg úr”: „Minap az öreg úr hívására páholyában vóltunk új kegyességdel...” – írta 1838. dec. 25-én anyjának. Úgy gondolom, nem szükséges különösebben indokolnom, hogy itt is ugyanarról az „öreg úr”-ról van szó, akiről Madách Mária leveleiben több helyen olvashatunk, vagyis Madách sógorának apjáról (Madách Mária apósáról), id. Huszár Józsefről, aki Pesten élt, s aki a Madách családdal is szoros kapcsolatot tartott fenn haláláig; a szóban forgó páholy egyébként a Pesti Magyar Színház 1. emeleti 31. számú páholya volt, legalábbis az előző (első) évadban ott volt bérelt páholya az öreg úrnak. (Majthényi Anna még az 50-es évek elején is többször biztatja unokáját, a Pesten nevelkedő Huszár Annát, hogy keresse fel nagyapját, vagyis id. Huszár Józsefet.)

Egy föltehetően 1828-ban Budáról írt levélben szerepel Fáni neve, és pedig érdekes kontextusban, amennyiben keresztanyja (a levelekben „néni”) és nővérei mellett neki küldi üdvözlését Madách Imre Sztrégovára. Ha jobban megnézzük a családi levelezést, a kisgyermekkor (az 1820-as évek végéről származó) levelek között találunk egyet, amelynek aláírója Fany Massa, létezik továbbá egy olyan német nyelvű Majthényi Annának szóló levél, amelynek aláírója Fanny Szojka. A német névírás elvek alapján ez azt is jelentheti, hogy a levélíró egy Szojka családnevű férfi felesége. Valóban így is van: Szojka Sámuelné szül. Massa Franciska keresztelési adatait megtalálhatjuk a szécsényi katolikusok megfelelő anyakönyvében, s ugyanott egyik gyermekének keresztelésakor férjének neve is olvasható. Feltételezésem az volt, hogy Fanni Alsósztrégován, a Madách nővérekkel együtt nevelkedhetett: erre vallott az is, hogy gyermekkorú levelét együtt őrizték meg a Madách-testvérek leveleivel, ugyanezt látszott alátámasztani Madách

gyermekkori üdvözlője, végül pedig a már férjes asszonynak Majthényi Annához írt hálálkodó levele. Ha pedig így volt, akkor erre legvalószínűbben szüleinek korai halála adhatott magyarázatot. Sajnos az utóbbit nem sikerült igazolni: Szécsény katolikus anyakönyvében sem apjának, sem anyjának a halálozási adatát nem találtam meg az elvileg szóba jöhető időintervallumban. Érdekes módon Fanni házasságkötése sem szerepelt benne, jóllehet általában az volt a szokás, hogy a menyasszony születési helyén tartják az esküvőt, ráadásul, mint említettem, egy gyereke is ott született, sőt már jóval korábban, vélhetően nem sokkal a házasságkötése után Szécsényből keltezte Majthényi Annának írt levelét (ekkor még nem volt 16 éves sem, jóllehet már az asszony nevét használta!).

Az 1839 előtti levelekben szereplő „néni” is a régi talányok közé tartozott a közelmúltig. Ma már világos, hogy Madách keresztanyjáról, br. Czetvicz Antalné Simoncsich Antóniáról van szó, aki Alsósztrégován (talán a Madách-kastélyban, bár erre nézve nincsen adatunk) élt, és ott is halt meg 1839 elején. Bizonyos értelemben az ő esetében is korábban tévedés áldozatai voltunk, amennyiben Madách Imre keresztelési anyakönyve alapján, az ottani latin névalak magyar megfelelője terjedt el: Czetvicz Antónia. (A német vagy latin névalak számos esetben okozhat bizonytalanságot. Itt csak arra utalnék, hogy amikor Madách Anna szerepel egy latin nyelven vezetett anyakönyvben, akkor az esetek egy részében Madách nővéréről, máskor azonban – pl. éppen Madách Anna gyerekeinek keresztanyjánál – Majthényi Annáról van szó.)

A rokonok és együttélő családtagok mellett más esetekben is sikerült kiderítenem egy-egy személy kilétét. Madách ügyvédjei közül Fekete László sokáig azért látszott problematikusnak, mert család- és utóneve egyaránt gyakori. Itt valóban megmutatkozott az előnye annak, hogy több százezer gyászjelentést néztem át, s a nógrádi elhunytaknál minden esetben megnéztem a gyászjelentés hátoldalát is, amely kb. az 1870-es évektől kezdődően egyre gyakrabban tartalmazott címezést. (Régen a gyászjelentést – ritka kivételektől eltekintve – általában nem tették külön borítékba: negyedrért hajtogatás után a hátoldalán megcímezték és felbélyegezték.) Így semmi kétségem sem lehetett afe-

lől, hogy az a Fekete László, aki az ötvenes években még minden esetben Pestről küldte levelét Madáchnak, azonos a később Szalma-tercsen élő Fekete Lászlóval, akinek sok más fontos személy mellett pl. Madách Károly gyászjelentését is elküldték.

Ismeretes, hogy Madách (egyik) balassagyarmati ügyvédje Bende István volt. Mivel Madách ügyvédje halálára is utal egyik levelében, így a balassagyarmati evangélikus halotti anyakönyvben nem volt nehéz megtalálni a szóban forgó ügyvédet. Annál problematikusabbnak bizonyult születésének kérdése. Balassagyarmaton ugyanis megkeresteltek egy Bende Istvánt 1807. aug. 26-án, egy másikat pedig 1818. aug. 13-án: előbbi Kiscsalomján, utóbbi Apátújfaluban született. Az ügyvéd azonban, ha hinni lehet a halotti anyakönyvnek, 40 éves korában halt meg, tehát még az utóbbi dátum is túlságosan korai. Emellett Nagykürtösön temették el (csakúgy, mint a feleségét), ami kürtösi származását valószínűsíti. Nos, a későbbiekben a Besztercebányai Levéltárban őrzött anyakönyvek adhatnak majd választ arra a kérdésre: mikor és hol született Bende István, és kik voltak a szülei.

Emlékezetes, hogy egyetlen fennmaradt börtönlevelét Madách Imre Jámbor László ügyvédnek írta; szerencsére az ő gyászjelentése is megtalálható az OSZK-ban. Az 1855. aug. 29-én Fekete Lászlónak írt levélben szerepelt Gyuracskey ügyvéd neve; neki is maradt fenn partecédulája.

Ismeretes, hogy két levelező partnere volt Madáchnak, akikről korábban semmit sem tudtunk: Beniczky Erzsébet és Ludovic Rigoudaud. Az utóbbi változatlanul a talányok közé tartozik, jóllehet Bene Kálmán személyes közlése szerint neve előfordul a korabeli magyar lapok hirdetéseiben mint francia nyelvtanáré. Beniczky Erzsébet személye azonban tisztázódott; igaz, gyászjelentése a K betűnél és a XX. században található.

Nagy talány a híres ifjúkori (1840) levélben a Lónyayéknál tartott bálon résztvevők névsora. A Sissányi-lányok főbb életrajzi adatait azonban sikerült tisztázni. Ismeretes, hogy egyikük az aradi vértanúk egyikének felesége volt (róla halálakor külön is megemlékezett Vay Sarolta), a többiekéről azonban keveset lehet tudni.

Az alábbiakban az említett személyek főbb adatait sorolom fel, abban a rendben, ahogyan majd a levelezés kötet névtárában fognak szerepelni. A név után zárójelben előbb a vallás áll (kat. a római katolikusokat, ev. a lutheránusokat, ref. a kálvinistákat jelöli), majd a nemesi rang és előnév következik, hölgyeknél ez kiegészül az asszony névvel (nevekkel) és a házasságkötés(ek) időpontjával, végül pedig a szokásos módon a születés helye és időpontja, ill. a halálozás helye és időpontja szerepel. Ami a forrásokat illeti, SZ Szinnyei, NI Nagy Iván, GJ Gudenus János József főművét, MID–I. és MID–II. a Madách dokumentumköteteket, MOL a Magyar Országos Levéltárat, A az ott őrzött anyakönyvi mikrofilmeket, GY az OSZK-ban őrzött gyászjelentéseket, DH a Daróczy-hagyatékot, DH–GY az abban található gyászjelentéseket jelöli.

Bende István ([ev.] Nagykürtös?, 1819 körül–Balassagyarmat, 1859. okt. 7.): balassagyarmati ügyvéd, aki Madách Imrét és Majthényi Annát képviselte birtokügyekben (nagykürtösi származását valószínűsíti, hogy őt is, s ugyancsak Balassagyarmaton elhunyt feleségét is ott temették el).

FORRÁS: MID–I., II., MOL A 2600.

Beniczky Erzsébet (beniczei és micsinyei; fajkürthi és kolthai Kürthy Antalné; 1827 körül–Bp., 1913. szept. 11.): közelebről nem ismert személy, aki Lisznyai Kálmán haldoklásáról tudósította Madách Imrét.

FORRÁS: DH–GY (Kürthy család).

Fekete László ([ev.] nagyvárad; 1817. jún. 27.–Szalmatercs, 1896. jún. 27.): köz- és váltóügyvéd, Madách barátja, aki a Pest környéki birtok- és pénzügyekkel foglalkozott az 1850-es években.

FORRÁS: GY [a gyászjelentés szerint születésnapján hunyt el].

Horváthy Johanna ([kat.] disznói és horváthi; kesseleőkeői Majthényi Lászlóné; 1755 körül–Balassagyarmat, 1844. jan. 28.): Majthényi Anna másodunokatestvérének, báró Majthényi Antalnak az

anyja. A családi levelezésben (így pl. id. Madách Imre, Madách Imre és Madách Mária Majthényi Annához írt leveleiben) utalnak rá, többnyire az „öreg asszony” kifejezéssel; igyekeznek kerülni a vele való találkozást.

FORRÁS: GY, MOL A 276.

Huszár József, id. ([kat.] baráthi; Baráti, 1774. ápr. 1.–Pest, 1855. szept. 18.): Huszár József és Majláth Mária fia, Madách Mária apósa; a levelekben „öreg úr”.

FORRÁS: NI 5. 202., *Nemesi Évkönyv 1935.* 63., GY.

Hülff Erzsébet (Keőfejeő Józsefné, majd Kováchióczy Lászlóné; ?–1843 után): Madách Jánosné Keőfejeő Karolina anyja.

FORRÁS: GY (Kováchióczy Lászlóé).

Jámbor László ([ref.] 1817 körül–Bp., 1886. márc. 9.): Madách Imre ügyvédje.

FORRÁS: GY.

Kováchióczy László ([kat.] 1766 körül–Pest, 1843. nov. 22.): Pest vármegye hadi főadószedője, Madách Jánosné Keőfejeő Karolinának a nevelő apja.

FORRÁS: GY (saját és Keőfejeő Karolináé).

Madách Sándor ([kat.] Buda, 1811. dec. 30.–Buda, 1812. febr. 14.); id. Madách Imre és Majthényi Anna első gyermeke.

FORRÁS: Bp.–Budavár keresztelési és halotti anyakönyve (MOL A 14, A 18).

Massa Franciska ([kat.] Szojka Sámuelné; Szécsény, 1817. febr. 9.–?): Massa Alajos és Pechan Rozália lánya, a Madách testvérekkel együtt élő és valószínűleg a nővérekkel együtt nevelt lány lehetett. Madách leveleiben csak a keresztnévét említi; aláírása („Fany Massa”) egy 1828. nov. 5-én id. Madách Imrének írt francia nyelvű névnap üdvözetén olvasható, amely ugyanabban az analektában

található, amelyben más üdvözlések (pl. Madách Imre és Madách Anna ugyanezen a napon írt üdvözlései) is helyet kaptak.

FORRÁS: OSZK Kézirattára. Analekta 3856., Szécsény katolikus keresztelési anyakönyve (MOL A 393, A 394; az 1856. máj. 15-i keresztelési bejegyzés tartalmazza férje nevét), Andor Csaba (szerk.): *Majthényi Anna levelezése*. Bp., 2000. 41–42.

Simonsich Antónia ([kat.] báró Czetvicz Antalné; 1780 körül–Alsósztrégova, 1839. jan. 4.): Madách Imre keresztanyja, édesanyjának írt fiatalkori leveleinek végén mint „néni” szerepel, akinek gyakran üdvözlését küldi.

FORRÁS: Alsósztrégova katolikus keresztelési és halálozási anyakönyve.

Sissányi Erzsébet (törökbecsei; 1844. máj. 1-től gróf Leiningen-Westerburg Károlyné, 1854. nov. 19-től bethleni gróf Bethlen Józsefné; Törökbecse, 1827. ápr. 26.–Bp., 1898. nov. 2.): Sissányi Miklós és Bekella Ilona lánya.

FORRÁS: GJ 2. 167., GY.

Sissányi Eufémia (törökbecsei; 1823 körül–Pest, 1843. júl. 18.): Sissányi Miklós és Bekella Ilona lánya.

FORRÁS: GY.

Sissányi Klára (törökbecsei; 1841. máj. 2-től felsőpulyai báró Rohonczy Lipótné; Pest, 1821. okt. 6.–Pest, 1861. aug. 22.): Sissányi Miklós és Bekella Ilona lánya.

FORRÁS: GJ 5. 178.

A továbbiakban néhány olyan esetet említenék, ahol a közhasznú lexikonok információinak ellentmondani látszanak az életrajzi adatok, ill. más lexikonok. Emlékeztet, hogy Görgeiék 1848. szept. 30-án kivégezték Zichy Ödönt, akinek esetére Madách Károly utal egyik levelében. Nos, Nagy Iván könyvében két helyen is ír a Zichy családról, s mindkét leírása egyezik abban a tekintetben, hogy akit kivégeztek, az Zichy Eugen (magyarul Jenő) volt, nem pedig a testvére, Edmund (ma-

gyarul Ödön). S bizonyos értelemben neki volt igaza! Ezt nemcsak Gudenus könyve erősíti meg, amely szerint Zichy Edmund (Ödön) valójában 1894-ben halt meg, de Zichy Edmund gyászjelentése is. Hogy mi akkor a megoldás? Erre Ponori Thewrewk könyve adja meg a választ, aki – nyilván az érintettek tényleges névhasználatának ismeretében – Edmund neve mellett zárójelben Jenőt, Eugen neve mellett pedig zárójelben Ödönt adta meg. Vagyis eszerint Ödön és Eugen egy és ugyanazon személy, akit a Csepel-szigetnél kivégeztek.

Vitatható a lexikonszerkesztőknek az az eljárása, hogy pontos napot közölnek a halálozásnál olyan esetekben is, amikor éjszaka és tanúk nélkül hunyt el valaki, ill. amikor a gyászjelentésben éjfél szerepel. Az előbbire jó példa Madách levelezéséből Teleki László esete, akit reggel a szobájában halva találtak, de hogy éjfél előtt vagy éjfél után halt-e meg, arra nézve nem találtam megbízható adatot. Az utóbbira Jellačić lehet példa. Ilyen esetekben célszerűbb kötőjellel elválasztva mindkét szóba jöhető napot feltüntetni, s egy megjegyzésben magyarázni a bizonytalanság okát.

Ennél persze sokkal nagyobb hibákat is találunk a lexikonokban. Sokáig én is azt hittem, hogy Veres Szilárda (Rudnay Józsefné) születési helye a Magyar Életrajzi Lexikonban egyszerű elírás: ott ugyanis Kutasó helyett Kutas szerepel. (Az előbbi nógrádi, az utóbbi somogyi település.) Hiszen apja, Veres Pál Kutasón született, nyilván ott született a lánya is. Csakhogy Bér evangélikus keresztelési anyakönyvében *patriaként* Herencsény áll! Kénytelen voltam tehát ennek megfelelően módosítani a hölgy születési helyét, jóllehet tudomásom szerint az anyakönyvön kívül nincs más forrás, ami ezt támasztaná alá. Egyébként a Magyar Életrajzi Lexikon adatait, ahol csak lehetett, mellőztem, miután kiderült, hogy nemcsak a földrajzi nevekkkel kapcsolatosan mutatkozik zavar a könyvben. Pl. Madách vívómesterének, Friedrich Ferencnek a halálozását illetően is egy évet tévedtek a szerkesztők, jóllehet az érintett gyászjelentésének igen sok példánya megvan az OSZK-ban.

Nem Lisznyai Kálmán az egyetlen Madách nevesebb ismerősei között, akinek születése lexikonjainkban két évvel eltér a valóságtól. Szinnyei s nyomában sokan mások abszurd adatot közöltek gr. Des-

sewffy Emillel kapcsolatosan is, aki egyébként az MTA elnöke volt Madách akadémikussá választása idején, s ilyenformán Madách oklevelén is ott van az aláírása. A közkeletű 1814-es születési adat azért abszurd, mert maga Szinnyei említi, hogy Dessewffy Emil 1830-ban tiszteletbeli jegyző volt, márpedig 16 éves korban még főrangú fiatalokat sem ért ilyen megtiszteltetés. De ellentmond ennek a gyászjelentés is, amely szerint 1866. jan. 10-én, 54 éves korában hunyt el. A „helyes megfejtést” ezúttal Gudenus adja: Eperjes, 1812. febr. 16.

A híres embereknel maradvá, érdekes módon megoszlik a magyar lexikonok véleménye arról is, hogy hol halt meg Görgei Artúr: Visegrádon vagy Budapesten? Nos, négy gyászjelentésének egyike sem ad erre nézve biztos támpontot, mivel azonban azok közül egyet Tállyán, hármat Budapesten kelteztek, s egyikben sincs szó a halott elszállításáról, ezért minden valószínűség szerint Budapesten halt meg.

Madácsy Piroska

A Nyugat Madách képe

A *Nyugat* 1908-as indulását követően sokáig nem foglalkozik Madáchcsal. Csak 1916-ban jelenik meg egy rövid könyvismertetés Schöpflin Aladár tollából, Voinovich Géza Madách könyvéről, hogy aztán a 20-as évek elejétől megtörjön a jég, és 1922-1940 között mintegy 40 tanulmány, színikritika, ismertetés tegye teljesebbé a Madách-image-t.

A 20-as években bekövetkezett irodalomszemléleti paradigmaváltás tehát Madáchot is érinti. A 20-as évek derekán nemcsak a *Nyugat* új írónemzedékének, a fiataloknak a beilleszkedése (Sárközi György, Erdélyi József, Illyés Gyula, Szabó Lőrinc, Török Sophie, Bibó Lajos, Kodolányi János, Nyíró József, Szabó Pál, Tamási Áron stb.) jelent felfrissülést a folyóiratban. Újdonság az esszéisták, a kritikusok nyitottabb irodalomszemlélete, az Európával való dialógus felerősödése. 1925-től kiteljesedik a *Nyugat* eddigi „irodalomteremtő” hivatása, az alkotó erő mellett a bíráló szellemmel. Az immár havonta két alkalommal megjelenő folyóirat feladatának tekinti a széleskörű tájékoztatást és áttekintést a külföld kultúrájáról és irodalmáról, valamint a magyar klasszikusokról. A 20-as évek hivatalos kultúrafelfogásában és tudománypolitikájában ugyanakkor meghatározó az európaiságot el nem utasító, magyarságtudatot erősítő magatartás.

Az irodalmi válogatások egyre inkább olyan irodalom felé irányulnak, melyek nemcsak a korból jönnek, a kor világnézetéből leszűrődve: hanem a kornak szólnak, fontos biztatással, választ hozva neki s választ várva tőle. Ez az új klasszicizmus felé törekedő mai író töprengése, Babitsé. „Hinni és hitet adni, elfogulatlan és teljes művészetet.” Újklasszicista irodalomszemlélet jellemzi Babits ítéle erejének okosságát.¹

Valamennyi esszé, kritika, ismertetés – újjáteremtés is, dialógus a javából. 1935-ben egyre inkább szükség van erre: hitet tenni a haladás mellett. *Vendredi* címmel hetilapot indítanak: Jean Cassou, André Chamson és Gide. Gyergyai Albert, az egyik legkiválóbb esszéista

azonnal felhasználja az alkalmat, hogy Gide új írói hitvallásából néhány mondatot fordítson a *Nyugat* olvasói számára, s ez üzenet jellegű legyen magyar íróársainak. „Testvér, ne fogadd el az életet, úgy, ahogyan az emberek nyújtják. Ismételjéd szüntelenül: csak rajtam múlik. Csak a gyáva nyugszik bele abba a rosszba, ami az embertől függ...”²

Gide hite Gyergyaié is, egy külön, egy ezután eljövendő emberiségben, a dialógus lehetőségében, az áhított egységes Európában. Tisztában vannak azzal, hogy az a kultúra, amelyik visszautasítja a dialógust, amelyik megelégszik önmagával és mindenre van kész válasza, vita nélkül – ezzel a gesztussal aláírja a saját halálos ítéletét.³ Vagyis, Babits szavaival: „Egy nemzet annyit ér, amennyi a műveltsége, a kultúrája. És a kultúráknak nem elpusztítani, hanem gazdagítani kell egymást – egyik nyelv a másikat, egyik gondolkodásmód a másikat, egyik műveltség a másikat.”⁴ Az Osvát és Babits szerkesztette *Nyugat* ezt a koncepciót próbálja megvalósítani.

Az egyetemes és magyar irodalom bemutatásában, a klasszikusok elemzésének fő vonalában Madách középponti szerepet kap tehát. Szeretnénk a teljes *Nyugat* anyagot vizsgálni (természetesen nem minden tanulmányt kötelező jelleggel), beleértve az 1923-as emlékszámot is, bár erről Horváth Zsuzsa a *VI. Madách szimpóziumon* már előadást tartott, részletesen ismertette az 1923/3-as centenáriumi folyóirat Madách cikkeit. Elemzésünkben azonban más szempontok szerint szeretnénk az itt megjelentetett tanulmányokra utalni. *Melyek ezek, a Nyugat fő felvetett kérdéseit követve?*

1. Alapvető célkitűzés Madáchot az egész világirodalom perspektívájába állítva elemezni, az egyetemes irodalom részeként.
2. 100 év távlatából visszatekintve – mit jelent a XX. század elején Madách a *Nyugat* íróinak – olvasóinak recepcióesztétikai felfogásában?
3. A fordítások – dialógus-teremtés lehetőségei Európával és a világgal.
4. Újraértelmezések sora – a jellemek, szerkezet, motívumok. Nem öncélú filológiai elemzések vagy párhuzamba állítások, csupán annak bizonyítása, hogy a Tragédia nem Faust utánzat, hanem eredeti remekmű – van olyan értékes, mint bármely világirodalmi drámai költemény. Az *európai romantika* szerves része.⁵

5. A színrevitel – siker vagy bukás? – *modern feldolgozások*.

6. Madách szerepe a magyar irodalom fejlődéstörténetében – új kiadás.

A folyóirat 1916 és 1940 között megjelenő 43 cikke a fentebb felvetett kérdésekre keresi a választ, hullámzó színvonalú tanulmányokban. Többször megszólal Mohácsi Jenő, Schöpflin Aladár, sokszor Bory István, Karinthy Frigyes, Kuncz Aladár stb., s egyszer-egyszer a legkiválóbbak, mint Babits Mihály, Révay József, stb.

Szinte minden tanulmány középponti törekvése, – Madáchot újra felfedezni, felfedeztetni itthon és Európában. A 23-as jubileumi kiadvány elemzői, írói színvonalát ugyan nem tudják elérni vagy meghaladni, de vitákat, polémiákat provokálnak, a színrevitel – színelőadás sikereit vagy sikertelenségét elemzik. Főleg 1934-ben, amikor a *Tragédia* színrevitelének 50 éves jubileumát ünneplik.

Voinovich Géza Madáchról szóló könyvében Madáchot az egész világirodalom perspektívájába állítja. Schöpflin Aladár szerint széles, átfogó módon, pontos filológiai apparátussal, de diszkrét, óvatos szeretettel mutatja be Madách személyiségét és pályáját. A Madách-életrajz méltatása az első *Nyugat*-ban megjelent Madách vonatkozású tanulmány (8 évig semmi) s a háború éveiben „– óvatos és diszkrét jelzőivel minden harsányságot nélkülöz.”⁶ A cikk párjának tekinthető egy másik Schöpflin írás 1935-ben Balogh Károly Madách könyvéről,⁷ amely „egy irodalmi gentleman könyve”, sok kis apró vonással gazdagítja Madách ismeretünket, s segít majd Madách népszerűsítésében. Az életrajzi könyvismertetések mellett Kardos László Kardos Albert *Tragédia*-szöveg kiadását reklámozza, ugyanilyen diszkréten.⁸ Az *Athenaeum* kiadó 1936-ban újabb *Tragédia* szövegkiadást ad hírül: 4141 sor, bevezetése az 1923-ból ismert Babits-tanulmány. A recenzió rövid, minden filológiai megjegyzést nélkülöz, éppúgy mint az előző Schöpflin ismertetések.

Amint említettem, csak hosszú szünet után, 1922-ben, a világháború befejezése, és a számunkra oly kegyetlen Trianon-ítélet után szól majd Király György újra Madáchról, hogy a magyar irodalom fejlődéstörténetében elhelyezze. Trianon után a tanulmányírók hangneme változik. Elvesztettük Magyarország területének $\frac{2}{3}$ -át, soha ilyen

mélypontra nem volt még a nemzet. Be kell bizonyítanunk hát, Európának nem sikerült a megalázás, él nemzet e hazán. A csakazértis újrakezdés a magyar kultúra, a magyar irodalom világirodalmi jelentőségét, európai beágyazódását, a kulturális dialógusok újrafelvételét jelentik. S mindezt miért ne lehetne Madáchcsal bizonyítani?

Király György⁹ a Tompa, Arany, Kemény, Jókai vonulatba állítja Madáchot – mindannyian túljutottak a céltalanságon, az élet elpusztíthatatlan ösztöne végülis legyőzi a passzív rezisztenciát. S talán Madách élte meg legmélyebben a kétségbeejtő gondolati összeroppanást. A magyarság örök csalódása: Európa és a nemzet viszonyában, reménykedő hit a nemzetek és kultúrák dialógusában, talán újra tudunk csatlakozni Európához!? És a kiábrándulások sora – a 16. századtól kezdve a 18. századig, a 19. és 20. században. És a 21.-ben – úgy hiszem, újra ez vár ránk! Utópia minden egyesülés – a rokonszenv megvan ugyan, de a gyakorlatban kihasználnak és elnyomnak bennünket.

Az 1923-as emlékszáma a mű újraértelmezéseinek sorát adja. Gondolati elmélkedések, befogadás-esztétikai vallomások – esszék, törekvések a *Tragédia* megértésére Karinthy Frigyes, Babits, Révay József, Laczkó Géza tollából, hogy csak a legkiválóbbakat említsem. Ez az évfolyam szinte kimeríti a XX. század elején elhangzó fő kérdést: vajon mit ad az új század modern olvasójának Madách, aktuális-e még a mű, s hogyan tehetjük még inkább a magyar és világirodalom szerves részévé a drámai költeményt? A 20. század eleji esszéista túljutott már a századforduló befelé forduló, dekadens életérzésén, az első világháború mély megrendülése az egyetemes tragédiák felé fordította. Az ez a század sem jobb, mint a többi, „délj vu” élménye visszatekintésre, átfogó szemléletre, felülemelkedésre készíti. Milyen is volt a 19. század? Összegző és ambivalens, haladást hirdetett, de a nyugtalanságot, harcot és bukást nem tudta feloldani. Remény csak az örök újrakezdésben van! Ezt fogalmazza meg Madách a 19. sz. férfialakjában, Ádámban, bár a nő, Éva ott kereng mindig körülötte, nem fontos. Laczkó Géza szerint: „Az ember tragédiája a meghasonlott XIX. század férfítársadalmának tragédiája.”¹⁰ Kuncz Aladár ugyanezen a véleményen van – „Madách az egyetlen költő a világirodalomban, aki a XIX. század lelkének egységes és művészi kifejezést tudott adni.”¹¹

Kant az ész, Rousseau az érzelem – az egész 19. század e két férfi alakjában testet öltő Ádám színjátéka. Amíg Európában a nagy értékekért és nagy eszmékért lelkesülő elmék háttérbe szorultak, s mindenki elfogadta a gondolatot, hogy a tudomány a maga elfogulatlanságával meg fogja változtatni a világot, Madách már éles víziókban maga előtt látja saját sorsán keresztül az európai sors, az európai életszemlélet keserű csalódását: az általános haladás, melyben Hugo hitt, visszafejlődik. S újra kell majd kezdeni mindent. A XIX. sz. végén az emberiség új értékeket keres, nem a tudományt, hanem a művészeti és bölcséleti értékeket. A XX. sz. végi és 21. század eleji ember mit tesz? Ugyanezt, szinte kísértetiesen hasonlóan keresi önmagát, saját lelkét, s célját e kiürült, értékvesztett, kiábrándult világban. Madách a modern lélek képviselője. Madách XX. századi író, vagy XXI. századi. Kanttól és Rousseau-tól eljut Nietzschéig és Bergsonig, s erkölcsi szintézisében Tolsztojra, Dosztojevskijre emlékeztet. Az esszéisták felfedeznek rejtett értékeket is a drámában. Pl.: Schöpflin Aladár a lírát az alap-hangulatban, szatirikus és tragikus változatait, a mű lírikus sodrását.¹²

A lírai kiábrándulás abból a nagy csalódásból is fakad, amelyet a centralisták éltek át, akik hittek a nyugati liberális gondolkodás és a magyar problémák közelítésében, valamint a nyugati nagy népek kultúrájában. Ezért akartak minél szorosabb kapcsolatot létesíteni a művelt Nyugattal és ezen át az egész emberiséggel. Madách aztán rájön: – az eszme és a megvalósítás közt óriási a szakadék.

A tanulmányírók a mű alapmotívumainak újraelemzésével világirodalmi párhuzamokat fedeznek fel (Pl.: Révay József: az álom motívum ősei az antik irodalomban).¹³ „Fontos csak a motívum történeti összetartozandósága, bizonyossága”, ennek felismerése is igazolja azt az értékmegállapítást, mely Madáchot a világirodalom nagy alkotó géniuszainak sorába avatja.

A dráma eredetiségének bizonyítását – hogy nem *Faust* utánzat – Karinthy Frigyes is számba veszi, aki szerint, ha csak az a papírlap maradt volna fenn, melyre Madách feljegyezte az alapötletet, ez a terv akkor is elég lenne, hogy neve fennmaradjon. Ádám történetéhez Ádám unatkozása kell, a tűnődés az élet értelméről. Az ötlet, hogy az

első ember elalszik, és végigálmódja az emberiség történelmét, páratlan, eredeti. A *Tragédia* emberit alkot, Madách önmagából teremtett önismerete teszi lehetővé, hogy hősei elevenek és természetűek. Madách lelke is tiszta és fogékony. Sajátos humora varázsolja élővé a jeleneteket. Monumentális kompozíciója emberekhez szól.¹⁴

Talán mégis Babits érzi meg leginkább Madách örökkévalóságának lényegét: „Madáchnál másként van: itt a tartalom az örök, s az eszme nem csupán téma és anyag, hanem maga a hímzés és bűvölet. Ebben az értelemben azt lehet mondani: Madách költeménye az egyetlen igazában filozófiai költemény a világirodalomban... Madáchnál színek, érzések szolgálgják az eszmét.” Az eszméken keresztül ég nála az élet... Eszmékkel fejezi ki a szív eleven kínjait – ez hatásának titka. Babits kiábrándultsága Madách pesszimizmusát, sőt, nihilizmusát, rettenetes ítélkezését az emberiség fölött idézi. De ez nem kiábrándult filozófia csupán, ez maga a kiábrándult vérző, fájdalmas élet, a gondolat takaratlan ereje őrzi meg költészetét örökre.¹⁵

Azonban Madách igazi felfedezése akkor következhet el, ha nemcsak magyarul olvassák, ha megértik érzelmi és gondolati hátterét a nem magyar anyanyelvűek is. „Egy kultúra nem csupán szellemi, hanem emberi is, és megérteni csak akkor lehet, ha érzelmi indítékaival ugyanúgy megpróbálunk azonosulni, mint fordulataival” – írja Aurélien Sauvageot, Madách francia értelmezője. Nyelv és civilizáció – ez a dialógus kulcsa, de talán ehhez a kulcshoz hozzáférni a legnehezebb.¹⁶ A magyar nyelv megőrzése létkérdés a magyarság számára, de ugyanilyen létkérdés – hagyni másokat is, hogy betekintsenek a nyelv titkaiba. S ehhez eszköz a fordítás. A „kultúrfölény” kifejezés használata nem nacionalizmust jelent, hanem Klebelsberg Kuno koncepcióját. Be kell bizonyítani Európa előtt, hogy a magyar kultúra és irodalom európai színvonalú, az összeurópai kultúra része. Meg kell pl. cáfolni, mint ahogyan Kosztolányi meg is teszi a *Nyugatban*, Antoine Meillet véleményét rólunk, amelyet 1918-ban megjelent könyvében hangoztat: minden amit eddig termeltünk az irodalom terén, „haszontalan holmi, nyelvünk gyökértelen és kultúránknak nincs múltja és jövője még kevésbé van.”¹⁷ Ha a magyar klasszikusokat megismeri Európa, más lesz a véleményük. Így aztán nem véletlen, hogy Madách *Tragédiájá-*

nak fordításairól sorra jelennek meg tanulmányok a *Nyugatban*, s minden esetben az a fő tétel hangzik el: e fordítás megnyitotta a kaput a világirodalmi ismertség felé. A fordításokat egy-egy külföldi színpadi bemutató is követi, több-kevesebb sikerrel. A magyar elszigetelt nyitottságot, hogy Európában vagyunk, európaiak, mégis egyedül „finnugorságunkból táplálkozva, betolakodók...”¹⁸ meg kell változtatni, át kell törni a falakat.

A jó fordítások kiváló eszközök lehetnek, de ki írhat jó fordítást? Aki az eredeti szövegbe bele tud mélyedni, aki tehát jól tud magyarul, és egyben jó költő is.

Melyek a legsikeresebb Madách fordítások? A *Nyugat* segítségével bepillantathatunk a német fordítás sikersorozatába. *Az ember tragédiája* hamburgi sikeréről maga a fordító, Mohácsi Jenő tudósít 1937-ben: Németh Antal rendezése elérte Madách számára a német befogadást. A drámai költemény világirodalmi jelentőségét elismerik a német lapok, erényei: belső megrendültség, bölcséleti komolyság, vízionárius erő. Az expresszionista stílusú előadásnak óriási sikere van, leginkább, nem véletlenül, a londoni színnek, mely a háború félelmetes víziója. Ne feledjük, 1937-et írunk!¹⁹ Mohácsi Jenő fordításáról többen is írnak érdekes tanulmányokat: Turóczy-Trostler József a nyelvi problémákat veti fel. Az eddigi német fordítások (1865 és 1933 között 8), fausti nyelvet adtak. Nem tudják Madách eredendő, fojtottan lírai körét tükrözni, egyedül Mohácsi Jenő próbál szakítani az eddigi örökséggel. Pátosz nélküli nyelvi realizmussal tolmácsolja Madáchot, bár így ellentmond a drámai vers eredendő küldetésének. Mégis méltán képviseli Madáchot Európa előtt,²⁰ mint ahogyan a bécsi bemutató sikere is bizonyította mindezt 1934-ben. 3 hónap alatt 25 előadás a Burgtheaterben. Bécs – Európa kapuja. Kárpáti Aurél szerint – mi kell a sikerhez? Jó fordítás, jó rendezés, mely az európai kultúrába való beilleszkedést szolgálja.²¹ Az előadás-kritika kapcsán újabb disputa is kialakul. Mohácsi Jenő, a fordító reagál Kárpáti Aurél kritikuss megjegyzéseire. Jelzi, valóban, fő célja a *Tragédia* faustalanítása volt. A fordító magára vállalja a szentségtörés bűnét, hiszen kihagyja a *Faust*ra emlékeztető részeket: pl. a Föld szelleme a harmadik színből; a második Kepler-jelenet, stb.²² De az előző sikertelen bemutatók oka elsősor-

ban az volt, hogy *Faust*-utánzatnak gondolták. Most, ezen túllépve, az előadás missziója – ráirányítani a kultúrvilág figyelmét e zseniális, eredeti magyar műre. A fordítás szülőhelye is a *Nyugat* folyóirat, amely 1926. dec. 1-én már közreadott 12 fordított sort és a fordító elgondolkodtató tanulmányát a tragikus világlátás feloldható vagy feloldhatatlanságáról a műben. Ádám kételkedése erősebb, mint az Úr szava?²³ Mohácsi majd visszatér még a fordításhoz 1939-ben, amikor a bécsi bemutató kisjubileumát ülik. Hermann Röbbeling igazgató rendező 10 előadásra számított – 30 lett belőle. Bernben is lesz bemutató. De Berlinben új fordítást, átdolgozást fognak bemutatni egy német dramaturgtól, aki egyetlen szót sem tud magyarul...

Szerencsére az olasz fordító, A. Widmar kitűnően beszél nyelvünket, ő a budapesti olasz követség sajtóattaséja. Az olasz fordítás Milánóban jelent meg 1936-ban, Berzeviczy Albert előszavával. Lányi szerint kitűnő a fordítás, néha jobb, mint az eredeti, dallamos, ékesszóló nyelvi sodrás, filológiai és filozófiai elmélyítés jellemzi.²⁴ Hátra van még a szlovén fordítás hírül adása 1939-40-ben, amely szép munka, eredeti magyar szövegből, Ljubljánban.²⁵ De ami a legfájóbb, a francia fordításokról alig esik szó, inkább a párizsi bemutató érdekességéről és furcsaságáról, amely egy új színjátszási formában, bábszínházban valósult meg. Két szereplővel játszanak: Ádámmal és Luciferrel, a háttérben a történelmi képek víziója. Ami a drámából megmarad – az az egyívú, zárt gondolati költemény. Illusztrációk – egy szimbolikus előadásban – a jövő modern bemutatóit készítik elő. Theisz Alfréd meg sem említi a francia fordító nevét...!²⁶ Mi tudjuk, a *Tragédia* negyedik francia fordításáról van szó. Már előbb, Guillaume Vautier fordítása, az elkészülés után sok évvel, 1931-ben jelenik meg a budapesti *Librairie Française* sorozatban, Fóti Lajos előszavával, aki a magyar klasszikusokat bemutató sorozat kiadóigazgatója volt.²⁷

Vautier barátja Justh Zsigmond, de a megjelenés háttérében ott van Sauvageot is, aki 8 éves pesti tartózkodás után 1931-ben tér haza Budapestről, a magyar nyelv és irodalom igazi híveként. A *Tragédiára* Paul Van Tieghem, és Baldensperger professzorok, a komparatistika legkiválóbb francia képviselői is felfigyelnek. Hankiss János, a debreceni egyetem professzora 1934 áprilisában először a Lille-i egyete-

men, majd a Sorbonne-on, Baldensperger elnökletével, ezt követően 1936-ban Lyonban tart Madáchról előadást.²⁸ U. o. Hankiss több francia nyelvű tanulmányban is elemzi Madáchat, Ádám magyarságát és európaiságát.²⁹ A bábszínházi előadásra az 1937-es párizsi világiállítás alkalmából kerül sor. Az előadásra a mű fordítását Cselényi-Walleshause Zsigmond és Fernand Pignatel készítették el. A bemutató sikerét magyar és francia művészek együttműködése garantálja. Már a *Comédie Française* készül a művet előadni, de a háború mindent meghiúsít egy időre. A *Tragédia* első franciaországi kosztümös, díszletes színrevitelére csak 1992. márciusában kerül sor a párizsi Színiakadémián (Rousselot adaptációjában).³⁰ A francia befogadásnak tehát nem kedveztek a két világháború közötti évek.

S még kihagytam a félig sikerült amerikai fordítást, amely Vajda nyers prózafordításából Meltzer Zoltán sima, szép angol verseivel készült, túl archaikusan a modern témához. Jessica North költőné chicagói kritikája meglepően korszerű prófétának tartja Madáchat, akinek minden jóslata valóra vált eddig. S mi vár még ránk? A megjövendőlt jégkorszak? Madách nagy költő, aktuális költő.³¹

A fordítások közül tehát Mohácsi Jenő német nyelvű fordítása kelt legnagyobb visszhangot. Nem véletlenül – irodalom és politika összefonódnak. De a bizakodás nem válik be, a német siker nem nyit kaput igazából Európába Madách számára. Hiába hirdeti Galsworthy a *PEN Clubok* nemzetközi kongresszusán Budapesten 1932-ben a kultúrák konszenzusát Európa civilizált népei között, amely az igazságon és a nemzetek közti egyenlőségen alapul – az újabb pusztító háború elsöpri a kultúrák közti párbeszédet. S marad: a világirodalmi áttörés helyett az itthoni bemutatók jelzése, vagy kisebb polémiák Madách művéről.

1934 a *Tragédia* bemutatójának 50 éves jubileuma a hazai előadások ismertetésének éve a *Nyugatban*. 10 cikk jelenik meg ötven év margójára. Horváth Árpád visszatekintő tanulmányban elemzi a *Tragédia* színpadi múltját, úgy érzi, a tradíciók figyelembe vételével kell változtatni az előadások koncepcióját. A jövő útja: a szimbolikus játéktípus, költészet és színpad egysége.³² Egyesek szerint Paulay Ede szöveggönyve és rendezése óta nem sok történt. (Kivételesen Huszti Sándor 1926-os misztérium-rendezése).³³ A Szegedi Szabadtéri Játékok

előadásáról 3 tanulmány jelenik meg.³⁴ Mohácsi Jenő a szegedi előadást fontos állomásnak tartja – dicséri az előadótéri adottságokat, a tömegek mozgatását, a színháztechnikát, a nagyszerű akusztikát.³⁵ De Schöpflin Aladár már fanyalog: a népszerűsítő, hatásvadászó előadás eltávolodott Madách szellemiségétől, a drámai költemény lényegétől. A nyílt téren elveszik Madách költői ereje, csak a revue jelleg marad meg. Balassa József nyelvészként pedig bírálja a színházi beszéd helytelen hangsúlyozását.³⁶ Az itthoni bemutatók közül az 1937-es *Nemzeti Színházi* (Németh Antal rendezése) sem tetszik Schöpflinnek,³⁷ visszalépésnek érzi, mert a látványelem elnyomja a szöveget. Ugyanakkor az 1939-es *Nemzeti Kamaraszínházi*, amely ugyancsak Németh Antal rendezési kísérlete, minden látványt elvet, csak az elsődrendű érték marad: a költészet. Eredményes színházi kísérlet: Madách szelleme és filozófiája győzött. Nem véletlenül. 1939-ben kitört a II. világháború.

Persze a 30-as évek végén történnek más érdekes dolgok a *Tragédiával*. Rádiójáték-feldolgozás, lemezkiadás, sőt filmreviteli terv! A modern megszólaltatások azonban a *Nyugat* hasábjain megszólaló kritikust elborzasztják. Bory István, bár újszerűnek nevezi Németh Antal hangjátékát, rossznak tartja Szabó Lőrinc színek elé írt összekötő szövegeit, a *Tragédia* szövegelhagyásait (4139 sorból 2123 elmaradt). Öncélú a rendezés, az átdolgozás veszélyes, Madách Imre nem való mikrofon elé, sőt „fekete lemezre” sem.³⁸ A felére rövidített modern feldolgozás helyett maradjon meg csak a mű könyvalakban. S mennyire igaza van! Bár lehetne a *Tragédia* az egyetemes magyarság első világfilmje, 1940-ben Mohácsi Jenő úgy érzi, a madáchi gondolatok elsikkadnak majd a vizualitás hatásadászatában. A *Tragédia* nem filmszerű, félni kell tehát a filmreviteltől.³⁹ A modern elemzésekkel kapcsolatban két figyelemreméltó tanulmányt is olvashatunk: az egyik Mohácsi Jenő német fordítása kapcsán 1934-ben, másik Barta János Madách tanulmányáról 1931-ben jelenik meg. Róhein Géza a pszichoanalitikai értelmezés módszerének illusztrálására elemzi Ádám álmát, Schöpflin Aladár pedig a lélektani adottságokból kiinduló első characterológiai Madách megközelítésnek tartja Barta munkáját.

De a 30-as évek végére valahogyan beszűkül – s elszűkül a Madách-kép.

Mi ennek az elhalkulásnak, elcsitulásnak az oka? Nyilván, magának a *Nyugatnak* 1941-es megszűnése is, vagy az újabb háború, mely immár újra elsöpri az irodalmi, kulturális érdeklődést.

Az „egészet” vizsgálva azonban nem lehet kétségünk: a *Nyugat* megfelelt kulturális missziójának, alapjában véve betöltötte közvetítő szerepét Madách vonatkozásában is, a folyóirat kiteljesítette a Madách image-t a magyarság és Európa számára. Újra gondolta, és átélte Madách monumentalitását, örök, egyetemes emberi mondanivalóját. Nem lehet megkerülni, vagy megunni, mert mindaz, amit megjósolt, beteljesedett és ismétlődik.⁴⁰

Jegyzetek

1. V. ö.: MADÁCSY Piroska: *Francia szellem a Nyugatban*. In: *Francia szellem a Nyugat körül – L'esprit français autour de la revue Nyugat (1925–1935)*. Tanulmányok a magyar-francia irodalmi és kulturális kapcsolatok köréből magyar és francia nyelven. Lettres Hongroises, Paris – Antológia Kiadó, Lakitelek, 1998. 237.
2. V. ö.: MADÁCSY Piroska: *Francia szellem a Nyugatban*. In: *Francia szellem a Nyugat körül – L'esprit français autour de la revue Nyugat (1925–1935)*. Tanulmányok a magyar-francia irodalmi és kulturális kapcsolatok köréből magyar és francia nyelven. Lettres Hongroises, Paris – Antológia Kiadó, Lakitelek, 1998. 241.
3. Vö.: Denis de ROUGEMONT. Idézi: KISS GY. Csaba: *Párbeszéd Európáért*. Hítel 1990/24. 40.
4. BABITS Mihály: *Az igazi haza*. In: *Arcképek és tanulmányok*. Szépirodalmi, Bp., 1977. 63–64.
5. A francia romantika és Madách szoros kapcsolatáról a Nyugattól függetlenül is megjelennek írások. Vö: László JUHÁSZ: *Un disciple du romantisme français, Madách et la Tragédie de l'homme*, Études Françaises, publiées par l'Institut Français de l'Université de Szeged, 1930.
6. SCHÖPFLIN Aladár: *Voinovich Géza könyve Madáchról*. Nyugat 1916. 3. sz. 189–191.
7. SCHÖPFLIN Aladár: *Balogh Károly Madách-könyve*. Nyugat 1935. 5. sz. 418–419.
8. KARDOS László: *A legújabb Madách-kiadás*. Nyugat 1936. 4. sz. 319.
9. KIRÁLY György: *Tompa, Arany, Kemény, Jókai, Madách...* Nyugat 1922. 12. sz. 701–708.
10. LACZKÓ Géza: *A XIX. sz. férfi tragédiája*. Nyugat 1923. 3. sz. 135–139.
11. KUNCZ Aladár: *A mi Madáchunk*. Nyugat 1923. 3. sz. 139–142.
12. SCHÖPFLIN Aladár: *Az ember tragédiájának lírája*. Nyugat 1923. 3. sz. 173–175.
13. RÉVAY József: *Az ember tragédiája álom-motívumának ősei*. Nyugat 1923. 3. sz. 165–169.
14. KARINTHY Frigyes: *Madách*. Nyugat 1923. 3. sz., 113–123.
15. BABITS Mihály: *Előszó egy új Madách kiadáshoz. Az Athenaeum jubileumi Madách-könyve számára*. Nyugat 1923. 3. sz. 170–172.
16. Aurélien SAUVAGEOT: *Souvenirs de ma vie hongroise*. Édition Corvina, Bp., 1988. In: MADÁCSY Piroska: *Francia szellem a Nyugat körül*. 275.
17. MEILLET: *Európa nyelvei*. 1918. Válasz: KOSZTOLÁNYI: *Egy nemzeti nyelv védelmében*. Nyugat 1930. júl. 16.
18. ZOLNAI Béla: *La littérature hongroise*. In: Visages de la Hongrie. Bp., 1938. Presses Universitaires de Hongrie, p. 1.
19. MOHÁCSI Jenő: *Az ember tragédiája Hamburgban*. Nyugat 1937. 6. sz. 457–458.
20. TURÓCZI-TROSTLER József: *Madách németül. A nyelvi probléma*. Nyugat 1934. 4. sz. 226–229.
21. KÁRPÁTI Aurél: *Az ember tragédiája a Burgtheaterben*. Nyugat 1934. 10/11. sz. 795–797.
22. Vö: Cs. JUHÁSZ László: *R. F. Arnold Madáchról*. In: Széphalom 1930. Szeged, 7–9. sz. 14–15.
23. MOHÁCSI Jenő: *Disputa a Burgtheater Madách előadásáról*. Nyugat 1934. 10/11. sz. 597–600., MOHÁCSI Jenő: *Egy Madách-bemutató kisjubileumán*. Nyugat 1939. 2. sz. 139.
24. LÁNYI Viktor: *A. Widmar Madách fordítása*. Nyugat 1936. 8. sz. 145–146.
25. PÁVEL Ágoston: *Az ember tragédiája – szlovénul*. = Nyugat 1940. 3. sz. 148–150.
26. THEISZ Alfréd: *Bábtragédia*. = Nyugat 1938. 1. sz. 78–79.
27. Az előző fordítás Charles de Bigault de Casanove tollából a Mercure de France c. folyóiratban jelent meg folytatásokban, 1896-ban. E fordítás előszavának írója, Louis DUMUR (1863–1933) francia regényíró a „szörnyű romantika” termékének nevezi a drámát, de Madách gondolatait már ő is időn felül állóknak tartja, „Belle oeuvre qu'il faut lire...” Mercure de France 1897. XXI. 202. V. ö. még: MADÁCSY László: *Az ember tragédiájának első francia nyelvű fordítása és fogadása*. Acta Universitatis germanica et romanica Tomus II. Szeged, 1967. 45–53.

28. *A Debreceni Egyetem Francia Intézet tagjainak munkássága.* Szerk. KOVÁCS Máté. Debrecen, 1942. 13.
29. Jean HANKISS: *La Tragédie de l'homme, l'Adam hongrois.* In La revue des Études Hongroises. Tome XIX, Paris, 1935.
30. Lásd bővebben: MADÁCSY Piroska: *Aurélien Sauvageot és tanítványai Madáchról.* In: II. Madách Szimpózium, 1994. 93.–108.
31. BINÉT Menyhért: *Madách Amerikában.* Nyugat 1936. 5. sz. 407–408.
32. HORVÁTH Árpád: *Madách a színpadon. Ötven év margójára.* Nyugat 1934. 2. sz. 119–122.
33. KÜRTI Pál: *Az ember tragédiája a színpadon. Németh Antal tanulmánya.* Nyugat 1934. 12/13. sz. 90.
34. MOHÁCSI Jenő: *A szabadtéri Tragédia.* Nyugat 1934. 16. sz. 224–228.; SCHÖPFLIN Aladár: *A szabadtéri Tragédia II.* Nyugat 1934. 16. sz. 227–228.; SCHÖPFLIN Aladár: *Bemutatók.* Nyugat 1937. 12. sz. 461–466.; Vö: LUGOSI Döme: *A szegedi szabadtéri játékok története (1931–1937).* Bp., 1938. „A színpad” kiadása.
35. Lásd bővebben: GYÉMÁNT Csilla: *Varga Mátyás évtizedei és a Tragédia a Szegedi Szabadtéri Játékokon.* In: VIII. Madách szimpózium, Balassagyarmat, 2001. 105–120.
36. BALASSA József: *Utóhang Az ember tragédiája szegedi előadásához.* Nyugat 1934. 17/18. sz. 285–286.
37. SCHÖPFLIN Aladár: *Színházi események.* Nyugat 1939. 6. sz. 414–418.
38. BORY István: *Madách a mikrofon előtt.* Nyugat 1936. 3. sz. 224–228., 4. sz. 297–298.; BORY István: *Madách a fekete lemezen.* Nyugat 1938. 4. sz. 317–319.
39. MOHÁCSI Jenő: *Az ember tragédiája és a film.* Nyugat 1940. 1. sz. 62–64.
40. ALEXANDER Bernát: *Nagy emberek.* Pantheon kiadás, Bp., 1938. 222–232. Vö.: André KARÁTSON: *Le projet culturel de la revue* Nyugat, in *Revue de la littérature comparée* 3/1986. 283–294.

Madách–cikkek a Nyugatban (bibliográfia)

- BABITS Mihály: *Előszó egy új Madách–kiadáshoz. Az Athenaeum jubileumi Madách–könyve számára.* Nyugat 1923. 3. sz. 170–172.
- BALASSA József:¹ *Utóhang Az ember tragédiája szegedi előadásához.* Nyugat 1934. 17/18. sz. 285–286.
- BM: *Madách Amerikában.* Nyugat 1936. 5. sz. 407–408.
- BORY István:² *Az igazi Lucifer. Disputa.* Nyugat 1934. 21. sz. 430–432.
- BORY István: *Madách a mikrofon előtt.* Nyugat 1936. 3. sz. 224–228.
- BORY István: *Madách a mikrofon előtt.* Nyugat 1936. 4. sz. 297–298.
- BORY István: *Madách a fekete lemezen.* Nyugat 1938. 4. sz. 317–319.
- GÁSPÁR Kornél: *Madách és lelki rokonai.* Nyugat 1923. 3. sz. 124–134.
- HARSÁNYI Zsolt: *A szerep.* Nyugat 1923. 3. sz. 161–165.
- HORVÁTH Árpád:³ *Madách a színpadon. Ötven év margójára.* Nyugat 1934. 2. sz. 119–122.
- KARDOS László: *A legújabb Madách–kiadás.* Nyugat 1936. 4. sz. 319.
- KARINTHY Frigyes: *Madách.* Nyugat 1923. 3. sz. 113–123.
- KÁRPÁTI Aurél: *Az ember tragédiája a Burgtheaterben.* Nyugat 1934. 10/11. sz. 795–797.
- KIRÁLY György: *Tompa, Arany, Kemény, Jókai, Madách...* Nyugat 1922. 12. sz. 701–708.
- KUNCZ Aladár: *A mi Madáchunk.* Nyugat 1923. 3. sz. 139–142.
- KÜRTI Pál: *Az ember tragédiája a színpadon. Németh Antal tanulmánya.* Nyugat 1934. 12/13. sz. 90.
- LACZKÓ Géza: *A XIX. sz. férfi tragédiája.* Nyugat 1923. 3. sz. 135–139.
- LÁNYI Viktor: *A. Widmar Madách–fordítása.* Nyugat 1936. 8. sz. 145–146.
- MOHÁCSI Jenő: *Jegyzetek Az ember tragédiájához.* Nyugat 1926. 23. sz. 873–876.
- MOHÁCSI Jenő: *Disputa a Burgtheater Madách–előadásáról.* Nyugat 1934. 10/11. sz. 597–600.

MOHÁCSI Jenő: *A szabadtéri Tragédia*. Nyugat 1934. 16. sz. 224–228.

MOHÁCSI Jenő: *A szegedi szabadtéri játékok*. Nyugat 1935. 9. sz. 213–215.

MOHÁCSI Jenő: *Szegedi ünnepi játékok*. Nyugat 1936. 9. sz. 230.

MOHÁCSI Jenő: *Az ember tragédiája Hamburgban*. Nyugat 1937. 6. sz. 457–458.

MOHÁCSI Jenő: *Egy Madách–bemutató kisjubileuma*. Nyugat 1939. 2. sz. 139.

MOHÁCSI Jenő: *Az ember tragédiája és a film*. Nyugat 1940. 1. sz. 62–64.

NÉMETH Andor: *Az ember tragédiája a Városi Színházban*. Nyugat 1926. 17. sz. 400–401.

NÉMETH Antal:⁴ *Madách a mikrofon előtt*. Nyugat 1936. 3. sz. 228–231.

PATAKI József:⁵ *Egy kis színpadi elmélkedés*. Nyugat 1923. 3. sz. 177–178.

PÁVEL Ágoston:⁶ *Az ember tragédiája – szlovénul*. = Nyugat 1940. 3. sz. 148–150.

RÉVAY József: *Az ember tragédiája álmotívumának ősei*. Nyugat, 1923. 3. sz. 165–169.

RÓHEIM Géza:⁷ *Ádám álma*. Nyugat 1934. 19. sz. 323–325.

SCHÖPFLIN Aladár: *Voinovich Géza könyve Madáchról*. Nyugat 1916. 3. sz. 189–191.

SCHÖPFLIN Aladár: *Az ember tragédiájának lírája*. Nyugat 1923. 3. sz. 173–175.

SCHÖPFLIN Aladár: *Az ismeretlen Madách. Barta János tanulmánya*. Nyugat 1931. 13. sz. 48–49.

SCHÖPFLIN Aladár: *A szabadtéri Tragédia II*. Nyugat 1934. 16. sz. 227–228.

SCHÖPFLIN Aladár: *Színház*. Nyugat 1934. 3. sz. 176–177.

SCHÖPFLIN Aladár: *Balogh Károly Madách-könyve*. Nyugat 1935. 5. sz. 418–419.

SCHÖPFLIN Aladár: *Az ember tragédiája és a színész. Nagy Adorján tanulmánya*. Nyugat 1937. 10. sz. 295–296.

SCHÖPFLIN Aladár: *Bemutatók*. Nyugat 1937. 12. sz. 461–466.

SCHÖPFLIN Aladár: *Színházi események*. Nyugat 1939. 6. sz. 414–418.

THEIN Alfréd: *Bábtragédia*. Nyugat 1938. 1. sz. 78–79.

TURÓCZI–TROSTLER József: *Madách németül. A nyelvi probléma*. Nyugat 1934. 4. sz. 226–229.

Jegyzetek

1. **Balassa József**; 1884-ig *Grünbaum* (Hódmezővásárhely, 1884. okt. 10.–Bp., 1940. máj. 9.): újságíró. A bp.-i egyetemen jogot tanult; 1902-ben szegeden hírlapíró lett. 1907-től a Szeged és Vidéke felelős szerkesztője, 1913-tól a Pesti Napló munkatársa volt. Tárcaregényei napilapokban jelentek meg. Fordításában mutatta be 1911-ben a szegedi színház Strindberg *A pajtások* c. drámáját.
2. **Bory István** (Bp., 1894. febr. 28.–Pécel, 1967. máj. 11.): irodalom- és színháztörténész. A bp.-i egyetem bölcsészkarát 1924-ben végezte. 1926-tól a Képviselőházi Naplót szerkesztette. Sajtó alá rendezte Jókai, Gárdonyi, Fáy András, Kisfaludy Sándor köteteit. Mutatókat állított össze a parlament iratanyagairól.
3. **Horváth Árpád** (Dés, 1900. nov. 25.–Bp., 1944. dec.): rendező, színházigazgató. Színkritikusként kezdte pályáját. A Nemzeti Színház rendezője (1922–35), majd a debreceni Csokonai Színház igazgatója (1936–39), végül a Vígszínház főrendezője (1940–44). Rendezéseiben gondos dramaturgiai munkára és eleven szituációteremtésre törekedett. Az I. vh. utáni színházi élet újjászervezésének egyik fő alakja.
4. **Németh Antal** (Bp., 1903. máj. 19.–Bp., 1968. okt. 28.): rendező, színigazgató, színházelméleti író. Tanulmányait a bp.-i és a berlini egyetemen végezte, a színjátszás esztétikájából doktorált. 1928–32-ben Berlinben, Münchenben, Kölnben és Párizsban tanulmányozta a korszerű rendezést. Közben 1929–31-ben a szegedi színházban dramaturg-főrendező volt. 1935-től a debreceni egyetemen magántanár. 1934-től a Rádió főrendezője, 1935 őszétől a Nemzeti Színház igazgatója.
5. **Pataki József** (Apácapusztá [Csanádapáca], 1875. márc. 4.–Bp., 1957. aug. 9.): színész, színháztörténész. A színiakadémia elvégzése után 1898-tól Szeged, Kolozsvár és más vidéki városok társulatainál működött mint jellemszínész és rendező. 1913-ban a Nemzeti Színház szerződtette. 1918-ban az Országos Színészegyesület színészképző iskolájának tanára lett. Ő alapította a Nemzeti Színház múzeumát, és 1926-ban gondozója lett.

6. **Pável Ágoston** (Vashidegkút, 1886. aug. 28.–Szombathely, 1946. jan. 2.): költő, néprajzkutató. 1904-ben érettségizett Szombathelyen. A bp.-i egyetemen 1911-ben tanári, 1913-ban bölcsészdoktori diplomát szerzett. 1911-től Tordán, 1913-tól Dombóváron, 1919-től Szombathelyen volt tanár. Dombóváron Illyés Gyulát is tanította. 1924-ben Szombathelyen a Vasvármegyei Múzeum könyvtárának a vezetője.
7. **Róheim Géza** (Bp., 1891. szept. 12.–New York, 1953. jún. 7.): folklorista, etnológus. A bp.-i ev. gimnáziumban érettségizett 1909-ben; az egyetem földrajz szakos hallgatója volt. 1911–12-ben Berlinben és Lipcsében etnológiát tanult. Az etnológia pszichoanalitikus iskolájának megteremtője.

Schéda Mária

Azonos szituációk és különböző megoldások Madách két fiatalkori művében

Az 1842–44-es években Madáchnak két különböző műfajú, de azonos gyökerű alkotása született: a *Csak tréfa* című szomorújáték és a *Duló Zebedeus kalandjai* című komikus novella.

Madách nem dátumozta műveit, ezért nehéz kronológiai rendbe sorolni őket, e kettő azonban egészen biztos, hogy az említett két éven belül született. A *Csak tréfában* a politizáló nemesek egyike a Védegyletet propagálja, a *Duló Zebedeus kalandjaiban* pedig a Pesti Hírlap utolsó számára történik utalás.

A dráma és az elbeszélés szublimálja Madách pesti éveinek történéseit. A költő mintegy „kiírja magából” akkori csalódásait, bukásait, a társasági élet visszasságait, elmagányosodásának és vidékre vonulásának okait. Lezár és összegez egy korszakot. A *Csak tréfában* ádami előképként üdvözölhetjük a főszereplőt: Zordy Lorán „költő és követ”, aki megpróbál küzdeni és bízni, akárcsak Madách, aki egyetemi évei után még hitt az aktív politizálás hatékonyságában.

A két mű alapindítatása egyazon szituáció: A több évtizede húzó-dó birtokpert házassággal megoldani kívánó apa a fővárosba küldi fiát mátkaszerezésre, s nem is akármilyenre!

Zebedeust atyja a következő intelmekkel bocsátja útra: „E levelet F. tanácsoshoz viszed, ki nevezetes pört folytat ellenünk nyolcvan év óta, s ha mint gondolható, vagy húsz év múlva megnyeri, – bottal költözhetsz ki birtokunkból.

[...]

Kis vártatva nyomossággal tevő hozzá: Lányával megismerkedsz, s feleség nélkül haza nem jössz, érted?”

Lorán ekképp kesereg barátjának:

Van egy
Pörünk; kérdése: birtokunk egésze,
S egy házasság mindent jóvá tehet;

Atyám engem nézett ki áldozatnak
A százados penészü jogviták
Természet ellen pártos istenét
Megengesztelni házasságom által.

Problémájára ki-ki más-más megoldást fogad el a sorstól vérmérsékletének, logikájának s körülményei alakításának megfelelően. Az ötfelvonásos dráma Zordyja nem tudja „csak tréfának” tekinteni a politikai és társasági intrikákat, amelyekkel tönkreteszik karrierjét, elröplöztetik tőle szerelmét, őt magát pedig nevetséges figurává aljasítanak. Élete sikeres is lehetne, ha a közélet elvtelen szabályaihoz igazítaná, ő azonban erre éppúgy nem hajlandó, akárcsak alkotója, aki nem tudott és nem is akart beilleszkedni a kisszerű politikai életbe. Művelt, tehetséges költő, akinek a hölgyeknél is vannak sikerei.

Duló Zebedeus nem ért semmihez, önálló gondolatai nincsenek, nem csinál tragédiát az életből. Ő voltaképp Zordy Lorán árnyékszemélyisége, de az ő sorsa is a Pesten töltött ifjú évek élménydarabkáinak fonákja. A csetlő-botló, tetőtől talpig vidéki nemesúrfi a pesti, polgári-nemesi úrivilágban úgy éli át kalandjait, mintha mesébe csöppent volna, és – a komikum törvényei szerint – elveszti a talajt a lába alól, elidegenedik önmagától anélkül, hogy bármit is megértene abból, ami vele vagy benne történik. Míg Zordy mindent tragikusan maga ellen fordít, Zebedeus ellen maga a sors fordul kegyetlen és kacagtató tréfáival. Bessenyei Pontyijának egyenesági leszármazottjaként testesíti meg a „nyolcvan éves perrel” születő időtlen (és idétlen) figurának tűnő magyar kurtanemest a rozsdá marta véres karddal és a műveletlenséggel párosuló úri göggel együtt.

Madách kitűnő komédiát talál a sületlenségeket művelő vidékin hahotázni szerető városiak elé. Az arc- és jellemnélküli, agarakhoz és patópálos unatkozásokhoz szokott (és szoktatott) úrfi kellő okot is szolgáltat erre. Madách a korabeli helyzetkomikum-kelléktár jól ismert rekvizitumait művészi könnyedséggel használja, s az előre várt, mégis mindig nevetető fordulatokat egyéni ötletekkel is megtoldja. A tragikum és komikum mint esztétikai minőség a műélvező és az ábrázolt jellem vagy helyzet közti távolság áthidalhatatlanságával éri el hatását.

A komikumban olyan szintre rántja le a hőst és a szituációt, ahonnan az empátia lehetősége eltorzul, a tragikumban pedig túl magas piedesztálra helyezi. Ami a külső szemlélő számára komikus, az az átélőnek tragikus végzet; e novellában például egy elcserélt levél, egy sarkantyúval lerántott asztalterítő vagy egy eltévesztett szállodai szoba a nem várt balerinával való összes bonyodalommal együtt.

A *Duló Zebedeus kalandjai* kitűnő bizonyítéka annak, hogy Madách szellemes szórakoztató. Főhőse személyiségének megformálásánál komédiázó kedve kristálytisztán nyilatkozik meg a humor minden kesernyés mellékíze nélkül. Talán önmagán is kacag már a társadalmi szerepekre megérett, de a közéleti csalódásokból kiábrándult férfi. Kikacagja mindazt, amit Zordy nem tudott „csak tréfának” venni. Az *ember tragédiája* előtt a drámai műnemben Madách kizárólag tragédiákat írt. Ez a novella a legjobb bizonyítéka annak, hogy komédiákat is tudott volna. Az alkotásfolyamatban a kettő voltaképp azonos gyökerű – erre Shakespeare a példa. Az ábrázolás és a kifejezés pedig annál sikeresebb, minél művészebben keveredik a tragikus és a komikus hangnem. Madáchnál ez nem történik meg, nála vagy az egyik, vagy a másik győzedelmeskedik s válik meghatározóvá. Esztétikai szempontból e komikus novella mégis sikeresebb, mint a tragikus végű dráma, ahol a főhős önsajnálata és egyoldalú szemléletmódja a sajátosan átélt társadalmi kuszaságokból próbál szomorújátékot facsarni. A novellában egy hiteles figurával ismerkedhetünk meg, míg a drámában – egyoldalúsága miatt – egy hitelességében megkérdőjelezhető antihős áll előttünk, aki groteszkké váló élethelyzetét leginkább önmaga előtt restelve siet az önpusztításba.

A társadalomrajz mind a drámában, mind az elbeszélésben színes, reális, korhű üzenet. Az a gyanúnk támad, hogy ha Zebedeus kalandjait és nem Lorán zordyságát viszi színpadra a szerző, még egy Kisfaludy – Szigligeti – Csiky vonalába illeszthető klasszikus vígjátékkal is megajándékozta volna a magyar irodalmat. A XX. századi átdolgozási kísérlet is hatásosabb bohózatot kanyarinthatott volna Duló Zebedeus epizódjaiból, mint a *Csak tréfa* „fanyar” humorát kiemelni szándékozó próbálkozás. A humor fanyarságát itt ugyanis nem a főhős, hanem egy intrikus és önző női alak, Széphalminé közvetíti. Mivel azonban ő

egyoldalúan gonosz, humorával sem vált tud kiváltani bennünk egyetlen pillanatra se szimpátiát. A Tragédia Luciferének első markáns vázlatát ismerhetjük fel benne a jót is fontolgató filozofálás nélkül.

Az ő megfelelője a novellában a tanácsosné, aki addig mesterkedik, míg lánya kiházásítása helyett saját budoárjába nem navigálja a gyanútlan Zebedeust, meghiúsítva ezzel az atyai tervet, kilencedik évtizedébe léptetve az átkos birtokpert. A két nőalak abban is hasonlít egymáshoz, hogy mindketten féltékenyek saját szépséges lányukra, s míg ők ékszerekkel és drága ruhákkal hívják fel magukra a figyelmet, gyermeküket előnytelen és szerény öltözékben viszik a társaságba. „Oh, de legszebb ékét nem tűzheté magára az anyavetélytárs, s ez az ifjúság.” Ezek a hölgyek szalonjukba invitálják a művészeket, s mint a mérges pók szövögetik hálójukat környezetük magánéletében, sőt a politikában is.

A *Csak tréfában* mindenki politizál, még a szerelem is a politika és a közélet folyondárjába gabalyodik. A *Duló Zebedeus kalandjaiban* senki sem politizál, csak a kátyús magyar utak, a porfellebben döcögő, nagyapától örökölt útibatár és a gazdasszonykereső házassági szándék.

Zordy az intrikus légkörben maga is megfertőződik, vagy inkább megsebződik, és a társadalom ellen fordul azzal, hogy kimenekül belőle. Zebedeus intrikák célpontjává válik, kiszolgáltatott, körmönfont védekezésre képtelen XIX. századi balek. Ezért eleven társadalombírálat sorsának groteszkbe fülő megoldatlansága.

A vidéki nemes létformája – minden ősi rozsdá ellenére – tisztábbnak, egyértelműbbnek tűnik Madách számára, mint a fővárosi vagy a vármegyei önző, haszonleső tülekedés. A közélettől való elszigetelődés tudatos vállalásával inkább a zebedeusokkal éli életét, mint az elvtelen karriertaposókkal. Így észrevétlenebbül csiszolhatta lelkét a remekművet érlelő magány. Jósorsa – a magyar- és a világirodalom nyereségeként – mégis megadta neki, hogy élete fordulópontján találkozzék egy fényes elméjű „népi sarjadékkal”, akiben a baráti szív magasabbrendű önzetlenséggel párosult.

Varga Emőke

**„Csak engedi, hogy tégy helyette”
Madách Imre Mózes című drámájáról**

A Mózes-kritikák legfontosabb kérdései, megállapításai

Amikor a költő saját korának eseményeit, önmaga érzéseit fedezi fel valamely hagyományban, majd allegorikus írói eszközökkel megte-remti múlt és jelen párhuzamát, akkor e hagyományban: a mítoszok világában – „felébreszti az ember önmagával találkozását a jelenben”.¹ Az utókor, történelemként érzékelve már a szóban forgó mítoszadaptáció idejét is, tovább rétegezi az idősíkokat és saját jelenét a költő jelenére is rávetíti. Erre a viszonyrendszerre alapoznak a tematikus kritika irodalomtörténeti és filológiai megállapításai. Ezért kap lényeges hangsúlyt Madách Mózesének recepciótörténetében az 1850-es, 60-as évek és a Biblia Mózes-mítoszának párhuzama, valamint ezek viszonya keletkezésük éveikhez, főleg az 1970-es, 80-as évekhez. A Mózes-tragédiáról szóló, talán legismertebb tanulmányok közül meg kell említeni Mezei József 1977-ben megjelent Madách-kötetét, Sötér István könyvének vonatkozó részeit, Horváth Károly 1984-es Madách-monográfiájának Mózes-fejezetét. A színpadra állítás lehetőségei inspirálták Keresztury Dezső írását, Taxner-Tóth Ernő tanulmányait, a Mózes-tragédia recepciótörténetének utolsó fejezetéhez tartozik már Sándor Iván *A Mózes ébresztése* című írása.² A felsorolás bár nem teljes – igaz a legfontosabb bibliográfia sem közelítené meg, töredékét sem, a fő műről, Az ember tragédiájáról szóló szakirodalom-jegyzéknek – a hivatkozott tanulmányok ismeretében kijelölhetők a Mózes-értelmezések legfontosabb kérdésselvetései. Legelőször tehát a „mitopoetikus látásmód” (Gadamer) jelenvalóságának hangsúlyozásáról kell említést tenni. Mezei József a „Biblia szövegének szabad kezeléséről”, Horváth Károly a Bibliáról mint „egyedüli” forrásról ír. Mezei József hozzáfűzi: „Madách Imre korának felfogása szerint, a történelmet mitikus eseménysornak látja, nem a tudománynak, hanem a költészetnek jelent ez

elsősorban tárgyat majd. Minden történelem »költészetté« válik.” „Madách a Mózes mítoszból, történetben szeretné tetten érni a fordulokat, megismerni a hozzájuk vezető jeleket.” „Ráismer (ti. Mózesben) az emberi vonzásokra, önmagára”. E megállapítások kiindulópontot képeztek a bibliai mítosz és a Madách-tragédia eseménysorának, motivációrendszerének összevetésére. Ám sem Horváth Károly, sem Mezei József tanulmánya nem vállalkozott a rigorózus párhuzam-állításra, noha mindketten számos és lényeges mítoszkritikai észrevételt tettek. Így fordulhatott elő az, hogy Mózes Kánaán határa előtti halálát Mezei József – úgy tűnik – nem Madách művének, hanem a Biblia eseményeinek logikájával magyarázza. (A későbbiekben saját értelmezői nézőpontomból e kérdésre visszatérek.) A hagyomány világában újjáéledt jelen témaköre, a mítoszkritikai összehasonlításokon túl, megalapozta azt az irodalomtörténeti megközelítést is, mely egyrészt Madách Imre magánéleti és politikai szerepvállalását kutatta,³ másrészt konkrét filológiai párhuzamokat keresett a tragédia és a kor történelmi figurái közt.⁴

A Mózes-recepcióban az irodalomtörténeti szempontok érvényesítésének lényeges területe a Madách-oeuvre megítélésének kérdése is. Horváth Károly véleménye egybehangzó Sötér István, Waldapfel József, Keresztury Dezső megállapításával: „Madách pályája végső állomásának a Mózeset kell tekintenünk; ebben látni Madách mondani- valójának végső kifejtését” (Horváth Károly, i. m.) Mezei József szerint: a Mózes-dráma „a témát és a vállalkozást tekintve nem kisebb méretű, mint Az ember tragédiája” (Mezei, i. m. 378.). A két mű közötti kapcsolatrendszer értelmezésére többnyire az alapkoncepció és a záróképek tekintetében vállalkoznak a tanulmányok. Eszerint: a Tragédiában a téma nem tette lehetővé, hogy a nagy ember és a tömeg konfliktusát messzire vigye Madách, az egymásra találás, a kifejtlet a Mózesben íródik meg, miközben Madách nemcsak a Tragédiában, de a Mózes-drámában is hangsúlyozza: a nép bűne a szolgálalkúság. Továbbá: „Ádámé a kérdező ember tragédiája volt, Mózesé a küzdő emberé”. A Mózes-dráma mintegy beteljesíti a Tragédia küzdés és bizás-elvét, befejezése optimisztikus (v. ö. Horváth Károly és Sötér István, i. m.). A két Madách-dráma összevetési kísérleteiből idézhetnénk a magánélet és a

férfiúi elhivatottság ellentétére,⁵ a színszerűség, a színrevihetőség problémájára, a kompozíció rendhagyóságára, stb. vonatkozó megállapításokat is.

Igaz, hogy Keresztury Dezső szerint a Mózesben helyenként „ki-ütököznek (...) az egyenetlenségek, naivitások”, a mű helyenként „bőbeszédű” és „epikusabb a kelleténél” – a színrevihetőség szempontjából legalábbis (Keresztury, i. m. 244.).⁶ Igaz az is, hogy a mű első hivatalos méltatói, az akadémiai bíráló bizottság tagjai szerint sokkal inkább „dramatizált eposz” a Mózes, semmint tragédia,⁷ s a műfaj problémája a későbbi kritikákban is visszatér. Mégis – figyelembe véve a Mózesnek a Madách-életmű „végső kifejtését” megvalósító szerepét – természetesnek és szükségesnek vélhetjük Sándor Iván megállapítását, melyben „drámairodalmunk méreteiben egyedülálló nagysággal megfogalmazott” alkotásaként aposztrofálja a Mózes, s egyúttal a méltatlanul elfeledett művek közé sorolja (Sándor Iván, i. m. 51.).

A fikciós alkotást a tematikus bírálat allegóriává változtatja.⁸ Az író ugyanis nem deskriptív hűségre törekszik, hanem teremtett világa koherens megrajzolására. Ezért, bár kétségtelenül van politikai-történelmi vonatkozása Madách Mózesének pl. az 1850-es, 60-as évek magyarságának nemzeti szabadságvágya, az alku vagy a radikális külön út kérdésében stb., a mű értelmezési lehetőségeit önmagában véve ez a kritikai szempont leszűkíti, allegorizálja. Irodalomtörténeti hagyományunk tematikus értelmezései helyébe ezért a továbbiakban elsősorban fikciós szempontokat állítok, mégpedig – az elvontság képzőjével ellátott – Között-ség fogalmán keresztül. A Között, a közvetítő szerep mint a műnek több strukturális rétegét is érintő metaforizációs folyamat áll értelmezésem középpontjában.

A Között-ség mint az „eszköz”-lét lényege: vázlatos kitekintés

Mózes tragédiáját egy szerep teljesíthetlensége okozza. Azé a szerepé, amely a kiegyensúlyozás, a pólusok közt a középpontot megkeresni és megtartani tudás erőfeszítését kívánja. Olyasvalamit, ami ugyan összeegyeztethető az emberi természettel, de időtartama és intenzitása

egy isteni küldetésű próféta erejét is felőrli. A mérték elhibázása, vagyis az észrevétlen közelebb lépés a pólusok egyikéhez – legyen az akaratlan vagy akaratlan – a mérleg kibillenését, a hitből és kölcsönös bizalomból épített szentély összeomlását, a törvények érvénytelenné válását eredményezi. Az ellentétes pólus, akár az Úr, akár Izrael népének pólusa, ekkor ugyanis még erősebb vonzást gyakorol a közvetítő középpont-ra, a centrális szerepbe kényszerült tragikus hősré, aki viszont soha sem szólhat, vagy állhat e kényszerű vonzásnak saját indulatai szerint ellent. Nem teheti, kizárólag szerepe kényszerében mozoghat.

Annak igazolására, hogy a Mózes-tragédia gyújtópontjában a Között-ség kérdése áll, egy tematikus példát említek. Madách művének egyetlen forrása, a Biblia szerint,⁹ Mózes azért nem jut el Kánaánba, mert ő is az egyiptomi fogságban hajdan megromlott lelkek közül való. Madách Imre Mózesre viszont egy kérdés s a hozzákapcsolódó felajánlás miatt nem láthatja meg az Ígéret földjét. E kérdés pedig nem egyéb, mint egy újabb és végső próbálkozás a tökéletes közvetítő szerepének betöltésére, vagyis alku az Úrral saját életéről, melyet cserébe ajánl fel, az Ígéret földjének küszöbe előtt, népe ifjaiért. A bibliai mítosz motivációjának módosítása: a dráma kimenetelét érintő változás, úgy vélem, szerves és reprezentáns része a madáchi koncepció egészének. A Között, a közvetítő szerep strukturálisan ugyanis több szempontból meghatározó: érinti a dráma látvány- és térviszonyait, az ezekkel összefüggő időbeliséget és a lelki folyamatokban megmutatózó fázisokat. A továbbiakban értelmezésem e felsorolt, konstitutív tényezőket veszi számba, s ehhez szükségesnek mutatkozik néhány mítoszkritikai szempont, elsősorban az archetipikus kategóriák viszonyrendjének vizsgálata is.

Fel hát! – kit az Úr választ eszközzé – mondja Jehova, majd a mű negyedik felvonásában Mózes maga fogalmaz így: *Isten végzetes kezében / Eszközzé lettem*. Az eszköz lényegileg „valamire való”. „A »valamire valóság« struktúrájában az rejlik, hogy valamire utal.”¹⁰ A valamitől a valamihez, a valakitől a valakihez vezet. Ez az eszköz fogalmában eleve benne rejlő közvetítő-szerep, úgy tűnik, egy konkrét műértelmezési kísérlet előtt, indokoltá teszi a Között-ség fogalmának

absztraktabb megközelítését, mégpedig a térbeliség és a látvány, az időbeliség és a pszichikum szempontjából.

Egy külső szemléltői nézőpontból két stabil avagy mozgó szélső pont/végpont között jelölhető ki a centrum. A centrum távolsága így állandó vagy változó, a végpontok stabil vagy mozgó mivoltának függvénye. A mozgás iránya a végpontok ismeretében vízszintes, függőleges, diagonális, a térre kiterjesztve pedig: akár gömbszerű is lehet. Másrészről, a végpontok valamelyikét a szemléltetés pontjaként kijelölve, a centrum a „valamiként látás” illetve a „benne látás”¹¹ szemléltetésével látszik a Között-ség helyének. Valamiként látni annyit jelent, mint x-et y-ként látni. A benne-látás pedig azonos azzal, hogy y-t látom x-ben. Konkretizálva: Mózeset prófétaként látom, a prófétát látom Mózesben.

Az időbeliség szempontjából értelmezve a Között-ség jelentését, egyrészt a jól körülhatárolható intervallum és a centrális pillanat terminusaira, másrészt az időfolyamatok nyitottságára kell hivatkoznunk. A mindenkori tapasztaló szubjektum lezáratlannak tekintheti a visszafelé pergetett élményeket éppúgy, mint a még át nem élt, így végpontjában meg nem tapasztalt jövőt. De épp így felfedezni vélheti ok és okozat közt a minden eseményt magába sűrítő centrális pillanatot.

Lélektanilag a Között-ség a már nem és a még nem, a „sem nem ez” és a „sem nem az” állapota. A lélek a kettős megfelelni akarás illetve a kettős elszakadni vágyás kényszerében él, az egyensúly-tartás kötelességének ígézetében. A közvetítés, a képviselő, a helyettesítés feladata hárul a Között-ség helyzetében álló személyre, konkrétan a próféták, vezérek, örültek, jószok, látnokok, bírások, költők táborára. E szerep hordozója önmaga egyéniségének megszüntetésére kényszerül, a szükségszerűség vonzásában elsorvadnak az egyéni vágyak, helyükbe a pólusokra emlékeztető tulajdonságok lépnek. A vonzásokat és taszításokat ki kell egyensúlyozni. E szerep célja valami soha nem látott és nem tapasztalt jelenség megteremtése, megtartásának feltétele a magány, következménye az időleges vagy végleges meg nem értettség.

Minden a szükségszerűség vonzásában történik.

A térbeli- és látvány-elemek, a Között-ség látványszervező szerepe

Egy dráma, írott formájában, a nyelv és a műfaj szabta határok között idézhet képi- és látvány-elemeket: vagyis rövid instrukciókkal, a szereplők térbeli viszonyrendszerével és természetesen ugyanúgy, ahogy más műnemek: a dialógusok beszéd folyamatának verbális képeivel. Ám mindez redukált lehetőséget jelent, hiszen például a kontemplatív szemlélet, a deskriptív részletek nem egyeztethetők össze a dráma cselekmény-központúságával, stilizáltságával.

A Mózes verbális képei – Az ember tragédiájának látványelemeihez hasonlóan – absztraktságukkal tűnnek ki. Hiszen, bár az olvasó képi fantáziájára alapoznak és mentális képeket idéznek – mint minden képszerű irodalmi alkotás – ám röviddel azután, hogy a kép elképzelésének folyamata elindul, a tudat akadályba ütközik, kisiklik, mert absztrakt főnevek, elvont fogalmak állnak útjába. *A seb mind-egyre mérgesebb leszen, / szorongó aggályt költ népem között, / A megnyugodt biztonságnak helyébe, / Mi jólétiünknek egyedüli földje.* A romantika ábrázolás-fogalmának és elvárásainak megfelelően, az anyagi valóságot áttekinthetően reprezentáló kép helyébe itt a „seb” absztrakt képe lép, mely az aggodalom, a szorongás elvont fogalmi és lélektani kategóriáival kapcsolódik össze. A konkrét fizikai valóra, Izrael fiainak életére utaló „drága vér” jelzős szerkezete váratlan absztrakcióval játszik át a társadalmi, gazdasági haszonra utaló, „közjó ere” verbális képébe: *vízbe fojtál egy szak gyermeket, / s elhagyta az anyák jajára. (...) / mondd, mi jó / a drága vérből a közjó erébe?* Madách a leírás egyszerű látványi reprezentációja és a mentális képet nem idéző absztrakt fogalmiság között teremt meg a Mózes-tragédia verbális képi világát.

A továbbiakban a Között-ség látványszervező szerepét a drámai instrukció és a szereplők viszonyrendszerének térkonstitúálása: a nézőpont és a tér/hely jelölése szempontjából vizsgálom. A dráma imaginatív terét néhány, többnyire az instrukcióban megjelölt tárgy és az emberi testek töltik ki. A tér tehát a testek egymáshoz való relatív viszonyából jön létre. Így maguk a tárgyi elemek és viszonyaik, tehát az általuk meghatározott nézőpontok és nézőpont váltások teremtik meg a dráma térbeliségét, pontosabban a helyet, az emberi események színterét.

rét. Mózes, a tragédia főhőse, az imaginatív tér felnagyított és alsó perspektívából szemlélt alakja. A felfelé irányuló mozgások, a vertikálisan nagy kiterjedésű tárgyak, táj- és térelemek kapcsolódnak figurájához. Az instrukcióban megjelölt, a centrális perspektíva nézőpontrendszerét tükröző viszonyok a középpontba helyezik Mózes figuráját. Már a dráma legelső szerzői utasítása kijelöli centrális helyét. *Trónterem Pháraó palotájában. Pháraó trónon ül, mögötte toll-legyezős szolgák. Körülé fényes kíséret, a főpap, az országlár, Mózes, Jókhebed sat. (...) Mózes a trón elé vezetve.* A főpap kommentálása tovább árnyalja az elfoglalt középponti hely kérdését, hiszen Mózes intelligenciája, egzisztenciája miatt kiemeli környezetéből, tudását tökéletesnek állítja és egy végtelenbe futó vertikális tengely látványát kapcsolja hozzá: *a magas egek / Kristály boltjától a tengerfenék / Borzalmaig le semmi se maradjon, / Mi őt tudatlan bámulatra hozza.* A dimenzionális térkijelölés¹² Mózes a fáraó magasan elhelyezett trónjához viszonyítja. E relációs folyamatban a térbeli reprezentáció ténye éppúgy hangsúlyt kap, mint eredménye, vagyis a fent, a felfelé helyének, irányának megjelölése. A beszélő(k) nézőpontja, tehát a külső nézőpont (az országláré, a főpapé, Jókhebedé, Ároné) és a testek térbeli hierarchiájából és kanonikus helyzetéből eredő belső nézőpont (a fáraó trónon ül, Mózes elé vezetik): egyaránt a centrális helyet jelölik ki Mózesnek. *Kelj fel, fiam, s fogj mellettem helyet – mondja a fáraó Mózesnek, majd így folytatja: Feldíszesítlek a tanácsmezével, / S te a tanácsot elméddel díszítsd. (...) én, ki azzá, ami most vagyok, / Csak benned lettem –* válaszolja Mózes a fáraónak. A csodálkozó egyiptomi tisztviselők maguk is részesei annak, amit néznek. A „lelkes arcú”, „nemes alak” látásához, látványához maguk is viszonyulnak. Ezért természetes, hogy a szereplők világának helyzetminősége megrajzolódik a rangjukat féltő beszélők és Mózes viszonylatában is. Országlár: *Ám lépj helyembe. – Én sosem bírom / Levetni az embert, e díszruhát / Magamra öltve.* Másutt ugyanő: *Mit mondasz e fellépéshez, barátom? / Növelted, félek gazdádá leend. A főpap válasza: Bizony, bizony, a szellem, tartok én is / Melyet felhíttam, most szómnak nem enged. / De hogy hatalmas s nagy lesz, az való.* A Mózesre vonatkoztatott nominális metaforák, hasonlatok: „drágakő”, a napjához nem hűtlen „sugár”, „tanácsod dísz”, „trónod fő-

nye”, stb., ugyanazt a poétikai szerepet töltik be, mint a térkijelölés és a nézőpontrendszer: a dráma megnövelt, felnagyított tragikus hőst állítják elé.

Mózesről tehát az olvasó és a dialógusban résztvevő szereplők tudata egyaránt a fent szférájához tartozó képet őriz. A térviszonyok azonban a drámai történés során folyamatosan jönnek létre, alakulnak a helyzetnek megfelelően. A térkijelölés a dialógusokban újra és újra megtörténik. A tragikus hős közvetítői pozícióját, a látvány szempontjából értett Között-séget Mózes csak a későbbiekben, de még az első felvonás során nyeri el. A két pólus közötti: a népe és az Úr közötti kiegyensúlyozó szerepet a Jókhebeddel folytatott párbeszéd készíti elő, amikor is a dicsőségben fürdő Mózes megtudja származását. Mint egy üstökös egy magas pályáról, szinte becsapódik az érzelmei és származása diktálta pályára, népe vonzáskörébe. Eddig a pontig Mózes kizárólag alsó perspektívából szemlélt, felnagyított alak, az első felvonás végső döntését előkészítő elhatározás pillanatától viszont – amikor is elindul Gózen földjére – kettős perspektívában mutatja a dráma. Először a fent, felfelé irányjelölések eltűnését figyelhetjük meg, majd Mózes helyváltoztatása, a térbeli mozgásfolyamatok vetítik előre a későbbi történéseket: az álruhás Mózes Áronékkal egy dombról ereszkedik alá. A becsapó tisztartó parancsa ezután már egyetlen igekötőbe sűrítve jelöli ki az új pályát Mózesnek: *„Mi lázadó ez! üssétek le őt.”* A drámai eseménysor sorsfordító – illetve konfliktus – pontjain a térviszonyok a helyzetnek megfelelően alakulnak. A lázadó nép, a prófétája hitével és kitartásával lépést tartani nem tudó Izrael, Mózes fölébe akar kerekedni. A dráma dimenzionális térviszonyai ekkor megváltoznak: *Ne húzzon ujjat, aki térdre temett. Miért is túrjuk e gonosztevőt / Óh, üssük le őt.* – mondja Abiram a kivonulás előtti feszült várakozások napjaiban. A tragikai vétség szituációjában Madách még élesebben szembeállítja a lent és a fent szféráját, az ellentétes nézőpontokat. A nép ekkor önmaga helyzetét viszonyítja Mózeséhez, és az ennek eredményeképp megszülető elégedetlenséget már nemcsak az állóképszerű térbeli pozíciók, a térirányok, hanem a térben végbemenő mozgások is jelzik. A negyedik felvonásban Abiram le akar ülni, az előzmények érzékeltetik: átvitt értelemben is, helyet akar foglalni Mózes

sátorában. Mózes érzi, hogy készül a lázadás, ezért rendre utasítja Abiramot. *Ki lesz elég merész, leülni a / Nemzet bírójának színe előtt? – / Fel! hogyha mondom.* Az egyre erősebben kiéleződő konfliktust ironikus hangvétel jelzi, mely a dráma kezdetén a pátosz fényével bevont fent jelentését ellentétére fordítja. *Ah, oly magasan állsz-e már felettünk, / Hogy szónk is elhal, míg hozzád felér. / Ki tett fölünkbe. Mózes? mondd, ki vagy?*

A nép, a halandó ember szemszögéből – akár elismerőn, akár irigyen, akár ironikusan is veszi ezt tudomásul – Mózes túlságosan is fent van. Az Úr Mózeshez intézett szavai ugyanakkor a fel kell emelkedned! – parancsával hangzanak: *Mózes, kelj fel (...)* / Szabadítóját várja Izrael majd néhány sorral lejjebb: *Fel hát! – kit az Úr választ eszközévé, / Az megszűnt lenni többé önmagáé, / S a nép szívében ver csak élete.* A szövegkontextus megteremti az emberi test konkrét mozdulatától az útra elindulás, a felmagasztosulás absztrakt jelentéséig a szemiotikai átmenetet. A nép a fent, Jehova a lent szférájához tartozónak érzékeli prófétája létét. Ez az ambivalencia a kettős perspektíva folyamatos jelenlétét jelzi a drámában, a „szemlélt” vonatkozásában pedig a mentális képek és a látvány szintjén jelentkező közvetítés, Között-ség benyomását adja.

A megmutatás láthatóvá tétel is egyúttal, mert a szem elé tárt jelenség az átlátás lehetőségét teremti meg. A láthatóvá tétel kiemelés és rámutatás. Aki láthatóvá tesz, az a megismerés lehetőségét nyújtja a szemlélőnek, a megismerőnek. A látás és a megismerés, megértés erős összetartozása indokolhatja Madách művének gyakori szófordulatát: a retorikus *ládd!, lám!, láss!* alakokat. A látás mint a megértés alapvető ismeretelméleti metaforája leggyakrabban Mózes beszédében fordul elő. *Ezért nem lesz, ládd, semmi Izraelből. Ki jobbat nem tud, Józsué – szeressen. / De ládd, népünk küzdelme hosszú lesz, / S az emberélet oly szörnyű rövid.* Igaz, a dráma többi szereplőjének szavai közt is és konkrét jelentésében is, találkozhatunk a látásra utaló igealakokkal. Mózes szavaiban azonban azért lényeges a megértés és a látás jelentésmezejének összeolvadása, mert ez a szemantikai átfedés a prófétaszerep egyik szimbóluma. A transzcendencia és az ember között közvetítő Mózes tanításainak, figyelmeztetéseinek jele. Amikor Madách meg-

vonja Mózesről a látás irányítására, vagyis a látás általi rámutatásra való jogot, az mindig a közvetítő szerepből való kibillenést jelzi. Három eseményt említhetünk ezzel kapcsolatban.

Az első Mózes haragjának erejét szimbolizálja. A moabiták elleni küzdelemben – a nép bálványimádása miatt – Mózes nem vesz részt. A támadást Isten haragjának, a büntetés részének értelmezi, tehát várakozik. Káleb, Abiram és Dátán felmennek egy domb tetejére, onnan szemlélik a harci eseményeket, míg Mózes a völgyben marad, lemond a látás privilégiumáról. Később karja felemelésével mégis megfordítja a harc kimenetelét. Mezei József szerint Mózes akkor emeli fel karját, amikor amúgy is győzelemre fordul népének helyzete, vagyis csak megerősíti az eseményeket (Mezei József, i. m. 433.). Ebben az olvasatban a próféta bűvésszé, mutatványossá válik, pedig Madách Imre tragédiájának sorai ennek épp az ellenkezőjét állítják: ekkor ugyanis – a Bibliai történettől eltérően – Mózes nem egy eleve meglévő csodás képességét hozza működésbe, nem ő tesz csodát, hanem karjának felemelése pillanatában segítséget kér az Úrtól. Karjai mint látványosan megjelenő közvetítő eszközök szerepelnek, a verbális képek szintjén metonímikusan fejezik ki magát a prófétai szerepet, feladatot. Madách bizonyára nem véletlenül választotta ki a bibliai Mózes sok csodatette közül épp ezt, melyben a próféta nem külsődleges tárgyi eszközt, hanem önmaga testét használja fel a Között-ség, a közvetítés megvalósításához. Így billen helyre a látás megtagadásából eredő kizökkent helyzet.

A második, látással kapcsolatos szituáció a negyedik felvonás tragikai vétségét készíti elő. Mózes a sátorban pihen, úgy érzi, elérkezett a célhoz. Emlékezik, értékeli a múltat és elégedett, „majdnem bűnösen az” (Mezei József, i. m. 436.). Józsuét kérdezi, őt kéri meg, hogy nézzen ki a sátorból, *hogyan van az idő?* és jönnek-e már a kémek Kánaánból. Amint az előző példában, itt is jelképesé válik a szemlélés tevékenységéről való lemondás. Mózes ugyanis, a látás mint tapasztalás elmulasztásával, hibázik. Így lesz a helyzet az elbizakodottság, a lelki vakság szimbóluma, a tragikai vétség küszöbe. Mózes elvesztette centrális szerepét, eltávolodott a nép pólusától. Az egyensúly helyrebillenését, legalábbis a helyes út megtalálását, a látásra való különös képesség újbóli birtoklása jelzi majd: a füstoszlopot, melyből Jehova szól – a bibliai mítosztól eltérően – egyedül csak Mózes láthatja és értheti meg.

A látás szimbolikusságának harmadik példáját az ötödik felvonás végén találjuk. Ehelyütt a látás mint a legfőbb, mint az abszolút tapasztalás értelmeződik, és úgy, mint az életből a halálba való folyamatos átmenet lassan megnyíló metaforája. Mózes elindul a hegyre, ahol Jehovával utoljára készül találkozni. Madách műve eddig Mózes egyetlen egyszer sem helyezte a hegycsúcs, a térbeli magaslat legfelső pontjára. A tragédia ezidáig gondosan elkerülte a bibliai történet kínálta felső természeti szférát. Sem a Cipporával való megismerkedés, sem az ugyanitt játszódó búcsúzás, sem a seregek irányításának színhelye nincs hegy- vagy dombtetőn.¹³ Sőt, a Mózes mítosz legismertebb és közismerten hegyhez kötődő eseménye sem. A bibliai prófétától eltérően Madách prófétája ugyanis nem a Sínai-hegyen köti meg a szövetséget Istenével. Madách kikerüli a térkonstituálásnak ezt a kérdését, a Mózes fel- vagy lejövetelére utaló igék helyett az „elébe áll”, az „elérjükbe lép” kifejezéseket használja – többször is. Úgy tűnik, az archetipikus hegy-képet az epifánia pontjának tartogatta Madách.

Amikor tehát Mózes felfelé halad, Józsué titokban követi. Később Mózes kérdésre azt válaszolja, a sírig akarja kísérsni, és hogy *Nem is fogsz látni – én látlak csupán (...) Hogy jelt tehessek / A sírra, melyben el foglak temetni*. A próféta tiltakozik, sem sírja megjelölését, láthatóvá tételét nem akarja, sem pedig az idő sürgetését: tudja, nem jött még el a próféta szerep átadásának végső pillanata. Márpedig a látás tevékenységének jóhiszemű kisajátítása épp ezt jelentené. Mózes tehát még magánál akarja tartani a megismerésre való jogot, hiszen a látás általi tapasztalás élete utolsó perceinek koronája. Jehovához intézett végső kérése ezért így hangzik: *Nem láthattam arcod, / Mert tudtam, aki színről színre lát, / Az a halálé. – Most mutasd magad meg*. Összekapcsolódik a halál és a látás, a halál a látás feltétele lesz, vagyis az abszolút tapasztalásé, a transzcendencia pillanatnyi átérzésé. Az ekképpen, tehát végső soron a látás által abszolutizált próféta-szerep már nem egy újabb tragédia, hanem egy méltó pálya dicsőséges lezárásának jelzése. Ám Madách evvel nem fejezi be sem a drámát, sem a látás folyamatának metaforizálását. Innentől a bibliai mítosz történéseit követi. (A színről színre látás lehetősége ti. nem szerepel a Bibliában.) Mózes megláthatja az epifánia pontjáról Kánaánt. De amíg a Biblia

Mózes kéri Urától a megmutatást, Madách Mózes jutalomként kapja. Feljebb és feljebb jut a hegyen, és „kitárva látja” Kánaánt. A totális, az abszolút élményben részesül, igazi eufórikus pillanatban van együtt a meglátott jövőndő, az elbúcsúzó múlt és az átélt jelen. A látvány konkrét elemei: a hegy, a sík, a kúpok, a folyó, a zászló, mind archetipikus elemek. A konkrét átjátszik az általánosba. Ez a látás „a világ tükre és koncentrációja” lesz (Frye, 1994. 44.), Mózes saját látása által nyílik ki egy közös világ felé, utoljára érzi át elhagyott szerepét.

A műfaj „elkülönzése” a recepciótörténet szempontjából

Madách Imre Mózes című drámáját megszületése pillanatától fogva végigkíséri a szabályszerűségét érintő kételkedés. Maga az alkotó kezdi a sort: „Érzem, hogy ez a mű is másforma, mint rendesen színműveink” – írja Nagy Ivánnak. Az akadémiai bíráló bizottság hamarosan folytatja: a Mózes nem tragédia, hanem „dramatizált eposz”. A későbbi méltatók közül idézhetjük Voinovich Gézá: „Szerkezet dolgában az egész inkább dramatizált eposz, mint valódi tragédia”, vagy Keresztury Dezső érzékeny megfigyeléseit: „Akár a szabályok, akár a színpadi hatásosság megszokott formái felől nézzük, bizony rendhagyó tragédia ez”. „Madách a Mózesben kis, feszült drámákat fog össze – mint a Tragédiában is – egyetlen hatalmas ívvel”. „Drámájának szerkezete: az epikus sorsidézés, de stílusának lényege: a darabos, zord, helyenként az érthetlenségig expresszív drámaiság”. Keresztury felhívja a figyelmet, hogy „voltaképpen kétszer fejeződik be a darab” (Keresztury Dezső, i. m. 238–267.), s megállapítását Mezei József és Horváth Károly motívikus értelmezései megerősítik. Péterfy Jenőt idézve, Sándor Iván is a tragédia rendhagyóságára hívja fel a figyelmet, mégpedig egy műfaji archetipikus jellemző, a vétség kérdéséből kiindulva: „Mózes drámai vétsége megoszlik az egyén és a társadalom között, s néha úgy érezzük az egyénre nézve majdnem szétfoszlik” (Sándor Iván, i. m. 50.).

Vajon miből adódik a szabálytalanság és miben ragadható meg annak lényege? A koncepció elhibázása avagy az alkotó tudatos – Madách kifejezésével élve – „elkülönzése” áll a kérdés mögött?

Northrop Frye kutatásait alapul véve,¹⁴ válasz-kísérletem kiindulópontját az irodalom műfajok előtti, archetipikus elemeinek, ezek viszonyának értelmezése jelenti. Ebben az átfogó értelemrendben első sorban a közvetítő szerep, a Között-ség szimbólumának motívikus megjelenéseit keresem.

Mítoszból tragédia

A Biblia, mely tematikus szempontból Madách Mózesének egyedüli kiindulópontja, az „át nem vitt értelmű mítosz legfőbb forrása” (Frye, i. m. 121.) A mítosz pedig tipikus cselekedeteket ír le, olyanokat, amelyekről a vallás azt mondja, „ez van”, a költészet pedig ezt: „csak tétélezzük fel, hogy ez van” (Frye, i. m. 111.). Madách feltételezése elsősorban Mózes szerepkörére irányul, és nagyjából így hangozhatna: tétélezzük fel, hogy Mózes cselekvésének eredményességén, áldozatvállalásán, hite kitartásán: vagyis ő magán múlik minden. Mózes figurája pedig egy feladattal azonos, mégpedig bizonyos értelemben a drámák mindenkorai tragikus főhősének feladatával: a közvetítőével, ez esetben az Úr és a bűnös nép közötti centrális szereppel. A bibliai forrás tehát priméren, „át nem vitt értelemben”, tematikusan kínálja Mózes mítikus figurájában Madách korának és Madách életművének egyik nagy kérdésére a választ. A magasztos, a transzcendens eszmék és a bűneit hordozó nép között képes lehet eredménnyel, akár az eszközletet is vállalva, prófétaként közvetíteni a nagyra hivatott lélek. Madách bizonyára nem pusztán a külsődleges okok – korának műfaji ízlése, a maga írói alkata – hanem a téma immanenciája miatt is a tragédia műfaját választja. A tragikus hős archetípusához ugyanis hozzátartozik a közvetítő szerep és az, hogy ő maga az „isteni villámlásnak” egyszerre áldozata és eszköze (Frye, i. m. 175–178.). Madách – miközben megoldja a műfajelemek közötti váltást – egymásra vetíti tehát a mítosz egyik témaelemét és a tragédia egyik archetipikus jellemzőjét: ez az érintkezési terület pedig a már említett eszköz-szerep, avagy a közvetítés feladata.

Úgy tűnik, ez a kontamináció az oka a recepciótörténet műfajjal kapcsolatos kifogásainak. A továbbiakban ezért indokoltnak látszik a

bibliai mítosz és Madách tragédiájának összevetése a leglényegesebb pontokon, hiszen a műfajváltás folyamata jelzi a közvetítés-téma fázisait – és viszont.

A románc és a tragédia között

Madách Mózes a bibliai mítoszt dolgozza fel, ám a szimbolikus elemek új archetipikus értelem összefüggésben történő felhasználása a mítoszt nemcsak a tragédia, hanem a románc felé is kibillenti. A románc felé mint az irodalom egyik műfajok előtti eleme felé. A mítoszt a romántól alapvetően a hős tetterejének különbségével választjuk el Northrop Frye szerint, ti. a mítosz hőse isteni, a románcé emberi erővel bír. Ám ez az elválasztás poétikai értelemben nem éles, hiszen a románc is a mítoszalkotó irodalom általános kategóriájába tartozik. „A mítosz a románc átvitelének metaforikus kulcsa a kritikában” (Frye, i. m. 160.) Ugyanakkor a románc, vagyis a kereséstörténet, ami alapvetően valamiféle vágyakozást fejez ki egy térben és időben értett aranykor után, olyan fázisokra tagolódik, melyek jól nyomon követhetően jelen vannak Madách tragédiájának struktúrájában is.¹⁵ A továbbiakban e fázisokat a tragédia felvonásaihoz és a közvetítő-szerep koncentráálásának stádiumaihoz viszonyítom.

A románc első fázisa: a hős születésének mítosza, gyakran vízhez, áradáshoz kapcsolódik. Ismert, hogy Mózes története a születést és a túlélést az áradó Nílussal, archetipikusan tehát a vízzel kapcsolja össze. Madách az első felvonás esemény-sorába beépíti a mózeskosárban, a Nílus vizén megmenekülő csecsemő születés-történetét, de csak mint olyat, amely érvet szolgáltat a Között-ség állapotának kialakításához, vagyis ahhoz, hogy Mózes letérjen a származásával és küldetésével meg nem férő, de az adott pillanatban fényesnek és csábítóknak mutakozó pályáról. Madách művének e részletében a csaknem kontemplatív, a mítosz és a románc epikus eszközeire utaló szemlélet válik jellemzővé.

A tragédia első felvonása tehát nem azonos a románc első fázisával, az előbbi csupán felhasználja az utóbbit, elsősorban felidéző, ret-

rospektív elemként. A Biblia egyébként több helyütt is, ciklikus visszatérésben, tartalmaz első fázisra jellemző áradással, vízfakasz-tással, átkeléssel kapcsolatos elemet. Ezekről Madách legfeljebb említést tesz, de mint műfajelemeket archetipikusan nem teljesíti ki.

A románc második fázisának témáját Madách Imre kétszeresen, vagy még inkább: két felvonásra széttagolva használja fel. Így az ifjúsághoz, a női- anyai aspektushoz tartozó képek – e fázis szimbólumai – vesztenek erejükből, inkább csak megerősítik vagy ellenpontosítják a tragikus történetek felé vivő eseményeket. Az első felvonásban a nő, Jókhebed és Mária alakja, a közvetítés, a Között-ség pályájára való rá-lépésben segíti a hőst, a második felvonásban viszont a már eleve el-döntött szerepvállalás közvetett megerősítését szolgálja e fázis témája: Cippora kérésének megtagadásáról van szó és az ennek következtében létrejött lélektani helyzetről. Románcos jellegzetesség még a rossz köz-érzet, a tettek világába való vágyódás is. Ez a lelkiület a Hóreb tövében üldögélő Mózeset éppúgy jellemzi, mint Józsuét, Mózes tipológiai figu-ráját.

A második felvonásnak a románc struktúráját meghaladó témaelemei: a próféta-szerep elnyerése; a stratégia kialakítása; a küldetés előtti megtorpanás – a mítoszt a tragédia tipikus elemeivel gazdagítják.

A próféta-szerepnek, a Között-ség állapotának elnyerését, a meg-sejtés, a megérzés lélektani mozzanatai vezetnek be. Legelőször Cippora arca, a vendégekkel kapcsolatos benyomásainak tükröződése nyújtja a jelen sorsfordulójának érzetét, aztán a csipkebokor látványa, az általa keltett hirtelen és intenzív emóciók. A dráma e sejtéseknek a bizonyosság és a tudatos értesültség elébe való helyezésével a két pólus (a nép és az Úr) időben szinkron és kvantitásaiban is azonos vonzását, vonzerejét érzékelteti. A tragédia a mítoszi hagyományoktól eltérően és a tragikus archetipusnak megfelelően ugyanis néhány pillanathoz (a megsejtés pillanataihoz) és egy már eddig is sok eseménnyel terhelt helyhez, a Hórebhez köti a fordulatot. Sűríti az időt, pontszerűvé teszi a teret. *Ha a hit nem hagy el, meg a kitarítás. /A szellem az csak ami győzhetetlen (...) / Fel hát! – kit az Úr választ eszközzévé, / Az megszűnt lenni többé önmagáé, / S a nép szívében ver csak élete.* Jehova szavai tömörek, világosan kijelölik Mózes útját, megjelölik szerepét. A választott próféta az „Úr eszközeként”, a „nép szívében”, „önma-

gán” túllépve töltheti be küldetését. Erőt és tehetséget Jehova ad, feladatot a nép. Mindezeket túl Mózes két, egymással szorosan összefüggő dolgot kell, hogy megszemélyesítsen, egyensúlyozó, közvetítői szerepét csak ezek: a hittől függő kitartás és a kitartás éltette hit birtokában őrizheti meg. Mózes válasza szimmetrikus Jehova szavaival. *Széttepek minden drága kötelet, / Mi életemhez vonz, gyöngévé tehet.* – Istenét és népét választja: *Te egyedül csak, harcok Istene, / Te egyedül, nép – ameddig szabad lész.* Az ismétlődő mondat szerkezettel Madách a próféta-szerep kiegyensúlyozó, közvetítő voltát hangsúlyozza, a vonzást gyakorló pólusokat egyformán egyedülínek, egyformán intenzívnek állítja.

A Biblia ehelyütt meglehetősen részletező, a prófétává váló Mózes számtalan bizonyosságot kap, csodatételek sorát, melyek mint külsődleges eszközök segítik őt és egyúttal félistenné is változtatják. Madách Imre Mózes levétközi e mitikus, románcos vonásokat. Emberibb, esendőbb lesz, de Jehovához intézett válasza tükrözi, a tragikus hősök öntudatosságával, intellektusával ruházódik föl.

A románc harmadik fázisa, a tulajdonképpeni keresés-téma, a Madách-mű második és harmadik felvonásának strukturális elemét képezi. Az archetipikusan hármas felosztású keresés-témára Madách ráépíti a dráma konfliktus-sorozatát, így az újból és újból létrejövő konfliktusok a kontinuitás, de legalábbis a periodicitás érzetét keltik. Bizonyára ezért hozza kapcsolatba a recepciótörténet Madách tragédiáját a műfaj-vegyítő „dramatizált eposszal” ill. úgy említi mint „hatalmas ívvel” összefogott „kis, feszült drámák” sorozatát.

A románc- és tragédia-elemek, hármas felosztású tipológiai megfelelése ehelyütt a következő: (1) a küzdelemben torkolló, kisebb előzetes kalandokból álló veszélyes utazás bibliai elemeiből Madách csak a végsőt használja fel, mégpedig a fáraó megnyerésére tett utolsó kísérletet és az ennek kapcsán kialakult feszült helyzetet. (2) A románcos élethalál-harc sorsdöntő viadalát átvitt rituális értelemben vonatkoztatja a törvényhozás kudarcára, a táblatorés pillanatához vezető történetekre. (3) A románc ún. felismerés stádiuma, mely a hőst valóban hősként ismerteti meg velünk, nehezebben azonosítható Madáchnál. A moabiták elleni küzdelem, Mózes közvetítő-szerepének – a szó szoros

értelmében is – láthatóvá tétele ugyan egyértelmű párhuzamot mutat a románc struktúrájával, az igazi fel- és ráismerést azonban Madách az ötödik felvonásba, a tragikai vétség utáni eseményekbe koncentrálja.

Madách a Biblia Mózes könyveinek számos történetét elhagyta. Köztük dramatikus feldolgozásra alkalmasakat is, például a szomjúság vagy az éhség miatti zúgolódásnak valódi konfliktuscsírát hordozó jeleneteit, a tabéri táboréget, stb. Az elhagyások, még inkább az elliptikusság: vagyis az archetipikusan azonos történetek azonos strukturális egységekbe történő sűrítése – Madách művének koncepciózusságát mutatja. Tragikus látásmódját pedig az, hogy a fentebb jelzett románcos, epikus eseménysor végül a tragikai vétségig vezető, a Között-ség próféta-szerepét abszolutizáló konfliktus sorozattá válik.

A Madách-mű műfajváltásából eredően a románc harmadik fázisának megfelelő hármas konfliktus-sorozat a hős győzelmét paradoxszá teszi, majd ezt az ellentmondást meg is erősíti. E hármas fokozatot a cselekmény kettős perspektívájának erősödő ellentéte adja. Mózes figurája ugyanis az Úr és hitének hirdetői (Jókhebed, Áron, Húr, Józsué, Mária) valamint a kételkedő kishitűek és irigyek (Abiram, Káleb) nézőpontjából is ábrázolódik. Közvetítői szerepe ekképpen mutatkozik hol magasztosnak, hol a Passió kigúnyolt Krisztus-alakjára emlékeztetőn szánalmasnak, megtévesztettnek. Az első konfliktusban ugyanakkor inkább csak szóváltás az, ami Abiram és Mózes között zajlik, hiszen a nép nem áll Abiram mögé. Az *Óh, üssük le őt. – / Kövezzük őt meg.* – felkiáltásnak nincs következménye. Mózes így könnyűszerrel a maga oldalára állítja Izrael népét, annál is inkább, mivel biztos benne, és ezt ki is nyilvánítja: *meg van híva Istenétől / És a népet meg fogja menteni.* Madách Mózesé ugyanakkor a Biblia Mózesétől eltérően a szóban forgó szituációban nem kap újabb égi jelet, neki nem újítja meg ígértét az Úr, mégis ebben a kisebb hőfokú konfliktusban jobban megedződik, mint archetipikus figurája. A Között-ség szerepét pontosan közeppütt teljesíti, amikor kivonul népével Egyiptomból.

A második konfliktus, mely lényegesen élesebb az elsőnél, a régi törvények meg nem tagadása és az újak el nem fogadása körül bontakozik ki. Ekkor már nemcsak Abiram és néhány társa, de a Hórebnél várakozó nép, sőt Áron és Mária sem hisz a mózesi terv sikerében.

Mivel az epikus elemeket ehelyütt a lehető legnagyobb mértékben redukálja Madách, így erőteljesebbé válik az egyetlen helyhez és az egyetlen eseményhez kötött konfliktus. „Működésbe lép a könyörtelen dialektika, amely elválasztja az isteni pózt az emberi valóságtól.” (Frye, i. m. 184.) Mózesre a legfelsőbb tekintély ruháztatik, a türannosz kétértelmű helyzetében találja magát, és tapasztalnia kell, hogy uralma, ereje saját képességeitől függ.¹⁶ A Bibliában az Úr figyelmezteti Mózeset, majd Mózes Józsuét, hogy a nép ismét a régi törvényeknek hódol, bálványt emelt. A tragédiában Mózeset váratlanul érik a Sínai-hegy lábánál zajló események, haragja így nagyobb és hirtelenebb, mintha az Úr eleve előkészítette volna őt a látványra. A Biblia hosszadalmas mozgásfolyamata helyett (összetör, eléget, összezúz) Madách tragikus hőse egyetlen pillanat alatt semmisíti meg a törvénytáblákat, a szerzői instrukció szerint: *A kőtáblákkal az aranytulokhoz sujt, mindkettő összetörik.* A bosszú, amit ezek után végrehajt, ezért tehát a tragikus hős egyéniségéből következik, nem pedig az Úrtól jövő, külsődleges indíttatás. A bibliai próféta kéri Jehovát, ne vegyen bosszút a népen, nehogy azt mondják Egyiptomban, lám az Úr nem tudta kivezetni népét, míg Madách Mózesé saját akaratóból dönt, és hajtja végre a kegyetlen büntetést. A vérei legyilkoltatására kiadott parancsot csak Mária szavainak hallatán vonja vissza, ezt megelőzően senki kérésének nem enged. Mezei József megállapítja, hogy Mózes itt valójában kockáztat, mert a nép szégyenére apellál, arra, hogy senki nem fog ellene fegyvert. Pontosán kiszámítja, mikor állítsa meg Józsué kardját (Mezei József, i. m. 432.). A Között-ség metaforizációs folyamatának értelmezése szempontjából viszont úgy tűnik, nem kiszámítást, inkább a közvetítő szerep megértésén és megérzésén is alapuló beteljesítését kell látnunk a Máriának engedő gesztusban. Mária, aki magáról azt mondja: – *örült szavam a népnek szívverése* – az Úr vonzását ellenpontozó Izrael szimbóluma ekkor, Mózes az ő szavaira felocsúdva találja meg ismét egyensúlyi helyzetét. E pozícióból aztán szinte büszkén mondja Abiramnak, csaknem úgy, mintha nem is élő emberek vezetője, hanem egy gépezet motorja volna: *Uradnak célja hont teremteni / Egész világra fénylőn templomának, / A nép az eszköz, én a végrehajtó.* Mózes kegyetlennek tűnő beszéde: – *A nép csak dőre eszköz, / Egyes* *nagyok*

kezében, akik a / Világtörténetet vérével írják – koherens a tetteivel. Kinyilvánítja, a cél a hit templomának felépítése, de nem az egész nép, csak a célért kitartani tudók által. S ők, magát is beleértve, e célnak, akár eszközként, akár végrehajtóként, de alávetettjei.

Ezt a középpontba helyeződött Között-ség szerepet, közvetítői feladatot mutatja meg – a szó szoros értelmében is – látványosan a harmadik konfliktus helyzet, a moabitákkal való harc. Mint erről fentebb már volt szó, Mózes teste, felemelt karjai szimbólumává válnak a térbelileg is metaforizálódó Között-ség szerepkörének. A kézfelemelés története egyébként a romános mítoszi eseménysorban csak egy, a szövetség megkötését megelőző hasonló cselekedetek között, Madách tehát tudatosan cserélte fel az időrendet és erősítette meg a tragédiának ezen a pontján a tragikus hős közvetítői szerepét.

A Biblia Mózes-története a románc negyedik fázisának jellegzeteségeit mutatja az aranytulok felállításának idejét és körülményeit tekintve, és az első Kánaánhoz érkezés eseménysorában egyaránt. Madách a negyedik felvonásban a drámai sorsfordulathoz az utóbbi történetet veszi alapul, de jellemző, hogy épp annyira érvényesíti a romános motívumokat, mint amennyire – a tragédia műfajelemeinek rangjára emelve – kifordítja azok viszonyrendszerét. Vagyis a korábbiakkal ellentétben, a bibliai mítoszból nemcsak elhagy, hanem néhány elemet ki is emel és ellenkező előjellel értelmez: ezek témáját a kompozicionálisan leglényegesebb konfliktus és sorsfordulat okaként tünteti fel. Konkrétan a negyedik fázisú románc – Frye által meghatározott – két tételmondatának kifordításáról van szó: a mérsékletes szellem jutalma önmaga; a hatalom az igazság előfeltétele. Mózes a tragikai vétséget ugyanis épp azzal követi el, hogy népe vezetőjeként sem mértékletességet nem tanúsít, sem azt a mindenki által elismert hatalmat nem birtokolja, ami a szebb jövő feltétele lenne. Így következik be Madách tragédiájának negyedik, és egyben legerőteljesebb konfliktusa, a sorsfordulat feltétele. Nemcsak a nép, illetve fő szószólói: Abiram és társai kerülnek szembe Mózesrel, hanem a mértékletességet és bölcsességet szimbolizáló Jethro és a magánélet szféráját megtestesítő Cippóra is.

Mózes a cél előtt, Kánaán határában *gyarló, hitvány, (...) aljas, csőcselék csoportnak* nevezi a népet, s mi több, nem az Úr magasz-

ságának tükrében állítja ilyennek, hanem a maga tetteinek viszonylatában. Elvétí tehát a feladatot, kilép a Között-ség szerepéből. Abiram kérdésére kérdéssel válaszol, a konkrét felelet helyett cselekvései eredményeire hivatkozik. Mint mértéket nem ismerő türannosz vétkezik: jó szó helyett is erőt használ, nem tartja be az ősi szokás törvényét. Vagyis vétke nem kevesebb, mint az *elkülönzés, mely minden léptedre oly szint kölcsönöz, / Hogy az egész így, és személyed egy, / Melyhez senkit mást érdek nem csatol*. Jethro szavai pontosan leírják a Között-ség és a szerep adta veszély lényegét. Mózes tudja mindezt, ám parancsai és válaszai továbbra is a tragikus hős másokhoz nem mérhető hitét, dinamizmusát tükrözik: Józsué által ismét bosszút áll a lázadókon – s mint bíró nemcsak kegyetlen, de ravasz is. Tettével mégis elmozdul a morális értelemben vett jó vagy rossz végpontja közt kijelölhető pályáról, hiszen olyan gépezetet hoz és tart sikerrel mozgásban, mely átfogóbb saját életénél, sőt saját társadalmánál. Cippóra és Jethro hívása ezért – bár jelenthetné a szabadságot, a próféta szerepétől való menekülést – csak mint a tragikus hős járhatatlan útja mutatkozik meg Madáchnál. *Kimondjam-é magamra, hogy bolond / Ábráddal lettem vénné?, hogyha én lelépek, elvesz az ügy*. Mózes szavai hitelesítik kegyetlen tettét, világossá teszik, nem a zsarnok bosszúállása, de a próféta következetessége, szerepével való eggyé olvadása nyilvánult meg a rendelkezéseiben. A Jehovával folytatott párbeszéd aztán végleg visszahelyezi a tragikus hőst a Közvetítő középponti státusába, hiszen amit Mózes e dialógusban felajánl az Úrnak, az nem kevesebb, mint saját élete népe életéért. *Végy el engemet / Vérdíjúl népemért* – feleli, amikor Jehova csupán csak prófétája utódaiból akar népet növelni és Izrael fiainak kiirtására készül. Az archetipikus kategóriák szintjén megjelenő áldozás mimézise tehát jelen van Madách művében, valóban úgy érezhetjük, legalább annyira helyén való Mózes felajánlása, mint amennyire szánalmat és egyet nem értést kelt bennünk életének elvesztése. A vérdíjról a Bibliában nincs szó,¹⁷ a mítosz prófétája inkább a látszat megőrzését óhajtja, érveinek lényege: ne mondassák az egyiptomiak, nem volt elég mindenható Jehova Kánaánig vezetni népet. Ezért, vagyis e látszatért kéri a kegyelmet.

Mint láthattuk, Madách művében már a negyedik felvonás kezdetétől fogva elindul az a transzformációs folyamat, mely a románc és a

mítosz elemeit a tragédia műfaji sajátosságaira cseréli. A cselekménynek ezen a pontján – a hübrisz, az anagnoriszisz, a sorsdöntő pillanat után – még inkább megerősödik a tragédia konstrukciója: a drámai hős közvetítő szerepe új megvilágításba kerül.

A ködoszlop eltűnése után Madách prófétája így fogalmaz: *Isten végzetes kezében / Eszközzé lettem. – Élő és halott. – / Élő neki – halott saját magamnak.* Tehát nem „végrehajtónak”, hanem „eszköznek” mondja magát Mózes. E metaforával ez ideig a nép fogalma kapcsolódott össze, most azonban az áldozat felajánlása után, annak a neve, aki vérdíjával helyébe lép, megváltja azt. Mózes itt – a tragédiák hőseire jellemző módon – nyilvánvaló, hogy Krisztus prototípusának szerepét tölti be (v. ö. Frye, i. m. 162.). Az utolsó nagy út előtt őt is a szép, a méltó befejezés kényszere tartja életben. Már nem a Között-ség középponti, hanem a megtisztulásra váró nép szélső poláris helyzetében kell beteljesítenie az Úrnak tett ígérését.

Mózes áldozatvállalása után, a tragédia archetípusának megfelelően, Madách látomást rajzol a halálról, mely a túlélőket új egységbe fogja össze. Northrop Frye tipológiája alapján úgy tűnik, e látomás leginkább az ún. harmadik fázisú tragédiához kapcsolható. Ahhoz a fázishoz, amely éppen a „románcc gerincét alkotó kereséstémának felel meg”, s amely elvezet egy „kiteljesedett, gazdag higgadság állapotába, ami több, mint a pusztá belenyugvás a végzetbe” (Frye, i. m. 187.). A románcc és a tragédia műfajok előtti elemeinek ez az egymásba játszása a Madách-mű befejezésének értelmezését ismét az archetipikus kategóriák kérdéséhez vezet vissza. Az ötödik felvonás ugyanis, eltérően a negyedikétől és hasonlóan az első háromhoz – Mózes utolsó kérése ábrázolásának kivételével – lényegében a románcc fázisainak eseményrendjét, tipológiai rendszerét követi. A dráma kettős zárásának,¹⁸ Mózes kétszeres megjutalmazásának, az epifánia megkettőzésének feltehetően e kontaminációban keresendő az oka.

Archetipikus szempontból a románcc ötödik fázisa az erotika világhoz kapcsolódik, de úgy, hogy már a tapasztalat megértését is mutatja. A negyedik felvonás befejezése, Amra és Józsué párbeszéde nyilvánvaló, hogy áttételesen ehhez a tradícióhoz kapcsolódik. Meghatározó azonban Madáchnál, hogy a nő és a férfi kapcsolatának témája

lyett a románcc utolsó fázisaiból inkább a tűnődő, a merengő, a természet ciklikus mozgásához és valamely idillikus látványhoz kötődő szemléletrendszer veszi alapul. A hangulatvilágot és a kontemplációt tekintve az egyébként is rokon természetű ötödik és hatodik fázis Madách művében szorosan összetartozik, az ötödik felvonásban egységet alkot.

A kezdőkép terét három szereplő konstituálja: Áron, Mária és a mozgásokat szinte felügyelő, egészen az elköszönésig kommentáló és szemlélő Mózes. Mária és Áron halni-indulása szinte búcsú nélküli és hirtelen. Mózes magára marad „utolsó emberül”, de az élettel már csak a próféta szerep köti össze. *Mi bennem még erő van / (...) Csak Isten adta, hogy rendet tegyek.* Amikor aztán utoljára Izrael fiai elé áll, rendelkezik, a jövőről beszél, és a már megfogyatkozott és megtisztult néphez szól – a románcc „intim köréhez”, melyből a „be nem avatottak” elbocsájtattak – még egyszer megadatik, hogy visszanyerje a Között-ség centrális próféta szerepét, utolszor és kifogástalanul tölti be hivatását: próféciáit elfogadja a nép. Jehova megjutalmazza végrehajtóját, a Piszga hegyéről látnia engedti Kánaánt. A látvány idillikus, a tapasztalás – konkrét térbeli és metaforikus értelemben is – „felülről való”, s ez a románcc ötödik fázisának archetipikusan teljes egészében megfelel. Ám, ha e témaelemet a Bibliából merítette is Madách, egy fontos momentumban – mint erről fentebb már volt szó – eltér forrásától: a tragédia Mózes nem kéri, hanem jutalmul kapja e látványban abszolutizálódó tapasztalást. Amit kér: Jehova arcának látása, ellenkezik a mítosz tanításával, míg a tragédia konstrukciójából szervesen következik. A két pólus: a nép és az Úr akarata közé feszített autoriter tragikus hős ugyanis szeretné a látás mint tapasztalás által láthatatlant is megismerni. Vagyis az egyik pólusról ugyanúgy tudomást szerezni az értekek által, mint a másiktól. Saját értékei szerint ez jelentené a próféta szerep abszolutizálását. Az Úr pedig – a Bibliától eltérően – teljesíti Mózes kérését, megmutatja magát. A drámai koncepció tehát – a Között-ség konstruáló szerepéből kiinduló értelmezés szerint – a színről színre látással és nem a kánaáni jelenettel készíti elő a zárást. Az utóbbi szerepe inkább – a bibliai szöveghagyomány által – a románcc idilli világához való visszatalálás, mert e hagyomány lehe tövé teszi, hogy a

végzetbe való puszta belenyugvás helyett (a színről színre látás eddig a pontig juttat el) a „kiteljesedett, gazdag higgadság állapotába” (Frye, i. m.) kerüljön a mű hőse és a tragédia olvasója.

A tragédia és a románc archetipikus elemeinek egyidejű érvényesítése okozza az epifánia pontjának megkettőződését is. A bibliai epifánia, a románc archetipikus sorskerekének felső fordulópontja: a Piszga hegye. A tragédia epifánia pontja viszont, a térképzet tovább koncentrálásával, az Abarim-hegy *egyik meredek szikláján* nőtt terebélyes fa. Amikor a fa *nagy robajjal a mélybe zuhan*, Józsué beszédében feltűnik túlról egy új világ, amit eddig a tragikus hős gigászi lelke eltakart. *Mózes meghalt! – Le térdre, nemzetem!* – mondja Józsué. Ezek a mondatok azonban nem a dráma záró szavai. Madách nem pusztán Mózes küzdelmeinek történetét írta meg, hanem – utat nyitva az allegorikus értelmezések hosszú sorának – az új próféta szavaiban hangsúlyt helyezett a küzdelmek sikerére, a folytonosság, a folytathatóság reményt keltő tényére.

Ha figyelembe vesszük, hogy a harmadik fázisú tragédia archetipikus értelemben hangsúlyozza a hős teljesítményének sikerét, és hogy e fázis eseménysora egyébiránt a románc keresés-témájával analóg, akkor megállapíthatjuk: a Madách-mű kompozíciójának zárását épp úgy jellemzi a románc és a tragédia archetipikus elemeinek kontaminációja, mint annak egészét.

Jegyzetek

1. GADAMER: *A vers parúziája*. Pannonhalmi Szemle 1995. 4. sz. 113.
2. A hivatkozott tanulmányok és kötetek: MEZEI József: *Madách. Az élet értelme*. Bp., Magvető, 1977, SÖTÉR István: *Madách Imre*. In: *Félkör*. Bp., Szépirod. Kvk., 1979, HORVÁTH Károly: *Madách Imre*. Bp., Gondolat, 1984, KERESZTURY Dezső: *Madách két művének megújításáról*. In: *A szépség haszna*. Bp., Szépirod. Kvk., 1973, TAXNER-TÓTH Ernő: *A Mózes dráma színpadi élete*. In: Nógrád m. múz. évk. 9. köt. 1983; *A Mózes-dráma a hatvanas évek színpadán*. Palócföld 1988. 1. sz. 72–80., SÁNDOR Iván: *A Mózes ébresztése*. In: *Shakespeare, Madách, Proust. A születő és veszendő személyiség nyomában*. Bp., Krónika Nova, 2000.
3. A szakirodalomban több helyütt részletesen olvashatunk a következő adatokról, eseményekről: 1860. március 12-én Nógrád megye forradalmi kormánybiztosával együtt Madách tiltakozással felelt az ún. februári pátensre. Megfogalmazta képviselőjelölti programját, címe: *Politikai hitvallomás*, melyben az 1848-as törvények, a szabadságjogok és a nemzeti függetlenséghez való elszánt ragaszkodás mellett érvelt. 1861. március 23-án Nógrád megye országgyűlési képviselője lett, a radikális határozatokhoz csatlakozott, beszédével országos hírnévre tett szert. *A Nemzetiségek ügyében* című beszédének megírása és az országgyűlés feloszlata után Madách visszatért Sztrégovára. *Mózes* című drámáját – a kéziratol olvasható feljegyzése szerint – 1860. június 9-től 1861. november 16-ig írta. Közben átdolgozta a *Csák végnapjait*. Az újabb kutatásoknak a magánéleti és a politikai szerepvállalás eseményeire vonatkozó megállapításaival kapcsolatban v. ö. ANDOR Csaba könyvét: *A siker éve: 1861. Madách élete*. Bp., Fekete Sas, 2000.
4. Már a kortársi értékelések, majd a XX. század pozitivisták szemléletű tanulmányai is – allegóriként értelmezve Madách *Mózesét* – rámutatnak a zsidó–magyar, Egyiptom–Ausztria, Áron–Deák Fe-

renc, Mózes–Széchenyi vagy –Kossuth párhuzamra, illetve ezek olvasati lehetőségére.

5. A Madách-drámák élménytípusairól szól Schéda Mária A líra és a Tragédia párbeszéde Madách élménytípusai alapján című könyvében: a tömeg és a nagy egyéniség kapcsolata; magánélet, szerelem, nőkérdés; a küzdelem és a halál. (SCHÉDA Mária: *A líra és a Tragédia párbeszéde Madách élménytípusai alapján*. Székesfehérvár, Árgus Kiadó–Vörösmarty Társaság, 2002. 148.)
6. Keresztury Dezső Turián György rendező fölkérésére átigazította Madách Mózesét, hogy alkalmasabbá tegye a színpadi előadásra, a veszprémi bemutatásra. A szépség haszna című tanulmánykötetben megjelent írás egy ehhez a színházi feladathoz készült kommentár. Itt jegyzem meg, hogy a vizsgált irodalomtörténeti és mítoszkritikai szempontból – ellentétben tehát egy színházi átigazítás szempontjaival – Madách Mózesese nem túl „böbeszédű” és nem túl szűkszavú, nem túl monologikus és nem túl dialogikus stb. Nem az arany középút közhelyére utalunk, hanem arra a nyilvánvaló igazságra, tényre, hogy az írói intenció az akaratlansággal és nem az esetlegességgel van összefüggésben. Nem gondolkodhatunk az elhibázottság, csakis az „így van”, az „ekképp befejeztetett” végérvényessége felől.
7. Madách 1861 decemberében jelíges levéllel elküldte *Mózesét* az Akadémia drámapályázatára. A bíráló bizottság tagjai voltak: Arany János, Bérczy Károly, Jókai Mór, Kemény Zsigmond, Pompéry János. Értékelésükben dicsérték a tragédia részleteit, de egészét elhibázottnak tartották, a megfogalmazás szerint a *Mózes* „dramatizált eposz” és nyelve helyenként „darabos”.
8. A tematikus és a fikciós irodalom illetve kritika elkülönítésében Northrop Frye elméletét veszem alapul. FRYE: *Első esszé*. In: *A kritika anatómiája*. – Bp., Helikon, 1998. 33–63.
9. Horváth Károly egy Nagy Ivánnak írt levélből idéz, erre hivatkozva állítja, hogy Madách egyedüli forrása a Biblia volt. „»A tárgy nehézségét az is mutatja, hogy lehetetlen, hogy száz és száz költőnek meg ne fordult volna agyában kidolgozása – és tudtomra nem írta meg senki.« Ebből világos, hogy Madách a téma

feldolgo

zásában egyedül a Biblia elbeszélésére támaszkodott mint forrásra”. (HORVÁTH Károly, 1984. 251–252.)

10. Georg STENGER: *Jármű. Jelenség és kép*. Enigma 1996. 3. sz. 95.
11. A „valamiként látás” és a „benne látás” művészetfilozófiai kategóriáit a képzőművészeti hermeneutika kutatóitól kölcsönöztem. A terminusok Richard WOLHEIMTől származnak: Valamiként-látás, benne-látás és a képi reprezentáció. In: *Kép fenomenalitás*. Bp., Kijárat K., 1997. 229–241.
12. „Külön rendszert képez az elhelyezésem és az irányadason belül a helyjelölésben a helyzetivel szemben (...) a dimenziális térkijelölés, amely a térben való elhelyezkedést valami máshoz viszonyítja, ill. két dolog térbeli elhelyezkedését, egymáshoz viszonyított irányát reprezentálja, a magyarban különösen az előtt, mögött, elé, fölé stb. névutóval.” In: TOLCSVAI NAGY Gábor: *A magyar nyelv szövegtana*. Bp., Nemzeti Tankönyvkiadó, 2001. 137.
13. Kivételt képezhetne az első felvonásból az a mozgássor, ami a testvérek házához történő megérkezést vezet be. Ez a részlet két okból mégsem sorolható a felső természeti szféra kérdéséhez. 1. Közvetlenül, egy egyes szám első személyű ige utal csak arra, hogy Mózes is a most érkezettek között van: *az itatóknál, míg mi felkerültünk / A szirtösvényen, a csűrök mögött*. 2. Ez a jelenet a próféta szerep elnyerése előtt játszódik.
14. Northrop FRYE könyve: *A kritika anatómiája. Négy esszé*. Bp., Helikon, 1998. 322., melynek terminus technikáit használom – teoretikus alapot jelent írásom további részéhez. A kötetre a továbbiakban csak a szerző és a lapszám megjelölésével hivatkozom.
15. Frye szerint a Bibliában két koncentrikus keresés-mítosz van, az egyik a Teremtés-apokalipszis mítosza, a másik pedig Mózesé: a kivonulás – millennium mítosz (FRYE, 162.).
16. Ld. Frye idézett művének a tragikus hősről szóló részleteit.
17. A Bibliában Mózes a nép hús-kérése miatt elégtelenül prófétaságát, kéri az Urat, vegye el a lelkét (4 Móz 11, 16–30).
18. Keresztury Dezső megállapítása szerint Madách *Mózesese* valójában kétszer fejeződik be. V. ö. KERESZTURY, i. m. 249.

II. A Tragédia forrásvidékéről

Árpás Károly

A Tragédia forrásvidékén A Vörösmarty-olvasat nyomai a Madách-szövegben

Egy elmaradhatatlan prolóógus

Figyelmet kérek, a hely szellemét idézem:

Rég kábit a remény csilláma,
Mig szívünk vére folydogál,
Kétségbesetten jól tudom, hogy
Régen kiszenvedt volna már.
El hát, el a reménnyel végre!
Fel, fel, kiáltsuk : pereat
Szívünkben úgy, miként ez a bor –
S vágjuk falhoz a poharat.

A másfélszáz éves szavak¹ egy kevésbé ismert költeményből valók, Madách Imre *Pereat* című verséből. A költemény egyik értelmezője² azt állapította meg, hogy a költemény keletkezése és problémaköre az utolsó Vörösmarty-versek keletkezésével, hangnemével és szókincsével rokon. A poéta Madáchot alig szokták emlegetni, „Madách egy-könyvű szerző”. Pedig az életmű – bár kevésbé ismert – ellentmond ennek.³ A költő Petőfit előzve indul; 1840 nyarán jelenik meg *Lantvirágok* című első kötete – a hasonló témájú *Cipruslombok Etelke sírjáról* csak 1845. 03. 20-án. Aki végigbúvárkodja a Madách-szakirodalmat is – nem elégedve meg a közoktatás sommás megállapításával, s engedve az életmű kihívásának –, az fölismeri az opus magnus, a nagy mű megvalósulásában a század magyar és egyetemes műveltségének, irodalmának és eszmetörténetének hatását.⁴

Sokan vitatták a Tragédia eredetiségét – ma már kétségtelen, hogy Madách írta. Ám a kételkedők érvelésben volt bizonyítható állítás bőven, Madách inkább volt „befogadó-alkat”, mint eredeti gondolkodó.

Való Arany János megállapítása,⁵ de ne feledjük, ezt az elgondolásra és a szerkezetre értette. A műben általa és mások által is kárhoztatott ritmika, a nyelv gyengeségei a gyakorlatlan, esetenként epigon költői tehetségéből adódtak.

Kitérő: költői divatok a 19. század középső harmadában

A területi és időbeli korlátok ellenére szólni kell azokról az áramlatokról, amelyek a magyar olvasóközönséget – s ennek függvényében a szerzőket is – meghatározóan befolyásolták.⁶

Az 1820–30-as években az úgynevezett „nemesi romantika” múltidéző, nacionalista, helyenként hatásvadász retorizált stílusa keveredett a német szentimentalista-biedermeier almanach stílussal. Ez volt az új, a „forradalmi”, ezt vitte győzelemre az Athenaeum gárdája, élén Vörösmarty Mihállyal és Bajza Józseffel. Gyanítható, hogy nagyjából azok a szerzők voltak elfogadottak a Madách-családban, akik ezt elindították. Hogy voltak fenntartásai a nagyasszonynak (Madách édesanyjának), kétségtelen, de a vele egyívásúak legfeljebb ezt a váltást tudták elfogadni. Az életrajzírók kiemelik, hogy mekkora befolyással volt a magántanuló érték- és művészetfelfogására.

Az 1830-as évek végén, az 1840-es évek fordulóján viszonylag egyensúlyba jutott az irodalom (a változások, az újítások a politikai közéletben kezdődtek). Madách pesti éveit alatt ezzel az irodalmi körrel került kapcsolatba; lírai és drámai kísérletei szintén ezzel a stílussal rokoníthatók.

A Petőfi Sándorral, Erdélyi Jánossal induló magyar népiesség irodalmi forradalma nem érinti Madách művészi felfogását. Ezt két okkal is magyarázhatjuk: egyrészt neveltetése és társadalmi helyzete a politikai közéletben egy egyre befolyásosabb csoporttal hozta kapcsolatba, a centralistákkal, másrészt a magánélet „forradalma” is lekötötte (házassága Fráter Erzsébettel).

Az 1850-es években elburjánzó epigonköltészet (a Petőfi-utánzó „rohama”) nem érinti: magánéleti problémái és üldöztetése a vidéki magányba zárja. Költői alkotásaiban a magánéleti téma a Bajza Jó-

zsef-i, Vachott Sándor-i, Czuczor Gergely-i szentimentalista költeményeket szüli, a közéleti témák megszólaltatásában ismét Vörösmarty-hoz közelíti.⁷ Érdekességként jegyezzük meg, hogy a magyar olvasóközönség nem kért a költői megújulásból, Arany János nagykőrösi költészetéből.⁸

Az 1860-as években induló költői megújulástól Madách már annyira eltávolodott, hogy még a baráti tanácsokat adó Arany János sem biztatta költeményeinek megjelentetésével – noha az életrajz tanúbizonysága szerint Madách sokat dolgozott a kötet előkészítésén.

A Vörösmarty-olvasat nyomai a Madách-szövegben

Madách Imre volt annyira művelt és iskolázott irodalmár, hogy megítélje: melyik műnem kínál sikert számára. Bár írt epikus műveket,⁹ s mint említettem, szándékozott költői kötetet megjelentetni, mégis úgy vélte, a drámában terem számára babér.

Ha elolvassuk drámáit – az 1841-es *Nápolyi Endrétől* az 1861/1862-es *Mózesig*¹⁰ –, színházzal kapcsolatos írásait,¹¹ akkor elfogadhatjuk föltételezésünket: Madách sokkal inkább volt a drámai helyzetek és a drámai cselekmény fölismerője, megalkotója, mint annak nyelvi megvalósítója. A Tragédia értelmezése Martinkó Andrást arra a fölismerésre vezette,¹² hogy nyelvi tekintetben Vörösmartyt tekintette mesterének.

A Vörösmarty Kritikai kiadás munkálataiban is részt vevő irodalomtörténész számos példájából csak mutatóba hozok, elsősorban a Tragédia gondolatmenetéhez kapcsolódva. Beszéljenek a klasszikusok:

„Most nem halok meg, míg világ világ lesz. / Látni akarom mint lesz semmivé, / Mint száll egyik nemzedék a más után, / mint hullnak össze minden csillagok, / Hamvába mint száll a roppant világ.” (*Örök zsidó*)¹³

„Most vonzza, üzi és taszítja egymást, / Néhány főregben öntudatra kél, / Míg minden megtelt, míg minden kihült / És megmarad a semleges salak.” (I.)

*

„...Kilépett / És úrnak mondotta magát. Elvette gyümölcsét / A fiatal fától s megevé...” (*A Délsziget*)¹⁴

„Ez az enyém. A nagyvilág helyett / E tér lesz otthonom. Bírok vele, / Megvédem azt a kártevő vadaktól / És kényszerítem nékem teremni.” (III.)

*

„Halandóság! te régi szörnyeteg, / Te nyelsz be mindent, ami volt s vagyon, / És ami lesz, bár milliószor ennyi, / El nem kerüli örvény-torkodat.” (Salamon király V. felvonás); „...A halál, / E telhetetlen éhü szörnyeteg / Nem nyelt-e még mindent, ami él? / S mi fáradunk, bolondok nemzedéke.” (*Kincskeresők* III. felvonás)¹⁵

„A százados fa, s az egynapos rovar, / eszmél, örül, szeret és elbukik” (III.) és „Míg eljön a vég, s az egész eláll” (III.)

*

„Kérdezd meg, nincsen-e tiltva / A föld titkaihoz férnem s a tengerekéhez...” (*A Délsziget*)¹⁶

„Hagyd megtekintennem hát e működést... /... / Mely rám befolyhat...” (III.)

*

„Ment-e a könyvek által a világ elébb” (*Gondolatok a könyvtárban*)¹⁷

„Megy-é előbbre majdan fajzatom / ... / Vagy mint malomnak barma, holtra fárad, / S a körből, melyben jár, nem bír kitörni?” (III.) és

„...fejlődni látom szent eszméimet, / Tisztulva mindig, méltóságosan, / Míg lassan bár, betöltik a világot.” (X.)

*

„Halandó képpel halhatatlanul / Vél munkálkodni, és mikor kidőlt is,
/ Még a hiúság műve van porán, / Még kőhegyek ragyognak
sírjain...” (Csongor és Tünde V. felvonás)¹⁸

„...itt e művel, melyet alkotok, / Azt tartom, megeltem az utat, / ... /
S évezredekre hirdeti nevem. / Nincs földindulás, nincs vész, mely le-
döntse...” (IV.)

*

„...a hölgy nem úgy szeret, / ... / Nekünk szerelmünk a világ: mi ab-
ban / Élünk halunk.” (Az áldozat II. felvonás)¹⁹

„Neked silány szám, nekem egy világ / Oh jaj, ki fog majd engemet
szeretni?” (IV.)

*

„Nem volt elég... látni a szolgaszerelmet: / Szíve rokont keresett s
szívet mely érte dobogjon.” (A Rom)²⁰

„S akkor nem fogsz ölelni már parancsból / de mint egyenlő – kéjnek
érzetével.” (IV.)

*

„Még jöni kell, még jöni fog / Egy jobb kor...” (Szózat)²¹

„...más név alatt a végzet ugyanaz” (V.)

*

„Örökké a világ sem áll: / De amig áll, és amig él, / Ront vagy javít,
de nem henyél.” (Keserű pohár)²²

„Legyen hát célod: Istennek dicsőség, / Magadnak munka.” (VI.)

*

„Lelkünk a szárny, mely ég felé viszen” (Gondolatok a könyvtár-
ban)²³

„...kínos szent örökség /... / Mely tenni vágyik, mely nem hágy nyu-
godni.” (VII.)

*

„Mi furcsa olvadék ez a lány / Jóból, s gonoszból...” (A fátyol titkai
V. felvonás)²⁴

„Minő csodás keverese rossz s nemesnek / A nő, méregből s mézből
összeszűrve” (VIII.)

*

„Ember vagyunk: a föld s az ég fia... Ez örült sár, ez isten arcú lény”
(Gondolatok a könyvtárban)²⁵

„...sors korbácsolt tova / Vihar gyanánt tisztítai világot” (IX.)

*

„...mégis-mégis fáradozni kell... / ... / Mi dolgunk a világon? küzde-
ni / Erőnk szerint a legnemesbekért” (Gondolatok a könyvtárban)²⁶

„...Szerelem / S küzdés nélkül mit ér a lét.” (XIII.)

*

„Elérhetetlen vágy az emberé, / Elérhetetlen, tündér csalfá cél! / S miért az olthatatlan szomj, miért / Rejtékeny álom, csalfá jóslatok, / A remény vezérrel eltúrt, hosszas út, / Ha, ahol kezdtem, vége itt legyen, / Bizonytalanság csalfá közepén? / ... / El innen a magánynak rejtekébe, / El, hol ember nem hagyott nyomot / ... / S a szív halála lassú, nem gyötör.” (*Csongor és Tünde* V. felvonás)²⁷

„Uram! rettentő látások gyötörtek, / És nem tudom, mi bennük a való. / Oh! mondd, oh! mondd, minő sors vár reám: / ... / Megy-é előre majdan fajzatom, / ... / Van-é jutalma a nemes kebelnek, / Melyet kígyúnyol vérhullásaért / A kislelkű tömeg? Világosíts fel, / ...mert ezen / Bizonytalanság a pokol.” (XV.)

*

„A föld titkaihoz... / Félni kis elméddel mértékletes óva szabad lesz.” (*A Délsziget*)²⁸

„Ne kérdd / Tovább a titkot, mit jótékonyan / Takart el Istenkéz vágyó szemedtől.” (XV.)

*

„Hazám nem bízhatom: / Mi tenni hátra van még, / Magamra vállalom.” (*A sors és a magyar ember*)²⁹

„Karod erős – szíved emelkedett; / Végetlen a tér, mely munkára hív...” (XV.)

*

„A verseny nyílt, a nemzet él, / Ha egy jobb tagja sem henyél, / Jut ember és kéz, munka vér, / Mi volna az, mit el nem ér?” (Jóslat)³⁰

„S ha jól ügyelsz, egy szózat zeng feléd / Szünetlenül, mely visszaint s emel, / Csak azt kövesd.” (XV.)

*

„...túrni, remélni”; „Túrj; de ne zúgj; s fáradozva remélj” (*A Délsziget*) és „amíg él, / Túr és tünődik, tudni, tenni tör” (*Csongor és Tünde*) és „rendületlenül” (*Szózat*) és „a csüggedetlen, bukják bár, dicső” (*Árpád ébredése*) és „Nem félek tőled, soros, bármit akarsz. / Ez az, miért csüggedni nem szabad” és „Nincs veszve bármi soros alatt, / Ki el nem csüggedett” (*Keserű pohár*)³¹

„...küzdj és bízva bízzál.” (XV.)

Martinkó példáit használva ugyanakkor arra hívom fel a figyelmet, hogy az eszmei hasonlóságokat kutató irodalomtörténész éppen azt nem tudta összehangolni, ami a Tragédia gondolatmenetéből világosan kiderül: míg Madách történelemszemléletét alapvetően meghatározta a Kölcsey Ferenc-i történelemfelfogás – és ezért érzi Martinkó Vörösmartyval rokonnak nemcsak a vörösmartys szókinccset, hanem erre alapozva keresi a hasonló gondolkodás, történetfelfogás bizonyítékait –, éppen a Tragédiában következik be az öntudatlan váltás a ciklikus történelemfelfogásból a lineáris felfogásba.³²

Összegzés és elköszönés

A magyar szépirodalom élővé tételében óriási szerepet játszik a mindenkori befogadó.

Könyvnyi irodalma van már annak,³³ hogyan próbálják rendezők és irodalomtörténészek a jelenhez idomítani Katona József nemzeti tragédiáját – mindenki tapasztalta, mennyi nehézséget okoz, hogy a drámáiról a nyelvújítás előtti nyelven beszélteti szereplőit.

Arany János első pályamunkájának bírálatakor jegyezte meg Vörösmarty: „mintha nyelvünk vas-korában” írták volna. Félő, hogy Vö-

rösmarty Mihály, Arany János és a Vörösmarty-követő Madách Imre bármennyire élt is a magyar nyelvújítás lehetőségeivel, mégis a 19. század irodalom- és nyelvtörténetének csapdájába esik. Hiába nemzeti tudatunk alapműve a Tragédia, ha elfogynak az olvasói!

Csak a közoktatás ügye a Tragédia? A színházi kísérletek, a Madách Irodalmi Társaság eddigi működése, tervei bizonyítékai annak, hogy a 21. században is olvasni kell Madáchot, a harmadik évezred magyarjainak, embereinek is van mondandója. Életünk része legyen!

Jegyzetek

1. In: Verstár '98. A magyar líra klasszikusai. Fél száz költő összes verse (Madách Imre). CD-ROM Arcanum, 1999. – Amennyire megítélhetem, a szövegkiadás az 1942-es MIÖM II. Halász Gábor-féle szövegkiadás alapján készült, másolási hiba nélkül.
2. VARGA Magdolna: *Madách Imre Pereat – egy versértelmezési kísérlet*. In: VIII. Madách Szimpózium. Balassagyarmat–Szügy, 2000. okt. 6–7. Szerkesztette Tarjányi Eszter és Bene Kálmán. Bp., 2001.
3. *Madách Imre Összes Művei I–II*. Sajtó alá rendezte, bevezette és a jegyzeteket írta HALÁSZ Gábor Révai Kiadó, Bp., 1942; a versek mennyiségéről az előbbi CD-ROM is tájékoztat. Napjainkban Madách költői vénáját Bene Kálmán bizonyította: *A Tragédia dalai. Az ember tragédiája lírai ciklusokban*. Összeállította, s a ciklusok, versek címét hozzágondolta Bene Kálmán Bába és Társai Kft. Szeged, 2000.
4. A legutolsó biográfia – ANDOR Csaba: *A siker éve: 1861. Madách élete*. Fekete Sas Kiadó, Bp., 2000 – adatai mellett két munkára hívom föl a figyelmet: SZÜCSI József: *Madách Imre könyvtára*. Magyar Könyvszemle 1915, 5–28. és BARANYI Imre: *A fiatal Madách gondolatvilága*. Akadémia Kiadó, Bp., 1963.
5. „Az „Ember Tragédiája” úgy conceptióban, mint compositioiban igen jeles mű... irodalmunk legjelesb ternékei közt foglalhat helyet.” Pest, sept. 12. 1861 rokonérmű pályatársa Arany János – idézi Andor Csaba 162.
6. A téma részben (összefoglalva) és részletezve az alábbi művekben olvasható: SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Bp., (1934) 1986; PINTÉR Jenő: *A magyar irodalom története*. Tudományos rendszerezés I–VIII. Bp., 1930–1941; *A magyar irodalomtörténete 1772-től 1849-ig*. Szerkesztette PÁNDI Pál és 1849-től 1905-ig. Szerkesztette SÓTÉR István, Bp., 1965; HORVÁTH János: *A magyar irodalom fejlődéstörténete*. Bp., (1976) 1980; NEMESKÜRTY István: *Diák, írj magyar éneket. A magyar irodalom története 1945-ig I–II*. Bp., (1983) 1985.

7. Több ízben is utal Vörösmartyra – a *Gondolatok a könyvtárban*, *A vén cigány* és a *Fóti dal* című versekre VARGA Magdolna: *Madách Imre Pereat – egy versértelmezési kísérlet*. In: VIII. Madách Szimpózium Balassagyarmat–Szügy, 2000. okt. 6–7. Szerkesztette TARJÁNYI Eszter és BENE Kálmán, Bp., 2001. *Az emberek* és *A merengőhöz* című versére VARGA Magdolna: *Madách reményei – egy versértelmezési kísérlet*. In: VII. Madách Szimpózium Balassagyarmat–Szügy, 1999. Szerkesztette TARJÁNYI Eszter és ANDOR Csaba Bp., 2001. Sőt a Tragédia Vörösmarty-hatásvizsgálatával kísérletezik ÁRPÁS Károly: *Vörösmarty Mihály Az emberek című versének problémaköre és a Tragédia*. In: X. Madách Szimpózium Balassagyarmat–Szügy 2002 (előadás 2002. 09. 20.).
8. Az Arany-versek problémáit vizsgálja *Az el nem ért bizonyosság. Elemzések Arany lírájának első szakaszából*. Szerkesztette NÉMETH G. Béla. Akadémiai, Bp., 1972.
9. A kérdést részletesen vizsgálom *Műfaji sajátosságok vizsgálata Madách elbeszéléseiben* című tanulmányomban in: VII. Madách Szimpózium Balassagyarmat–Szügy, 1999, Budapest–Balassagyarmat, 2000.
10. Bene Kálmán hipotézise szerint II. Józsefről írta utolsó befejezett tragédiáját – Szász Károly hasonló című alkotása plágium.
11. A kérdéssel kapcsolatban összegző írásom *Madách és a színház. Megjegyzések Madách dráma- és színházelméleti nézeteihez*. In: V. Madách Szimpózium, Balassagyarmat–Szügy, 1997. Budapest–Balassagyarmat, 1998.
12. MARTINKÓ András cikke – *Vörösmarty és Az ember tragédiája* (1974). In: *Teremtő idők*. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1977. 121–171. – olyan alapvető, hogy a cikkem további részében alapvetően erre támaszkodom.
13. i. m. 133., 135.
14. i. m. 127.
15. i. m. 125.
16. i. m. 127.
17. i. m. 144.
18. i. m. 126–127.
19. i. m. 129.
20. i. m. 130–131.
21. i. m. 144–145.
22. i. m. 153.
23. i. m. 153.
24. i. m. 129.
25. i. m. 142–143.
26. i. m. Magam is vizsgáltam e kérdést, lásd ÁRPÁS Károly: „*Egyet bánok csak: a haza fogalmát...*” *Gondolatok a politikus Madáchról*. In: IV. Madách Szimpózium. Szerkesztette Andor Csaba, Balassagyarmat–Szügy–Alsósztrégova, 1996.
27. MARTINKÓ András: *Vörösmarty és Az ember tragédiája* (1974). In: *Teremtő idők*. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1977. 149–150.
28. i. m. 128.
29. i. m. 152–153.
30. i. m. 153–154.
31. i. m. 167–168.
32. Erről bővebben írok *Történelemszemléleti vázlatok I. (Fejlődés-felfogások bemutatása a kiegyezés koráig)* című tanulmányomban. (Akadémiai pályamű – Szegedi MTA Bizottsága; több példányban is.) Szeged, 2002.
33. *Töprengés egy kötelező olvasmányon (Katona 200 éve)*. Tisztatáj 1991/11. és in: *Két csengetés között. Egy irodalomtanár kísérletei*. (Kiadás alatt – kézirat, Szeged, 2001.)

Bárdos József

Lucifer

(Az ember tragédiája feltételezett első változatáról)

A *Tragédia* keletkezéstörténetének problémakörét szeretném érinteni. Mégpedig Andor Csabának azon állításából szeretnék kiindulni, hogy van kellő alapunk feltételezni azt, hogy a *Tragédiának* létezett egy korábbi, talán 1856–57-ben megszületett változata. Mint tudjuk, ezt lényegében mindenki elismeri, Horváth Károly¹ úgy fogalmazza meg, hogy Madáchot akkortól foglalkoztatta a *Tragédia* témája. Csak nagyon röviden szeretném felidézni azokat a tényeket, amelyek esetleg alkalmasak ennek a feltételezésnek az alátámasztására, hiszen – gondolom –, ezek itt közismertek:

1. Pétery Károly elbeszélése arról, hogy 1861-ben mit mesélt neki Madách Imre a műve első (Lucifer című, börtönbeli), majd második, valamikor a krími háború táján megírt változatáról.²

2. Bérczy Károly emlékbeszédének az a részlete, amelyben egy 1857-es, Szontagh Pálhoz írott verses levél (feltehetően) piszkozatán olvasott Madách-megjegyzésről beszél („Ádám a teremtés óta folyvást csak más és más alakban jelen meg, de alapjában mindig ugyanazon gyarló semmi marad, a még gyarlóbb Évával oldalán” stb.), amely talán arra utal, hogy Madách valami efféle témán gondolkozott (dolgozott?) ebben az időben.³

3. Borsody Miklós nevelő Sztregovára kerülése 1856-ban, feltételezve, hogy ő valóban olyan tájékozott, művelt férfiú volt, aki Madách számára a szellemi felfrissülés, az alkotó filozófiai viták lehetőségét, esetleg az irodalmi alkotásra való – az eddigiektől bizonyos fokig eltérő – késztetést is jelentette.⁴

Úgy gondolom, mindezek valóban elég komoly tények.

De most nézzük meg, tudhatunk-e valami közelebbit a *Tragédiának* erről az 1856–57 táján elkészült változatáról. Nyilván nagyon ke-

veset. Mindvégig Andor Csaba összefoglalásából⁵ idézek majd a következőkben.

1858 körül Jeszenszky Danó elbeszélése szerint „Madách Imre azt a kérdést vetette föl, társaságban, hogy lehetőnek, vagyis költőileg megoldható föladatnak tartanák-e” beszélgetőtársai „az emberiség egész történelmét egy drámai műbe foglalni.” Mindenki nemleges állásponton volt a kérdezőt leszámítva.⁶

Mit jelent ez a mi számunkra? Mond-e ez valamit a *Tragédia* korábbi változatáról? Ha még mindig abból indulunk ki, hogy a műnek volt egy 1856–57-es változata, most joggal várnánk, hogy 1858-ban, amikor a mű ezek szerint már készen van, és a téma szóba kerül, sőt, maga Madách hozza szóba, folytatásként valami olyasmit mond, bizony, neki van igaza, mert hogy ez nemcsak lehetséges, de ő maga már meg is csinálta.

De erről szó nincs, erre bizonyosan felfigyelnének, emlékeznének a jelenlévők. Sőt, talán azt várnánk, hogy Madách mindjárt fel is olvassa művét (igaz, megtudjuk, mindez Balassagyarmaton, Csörföldy Imre házában történt).

Igen ám, de Plichta Soma elbeszéléséből viszont az derül ki, hogy Madách 1859-ben újra szóba hozta a témát (esetleg más hozta szóba az egy évvel korábban jelenlévők közül), s akkor a költő úgy nyilatkozott, hogy „ő az ember tragédiájának megírására vállalkozik.” Nem érthető, miért beszél jelen (vagy jövő) időben, ha egyszer 1856–57-ben már megírta *Az ember tragédiáját*. Ráadásul ekkor, 1859-ben, amikor másodszor (?) kerül szóba a téma, Madách kastélyában vannak, este van, ráérős az idő, az oroszlanbarlangban pipáznak, beszélgetnek. Vajon ekkor miért nem áll föl Madách, és miért nem hozza át a kéziratot?

Talán valaki most azt akarná válaszolni, hogy Madách nem szeretné, hogy kinevessék. Nem bízik magában, titkolja, hogy irodalommal foglalkozik. Lehetne ez akár igaz is. Bár későbbi nyilatkozata (Nagy Ivánnak írott, sokat idézett levele, hogy tudniillik írt „egy költeményt, mellyben az isten, az ördög Ádám Luther Dantón, Aphrodite, boszorkányok s tudj isten mi minden játszik; hogy kezdődik a’ teremtéssel, játszik az égben az egész földön az űrben – mosolyogtak rá, de olvas-

ni nem akarta senki”⁷) arra vall, hogy benne megvolt a hajlandóság a szűkebb, baráti nyilvánosság elé lépésre. (Ami megint csak hitelesíti a hivatkozott visszaemlékezéseket).

De nem kell ezt a kérdést nekünk eldöntenünk. Ugyanis – még mindig a kevés ránk maradt információból – azt is tudjuk, hogy egy évvel a Plichta Soma említette beszélgetés után – mintegy bizonyításképp Madách fel is olvasta (olvastatta) *Az ember tragédiáját* ennek a társaságnak. Pontosan úgy, ahogy az imént elképzeltük: „1860 év őszén ismét együtt voltunk a nagy kandalló előtt pipázgatva – írja Plichta Soma – a költő, iratsomagot tett a kezembe és felkért, hogy az egy év előtt megígért ember tragédiáját olvassam fel.”

Az ember tragédiáját tehát felolvasták (ez az a bizonyos öt és fél óras felolvasás). Pedig még mindig messze az országos siker, a hivatalos irodalmi elismerés előtt vagyunk, a felolvasás jó egy évvel Arany híres levelének megérkezése előtt történik. Madách tán még maga se tudja, mit kezd majd ezzel a művel. Ez a felolvasás – ismételjük – azért fontos, mert Madách írói önbizalmában nem lehet különbség 1858 és 1860 között: változatlanul öregedő, vidéki dilettánsnak érezhette magát. Ennyi erővel már egy vagy két évvel korábban felolvashatta volna a művet (vagy annak előző változatát). De nem tette.

De vajon miért nem olvasta fel egy évvel korábban? Azt az első változatot.

Nos egyetlen válasz adódik mindezekből: Nem olvasta fel, mert *Az ember tragédiája* korábbi változata (nevezzük az egyszerűség kedvéért *Lucifernek*) nem tartalmazta az emberiség történetét elejétől a végéig. Azaz nem volt válasz a kérdésre, hogy meg lehet-e azt írni egyetlen műben.

Hiszen miért is foglalkoztatná a költőt 1858-ban az a kérdés, hogy fel lehet-e dolgozni az emberiség történetét egyetlen műben, ha már megcsinálta? A kérdésnek csak akkor van értelme, ha Madách éppen 1858 táján kezdett el foglalkozni egy olyan mű (esetleg átdolgozás) tervével, amilyenről ezek a beszélgetések szóltak. És aztán – ahogy Plichta Soma írja – „ezentúl a költő kis czellájába szorgalmasabban irogatott, és megteremtette az ember tragédiáját...”

Hogy miért nem beszél tehát Madách az 1856–57-es változatról, a *Luciferről* ebben a társaságban ennek a kérdésnek a kapcsán?

Kockáztassuk meg, hogy azért, mert az nem „az ember tragédiája”. Vagy világosabban fogalmazva: arra a korábbi változatra nem igaz, hogy „az emberiség egész történelmét egy drámai műbe” foglalja. Talán más, talán kevesebb ennél.

* * *

De ennél akár tovább is mehetünk egy lépéssel. Már legutóbb is igyekeztem felhívni a figyelmet arra, hogy az a sokat emlegetett két Szontagh Pálhoz írott verses levél mind tartalmát, mind ritmikáját, versszerűségét tekintve is újdonság a Madách-életműben. Tudomásunk szerint sem előtte, sem utána nem írt ilyen hangú és színvonalú verses leveleket. Nagyon lényeges az is, hogy miről szólnak ezek a versek: az első – hogy Kierkegaard-ral fejezzem ki magam – a „költői létről” és a „házasság érvényességéről”, a második pedig a világ általános hamisságáról.

Itt most nem szeretnék ismét a Kierkegaard-problémába belebonyolódni.⁸ Elégedjünk most meg a formával, mert az maga beszédes: a versek rímes jambusokban íródtak (a második éppen rímes drámai, azaz ötös, hatodfeles jambusban), s mind zenéjüket, mind rímelésüket tekintve a madáchi átlag fölött állnak. Ha a keletkezésük és egyéb körülmények nem szólnának erről, már önmagában ez is arra a gondolatra vezethetne, hogy a költő ezeket a sorokat a jambusba és a rímelésbe akkoriban alaposan beleszokott kézzel, egy nagyobb költői munka mintegy aktuális melléktermékeként írja.

Ismerve (persze amennyire egyáltalán erről vannak ismereteink!) Madách életét, műveinek születését, nyilvánvaló a kérdés: mi más lehetne ez a nagyobb költői munka, mint a *Tragédia* 1856–57-es változata?

Úgy vélem, idáig nem távolodtunk nagyon el attól, ami a Madách-kutatás mai állása szerint valószínűsíthető. Tegyük akkor még egy – nem túl merész – lépést.

Mindebből ugyanis egy nagyon fontos következtetés adódik. Az tudniillik, hogy akkor ez a korai *Tragédia*-változat feltehetően egészen (vagy nagyrészt?) éppen ilyen, rímes jambikus formában íródott.

Viszont ha – továbbra is Andor Csaba gondolatmenetét követve – elfogadjuk, hogy Madách 1859-ben ebből a *Tragédia*-változatról in-

dult ki, jogos az a feltételezés is, hogy bizonyos részeket szövegszerűen is átvett belőle. Ha pedig ezt tette, akkor *Az ember tragédiája* általunk ismert szövegében esetleg rímes-jambikus szövegrészeket kellene találnunk.

Most érkezünk ahhoz a pillanathoz, amikor gondolatmenetünk szembesíthető a tényekkel. Tegyük fel tehát a kérdést: van-e nyoma annak, hogy *Az ember tragédiája* valóban így készült?

* * *

De mielőtt erről beszélünk, szeretnék még egy kis kitérőt tenni. Valójában mindaz, amit eddig elősoroltunk, nem a gondolatmenet kezdete. Egészen másról van szó. A válasz ugyanis előbb volt meg, mint a kérdés.

Az a helyzet ugyanis, hogy a Madách-kutatók – legjobb tudomásom szerint – sok egyéb mellett még azt a kérdést sem tették fel soha, vajon mi az oka annak, hogy *Az ember tragédiájában* rímelő részeket is találunk – mert hogy találunk ilyeneket. Miért is kérdeztek volna rá erre, hiszen hála Arany, Gyulai és utódaik munkálkodásának, idestova száz éve valamennyien úgy növünk fel, hogy az iskolában megismerkedünk Madách főművével. S hogy olyan, éppen olyan, amilyen, azt teljesen természetesnek tekintjük. Hogy helyenként rímél? Tudjuk. S hogy nagyrészt rímtelen? Az is közzismert. Minek erről beszélni? (Az idő hiányában csak zárójelben jegyzem meg, hogy Arany a javítások során (ezeket a dőlt betűs részek mutatják), a rímekre is tekintettel volt, az első hét színben (amelyeket megjegyzésekkel elküldött Madáchnak), van egy hely, ahol megjegyzi, képtelen rossz rím, és javítja, és van egy, ahol ezt írja: inkább vesszen a rím. De általában meghagyja őket.

Visszatérve a kérdésre, érdemes áttekintenünk Madách drámaírói munkásságát. Mindegy is, hová lapozunk a MÖM hatalmas kötetében, azt tapasztaljuk, hogy Madách a maga drámáit rímtelen formában írta. Így van ez már a *Férfi és nő*, a *Csak tréfa*, de az ötvenes évek közepén átdolgozott *Mária királynő* vagy a *Tragédia* közvetlen szomszédságában született *Civilizátor* esetében is. Sőt, ami még fontosabb most a mi szempontunkból, így van ez a *Tragédia* megírása után kelet-

kezett *Mózes* esetében is. Nincs egyetlen más olyan drámája sem Madáchnak, amelyet rímes versben írt volna. (Ismét csak egy futó kitérő: ez így nem pontos: rímes versben van, illetve volna, ha volna a *Tündéralom*, amelyet ezen kívül még az is a *Tragédia* közelébe von, hogy csak a *Tragédiában*, a *Tündéralomban* és az egyebekben eltérő *Civilizátorban* szerepel Kar, más Madách-drámában nem. Talán ez a keletkezésük sorrendje is?)

Mindenesetre megállapíthatjuk, hogy Madách – nyilván az antikokon és Shakespeare-en iskolázódva – a rímtelen drámai verset tekintette ideáljának. (Nyilván nem véletlen, hogy a Falanszter-színben említett Homérosz és Tacitus mellett épp Shakespeare neve említetik a műben!) Talán éppen a Shakespeare-féle blanc verse a példa, nyilván nem véletlen az általában hatodfeles, ötös jambus. De ennek bizonyosan akkoriban már a magyarországi drámairodalomban is hagyománya lehetett, Madách számára talán a legközvetlenebb hatás Vörösmartyé.⁹ A *Csongor és Tünde* legfontosabb filozófiai részei (a három vándorral való találkozás, illetve az Éj monológja) is rímtelen jambusokban íródtak.

De ha így van, most meg az a probléma, hogy vajon miért írt rímes verset Madách 1856–57-ben? Miért tért volna el akkoriban a korábbi (és későbbi) formától? Még pontosabban: vajon van-e okunk tényleg azt feltételezni, hogy *Az ember tragédiája* korábbi változata tényleg rímes formában készült?

Ismét csak a már idézett, kiindulásnak tekintett kevés biztos ismeretre, visszaemlékezésre támaszkodhatunk: most Pétery Károly történetére szeretnék hivatkozni. Ebből kiderül, Madách a *Tragédia* első formáját még a börtönben kezdte el, ez az a bizonyos *Lucifer* című, általunk ismeretlen első változat.

Mit tudhatunk erről elmondani? Börtönben, papír és toll nélkül, azaz a lejegyzés lehetősége nélkül dolgozik a költő. „Írni, dolgozni fogok – susogám magamban – kedélyem szórakoztatására. A terv rögtön tetté lön. A fenyőfaasztal lett pergamenem – idézi Madách 1861-es elbeszélését Pétery. – Minden nap egy-két jó barátom emlékkönyvébe készítettem verset; s miután megírtam, tüstént betanultam s aztán letöröltem, hogy a börtönőr vagy auditor észre ne vegyék és íróeszkö-

zömtől megfosztassam.” Így születik aztán *Az ember tragédiája* első változata is. Mindig csak annyi készül el, amennyi a fenyőasztalra el-
fér. Ez sem sokkal jobb, mintha egészen fejben kellene alkotni (mint
ahogyan azt Faludy György tette Recsken). Sőt, az eljárás lényegében
ugyanaz kellett, hogy legyen. Elkészül néhány sor, esetleg egy-két
strófányi vers, és azt memorizálni kell. A memória legjobb támasza
pedig a magyar költészetben éppen a rím. Teljesen kézenfekvőnek tű-
nik, hogy Madách ott a börtönben rímes verset alkotott. Nyilván Lu-
ciferről, ha már ez volt a cím. S ha tovább olvassuk Péteryt, ezt lát-
hatjuk: „Kiszabadulásom után békét hagytam az irodalomnak, de úgy
hiszem, 56-ban, midőn a keleti hadjárat után ismét eltűnt a felszaba-
dulásnak minden sugára: újra hozzáfogtam költői művemhez és rövid
félbeszakításokkal még 57-ben be is fejeztem.”¹⁰ Azaz talán sosem
létezett három változat, csak egy első, amely előbb a fenyőasztalon,
lényegében csak fejben alakult, de kész mű majd 56–57-ben lesz
belőle, ekkor válik belőle teljes dráma, *Az ember tragédiája* első
változata.

És ezzel a kerülővel ugyanoda jutottunk, mint ahonnan indultunk az
imént. Hogy is szólt a kérdés: ha a *Tragédia* első változata rímes vers
volt: vajon nem kellene-e *Az ember tragédiája* általunk ismert változa-
tának tanúskodnia erről? Vajon nem kellene-e benne rímes részeket ta-
lálnunk? S akkor ismét feltehetjük a kérdést: Van-e ilyen nyom *Az em-
ber tragédiájában*? És a választ is megismételhetjük: természetesen!

* * *

Természetesen vannak rímelő részek *Az ember tragédiájában*. Ez
nem is meglepő az imént elmondottak alapján. Hogy mennyi a rímelő
rész? Egészen pontosan nehéz megmondani. Mégpedig éppen azért,
mert – mint tudjuk – Madách nem volt kiváló rímelő. Azaz sosem
lehetünk biztosak abban, hogy ő esetleg nem tekintett-e rímelőnek
olyan sorpárokat is, amelyekkel kapcsolatban bennünk talán fel sem
ötlik a rím gondolata. És azért sem, mert az átdolgozás (majd látni
fogjuk, gyakran inkább beledolgozás) során esetleg rímelő sorok
eltávolodhattak egymástól. Az sem kizárt, hogy bizonyos későbbi
részek is valamely okból (véletlenül vagy szándékosan, többé vagy
kevésbé) rímelnek.

Amikor tehát a mű rímes részéről beszélünk, mindig számolnunk kell
némi bizonytalansággal. Ennek ellenére érdekes, nagyon meglepő és
tanulságos megvizsgálni ezeket a rímes részeket.

Elméletileg arra számítana az ember, hogy a rímes részek nagyjá-
ból egyenletesen oszlanak el *Az ember tragédiájában*. Ha így volna,
akkor is érdemes volna ezeket a részeket szemügyre venni. De, mint
rögtön látni fogjuk, egyáltalán nincs így. Kérem, fogadják el pillanat-
nyilag, hogy sikerült kiválogatnom a rímes részeket. A következő
adatokat kaptam:

Az első színben, amely a mennyben játszódik, 112 rímelő sor
van.¹¹ A Madách Könyvtár 13. kötetében megjelent, Bene Kálmán
gondozta szöveg szerint¹² (végig ezzel dolgozunk) az első szín 153
sor. A második, a paradicsomi színben a rímes sorok száma csak 32 a
szín összesen 188 sorából. A harmadik színben, amely 214 sorból áll,
36 sor rímel. Ez a Paradicsomon kívüli első szín. A negyedik szín az
első történeti szín, ez Egyiptom. Itt mintegy 20 rímes sort találtam, az
összes 261 sorból. Az ötödik színben (ez Athén) a 270 sorból mind-
össze 16 a rímes. A hatodik szín (Róma) 296 sorából is csak 56 sor
végén van rím. A hetedik színben (Bizánc) talán 29 rímes sor van,
pedig a szín sorainak száma összesen 514. A nyolcadik szín az igazi
meglepetés, itt ugyanis a 244 sorból egyetlen rímeset sem találtam,
mint ahogy a párizsi, a kilencedik színben is csak egyetlen rímpár
van (tehát 2 rímes sor) a 250 sorból. És a második prágai szín, a
tizedik is ilyen, ebben sincs egyetlen rím sem. Nem úgy a
tizenegyedik, a londoni színben. Itt 176 rímes sor van, a teljes
sorszám 592. Majd a falanszter-jelenet következik, a tizenkettedik
szín, itt mindössze nyolc rímes sor van, pedig volna miből, hiszen a
színben 445 sor van. Ugyanígy áll a helyzet az ürgelenettel, a
tizenharmadik színnel is: a 150 sorból itt talán négyre mondható,
hogy összefogja egyetlen rímpár. A tizennegyedik színben ismét
hiába keresünk rímet, egyetlen egy sincs. (A sorok száma 179). S
végül a második paradicsomon kívüli, azaz az utolsó, a tizenötödik
következik: itt 26 rímelő sort található, szemben az összes, a 201
sossal.

Azaz a *Tragédia* 4141 sorából összesen 517 sort fognak valami-
képpen össze rímek. Azaz a *Tragédia* mintegy egy nyolcada íródott rí-

mes-időmértékes formában. Muszáj felfigyelnünk erre. Ha tíz, húsz, ötven sorról volna szó, mondhatnánk, talán véletlen. De ötszáznál több sor már biztosan nem az.

Feltehetően ez az első változat lényegesen rövidebb volt a ma ismert *Tragédiánál*. Erre nemcsak abból következtethetünk, hogy az általunk ismert változatban átlag színenként 30 rímes sor van csak, hanem abból is, hogy eredetileg kevesebb, talán csak 8, 9, esetleg 10 színből állt a mű.

Mert ha még egy lépéssel közelebb lépünk, azt is számba vehetjük, hogy rímes szövegrész csak az első, a második, a harmadik a negyedik, az ötödik, a hatodik és a hetedik színben található, majd (a párizsi szín „eltévedt” egyetlen sorpárját nyugodtan kihagyhatjuk, az – tartalmából ítélve – valószínűleg az athéni szín törmelékéből került ide) legközelebb a londoni színben, a tizenegyedikben, találunk rímes részeket, azaz teljesen kimarad a 8–9–10. szín. Londonban viszont aztán bőven van mit észrevenni, hogy a következő színekben megint ne legyen jellemző a rím (a 12–13–14. színben összesen 12 sort fog össze rím), ezek is két rímpár kivételével, amelyekben a lombikról esik szó, akárhol lehetnének a szövegben. Hogy aztán a 15. színben ismét legyenek rímes sorok.

A legelső, amit nem lehet nem észrevenni, hogy éppen a *Tragédia* három központi színében nincsenek rímes sorok. Azaz szinte bizonyosak lehetünk benne, hogy a mű első változatában nem szerepelt sem Prága, sem Párizs. Ami persze tökéletesen érthető. Mert ha Keplerben és Borbálában valóban Sztregova, Madách és Fráter Erzsébet jelenik meg, akkor a börtönben megszülető első változatban erről szó sem lehet, hiszen még semmi jel nem mutatja, hogy majd – másfél-két év múlva – tönkremegy Madách házassága. És persze akkor az is szinte teljes bizonyossággal kijelenthető, hogy nem a prágai álom adja az ötletet a szerzőnek, hogy ezzel a megoldással írja meg az emberiség történetét. Ellenkezőleg: talán a mű álom-szerkezete adja Madáchnak az ötletet, hogy két Prága között végül mégis megjelenítse a forradalmat, Párizst.

Azaz Bizánccal véget ér a mű első fele, hogy aztán London és a haláltánc következzen. És ezzel még nincs vége a meglepetésnek: az is látható, hogy valószínűleg a haláltánc után a befejezés következett. Ez alá-

támasztja azt a feltevésünket, hogy *Az ember tragédiája* első változata, azaz a *Lucifer* nem tartalmazta az emberiség egész történetét.

Ezek szerint ez a változat (ha valóban létezett, és nincs okunk feltételezni az ellenkezőjét) valóban a kiábrándulás tragédiája. Ami nagyon is érthető Madách 1852–53-as vagy akár 1856-os lelkiállapotából. És ez a tragédia nagyon is hasonlít a magyar romantika nagyjainak múlt- és jelenábrázolására. Akár a preromantikus Berzsenyi, akár a későbbi Kölcsey vagy Vörösmarty költészetét figyeljük, legyen az a *Magyarokhoz* vagy a *Zrínyi* második éneke a *Letésem a lantot* vagy a *Csongor és Tünde*: a nagyság, a dicsőség, a boldogság – ha volt is – csak a múlté, a jelen a romlás, halál, az éjszaka... Az első változat tehát pontosan beleillene a magyar romantika nagy, keserű, időszembesítő műveinek sorozatába.

Mert mint a többiek, ugyanúgy állítja szembe egymással ez az ismeretlen Madách-dráma is a múlt (az ókor) nagy eszméit a jelen törpeségével, hamisságával, reménytelenségével. És mindenben uralkodik is a halál (ne feledjük, a londoni szín a haláltánc-jelentbe fut bele).

Hogy milyen lehetett a *Lucifer* két főszereplője, Ádám és Éva? Feltehetően sokkal kevésbé árnyalt, és sokkal kevésbé szimpatikus, mint a végső változatban. Ezt részben ennek a műnek közhelyessége magyarázza. Itt most nincs időnk összevetésre, de kérem, majd vessék össze az első szín rímes, feltételezhetően eredeti részeit (ez a baloldali hasáb) a másik oldalon sorakozó, minden szempontból, filozófiailag is sokkal mélyebb, feltehetően 59–60-ból származó soraival!

A keserűséget persze akár a börtönben ülő vagy börtönviselt voltát nehezen viselő Madách általános világgyűlölete is indokolhatja. Mert azt azért ne felejtsük el, hogy az ötvenes évek közepén a „jó társaság” szemében ugyanolyan biztosan „gyanús, megbélyegzett” lehetett a börtön miatt Madách, mint amennyire hirtelen „hős és mártír” lett belőle 1860-ban, amikor fordult a világ! Így érthető az a bizonyos, a Szontagh Pálnak címzett levél fogalmazványára ráfirkantott megjegyzés, hogy „Ádám a teremtés óta folyvást csak más és más alakban jelen meg, de alapjában mindig ugyanazon gyarló semmi marad, a még gyarlóbb Évával oldalán.”¹³

Próbáljuk egy pillanatra elképzelni *Az ember tragédiája* első változatát. A címe, tudjuk, *Lucifer* volt. Miről szólhatott? Az első szín magas rímes sorszámából ítélve arról, hogy Lucifer fellázad az Úr ellen, mert szerinte értelmetlen a teremtés. Fellázad, mert ő maga a tagadás. Hősi harcba kezd, leszáll a Paradicsomba, és elindul Ádámmal és Évával, álmodat bocsátva rájuk, hogy megmutassa, a Földön minden elhibázott. Megnézik Egyiptomot, Athént, Rómát, Bizáncot, azaz az ókort, s ha Ádámban még maradt volna eszmény, maradt volna hit, hát Londonban megnézheti a jelent, mi lett az ókor reményeiből. Londonban minden kisszerűvé válik, ami nagy volt valamikor, a paradicsomi csábítástól (bábjátékos) egészen a hitig. Mert gondoljunk csak bele, van például Bizáncnak is – Londonból nézve – egy olyan olvasata, mint Párizsnak: Mondhatni Bizáncra is, hogy „Vak, aki Isten szikráját nem érti, / Ha vérrel és sárral volt is befenve. / Mi óriás volt bűne és erénye, / És mind a kettő mily bámúlatos.” (Persze ezek rímtelen sorok, biztos nem voltak benne az első változatban.) Igaz, öldöklés volt Bizáncban, igaz, ott a gyűlölet rettentő bűne, de micsoda hit, micsoda erő tornyosult ott még mind a két oldalon! Vessük csak össze a londoni tömeg hitetlenségével, ami aztán abban csapódik le, hogy mindenben hisznek (gondoljunk csak a Nyeglére), vagy Éva megszokásból végrehajtott kegyes cselekedetére. Hol van itt nagyság, hol van itt erő?

Aztán befejeződik a mű, a *Lucifer* valahol – talán ismét a Paradicsomon kívül, egy keserű ébredéssel. Micsoda kiábrándulás mindenből! Reformkor? 48 reményei? Hová is lettek! Ide jutottunk. Csak a bukás van. „Nincsen remény” – mondhatjuk Vörösmartyval. Az Úr szavai? Az angyalok karának éneke? Talán segíthet valamit. De azért érdemes tudni, az utolsó rímelő sorpárt Ádám mondja, válaszul az angyalok kara szavaira: Ádám: „Gyanítom én is, és fogom követni. / Csak az a vég! – csak azt tudnám feledni!”

A többi – ahogy Hamlet mondja – a többi néma csend.

Jegyzetek

1. HORVÁTH 1984. 157.
2. Ismerteti, beépítve Madách életrajzába ANDOR Csaba 2000. 97–98. Olvashatjuk Pétery visszaemlékezését még Andor Csaba összefoglaló utószavában MADÁCH 1999. 225–227.
3. VIII. Szimpózium 41. Elhelyezi a *Tragédia* keletkezéstörténetében Andor Csaba: Madách 1999. 231–232. Lásd még az 1. sz. jegyzetet.
4. Erről Andor Csaba 2000. 119–121. Hasonló véleménye van Nagyné Nemes Györgyinek is. Nagyné 1977. 52–61. De magam is nagyon fontosnak ítélttem ezt korábbi alkalmakkor is. Lásd pl. BÁRDOS 2001.
5. ANDOR Csaba 2000. 227–232.
6. Ezt a történetet, hitelességét elfogadva idézi Horváth Károly is: HORVÁTH 1984. 158.
7. MÖM II. 920.
8. Erről írtam a *Szabadon bűn és erény közt* (MIT. Bp., 2001) című könyvemben)
9. Erről bősegesen írt Martinkó András. Lásd: MARTINKÓ 1977.
10. ANDOR Csaba 2000. 98.
11. Az Angyalok karának verseit valószínűleg sem itt, sem a tizenötödik színben nem kell figyelembe vennünk, mert az rímes ugyan, de nem jambikus, hanem ütemhangsúlyos verselésű, azaz feltehetően máskor (valószínűleg később) keletkezett. Ez esetleg azt is jelentheti, hogy a *Lucifer* a londoni színnel végződött! Ezzel függhet össze, hogy ott is van Kar. (Ez utóbbira Andor Csaba hívta fel a figyelmemet.)
12. MADÁCH 1999.
13. Idézi Andor Csaba, MADÁCH 1999. 231.

Felhasznált irodalom

- ANDOR 2000 = Andor Csaba: *A siker éve: 1961. Madách élete.* Fekete Sas Kiadó. Bp. 2000.
- BÁRDOS 2001 = Bárdos József: *Szabadon bűn és erény közt. Az ember tragédiája értelmezési kísérlete.* Madách Irodalmi Társaság. Bp. 2001.
- HORVÁTH 1984 = Horváth Károly: *Madách Imre.* Gondolat. Bp. 1984.
- MADÁCH 1999 = Madách Imre: *Az ember tragédiája. II. Szövegváltozatok, kommentárok.* Szerk: Bene Kálmán. Utószó: Andor Csaba. Madách Irodalmi Társaság. Bp.–Szeged, 1999.
- MARTINKÓ 1977 = Martinkó András: *Vörösmarty és az ember tragédiája.* In: Teremtő idők. Szépirodalmi. Bp. 1977.
- NAGYNÉ 1997 = Nagyné Nemes Györgyi–Andor Csaba: *Madách Imre rajzai és festményei.* Madách Irodalmi Társaság. Balassagyarmat–Bp. 1977.
- VIII. Szimpózium = VIII. Madách Szimpózium. Madách Irodalmi Társaság. Bp.–Balassagyarmat. 2001.

Melléklet

MADÁCH IMRE: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA A SZÖVEGET GONDOZTA BENE KÁLMÁN MADÁCH IRODALMI TÁRSASÁG SZEGED–BUDAPEST, 1999

ELSŐ SZÍN

(A mennyekben. Az Úr dicstől környezetten trónján. Angyalok serege térden. A négy főangyal a trón mellett áll. Nagy fényesség.)

ANGYALOK KARA

Dicsőség a magasban Istenünknek, *(istenemnek)*

Dicsérje őt a föld és a nagy ég,

Ki egy szavával híva létre mindent,

S pillantásától függ ismét a vég.

Ő az erő, tudás, gyönyör egésze,

Részünk csak az árny, mellyet ránk vetett,

Imádjuk őt a végtelen kegyért, hogy

Fényében illy osztályrészt engedett.

Megtetesült az örökös nagy eszme,

Im, a teremtés béfejezve már,

S az Úr mindentől, mit lehelni enged,

Méltó adót szent zsámolyára vár.

AZ ÚR

Be van fejezve a nagy mű, igen.

A gép forog, az alkotó pihen. *(hiszem)*

Évmillióig eljár tengelyén, *(elforog)*

Míg egy kerékfogát ujítani kell.

Fel hát, világim véd-nemtői, fel,

Kezdjétek végtelen pályátokat.

Gyönyörködjem még egyszer bennetek,

Amint elzúgtok lábaim alatt.

(A csillagok védszellemi különböző nagyságú, színű, egyes, kettes csillaggömböket, üstökösöket és ködcsillagokat görgetve rohannak el a trón előtt. Szférák zenéje halkán.)

ANGYALOK KARA

Milyen büszke láng-golyó jó
Önfényében elbizottan,
S egy szerény csillagcsoportnak
Épp ő szolgál öntudatlan. –
Pislog e parányi csillag,
Azt hinnéd, egy gyöngé lámpa, **(szikra)**
S mégis millió teremtés
Mérhetetlen nagy világa. –
Két golyó küzd egymás ellen
Összehullni, szétsietni: **(összeesni)**
S e küzdés a nagyszerű fék,
Pályáján továbbvezetni. –
Mennydörögve zúg amaz le,
Távulnan rettegve nézed:
S kebelében milljó lény lel
Boldogságot, enyhe béket. –
Mily szerény ott – egykor majdan **(ottan)**
Csillaga a szerelemnek,
Óvja őt meg ápoló kéz,
Vigasztal a földi nemnek. – **(éjnek)**
Ott születendő világok,
Itt enyészők koporsója: **(romladéka)**
Intő szózat a hiúnak,
Csüggedőnek biztatója. –
Rendzavarva jó amott az
Üstökös rettentő képe:
S im, az Úr szavát meghallva,
Rend lesz útja ferdesége. – **(hirdetője)**
Jössz te, kedves ifju szellem,
Változó világömböddel,

Aki gyászt és fénypalástot,
Zöld s fehér mezt váltogatsz fel.
A nagy ég áldása rajtad!
Csak előre csüggedetlen;
Kis határodon nagy eszmék
Fognak lenni küzdelemben.
S bár a szép s rút, a mosoly s könny,
Mint tavasz s tél, kört vesz rajta, **(helyt cserélnek)**
Fénye, árnya léssen együtt:
Az Úr kedve és haragja. **(árny felettek)**

(A csillagok védszellemi elvonultak.)

GÁBOR FŐANGYAL

Ki a végtelen űrt kimérted,
Anyagot alkotván beléje,
Mely a nagyságot s messzeséget
Egyetlen szódra hozta létre:

Hozsána néked, Eszme! **(Leborul.)**

MIHÁLY FŐANGYAL

Ki az örökké változandót, **(változót és)**
S a változatlant egyesíted,
Végtelent és időt alkotva,
Egyéneket és nemzedéket:

Hozsána néked, Erő! **(Leborul.)**

RÁFAEL FŐANGYAL

Ki boldogságot árjadoztatsz,
A testet öntudatra hozva,
És bölcseséged részesévé
Egész világot felavatva:

Hozsána néked, Jóság! **(Leborul.)**

(Szünet)

AZ ÚR

S te, Lúciifer, hallgatsz, önhitten állsz,
Dicséretemre nem találsz-e szót,
Vagy nem tetszik tán, amit alkoték?

LUCIFER

S mi tessék rajta? Hogy néhány anyag

Más-más tulajdonokkal felruházva,
Miket előbb, hogysesm nyilatkozána,
Nem is sejtettél bennök, úgy lehet,
Vagy, ha igen, másítani nincs erőd,
Néhány golyóba összevissza gyúrva,
Most vonzza, úzi és taszítja egymást,
Néhány feregben öntudatra kél,
Míg minden megtelt, míg minden kihült,

És megmarad a semleges salak. –

Az ember ezt, ha egykor ellesi,

Vegykonyhájában szintén megteszi. –

Te nagy konyhádba helyezéd embered,
S elnézed néki, hogy kontárkodik,

Kotyvaszt, s magát Istennek képzeled.

De hogyha elfecsérli s rontja majd
A főztet, akkor gyúlsz késő haragra.
Pedig mit vársz mást egy műkedvelőtől? –
Aztán mivégre az egész teremtés?
Dicsőségedre írtál költeményt,
Beléhelyezted egy rossz gépezetbe,

És meg nem únod véges végtelen,

Hogy az a nóta mindig úgy megyen.

Méltó-e ilyen aggastyánhoz e
Játék, melyen csak gyermekszív hevülhet?

Hol sárba gyúrt kis szikra mímeli

Urát, de torzalak csak, képe nem;

Végzet, szabadság egymást üldözi,

S hiányzik az összhangzó értelem. –

AZ ÚR

Csak hódolat illet meg, nem bírálát.

LUCIFER

Nem adhatok mást, csak mi lényegem.

(Az angyalokra mutatva)

Dicsér eléggé e hitvány sereg,

És illik is, hogy ők dicsérjenek.

Te szülded őket, mint árnyát a fény,

De mindöröktől fogva élek én.

AZ ÚR

Hah, szemtelen! nem szült-e az anyag,

Hol volt köröd, hol volt erőd előbb?

LUCIFER

Ezt tőled én is szintúgy kérdehetem.

AZ ÚR

Én végtelen időtől tervezem,

S már bennem élt, mi mostan létesült.

LUCIFER

S nem érzéd-é eszméid közt az úrt,

Mely minden létnek gátjaul vala

S teremtni kényszerültél általa?

Lucifer volt e gátnak a neve,

Ki a tagadás ősi szelleme. –

Győztél felettem, mert az végzetem,

Hogy harcaimban bukjam szüntelen,

De új erővel felkeljek megint.

Te anyagot szüldél, én tért nyerék,

Az élet mellett ott van a halál,

A boldogságnál a lehangolás,

A fénynél árnyék, kétség és remény. –

Ott állok, látod, hol te, mindenütt,

S ki így ösmérlek, még hódoljak-e?

AZ ÚR

Hah, pártos szellem! el előlem, el,

Megsemmíthetnélek, de nem teszem,

Számúzve minden szellemkapcsolatból

Küzdj a salak közt, gyűlölj, idegen.

S rideg magányod fájó érzetében

Gyötörjön a végetlen gondolat:

Hogy hasztalan rázod porláncodat,

Csatád hiú, az Úrnak ellenében.

LUCIFER

Nem úgy, ily könnyen nem löksz el magadtól,
Mint hitvány eszközt, mely felesleges lett. –
Együtt teremténk: osztályrészemet
Követelem.

AZ ÚR (*gúnyal*)

Legyen, amint kívánod.
Tekints a földre, Éden fáí közt

E két sudar fát a kellő közében
Megátkozom, aztán tiéd legyen.
LUCIFER

Fukar kezekkel mérsz, de hisz nagy úr vagy,

S egy talpatnyi föld elég nekem,
Hol a tagadás lábát megveti,
Világodat meg fogja dönteni. (*Indul.*)

ANGYALOK KARA

El Isten színétől, megátkozott,
Hozsán' az Úrnak, ki törvényt hozott. – (*szabott*)

III. Tragédia-interpretációk, mikroelemzések

Békési Imre

Nézőpont és kompozíció Arany János: Egy üdvözlő szó

*„Mit állsz oly szótlan, mondd, mit borzadasz?
Tragédiának nézed? nézd legott
Komédiának s mulattatni fog.”*

– ajánlja Lucifer Ádámnak a konstantinápolyi színben, miután egy agg eretnek sátáni kísértésnek fogja fel Ádám kéréstését („*Adjátok fel, barátim, azt az i-t*”).

Van valami igazság az agg eretnek vélekedésében, hiszen a hajlam, hogy más nézőpontból lássa ugyanazt a helyzetet, józan határig Ádámban is megvan. Látja ugyanis, hogy a Mestert utánzó sanyargás, lemondás csak *hazudt alázat*, mint szerep pedig értelmetlen:

*„Ki szűnyog ellen oly fegyvert ragad,
Mit medve ellen vinni hősiség,
Bolond.”*

Lucifer nézőpontja a helyzet iránt viszont cinikusan megértő. Ő tudja, hogy az emberek miért játsszák az önsanyargató szerepet:

*„De hátha ők a szűnyogot
Medvének nézik. – Nincs rá joguk?
Nincs-é joguk hős voltuk érzetében
Pokolra úzni minden élvezőt?”*

1. Madách, lám, jól ismerte az embereket; de akár számított rá, akár nem, a műve is egy nézőpont karmai közé került. „Pessimista” – szölt róla kezdettől az ítélet. Már legelső olvasói ezt vetették ellene. Szerintük a szerző az egymást követő komor színeket eleve úgy válogatta össze, hogy negatív sorozatuk az emberiség elkerülhetetlen puszt-

ulását vetítse előre.¹ A mű pesszimizmusa lett tehát az a nézőpont, amely minden értéket maga alá gyűrt.

Nem volt ez veszélytelen helyzet. Arany János oly komolyan vette, hogy beszédében, amellyel Madách Imrét üdvözölte (a Kisfaludy Társaságba történt ünnepélyes beiktatása alkalmából), a mű pesszimista beállításával szemben fejtette ki érveit.²

A mai olvasók (tanárok, rendezők, filológusok) számára különösen tanulságos Arany János érvelése. Arany létrehoz egy nézőpontot, ahonnan – mivel a kompozíció egészéből nézzük – a mű nem pesszimista. E nézőpont szerint nem a szerző válogat az emberi történelem komor színeiből, hanem Lucifer; a sátánnak így kell tennie, hiszen az ember vesztére esküdött fel. Olvassuk el a beszéd (*Egy üdvözlő szó*) erről szóló részletét!

Arany János: Egy üdvözlő szó (részlet)

Nem volna itt helyén a tragédia érdemlegi méltatásába ereszkednem. De el nem hallgathatok egy észrevételt, mely inkább magán körben, mint sajtó útján felöle olykor nyilvánult, hogy t. i. e mű nagy mértékben pessimista világnézet kifejezője. Mellőzöm a kérdést, hogy a pessimista irányú költő megszűnik-e csupán ez által költő lenni, hisz úgy, pl. Byron, nem volna az. Óhajtandó ugyan, hogy a költői lélek teljes harmoniában legyen a világgal: de ha nincs, ki tehet róla. A művészet harmoniája nem mindig az optimismusé is egyszersmind. De én nem találok e pessimismust az Ember tragédiájában, mihelyt mint egészt fogom fel. Mert min sarkallik az egész? Lucifer részt követel a teremtésből, hogy megrontsa azt. Nyer istentől két megátkozott fát. Egyik fa segélyével erkölcsileg már megrontá az embert, hanem ő fizikailag is tönkre akarja tenni Ádámban az összes emberiséget, hogy ne is szülessék az. Kívánhatjuk-e Lucifertől, hogy ne pessimista színben mutassa neme jövőjét Ádámnak, midőn célja: kétségbe ejteni s benne ily módon egész ivadékát előlteni? Úgy de, mondják, a sötét álmoképek tárgyilag is egyeznek a világtörténettel. Ezt tagadom én. Minden tárgyi hűség mellett, melylyel egyes korokat felmutat a szerző, látszik, hogy Lucifer, célja szerint, a sötétebb oldalt vette. Ez nem a

szerező pessimismusa: ez magából a szerkezetből foly így. Téved tehát, ki úgy fogja fel, hogy a szerző a világtörténet egyes szakainak, s általuk az egésznek, hű képét akarta adni, azt mutogatván, hogy nincs haladás az emberiségben, csak szüntelen körben forgás, vagy alább szállás, míg minden a nihilismusba sülyed. Ki egyszerű egészváltában tekinti e compositiot, az tisztában lehet a költő céljával. „Lucifer az embert teljesen meg akarja rontani; az első embert kétségbeesésig űzve, benne megsemmisíteni összes nemét; ez neki a sötét képek által már-már sikerül is, midőn a szeretet szava, és isten keze visszarántja az örvény széléről.” Ez a mese alapvázlata: innen indulva kell méltányolni az egyes részeket, és a kivitel sikerét.

Arany János idézett értelmezése száz éven át játszott fontos szerepet *Az ember tragédiája* irodalmában, vagyis amíg a magyar közgondolkodásban bölcséleti értékek is komoly teret kaptak. (Jellemző, hogy a népi demokrácia művelődéspolitikájának is gondot okozott a Tragédia „pesszimizmusa”.)

Bízva abban, hogy legalább az iskolában megmarad az *édenkertnek egy kései sugára*, sorra veszem a mű azon részleteit, amelyek alapul szolgálhattak az Arany János-i ’egész’³ megalkotásához, ahhoz a kompozícióhoz tehát, amelyben nem a szerző, hanem Lucifer mutatja pesszimista színben az emberiség jövőjét Ádámnak.

Az ördög emberelpusztító szándéka az alábbi négy helyen fogalmazódik meg:

2. szín, LUCIFER
Mit késem ennyit? Fel munkára, fel,
Megesküvém vesztőkre, veszniök kell.

13. szín, (Ádám egy sikoltással megmerevül)
Végem van!
LUCIFER (Amint Ádámot eltaszítja magától)
E báb-istenség most már elkeringhet
Az űrben, új bolygóként, melyen újra
Számomra fog tán élet fejledezni.

14. szín, ÁDÁM
Szörnyű világ! Csupán meghalni jó.
Nem sajnálandom, amit itt hagyok.

15. szín, ÁDÁM
Nem egymagam vagyok még e világon?
Előttem e szirt, és alatta a mély:
Egy ugrás, mint utolsó felvonás...
S azt mondom: vége a komédiának.

Ha Ádám legutóbbi szavait Lucifer valami ilyesmivel nyugtázná: ’Végre belátod, hogy vége. Ugorj hát!’ Illetőleg – ahogy előzőleg az űrben eltaszította magától Ádámot – lökne rajta egyet, akkor az ördögi terv ’egészként’ állna előttünk. De nem: az ördög itt se nem biztat, se nem lök. Lucifer az alábbi – tőle meglepő – kijelentést fűzi Ádám hangzatos végszavához (*vége a komédiának*). Lucifer:

Ah vége, vége: mily badar beszéd!
Hiszen minden perc nem vég, s kezdet is?
Ezért láttál-e néhány ezredévet?

Lucifer elégedetlenkedését itt még értelmezhetnénk Ádámról leszűkítve, tudniillik, hogy neki, Ádámnak vége van ugyan, de az egész, a *komédia* végtelen. Az Úrtól – az ember vonatkozásában – elszenvedett vereségét azonban néhány sorral lejjebb a következő szavakkal ismeri be Lucifer:

Miért is kezdtem emberrel nagyot,
Ki sárból, napsugárból összegyúrva
Tudásra törpe és vakságra nagy.

Ha az itt végső summázatként megfogalmazott ördögi szándékot (15. szín: *Miért is kezdtem emberrel nagyot*) az elsőként megfogalmazottal vetjük egybe (2. szín: *Megesküvém vesztőkre*), akkor Lucifert nem látjuk valami konokul következetes ördögnek. Nincs tehát igaza Arany

Jánosnak? Mégsem Lucifer szerepéhez válogatta ki Madách a komor színeket, hanem saját – pesszimista – víziója kényszerítette az elkerülhetetlen pusztulás bemutatására?

2. Természetesen ma sem lényegtelen kérdés, hogy Madách-e avagy – Madách által – Lucifer válogatta ki a komor képeket az emberiség történetéből. De Madách Imre és Arany János kora óta – Illyés Gyula szavaival – „olyanokat éltünk meg, amire / ma sincs ige”, így egy műalkotás pesszimista-optimista nézőpontja korántsem elsődleges értékelési szempont. Ami itt elsődleges, az – Arany János kifejezésével – *a művészet harmóniája*. Ezt azonban nem a pesszimista vagy optimista nézőpont sugallja, hanem a kompozíció.

Más kérdés – ami a jelen esetben a legfontosabb –, hogy ugyanazt a művet különböző ízlésű olvasók különféle nézőpontokból láthatják, a mű egész voltát maguk számára is különféleképpen komponálhatják meg.

Ez a lehetőség természetesen az irodalomtanárnak/rendezőnek/filológusnak is rendelkezésére áll. Ő is beleláthat adott szövegbe másféle kompozíciót, láthatja komédiának a tragédiát és fordítva; de amellett, amit egésznek lát, következetesen kell érvelnie. Legalább annyira, mint az itt idézett beszédrészletében Arany János tette.

Jegyzetek

1. A *Tragédiáról* alkotott véleményeket az *Arany János Összes Művei* (Hivatali iratok 1.) XIII. kötetének jegyzetapparátusában tanulmányozhatjuk (774–780.) Akadémiai Kiadó, Budapest, 1966.
2. *Arany János Összes Művei* XIII., 337–339. [A. üdvözlő beszéde Madách Imre r. taghoz 1862. márc. 27-én tartott székfoglalójakor]
3. Arany János költészettani gondolkodásában *Az ember tragédiájá*tól függetlenül is fontos elem az *e g é s z*, még hozzá nemcsak költői kompozíciós elvként, hanem valóságos emberi szerepként is. Erre utalnak a *Vojtina ars poétikája* c. költemény közismert részletei is:
Csakhogy nem ami rész szerint *igaz*, –
Olyan kell, mi egészben *s* mindig *az*.
[...]
Nekem egész ember kell és király,
Vagy férj, nejeért aki bosszut áll,

Bene Zoltán

„A milliók egy miatt.” Madách Egyiptom-képe a „tárgyi hűség” szemszögéből – Kérdésselvetés –

„millióknak kell érvényt szereznem”

Arany János egy ízben arról beszél, hogy *Az ember tragédiájának* szerzője „tárgyi hűség”-gel mutatja fel az „egyes korokat”.¹ Ez a tárgyi hűség pedig azt jelentheti, hogy Madách monumentális történelem-víziója nem az emberiség történelmét igazítja a koncepcióhoz, hanem a koncepció és a történelem egybecseng. – Valóban így lenne?

A kérdés, persze, utópisztikus. Természetesen nincs, és nem is lehet így. Madách „tárgyi hűsége” saját korának történelmi tudásához mindaddig ragaszkodik, amíg ez lehetséges. Nyilvánvaló, hogy a történelem-szemléletekből, a történelmi ismeretekből azokat az elemeket használja fel, amelyeket beilleszthet művének gondolati ívébe. Ám a mai, történész hajlamú olvasó (ráadásul az eltelt bő százharminc év eredményeinek birtokában még inkább) úgy vélheti, hogy ez a „tárgyi hűség” nem olyan mértékű, mint azt sokan, sokszor állították. Igaz, irodalmi, művészeti alkotás esetében ez, vagyis a tárgyhoz való történelmi igényű hűség nem is várható el, ez nem is lehet kritérium.

Én mindezek ellenére, egyszersmind mindezek mellett, s olykor talán mindezekkel szemben szeretnék egy kicsit vizsgálni Madách történelmi hűségének tájkán, mégpedig a Tragédia negyedik színe, vagyis az egyiptomi szín kapcsán. Azt hiszem, az eredmény egyfelől olyan lesz, amilyenek látatlanban várnánk, azaz a „tárgyi hűség” megkérdőjeleződik – másfelől azonban érdekes megfelelések nyomaira bukkanhatunk...

I. Fáraó-Ádám mintaképei: Hufu-Kheopsz és IV. Amenhotep-Ehnaton

Bárdos József kitűnő könyvében így jellemzi az egyiptomi színt: „4. szín: Egyiptom – A korlátlan (polgári) szabadság eszméje. A harmadik szín a természettől való szabadság problémáját vetette föl. A negyedik szín – amely az álom kezdete – a történelmi szférába vezet át. Itt a szabadság újfajta, történelmi megközelítésével van dolgunk. Ádám most valóban korlátlanul szabadnak tűnik, az egész világ egy intésére mozdul.

Hogy itt kifejezetten az abszolút, a polgári szabadság megvalósulásával találkozunk, azt mi sem bizonyítja jobban, mint hogy Madách nem valamely konkrét fáraó alakját idézi fel, hanem megalkot egy olyan fáraó-típust, amelyikre igaz a korlátlan hatalom szabadsága.”²

Nos, egyet kell értenem Bárdos Józseffel, hogy nem egy adott, jól meghatározható egyiptomi uralkodó alakja lép elénk a negyedik színben, hiszen ahol Madách konkrét, minden kétséget kizáróan beazonosítható történelmi személy bőrét bújtatja Ádámot, ott meg is nevezi azt a bizonyos személyt (lásd: Athénben Miltiádész, Bizáncban Tankréd, Prágában Kepler, Párizsban Danton), ezzel szemben Egyiptomban a Fáraó-Ádám névtelen. Mindazonáltal egy-két árulkodó jelet fel lehet fedezni, amely jelek sejteni engednek, melyek lehetnek azok a történelmi uralkodóként láthatjuk az egyiptomi Ádámot, egyáltalán nem elhanyagolható, hogy mely valódi fáraók szolgáltak (vagy inkább: szolgálhattak) mintául alakjához.³

Az egyik árulkodó jel maga a gúla, azaz a piramis; a másik a piramist építő fáraó zsarnoki uralma; s végül a harmadik Ádám forradalmi felismerése, amit Madách ezekkel a szavakkal ír le:

„Fülembe cseng még: milliók egy miatt.
E millióknak kell érvényt szereznem.
Szabad államban, másutt nem lehet.
Enyészzen az egyén, ha él a köz,
Mely egyesekből nagy egészt csinál.”⁴

Nézzük hát ezeket az árulkodó jeleket!

Három nagy piramis áll Egyiptomban, Kairó közelében, el-Gizeh-nél a sivatagban: Kheopsz (eredeti nevén Hufu), Kheprén (eredetileg Hafré) és Mükerosz (eredeti nevén Menkauré) sírboltjai, közülük a leghatalmasabb a legelső, legkorábbi, amely Kheopsz fáraó végső nyughelyéül épült. – De kik is voltak ezek a piramisépítő fáraók, mikor uralkodtak, és honnan ered egyáltalán maga a piramis mint épület?

Nos, az első piramisok, amelyeket lépcsős piramisoknak, vagy masztabáknak is nevezünk, Szakkarában születtek. Legelső közülük az Egyiptom ún. Későkorának (Kr. e. 1070–Kr. e. 332) utolsó időszakától istenként tisztelt, a hellenizmus idején Aszklépioszsal azonosított Imhotep hatlépcsős alkotása, amely nem kisebb államférfiú földi maradványainak befogadására készült, mint Dzsószer fáraónak, az Óbirodalom egyik legjelentősebb uralkodójának múmiája számára. Dzsószer pedig a III. dinasztia második fáraója, aki Krisztus születése előtt mintegy 2620 esztendővel lépett trónra. Sokat árul el róla eredeti neve (a Dzsószer későbbi korok emberei ragasztották rá, jelentése: A Szent), amely vagy Netjerihet, vagy Netjerierhet volt, azaz magyarul: Isteni Testű, vagy Istenibb A Testnél. Ez azt jelenti, hogy – jelenlegi (nagy valószínűséggel helyes) ismereteink szerint – ekkor született meg, vagy legalábbis ekkor tökéletesedett a klasszikus egyiptomi isten-királyság, s annak középpontjában a fáraó-jóisten alakja. Valóban: Dzsószer királyi címei közt jelenik meg először az „Arany Nap”- titulus, és bizonyos, hogy Dzsószer és közvetlen utódai kezében összpontosult a legnagyobb központi hatalom Egyiptom története során. A Dzsószer dinasztiáját soron követő IV. dinasztia nagy piramisépítő királyai *pusztán* a „Nagy Isten”-címet viselték, utódaik azonban *már csupán* a „Ré Fia” megtisztelő elnevezést birtokolták. Az „Arany Nap”- és a „Ré Fia”-korszak közé eső mintegy két évszázad a központosított szakrális királyság fénykora az óegyiptomi államban.

Ennek a korszaknak uralkodója Hufu is, görögös nevén Kheopsz (Kr. e. kb. 2545 körül lépett trónra), a legnagyobb gúla építtetője, Kheprén-Hafré atyja és Mükerosz-Menkauré nagyatyja, aki minde mellett minden bizonnyal Fáraó-Ádám egyik mintaképe, méghozzá nem csupán azért, mert ő álmodta meg minden idők leghatalmasabb

síremlékét, s képes is volt álmának valóra váltására, hanem egy másik jellegzetessége miatt is, amire hamarosan visszatérek.

Ám Kheopsz *csak* az egyik mintakép. A másik megismeréséhez több mint egy évezredet kell előreugranunk az időben, hogy eljussunk a Krisztus előtti 1364-es esztendőbe, III. Amenhotep fáraó halálának és IV. Amenhotep trónra lépésének évébe. Ez utóbbi IV. Amenhotep az óegyiptomi Újbirodalom és az egész óegyiptomi história talán legkülönösebb, legizgalmasabb alakja, a nagy reformer fáraó, aki nevét nem sokkal uralkodása megkezdését követően Ehnatonra változtatja, és nekifog egy új vallás, az Aton-kultusz bevezetéséhez és elfogadtatásához. Ő az, aki tizennégy esztendőt felölelő uralkodásának idején egyfajta társadalmi egyenlőség megteremtésére tesz kísérletet, s ennek (valamint a papság politikai hatalmának letörése) érdekében eltörli a sokistenhitet, ami helyett egyetlen isten tiszteletét, a Napot megszemélyesítő, fentebb említett Aton imádását teszi kötelezővé. Végül, miként a legtöbb forradalmár, elbukik, s közvetlen, vagy második utódja, aki minde mellett, valószínűleg az egyik veje, név szerint Tut-anh-aton Tut-anh-amonra változtatva nevét eltöröl mindent, amit elődje létrehozott. (Tutanhamont egyébiránt inkább egy másik néven ismeri a mi korunk, hiszen ha azt mondom: Tutankhámen – ez a szó mindenki számára ismerősen cseng, mi több: ezen a néven ő ma a legtöbbször által ismert óegyiptomi fáraó.)

Ehnaton, a nagy reformer, a társadalmi egyenlőtlenségek ellen harcoló, forradalmár hajlamú, rajongó fiatal ember lehet Fáraó-Ádám alakjának másik összetevője.

Itt kell megjegyeznem azt is, hogy a Tragédia ezen a ponton (is), nem látványosan és nem tudatosan ugyan, de kapcsolódik a Mózeshez. Ehnaton fáraó nagy költői műve ugyanis, a Nap-himnusz az alapja a Biblia 104. zsoltárának – ez pedig csak úgy lehetséges, hogy az eredeti szöveget a Mózes vezetésével Egyiptom földjét elhagyó zsidók magukkal vitték új otthonukba.

Kheopsz és Ehnaton: ők ketten alkotják (vagy legalábbis alkotják) tehát a negyedik szín Ádámját. Kheopsz a zsarnok, Ehnaton az igazságtalanságot felismerő és az ellen tenni próbáló reformer alakja. És itt kell újra visszatérnem Kheopszhoz. Esetében ugyanis fokozottan merülhet fel a „tárgyi hűség” kérdése: tudniillik Kheopsz, azon túl, hogy

ő építtette a legnagyobb piramist, híresen nagy zsarnoka is volt népének! Mi több: Hérodotosz szerint nem csak zsarnok volt, de emellett vallási fanatikus is, aki oly mértékben hitt saját istenségében, hogy bezáratott minden templomot birodalmában, ahol nem neki hódoltak. Ez a vélemény azonban – mint Kákosy László írja – erős túlzás Hérodotosz részéről. „Ennek ellentmond a király neve is, mely egyiptomi nyelven Hufu, a ritkábban használt teljes alakban Hnum-Hufu(i), vagyis »Hnum véd engem«. A királynév mindig bizonyos programot fejez ki, ez esetben Hnum hivatalos tiszteletének bizonyítéka.”⁵ Az azonban feltétlenül figyelemre méltó Madách és a „tárgyi hűség” vonatkozásában, hogy Fáraó-Ádám egyik mintája egy hírhedt zsarnok, akinek akarata, amint kimondta, beteljesedett, a másik pedig egy, a korát jócskán megelőző, forradalmi lelkületű álmodozó...

És mi a helyzet azokkal a bizonyos gúlahordó milliókkal?

II. Rabszolgák, királyi munkások és parasztok

„Kufu építtette Gizeh vidékén a világ legnagyobb műemlékét. Henszlmann Imre szerint egyszerű idomában az előrehaladt technika és nagyságában a kolosszális jellem világos példája. (...) ...százezer embernek 30 esztendeig kellett dolgoznia, hogy Kufu képmását (múmiáját) a halhatatlanság számára megmentse. Az amokottani, turrai és seynéi köveket a modern gépek korában is alig sejthető ügyességgel helyezték egymás fölé. A romjaiban is 137 méter magasságú épületnél csak kevéssel kisebb Kufu fiának, Kafrának s unokájának, Menkerának pirámisa. Jobbadán azok a rabszolgák dolgoztak rajtuk, akiket Szíria és Arábia ellen folytatott győzelmes csatáikban fogtak el; de saját alattvalóikat is túlságosan zaklatták közmunkákkal.”⁶ – írja Márki Sándor egyetemi tanár, az MTA rendes tagja *Az Ókor története* című munkájában, a XIX. és XX. század fordulójának általános történeti felfogását híven tükrözve. És hasonlóképpen gondolták ezt negyven évvel korábban, Madách és kortársai is.

A dolognak azonban akad néhány szépséghibája. Legfőképpen az, hogy állításainak azon része, mely a piramis építőire vonatkozik, nem

felel meg a valóságnak. A piramisokat ugyanis nem embertelen körülmények között dolgozó rabszolga-tömegek emelték, akiket korbácsot szorongató emberhajcsárok hajtottak a kötömbök alá, hanem jól fizetett, magasan kvalifikált királyi munkások és közmunkára kötelezett parasztok korántsem olyan hatalmas tömege. Akkor most hogy is van ez?

A Márki-féle felfogást ugyan már régen meghaladták, Magyarországon mégis sokáig, egészen az elmúlt évszázad nyolcvanas évtizedéig egy ehhez hasonló nézet uralkodott. Ennek oka igen egyszerű: a marxista történelemtanítás. A marxista történelem-felfogás tudniillik szerette az emberiség történelmét egy töretlen fejlődési ívként felvázolni, amelynek során az ember a nagy-nagy elnyomatástól és kizsákmányolástól halad az elnyomás és a kizsákmányolás megszűnésének irányába. Ebben tökéletesen illeszkedett egy rabszolgái vérért szívó, zsírján kövéredő egyiptomi fáraó alakja. De a marxista felfogásnak is volt előzménye: Egyiptomot már korábban is rabszolgatartó-társadalomként írták le (például Márki Sándor sem nevezhető, távolról sem, marxistának). A Madáchra és kortársaira minden kétséget kizáróan erős hatást gyakorló Hegel történelem-értelmezésében (amelyből, a látszólagos ellentmondások ellenére, igen sokat merített Marx is) hasonló szerepet töltött be a Nílus országa, bár Hegel nem kizsákmányolásról és annak megszűnéséről, hanem a szellem fejlődésének állomásairól, fokozatairól beszél, azért nagyon is hasonló ívet rajzol fel. – Az ókori Egyiptom azonban mindentől meglehetősen távol állt, csakúgy, mint az ókori keleti típusú társadalmak mindegyike.

Az óegyiptomi államban, éppen úgy, mint a többi ókori keleti államban a sumér városállamoktól Babilonon, Asszírián, Fönícián vagy Hattin keresztül egészen a mükénéi görögökig a rabszolgák nem töltötték be komoly gazdasági-társadalmi szerepet. Ezen államok rabszolgái csak úgynevezett házi rabszolgák voltak, tulajdonképpen háztáji cselédek. Sem számuk, sem hasznuk szempontjából nem nevezhetőek az állam támaszájának, a gazdaság alapjának. Beszélő szerszámmá, valódi tömeggé csak a klasszikus görög poliszokban váltak, hogy aztán a Római Birodalom nagy mezőgazdasági árutermelő üzemeiben tökéletesedjék ki ez a fajta gazdálkodás (nem véletlen, hogy komolyabb rabszolga-lázadásnak híre-hamva sincs korábban!).

A Márki Sándor által említett szíriai és arábiai hadifoglyok pedig végképp nem építhettek piramisokat Egyiptomban – azon egyszerű oknál fogva, hogy nem léteztek. Az Óbirodalom ugyanis sohasem állott háborúban szíriai vagy arábiai területekkel, ellenben igen-igen intenzív kereskedelmet folytatott az ott élőkkel. Ergo, hadifogságba sem hajthatta őket...

„Semmi jel nem mutat arra, hogy az Egyiptomba kerülő idegeneket intézményesen jogfosztott rabszolgaként kezelték volna, a második nemzedék már bizonyára teljesen asszimilálódott az egyiptomi dolgozó réteghez. Az óbirodalmi egyiptomi társadalomban nem volt jogilag körülhatárolt rabszolga osztály, nem is ismerjük azt a szót, mely ebben a korban a rabszolgát jelentette. Ebből nem következik, hogy kis számban ne lettek volna rabszolgák. Mivel az állam hosszú időn át szinte korlátlanul rendelkezett szabad munkaerővel, így hivatalosan is jogfosztott munkaerő tömeg kialakulására nem volt szükség. Későbbi korszakokban nőtt a rabszolgaság jelentősége, de sohasem lett döntő tényezője a termelésnek.” – írja Kákosi László.⁷

A rabszolgák vérén-verejtékén épült piramis hipotézisét tehát elvethetjük. A megoldást a királyi munkások csoportjai körül kell keresnünk. Kérdéses azonban, mekkora tömegben lehettek ők, s mekkora volt a segítségükre rendelt parasztok száma, s végül: milyen körülmények között végezték munkájukat ezek az emberek?

Nos, a hatalmas kövek egy jelentős részét, melyekből a piramisok állnak, igen messziről szállították Gizehbe. Először a Nílus hátán utaztatták őket, majd csatornát ástak, s továbbra is tutajokon hagyták a kötömböket, amely vízi alkalmatlanságokat főként állati erővel vontattak, míg végül a szárazföldön görgős szánokat alkalmaztak, amelyek a homokban viszonylag kis ellenállással csúsznak. Kheopsz piramisához 2.300.000–2.500.000 mészkötömböt használtak fel, ezek súlya átlagban 2,5 tonna volt, ám beépítettek 45, sőt 200 tonnás gránitköteket is, elsősorban a sírkamra falaiba. Vajon hány ember volt képes megmozdítani egy-egy ilyen monstrumot?

Idézem Hilary Wilson szavait: „Az elmúlt néhány év során végzett kísérletek megmutatták, hogy akár egy tíz emberből álló csoport is képes viszonylag nagy köveket hatékonyan mozgatni. Hérodotosz

rint Hufu piramisának építésén 100.000 ember dolgozott. A piramis közelében álltak az állandó, szakképzett munkások barakkjai, amelyek 4000 építész, földmérő, mérnök, kőfejtő, ács és kőműves számára nyújtottak szállást. A munkások nagy része az áradás alatt munkára fogott paraszt volt, amikor a földek amúgy is művelhetetlenek voltak. Ideiglenes táborokban éltek a fennsíkon, és a létfenntartáshoz alig elegendő minimálbért kapták az uralkodó által megkövetelt kényszermunkáért. Igaz, a robot nem volt kellemes, de ez idő alatt legalább végig az állam költségén étkeztek.”⁸ A kötömböket először a szánokról, emelővel emelték végső helyükre, majd rámpákat építettek a számukra: amikor a készülő piramis már magasabb volt, így juttatták el a köveket oda, ahová az építésszek szánták. Később a rámpák anyagát is felhasználták, vagy feltöltötték vele a közelben fekvő kisebb kőbányákat. Ilyen módszerrel nem volt szükség százezrek munkájára. Jó, ha egyszerre tízezer ember buzgólkodott a Nagy Piramison! Angelika Vahlen szerint „húsz év alatt összesen 100 ezer ember dolgozott a helyszínen”,⁹ ám ez a vélemény egyfajta Hérodotoszsal kötött kompromisszum eredménye, ami azonban nem jelenti azt, hogy nem lehet igaz. Az viszont több mint kétséges, hogy *egyszerre* ennyien építették volna bármelyik piramist is.

Összességében elmondható tehát, hogy Madách víziója a piramisok keletkezésének embertelen körülményeiről pusztán romantikus elképzelés. Az építők nem nyomorult rabszolgák, hanem jól fizetett munkások, és robotoló, de robotjukért – szükös, de elégséges – járandóságot kapó parasztok voltak. A királyi munkások helyzetét és becsületét bizonyítja a Torinói Sztrájk Papirusz néven ismert okmány, amely egy Újbirodalom-végi, III. Ramszesz fáraó idején lezajlott önkényes munkabeszüntetést ír le – az első ilyen eseményt az emberiség történetében. A sztrájk résztvevői királyi munkások voltak, akik, miután természetbeni ellátmányuk többször elmaradt, felhagytak a munkával és elvonultak telephelyükről. Hónapokig tartó huzavonát eredményezett cselekedetük, de az állam erőszakszervezete egyszer sem avatkozott közbe – s ez még abban az esetben is figyelemreméltó, ha tudjuk, ez az időszak már az Újbirodalom hanyatlásának kora, s figyelembe vesszük az Óbirodalom fénykora óta eltelt nagyon hosszú időt és a királyi hata-

lom megrendülését. Azt gondolom, hogy Egyiptom, jóllehet sokat fejlődött az évszázadok folyamán, azért alapvetően statikus társadalom volt és maradt a hellenizmusig, s ennek tükrében a királyi munkásokról szólva talán nem túl történelmietlen azt állítani, hogy a piramisépítő korban sem lehetett meghatározóan más a helyzetük, mint III. Ramszesz idején. Az újbirodalmi sztrájk egyébként végül az államhatalom meghátrálásával végződött, jóllehet a munkások is engedtek követeléseikből.

Az építők másik nagy csoportjának, a parasztnak a körülményeiről remek képet fest *A paraszt panasza* című novellaciklus, amely az Óbirodalom bukását követő, úgynevezett Első Átmeneti Korban született, s annak az időszaknak körülményeit ábrázolja. Ezek a körülmények ugyan nem igazán kedvezőek, de ne felejtjük el, hogy anarchikus, átmeneti korról van szó: az Óbirodalom virágzásának idején nagyságrendekkel jobban éltek a földművesek, mint *A paraszt panasza* keletkezésének időszakában, s a novellacikluson (ennek megfelelően) egyfajta nosztalgia is érezhető ezek után a régi jó idők után.

Mindebből világosan kitűnik: az egyiptomi állam semmivel sem épült jobban a kizsákmányolásra, mint bármelyik másik az Ókorban vagy azóta. Sőt, nem egy vonatkozásban kevésbé használta ki lakosait, mint más országok. Az óegyiptomi birodalom gondoskodó állam volt, hivatalnokainak nyugdíjat biztosított, parasztjait védte a földesurak túlkapásaival szemben, nem dolgoztatta agyon őket és arra törekedett, hogy alattvalói viszonylagos jólétben éljenek. Látható, hogy az összkép bizony igen messze áll attól, amilyenek a Tragédia negyedik színe festi le.

Marad az utolsó kérdés: számon kérhető-e Madáchon a „tárgyi hűség” a történelmi helyszínek, események bemutatásakor? Úgy gondolom, semmi esetre sem. Akármelyik, a történelemmel foglalkozó, valós, vagy valósnak tűnő történelmi helyzet(ek)ben játszódó művészeti alkotással ezt tenni botorság volna, olyan kiemelkedő remekmű esetében pedig, amilyen a Tragédia, egyenesen nevetséges. Ami miatt mégis érdekes a kérdés, az egyfelől az, hogy nyomon követhetőek a történelmi szemlélet változásai (esetünkben a gúlaépítők kilétét és munkájuk, életük körülményeit vizsgálva), másfelől néhány érdekes analógia,

párhuzam, új dimenzió is napfényre kerülhet. Ez utóbbiak közé sorolható, véleményem szerint, Fáraó-Ádám lehetséges mintáinak körbejárása és a minták kiválasztásának kérdése. Hufu-Kheopsz és IV. Amenhotep-Ehnaton alakjával az óegyiptomi fáraók gyakran ellentmondásos teljessége tökéletesen leírható. A korlátlan hatalmú, a népe fölött beláthatatlan magasságokban trónoló, isteni nagyúr és a népe gondjibajai, a társadalmi igazságosság és a szépség iránt fogékony, népéhez leereszkedő, segítő-jobbító szándékú reformer egyaránt benne van az e két figurából gyúrt harmadikban: a Tragédia negyedik színének Ádámjában. Nem tudom, Madách mennyire ismerte az óegyiptomi történelmet, mennyire ismerte „személy szerint” ezt a két uralkodót, és sem a Madách-könyvtár Szücsi József által 1915-ben közzétett jegyzékében nem akadtam egyiptológiai szakmunkára, sem Baranyi Imre Madách és az Athenaeum viszonyát vizsgáló művében nem találtam olyan folyóiratcikkre való utalást, amely alapján feltételezhetném, hogy Madách Óegyiptom történetéről behatóbb ismeretekkel rendelkezett volna. De úgy vélem, mindezek ellenére távolról sem elképzelhetetlen, hogy a költő (akár Hérodotosz, akár más ókori szerzők révén) nagyon jól tudta, hogy pontosan ki is volt Hufu és Ehnaton – s ha valóban így volt, az Arany Jánosnak a „tárgyi hűség”-gel kapcsolatos kijelentését messzemenően erősíti.

Jegyzetek

1. Arany János üdvözlő beszéde. In: Arany János összes művei XIII. 337.
2. BÁRDOS József: *Szabadon bűn és erény közt*. 58.
3. Alexander Bernát magyarázatos kiadásában taktikusan megkerüli a kérdést, nem nevez meg mintaképet Fáraó–Ádám alakjához.
4. Az idézetet a Madách Irodalmi Társaság Tragédia-kiadásának szövegéből vettem.
5. KÁKOSY László: *Ré fiai*. 50.
6. MÁRKI Sándor, dr.: *Az Ókor története*. 77.
7. KÁKOSY László: *Ré fiai*. 75.
8. WILSON, Hilary: *A fáraók népe*. 59.
9. VAHLEN, Angelika: *Az Ókor világcsodái*. 32.
10. A kép forrása: Hilary Wilson i. m. 57.

Felhasznált irodalom

- ARANY János *Összes művei XIII.*, Szerk.: Keresztury Dezső. Budapest, Akadémiai, 1966.
- BARANYI Imre: *A fiatal Madách gondolatvilága (Madách és az Athenaeum)*. Irodalomtörténeti füzetek 42. Budapest, Akadémiai, 1963.
- BÁRDOS József: *Szabadon bűn és erény közt. Az ember tragédiája értelmezési kísérlete*. Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2001.
- KÁKOSY László: *Ré fiai*. Budapest, Gondolat, 1979.
- MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája I. Főszöveg*. Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 1999.
- MÁRKI Sándor, Dr.: *Az Ókor története*. Reprint. Az Athenaeum Rt. kiadásában megjelent *Egyetemes és hazai történelem* című hatkötetes mű első kötetének változatlan utánnomása. Laude Kiadó.
- SZÜCSI József: *Madách Imre könyvtára*. In.: Magyar Könyvészet. 1915/január-június.
- VAHLEN, Angelika: *Az Ókor világcsodái*. Budapest, Gondolat, 1985.
- WILSON, Hilary: *A fáraók népe. A földművesektől az udvaroncokig*. Gold book.

Cserjés Katalin

Hány Prága-szín van *Az ember tragédiájában*?

Két olyan szín-pár (két-két olyan szín) van a *Tragédiában*, melyeknek azonos a helyszíne: a 3. és a 15. szín a Paradicsomon kívül játszódik; a 8. és 10. szín Prágában. Egyéb tekintetben a színek más-más színhelyeken folynak le, és ez, a mű szerkezete és gondolatmenete szempontjából, magától értetődő: a bibliai keretszínnek sorrendje így és csakis így képzelhető el; a történelmi és utópikus színek sorrendjét az emberiség lineárisan telő ideje vezérli, a mélystruktúrában pedig az egymást követő eszmék drámai ellentéte – Ádám szélsőségek közt csapongó kedélye, lelkesülése és kiábrándulásai. Ezen a kereten belül már nem biztos, hogy ezek és csakis ezek a történelmi szituációk merülhetnek fel Ádám „álomképeként”. (Az antikvitás után a középkor jön –, de miért épp Bizáncot és az első vagy második keresztesháborút választja a szerző? Miért nem a népvándorlást, a nagy eretnekmozgalmakat, a katedrálisépítkezéseket, az egész Európán végigsöprő járványokat, a jobbagymozgalmakat...? S az újkorból miért nem érinti a reformációt;¹ mért nincs szó a csillogó reneszánsz udvarok intrikáiról, a jezsuitákról, a Conquistáról stb.? Nehéz abbahagyni a felsorolást, és könnyű belátni, hogy míg a világtörténelem „eleje” a közhiedelem és a közismertség okán még csak-csak adott, a történelmi idő előrehaladtával Madách mindinkább „szelektálni” kényszerült. A történelmi színek a szerző körültekintő döntésének, választásának eredményei.) Egyébként is: mit lát Ádám? Amit a csábításra elszánt és az Úrral szemben nyerni akaró Lucifer mutat neki. Csak azt látja Ádám a történelemből, amit mi, olvasók is látunk Madách Imre *Az ember tragédiája* című művében? Vagy belátja az egész emberi történelmet, végigél mindent, és csak nekünk jutnak demonstratív szemelvények? Ez utóbbi mellett szólnak Ádám ilyen mondatai: „Öleljem ezt, ki egy Aszpáziát / Tarték karomban!” (Eszkimó-szín); „Ez ló, de korcsult fajta, mondhatom, / Más állat volt ám hajdan Al-borak.” (Falanszter) stb.

Elgondolkodtató kérdés, hogy a figyelmes és értő, de a *Tragédiát* először olvasó olvasó (így!), aki elolvasta a belső színek közül az első hármát (Egyiptom; Róma; Athén), s így megfigyelhette a gondolatmenet logikáját – ki tudná-e találni, mi lesz a negyedik történelmi szín, és így tovább... Kitalálná-e Prágát a Konstantinápolyi színből? Kitalálná-e Párizst, de legfőként: Prága-II-t a Párizsi színből, hisz Prága-I-ben nincs szó róla, hogy Ádám boros mámorában elaludna! Ezt csak a Prága-II-ben értjük meg. Egy vagy két Prága-szín van, s ez a dilemma, ha óhatatlanul felmerül is az olvasóban – mennyire eldönthető?

A kérdés megválaszolásához figyeljük meg először, mi is az a szervező elv, mely a *Tragedia* történelmi színeit előre mozgatja! Ádámban felmerül egy eszme, az megvalósul, de eltorzul, Ádám szélsőségesen kiábrándul, s a leértékelődött eszme ellentétét kívánja most már látni... Minden színnek ilyenformán van egy vezérlő eszméje; az eszmék pedig dialektikus ellentétpárokban – mások szerint hegeli triádokban – követik egymást. Ádám lelkesül, majd kiábrándul, hogy naiv módon újra higgyen – az ellenkezőjében. A fenti megállapítások tartalmaznak részgazságságokat, de pontatlanok. Igazság szerint Ádámot lelkesülni a legtöbb esetben csak az adott szín legvégén látjuk. A szín képviselte eszme már a színbe lépés pillanatában vagy nem sokkal azt követően torzultnak mutatkozik. Az eszmék végső, lefelé menő periódusukban mutattatnak meg a hősnek. Ez lenne Lucifer taktikája? és Madách pesszimizmusa? Ádám kétségbeesetten vergődik egy kiábrándító világban, hogy gyötrelmei végén, általában külső segítséggel (Péter apostol; Danton) rálelni véljen egy új mozgatórugóra. Ádámot tehát a színek elején és belsejében sosem – vagy csak ritkán, kiemelten fontos helyzetben – látjuk lelkesülni. Ehelyett akkor lánghat fel szenvedélye, mikor az új eszme a szín végén csak még épp felmerül a gondolat horizontján, azaz még idea csupán és nem valóság. (Egy másik dolgozat tárgya lehetne annak megvizsgálása, pontos nyomon követése, mikor és miért lelkesül Ádám a színek végén, illetve hol és hogyan következik be a kiábrándulás. Érdekes például a Falanszter vége, ahol bár teljes Ádám kiábrándulása a tudomány-teremtette mesterséges világból, de Éva kedvéért kész volna ott maradni, sőt érte harcba is szállna még ezen a világon belül. Működik ugyanis egy szigorú gondolati logika a

műben, de ez a mechanizmus nem kérlelhetetlenül precíz, hanem új és új meglepetésekkel szolgál. Ettől kiszámíthatatlan és izgalmas a *Tragédia* menete. Mi lehetne például a – természetesen meg nem írt – 16. szín?) Kétségtelen, hogy minden szín eszméje más és más, és a jelenetek helyszíne sem ismétlődik. (A 3. és 15. szín – mint irtuk – ezalól kivétel: mindkettőben a „Paradicsomon kívül” vagyunk, és ez nem is lehet másként. Az első emberpár a kiűzetés után itt kísérel meg élni, itt bocsátja rájuk az Ördög az álmot, s majd, megtört szívvel, itt ébrednek fel. Miért öregszik Ádám? Miért marad örökifjú Éva? Álmodik-e Éva is, vagy ő ment’ marad a tudástól, s így megőrzi hamvas, sokszínű ifjúságát – s őt csak Ádám álmodja bele a színekbe? Éva alakjának kaleidoszkópszerűsége ezt sugallja, a 3. szín végén azonban más hangzik el Lucifer szájából: „...Bűbáját szállítok *reátok*, / És a jövőnek végeig beláttok, / Tünékeny álom képei alatt”.)

A belső jelenetek helyszíne tehát nem ismétlődik, egyedül Prágából van kettő a *Tragédiában*. De valóban két szín-e ez, és hogyan dönthetjük el e dilemmát? – kérdezzük újra. Formálisan nézve a kérdés egyszerű: a *Tragédia* tartalomjegyzéke, a színek megnevezése és sorrendje egyértelműen a két Prága-szín mellett szavaz. De ha elfogadjuk a fent mondottakat, azaz, hogy minden *Tragédia*-beli színnek *más* az eszméje, úgy vagy találunk két külön eszmét a két Prága-szín számára, vagy el kell fogadnunk, hogy ez a szín csak egyetlen – álommal megszakított – történelmi jelenet, amit helyzete miatt számoz duplán a szerző. Annyiszor hallottuk már az „álom az álomban” kifejezést, hogy magától értetődőnek vesszük a Párizsi szín álom-voltát. Valóban álom is ez a szín, de figyeljük csak meg a Prága-I végét és a Párizsi szín elejét: a két szín kapcsolódását! Itt még nem derül ki, hogy a francia forradalmat Ádám Kepler álmaként éli meg. Csak majd utólag, a Prága-II elején látjuk ezt be. A Prága-szín megkettőződésének kérdését pedig próbáljuk ún. „szoros olvasással” eldönteni, tetten érni vágyván az azonos/vagy épp különböző, de mindenképp a tudományhoz kapcsolódó mozgató eszmét.

(Előbb azonban még egy kitérő a *Tragédia* egészének és a tudománynak a viszonyáról. Csaknem a teljes mű a kortárs [természet]tudomány legaktuálisabb kérdéseire alapozódik, legalább annyira, mint a

filozófiai/bölcseleti kérdésekre. Baranyi Imre hívja fel 1963-as tanulmányában² a figyelmet a fiatal Madách és az *Athenaeum* kapcsolatára. Szakkönyvek sora vizsgálja kimerítően Madách műveltségét, olvasmányait, könyvtárának szerkezetét, tudománytörténeti tájékozódásait, eszméit és téveszméit. Mit tudhatott kora természettudományos ismereteiből Madách, mit olvashatott primer szövegekből, hol tájékozódott az eszmét akár negatív színben feltüntető tanulmányokból [pl. utópista szocializmus], és hol vannak zseniális megsejtései [Űr-szín: kirepülés a Föld vonzásteréből – „bolygóvá válás”; élettelen test a világűrben stb.]. A tudománynak – és itt máris ellentmondani látszunk korábban tett megállapításunknak, hogy minden történelmi színnek új, külön eszméje van – Madách legalábbis két színt szentel: a Prágát és a Falansztert. S ha még kiderül, hogy Prágából valóban, az eszmék száma is kettő van! Beismerjük korábbi megállapításunk vitathatóságát, és fejet hajtunk a *Tragédia* sokszínűsége előtt.) (Ne feledjük! Vörösmarty, aki 30 esztendő fiatalabbnak írja a *Csongor és Tündét* – szintén drámai költemény! –, nos, ő is különös figyelmet szentel lírai-bölcseleti szálakat mozgó tündérmeséjében a tudománynak. Mikor Csongor „fellép a hármas útra”, így kiált fel: „Hah! mely tekintet! Egy raj a világ. / A legkisebb por, mint él, mint mozog.”³ És nem találja a három út közül a középsőt [„Oh, de melyik nem közép itt?”]. Csongor a három út kereszteződésében, az utak megjelölte metszéspontban áll, s a három út már „foglalt”: három vándor közeledik, szavaival egy-egy sorsot kijelölve. Hősünknek itt nem maradt szabad pálya, pedig, be kell látnunk, ő a negyedik vándor, s a saját útját keresi. A kertből, saját birodalmából indult, boldogságkereső útján bejárta az egész világot, de dolgavégezetlen tért vissza: ismét itt áll útja kezdetén – a keresett boldogságot saját belső körében kell fellelnie. A vándoroknak kétszer jut szerep a tündérvjátékban, s a Fejedelem és a Kalmár mellett kiemelten fontos szerepet, hosszabb szöveghelyeket kap a Tudós. Érezzük: az ő érvei mélyebben érintik, erősebben foglalkoztatják Vörösmartyt, mint a két másik életlehetőség. Mi, olvasók is összeszorult szívvel hallgatjuk a Tudós önkínzó, kusza monológját; hátha vele kiméletesebb lesz Vörösmarty, hátha az ő szövegében talál Csongor valami megszívlelendőt...)

A Konstantinápolyi szín végét kell először megnéznünk ahhoz, hogy megtaláljuk az átvezetést a Prága-I-hez. Miből ábrándul ki Ádám, és mi új eszme vetődik fel benne vigasztalásul? A Konstantinápolyi szín London mellett a leghosszabb fejezet a *Tragédiában*. Hogy miért, többféle válasz lehetséges. Úgy gondoljuk, London azért olyan hosszú, mert Ádám itt jut el saját jelenébe, s a kortárs viszonyok közt egyelőre nehéz egyetlen fővonalat, elvet, mozgástörvényt megjelölni. Londonban Madách mintegy fejére olvassa saját korának összes bűnét. Itt vált groteszkre, fanyarra a *Tragédia*, ezzel összefüggésben itt jelenik meg először az emberpár történetének, a megtett útnak a torzképe is (a bábjátékos-jelenet; Tankréd, Kepler újraemléltése).⁴ London attól hosszú, hogy a szerző mintegy epizódyszerűen felsorolja, amit hibásnak lát, kiábrándítónak, hogy így bizonytalanítsa el az immár nem cselekvő, de lelkes idegent, Ádámot. És ettől hosszú a Konstantinápolyi szín is. Ez a jelenet is a „jelen”-ről szól, hisz a keresztény eszme, ha töredezetten, ha romjaiban –, de még Madách korát is szervezi. Ez a szín is kaleidoszkópszerű, lineáris sorozatban villant fel képeket a körtörténetből, a bajból, ami a szeretet- és testvériségeszmét emészti.

Ádám a szín végére, a torz és félelmes boszorkányjelenet után „új létre” vágyik (véletlen-e, hogy Ádám épp ezt a nemes, bölcséleti eredetű szót használja?), s megfogalmazza kínzó csalódását: „S az ember korcs volt, eszmémet betöltni”. De bármennyire kiábrándult is, nem fásult annyira, hogy saját értékét ne ismerné s ne sorolná fel erényeit büszke öntudattal: „Eléggé megmutattam, hogy mit érek, / Ki vívni tudtam és lemondni tudtam, / Szégyen nélkül elhagyhatom helyem.” Fáradságról beszél, csömörről, pihenésre vágyik: „Ne lelkesítsen több semmi is, / Mozogjon a világ, amint akar, / Kerekeit többé nem igazítom, / Egykedvűen nézvéen botlásait. / Kifáradtam – pihenni akarok.” Szavai itt két másik színt juttatnak az olvasó eszébe. Athén végén is, egy hősi életet érezve kudarcosnak, a nagy eszméktől való függetlenülési vágyról beszélt Ádám: „Más név alatt a végzet ugyanaz. / Hiú törekvés azzal küzdeni, / Nem is fogok. – Aztán miért, miért is / Vágnék magasra bármi hó kebel...” Megfáradságának, elgyötörttségének említése pedig az Eszkimó-szín aggastyánjának panasztát idézi: „Szörnyű világ! – csupán meghalni jó / Nem sajnálandom, amit itt hagyok.”

„Da capo al fine”; körkörösen mindig ugyanaz, de lefelé, Dante mind mélyebb pokolbugyraiba.

Lucifer persze nem hiszi el Ádámnak, hogy egy kisszerűbb korban, visszafogottabb szerepben pihenni tudhat majd, hogy „szelleme, e nyugtalan erő” elcsendesedhet. Ádámnak se kellene ezt hinnie, ha nem volna olyan naiv, ha okulna útja kudarcaiból. Sőt! London is felidéződik bennünk, ahol Ádám először kerül kívülről jött vándor, egy nem-hős szerepkörébe. Mintha már itt, Bizánc végén erre vágya Ádám.

Estére kelve érünk Prágába, Rudolf király udvarába (egy Habsburg Madách *Tragédiájában*, 1859–60-ban! – hívja fel a figyelmünket Nemeskürty István⁵). Külön elgondolkodásra adnak okot a színkezdő szerzői utasítások. Van-e jelentősége az időpontoknak, napszakoknak, annak, hogy telik-e az idő a színen belül, s erre utal-e külön instrukció? Itt „este” van, „később éj”; Ádám életkoráról pedig nem szól Madách, holott az erre vonatkozó szerzői utasítást mostanra már megszoktuk. Dantonnál sem lesz majd életkor-megjelölés, de mindkét történelmi alaknál tudható a könyvekből, hány esztendősek voltak – Kepler Rudolf király udvarában (30), Danton pedig a francia forradalom utolsó szakaszában, kivégzése előtt (33). Konstantinápolyban Tankréd „erődús férfikorban” volt, Londonban „élemedett férfiú” lesz már. Jelen színhármasunkban a két pontosan meg nem határozott, de jól elképzelhető életkor között áll.

A helyszín: a királyi palota sétánya, díszkert, benne még külön „lugos” (a szó nem tudja nem eszünkbe juttatni a 3. szín „lugost csináló” Éváját, aki vissza akarja varázsolni maguk közé a „vesztett Édent”). A színhely s az esti időpont, a nyugodalmas jólét egy királyi udvartartásban – megvalósítani látszanak Ádám vágyát a pihentető feloldódásra. De a szerzői utasításban van még egy mondat, s a 8. szín első dialógusai már magukban hordozzák a konfliktus árnyát: a háttérben egy eretnek máglyája ég, csak hogy már névtelenül; ügyet sem vet rá senki, oly megszokottá vált. Mégsem múlt tehát el Bizánc, a „vérengző kereszt”. Mostanra az egész groteszk, fanyar, a Londoni szín hangját előlegző morbid összefüggésbe helyeződik. „Törpe kor”, már a kivégzések sem váltanak ki indulatokat.

Érdekes és változatos a Prágai szín felépítése: a jelenetek dinamikusan váltják egymást, a szereplőcsoportok – dialógusukat felmondván – elhagyják a színt, s átadják helyüket újabb csoportozatoknak. Fent a teraszon Kepler és Rudolf bölcsekedik, odalent Éva fogadja udvarlóit, mozog minden: a „lent” és „fent”, a kicsiny és magasztos nagy hintajátéka.

Lucifer első kilencsorosa még mindig csak előjáték a színhez („Ily hűvös estve a tűz jólesik, / Bizon, bizon, már jó régen melenget. / De félek, hogy kialszik nemsokára...”) Formálisan az előző párbeszédhez kapcsolódik, a távoli máglya képéhez, de azonnal érezzük, a tűzről ejtett szavak metaforikusak. Az Ördögöt melengető eretnekmáglya kialszik lassan egy új kor érkezével. De nem „férfias határozat” oltja majd ki, nem humánusabb, felvilágosultabb eszmére vált a világ, csak elsatnyul, eltörpül. „Egykedvőség” jött el, amire Ádám az előző szín végén vágyott; de tényleg ezt akarta-e? Aligha. Az egykedvőség és a közöny már Danténál olyan bűnök, melyeket a Pokol is szégyell, falain kívülre vet. Úgy látszik, az Ördög is jobb szereti a nagy lánggal égő tüzeket, e szenvedélytelen, se hús, se hal-korban ő is fázik, akár földi útítársa. „...Minden nagy gondolatnak, / Hiába, ily kicsinyes a bukása” – végzi Lucifer a monológot. Az eretnekmáglya tüze jelentésmódosuláson ment keresztül, az Ádámot mindedig hevítő eszme-lelkesülés szinonimája lett. A tirádát befejező „nagy gondolat” nem lehet más, mint az előző szín kereszténység-eszméje, melynek, ím, utolsó, kegyetlen, de erőtlenségében tragikomikus fellobbanásait éljük. Fájlalnánk hát, hogy már csak egy máglya ég, s azon egy, kit sem érdeklő mártír hal kínhalált?...

A szín voltaképp Rudolf császár és Kepler dialógusával kezdődik. Rögtön megtudjuk, az új eszme (a Kepler nevével fémjelzett tudomány, a kopernikuszi úton járó csillagászat, az elliptikus pályán történő bolygómozgás) mi módon fog eltorzulni. A császár horoszkópot kér csillagászatától, majd rátér közös „munkájuk” – alkimista kísérleteik – elemzésére. Tudóskodó fontoskodással magyarázza Keplernek az aranycsinálás közben vétett hibát. A hatalom birtokosa dilettáns amatőr, a csillagász a törvényszerűségek tudós vizsgálata helyett

időt

jó-

sol: kifordult világ. Kepler a minimális szótagszám felhasználásával, tömondatban felel az uralkodó oktalan bölcsekedésére. Rudolf azt hiszi, tudós, azt hiszi, partner, holott csak hatalma van, s ezáltal diktálhat. Nem is elégszik meg az eddig elmondottakkal. Még arra is figyelmezteti szolgáját, hogy ne védelmezné olyan konokul boszorkányperbe fogott anyját. Ez azt is jelenti – Kepler élettörténetét ismerve –, hogy ne álljon ki vallásos meggyőződése mellett (evangélikus), hanem legyen hálás királyának, hogy az kiemelte a lenről jöttek sivar nyomorából, s most, íme, itt társaloghat vele. Mindjárt három dolgot is hallottunk tehát, amiért kiábrándító lesz Ádám-Kepler számára a Prága-I. A horoszkóp-készítés legalábbis bizonytalan igazságértékű (150 év telt el azóta, s az emberek érdeklődése és felvilágosultsága mit sem változott); az aranycsinálás kapitális oktalanság, hókuszpókuszaival együtt; az örök ifjúság fűvéről pedig már a sumér Gilgamesnek is le kellett mondania. A vallási fanatizmus sem múlt el, nincs hitbéli türelem és szabad vallásgyakorlás, holott „egy az Isten”. Kepler-Ádám kiszolgáltatott kora hatalmasságainak. Ez tehát a Prága-I-ben megfogalmazott eszme s a belőle való kiábrándulás: a magas tudomány érdemtelen helyzete a hatalomnak kiszolgáltatva. A tudós súlyos erkölcsi megalkuvásokra kényszerül, hogy megélhessen, sőt!, hogy életben maradjon (Giordano Bruno; Galilei). Rá magára és tanaira senki sem kíváncsi. Mikor Rudolf azt mondja: „Hagyd a világot, jól van az, miként van, / Ne kívánd kontárul javítani” – még az is eszünkbe jut: Lucifer is kontárkodással vádolta az Urat az I. színben, s ezt jósolta az emberre vonatkozóan is; e jóslata pedig a Falanszter Tudósánál látszik majd beteljesedni. A *Tragédiát* szövevényként hálózza be motívumrendszere. Dürrenmatt *Fizikusok*jában a tudomány, a tébolyult világi hatalom kezébe kerülve, veszélyes fegyverré válik. A horoszkóp- és aranycsinálás csak nevetséges. Az udvaroncok időjósálat és „nativitást” kérnek, Müller Borbála pedig pénzt, mind több pénzt csalfa kezébe. Aprópénzre kell váltania Keplernek a „kínos, szent örökséget”, amit szelleme értelemként Istentől nyert. Barbara csalfa és butuska asszony, de jó a szíve, kedvessége nem múlt el teljesen, mint London jóvátehetetlenül elrontott polgárlányának. Ádámnak mégis csak kiábrándulást, fájdalmat hoz boldogság helyett. Kepler kétségbe

esetben

fakad

ki,

megfo-

galmazván tragikus kiábrándulását: „Elárulom tudásomat miattad... / Eltitkolom, mit lelkem felfogott, / És hirdetem, mit jól tudok, hamis. / Pirulnom kell, mert rosszabbá levék, / Mint a szibillák, kik hívének abban, / Amit jóstoltak, míg én nem hiszek.” A tudós vallomása is itt hangzik fel arról, hogy mi éltetné őt egyedül, mi lenne hát az az egyedüli fontos, ami életben tarthatná: „Hisz nékem nem kell semmi a világon, / Csak az éj és tündöklő csillaga, / Csak a szférák titkos harmóniája...” Majd később: „Oh tárd ki, tárd ki, végtelen nagy ég, / Rejtélyes és szent könyvedet előttem; / Törvényidet ha már-már ellesém, / Felejttem a kort és mindent körülöm. / Te örökös vagy, míg az mind mulandó, / Te felmagasztalsz, míg amaz lesújt.” (És itt a mai olvasó érdekes „intertextualitásra” lehet figyelmes. Krasznahorkai László regényében, *Az ellenállás melankóliájában* van egy szereplő, Valuska János, aki szintén a „harmonia caelestis” [!] megszállottja, a kozmosz rendjének naiv szerelmese egy végsőkig pervertált világban. Hadd' idézzünk kicsit hosszabban Krasznahorkaitól: „...neki [Valuskának] semmi sem kellett az elrugaszkodáshoz, sőt elrugaszkodnia sem kellett nagyon, hogy innét, egy picike földi település emésztő szárazságából máris »az Ég mérhetetlen óceánjára« ússzon át, hisz gondolatban és képzeletben, melyek benne sohasem váltak széjjel, idestova harmincöt esztendeje itt hajózott a csillagos mennyezet varázsos csöndjének habjai között. Jószereivel nem volt semmije..., így hát e határtalan kupola szédítő távolságaihoz mérhetetlen mindenét, s míg ott, abban a beláthatatlan, óriási térben otthonosan és szabadon közlekedhetett, emitt lent, ennek »az emésztő szárazságnak« amazzal összevethetetlen szükösségében épp szabadságának foglyaként nem lelta a helyét...”⁶ Gondolt-e Krasznahorkai Madách Keplerére, mikor sorait papírra vetette? Mi mindenesetre gondolunk, most már mindkét műre.) Az Édent elhagyott Ádám az isteni örökséggel, az „égből homlokára szálló nemes szikrával” érvel Éva/Borbála ellenében, tagadva a „por” hatalmát szelleme felett.

Lucifer ebben a színben a famulus szerepében tűnik fel. Készséges háttér-figura, szekundáns és kéz-alá-dolgozó Ádám mellett. Végül is ő végzi Ádám helyett a „piszkos munkát”: ha jön a megrendelés, már hozza is a csillagállást az újszülött számára, az időjárásjelentést, mi-

egyebet. Ezeket egy idő óta bizonyára ő maga gyártja mestere korábbi intenciói alapján. Még valószínűbb, hogy létrehozott már egy „horoszkóp-bankot”, és, praktikusán, mindig az épp legaktuálisabbat választja ki, így tehermentesítve mesterét. Az erkölcsi terhet azonban nem tudja – és szerepénél fogva nem is akarja – levenni róla. Ez a famulus természetesen nem azonos a Prága-II Tanítványával; mindketten segítői, kiegészítői annak, amit Madách a tudomány kérdéskörében el akar mondani, de igazi növendéke, szellemi társa nincs Kepler-Ádámnak. Pedig talán ez, egy igazi mester–tanítvány-viszony lehetett volna még egy esély Prága tudomány-eszméje számára.

Ádám bort hozat, bár restelli, hogy csupán ezáltal jut majd megkönnyebbüléshez, feltüzeltő mámorhoz. Tűzzel kezdődött, s azzal is végződik a szín. Ádám mintegy jós-álomba réved a Prága-I végén, kérdezve mondja fel Párizs eszméit: „Oh, jő-e kor, mely e rideg közönyt / Leolvasztandja, s mely új tetterővel / Szemébe néz az elavult lomoknak, / Bíróul lép fel, büntet és emel...”. Párizs eszméje ezek szerint 3, sőt 4 szint fog át. Sejtelemként és vágyként betölti a Prága-I végét; uralja Párizst, és fájó hiányként nehezedik Prága-II-re, hogy feleméssze és egy vélt jobb kor (London) felé mozdítsa előre azt. (Mennyire volt előre kész Madách terve a nagy műhöz? Mennyit „improvizált”? Fennmaradt vázlatok híján aligha tudhatjuk.)

Ádám a Prága-I végére olyan tudóssá válik, aki inkább forradalmár szeretne már lenni, tetterős, a jövő embere. A tudós, az igazi tudás birtokosa – potenciális forradalmár; a kort kiszolgáló tudománynak nem, csak a „forradalmi tudománynak” van értelme. A *Marseillaise* dallamát hallgató Kepler a tudomány ígéje helyett egy földet ifjító szózatra lel. Előrekísért a Prága-II vége: a tudomány teljes elvetése s helyette valami egészen más: az erőteljes élet választása.

Nem feladatunk most a Párizs-színről beszélni. Néhány szó mégis idekíváncozik. Micsoda morbid átalakulása a díszleteknek, hogy a csillagász békés dolgozószobája válik guillotine-emelvénné, íróasztala nyaktilóvá! Lucifer e színben a bakó szerepét tölti be. A *Tragédia* során egyedül itt nem szólal meg egyáltalán. Helyette Ádám beszél már-már luciferi szkepszissel, istentagadó nagy-emberi magányban

keserű-

en véve át az Ördög szolamát. Valaha úgy tanultuk, e színért azért lelkesedik Ádám, mert ebbe temeti bele szerelmét a bukott szabadságharc iránt egy emberiség-színmű lapjain, ahol az egy véletlen Hunyadin kívül nem esik szó a magyarságról. Ámde a forradalomnak itt inkább rémképét kapjuk: fanatizálható csöcselék (megint!), szélsőségek, vérengzés, egyén és sokaság kibékíthetetlen ellentéte, vad kiszámíthatatlanság. A 10. színben Ádám maga mondja meg, mi lelkesítette Párizsban: „...az erő nyomá rá bélyegét...”. A küzdőképességet csodálja a francia forradalom korában / vagy Dantonban. (Hogy a kettő közül egész pontosan melyikben, ahhoz a 418. oldal Ádám-tirádájában kellene az alanyt pontosan meghatározni.) A Párizsi szín a *Tragédia* egyik legrövidebb színe. Éva két alakban egyedül itt szerepel. Sötér István szerint a drámai költemény álomszerűsége itt mélyül el igazán, és ettől kezdve szaporodnak meg a visszautalások a megtett útra. Ádám a vén Föld megifjúdását várja a megjövendő új kortól; talán ő maga is ifjúlni akarna... Párizs végén mégis fáradt kiábrándulással szól: „Magam teszem le a fegyvert – elég volt”, és: „Fejét önként a nyaktiló alá hajtja” – ahogy önként vetette alá magát a kivégzésnek Miltiadész is az Athéni színben. Hányszor kerül Ádám a halál küszöbére a *Tragédia* során, s mért nem következik be mégsem a tragikus vég? Az „álomkép” (egyedül a Falanszterben nevezi így Lucifer Ádámot) nem halhat meg? Hányszor és mikor miért *akar* meghalni Ádám a *Tragédiában*? Prága és Párizs közt csak egy díszlet-váltás az átmenet. Ádám 9. színbeli első szavai a szerzői utasítás szerint is „*folytatva*” kapcsolódnak az előző monológhoz: „Egyenlőség, testvériség, szabadság!” Mint korábban már utaltam rá, talán fel sem tűnik, de arról, hogy Ádám álmodja a 9. színt – a 8. szín végén nincs szó. „Felkél és tántorogva az erkély szélére lép” – utasítja szereplőjét a szerző, de hogy Párizs boros álom volt – csak a 10. szín elején értjük meg: „ÁDÁM: Oh, hol vagyok, hol vannak álmaim? / „LUCIFER: Elszálltak a mámorral, mesterem.” Ugyanaz az Ádám ébred-e fel a Prága-II-ben, aki a Prága-I-ben elaludt? Hány Prága-szín van Madách *Tragédiájában*? Mintha a 10. színben egy más karakterű ember kezdene elmélkedni előttünk. Lehet, hogy az álom változtatta meg ennyire? A cselekmény, a szituáció is változott. Ez az „új” Kepler nemcsak csilgajlóslással,
horoszkópok

gyártásával foglalkozik, hanem tanít is, diákjait fogadja. Sötér István mondja említett tanulmányában, hogy Madách sosem volt erős a cselekményvezetésben (ez korábbi drámai zsenéiből is látszik), ezért is kedvező neki a drámai költemény műfaja, ahol képek laza füzérére kell létrehozni szigorúan felépített, konfliktusos cselekménylogika helyett.

Ádám majdnem úgy ébred, mint a 15. színben, csak ellenkező előjellel. Itt elbődül a magával ragadó, „nagyszerű” (amit a *Szózatban* jelent e szó a „nagyszerű halál” szókapcsolatban, még Vörösmarty, és nem majd Széchenyi olvasatában? „nagyszabású”; „tömeges” /vagy „lenyűgözően nagy”?) képeken. Az utolsó színben, épp ellenkezőleg, „Rettentő képek, oh hová levétek?” – kérdi, a Paradicsomon kívüli, ismerősen mosolygó tájra eszmélve.

Ádám tehát a 2. Prága-színben lelkesülten ébred – ami kétszeresen is ritka, ill. páratlan a *Tragédiában*: *ébredni* Ádámot a belső színek során sehol másutt nem látjuk – nem is láthatjuk; az pedig, hogy a szín elején egy még lelkes Ádámot ismerjünk meg – ritka, s ha található is ilyen hely, értelmezése vitatható. (London? Falanszter? – de csak addig a pár percig tart a lelkesültség, míg meg nem ismerzik a kor igaz természete.) Ádám a Prága-II-ben nem az adott szín új eszméjéért lelkesül (a Tudomány – egy másik oldalról?). (Továbbra is kérdés, hogy van-e ennek a színnek saját külön eszméje, vagy csak a Prága-I-ét viszi tovább.) A korábbi Párizsi szín ideája/ideálja, azaz tűnt álma, a múlttá vált pillanat emléke hevíti hősünket. A Prága-II-t tehát egy visszafordíthatatlan, tűnő lelkesülés, nosztalgikus érzés indítja. Lelkesülés valamiért, ami elmúlt, sőt sosem volt, hisz álom volt csupán. Ádám visszatért a „törpe korba”, fájllalva, hogy felébredt, hisz nagy álma után még keservesebb itt lennie. Ádám alig tud felocsúdni, még 3–4. megszólalásában is „álmát hüvelyezi zavartan”. Párizs álom-voltát végül csak úgy tudja elfogadni, hogy értelmezni kezdi a benne foglaltakat absztrakcióra és önértelmezésre hajló szelleme törvényei szerint: „Tehát álom volt, és vége van. / De nem mindennek. Az eszmék erősek / A rossz anyagnál. Ezt ledöntheti / Erőszak, az örökre élni fog. / S fejlődni látom szent eszméimet, / Tisztulva mindig, méltóságosan, / Míg, lassan bár, betöltik a világot.”

Ebben a hétsoros kis monológban Ádám mindazt produkálja, ami természetét eddig is meghatározta: már-már gyermekkedéllyel hisz, naivul bízik újra és újra, de mindig gyorsan kiábrándul; kedélye csapongó, szangvinikus. Folyamatosan kondicionálja magát, beszél önmagához, érvel, igyekszik meggyőzni magát, szavak útján jóra fordítani, ami rossz odakint, a por-világban. Ha megnézzük az előbb idézett kismonológ első három mondatát a grammatikai kapcsolóelemek szempontjából, máris látjuk, milyen fokozott Ádámban az önmeggyőzés vágya, a belső logika kitapogatasának szándéka. Magabiztosságot erőltet magára, és addig mondja fel nemes eszméit, míg önmaga is elhiszi. Pedig ha e monológ második felét megnézzük (a fejlődő és egyre tisztuló, méltóságosan emanáló eszmékről) – kész banalitáshoz jutunk. Eddigi útjából okulva Ádám nem veheti komolyan e szavak igazságtartalmát.

Mindent összevetve: a 10. szín első harmadánál járunk, és Ádámot lelkesedni látjuk. Korábbi álma mély nyomot hagyott benne, s ez azt sugallja neki, hogy a nemes ideák győzedelmeskedhetnek az alantas anyagon, és képesek a fejlődésre. Mindezek alapján Ádám a Prága-I-t s önmagát mint Kepler csillagászt meghatározó tudomány-eszméről alapjaiban változtatja meg véleményét. Míg tehát a formális mutatók (helyszín, időpont, szereplők azonossága, „álom az álomban”) azt sugallhatják, hogy egyetlen Prága-szín van a *Tragédia* közepén kettéosztva, addig, az eszmét tekintve, úgy látjuk, más gondolatmenet és más hit/kiábrándulás az, ami a két Prága-színt szervezi.

Ádám a Prága-II-ben arra jut, hogy a tudománynak, úgy, ahogy van – semmi értelme, elvetendő dolog. Erre a következtetésre a Prágától merőben különböző eszméjű, a tudománnyal semmiféle vonatkozásban nem lévő Párizs-álom alapján jut. Párizsban pedig nem a forradalom, hanem a korszak s főként a benne cselekvő nagy egyéniség lét-intenzitása ragadta meg, ez keltette benne az új reményt egy megváltozott, szabad, tetterős, szellemdús világra: „Engem vezess te, kétes szellemőr, / Az új világba, mely fejlődni fog, / Ha egy nagy ember eszméit megérti, / S szabad szót ad a rejlő gondolatnak, / Ledült romoknak átkozott porán.” Így lép majd át Ádám Londonba, hogy ott Lucifer „jóvoltából” új torzképre, új kiábrándulásra leljen.

A tudással, tudománnyal most már az a baja Ádámnak, hogy úgy érzi, tudóskodás csupán, szemfényvesztés és dilettantizmus. Igazából az ember „semmit nem foghat fel” a világot mozgató törvényszerűségekből, mivel értelme képtelen erre, szavai csak tudatlanságát leplezik. (Faust emésztő kételyei visszhangzanak *A tragédia első része* bevezető monológjából.) Ugyanazok a vádak csengenek itt vissza, amiket Lucifer szegezett az Úr mellének az 1. színben. A tudomány ál-okoskodása csak elleplezi a sötét és jövátéhetetlen nem-tudást. A Falanszter Tudósa sem tud lombikjában embert létrehozni. A Teremtő műve nem más, mint hibákkal teli játékszer, anyagtömbök átcsoportosítása.

Szegény Tanítvány is (bár a legjobb a sok közül), megkapja a magáét. Ádám dicséri, de csupán szorgalmáért s nem tehetségéért. Ádám és a Tanítvány dialógusa az olvasót Lucifer és Ádám 3. színbeli, ill. a Teremtő és Ádám 15. színbeli párbeszédére emlékezteti. A Tanítvány epedve kérdez, áhítattal és kíváncsisággal csügg a Mester szavain. Naivul azt hiszi, hogy uralkodhat „felsőbbség érzetével anyag- s szellemvilágban egyaránt”. Ha a megszólaló nevét letakarnánk, bárki azt gondolhatná: Ádám beszél. Ádám választ pedig Lucifer is mondhatná vagy a Teremtő: „Sokat kívánsz. Paránya a világnak, / Hogy lássad át a nagyszerű egészet? / Uralmat kérsz, élvét kérsz és tudást, / Ha súlyától nem dőlné öszve kebled / S mindezt elérnéd, istenné leendnél. – / Kevesbet óhajts, s tán elérheted.” Ne kívánd a tudást, ne kívánd a bizonyosságot, mert nem bírod elhordozni azt! De végül Ádám – akár a 3. színben Lucifer – rááll, hogy a sóvárgó Tanítványnak feltárja a titkot, a „rettentő, halálos” igazságot. Mi magunk is kíváncsiak vagyunk, és valószínűleg sejtelmünk sincs, mi lesz az, amit Ádám mindjárt elárul a diáknak. Valami nagyon komoly dologról lehet szó, amihez még nem nőtt fel a mai világ, az értetlen sokaság. A vájt fülű kiválasztottak kicsiny csoportja birtokolhatja csak azt. E nagy bemosakodás után csalódottan és hitetlenkedve vesszük tudomásul, hogy Ádám-Kepler (Kepler-e még?) teljes felfogásbeli csődjét ismeri be a Tanítvány előtt. Ez fájdalmas, ez ironikus; több! ez groteszk. „A bölcsélet csupán költészete / Azoknak, mikről nincsen fogalmunk.” Melyik tudományról is beszél itt Ádám? Vagy átfogóan valamennyiről? A bölcséletet, azaz a filozófiát említi, melynek nagyralátó, költői ámitásait még kevésbé

veszélyesnek, mint más tudományok porhintését. Csillagászatról szó sincs, égi harmóniáról, a kozmosz birtokba vételéről. Kepler megszűnt Keplernek lenni, csak, ha ironikusak akarunk lenni – dolgozószobája és felesége azonos a Prága-I-ben megismerttel. A bölcsélet kíméletes bírálata után mintha a matematika kapná meg a magáét, avagy épp a földrajztudomány. (Mintha Vörösmarty Tudósának szavait értékelné Madách a *Csongor és Tündéből*.) Öncélú teória-alkotás tehát valamennyi tudomány, kelepécét rejt magában, és dogmákat produkál. (Másképp, ismerjük itt be, Ádám monológja a mai olvasó számára magyarázatra szorul 150 esztendő nyelvete miatt. Nem értjük pontosan, mit mond itt Madách. Úgy vélem, nem a szövegrész nehézsége, filozofikuma miatt, hanem a letűnt szófordulatok, módosult szójelentések okán.)

Aztán lassan más vizekre térünk: a szemfényvesztő tudomány intézményeket, társadalmi korlátokat szentesítő hatalmához. Társadalmi/politikai és vallási dogmákhoz, megkövültségekhez vezet a rossz, túl elvont, önkörében forgó, öntükröző tudomány – hisszük végül mégis megérteni Ádám szavait. „Egykor nevetni fognak az egészen.” Elmúlik hát ez is, letűnik, s helyébe „valódi nagyság” (még mindig Párizs!), „egyszerű- és természetesség” lép: „S a tant, mely most örülséghez vezet, / Szövevényes voltával, akkoron, / Bár nem tanulja senki, minden érti.” Szép, de mi más ez, mint megalapozatlan utópia?! Ádám épp lelkesülhet érte, de Kepler? és mi magunk? – aligha. A Tanítvány megéri mestere szavait: „Ez a nyelv hát az a megérthető, / Melyen beszéltek az apostolok.” A végtelen egyszerűséghez, tiszta példázatossághoz kell hát visszatérni, ahhoz a nyelvhez, amit mindenki ért. Madách a „nyelv” szót használja, nem tudhatva még, mi mindent fog ez a szó „bölcseletileg” magába foglalni a 20. századra.

A Tanítvány, bár megértette Ádám okfejtését, még próbálkozik. Ha a tudomány nem, hát legalább a művészet! Amilyen mondatot azonban ehhez fűz, elriasztja a hallgatót, leleplezi a csak-szorgalmas, dilettáns Tanítványt (aki még a nagybetűt sem érdemli meg): „Ne vedd el a művészetben hitem. / S azt bétanulni mégiscsak szabály kell.” „Bétanulni” és „szabály” és „kell” – és: „művészet”. Aligha összeegyeztethető fogalmak.

Ádám ellent is mond a Tanítványnak. Úgy véli, a szabálynak rejtőzködni kell a tökéletes műben (van ilyen?). A Tanítvány ezt úgy érti, mintha meg kellene állni a „rideg valónál” az „eszményítés” helyett. Pusztá, sivár realizmus, teljes leegyszerűsítés. Ádám ekkor válaszul látszik a Tanítványnak, de valójában túllendül annak szavain, saját gondolatmenetét folytatva. Szavaiban a 19. századi magyar művelődéstörténet nagy dilemmája, az ideál és reál ölt testet. Ádám-Kepler (meglepődünk: még ugyanaz a név!) itt a modern művészet tükrözélmélet-ellenességét fogalmazza meg (öntudatlanul?): „Igaz, igaz, az (az eszményítés) önt rá szellemet, / *A természettel mely egyenjogúvá / Teszi s teremtett lényvé érleli, / Mi a nélkül csupán halott csinálmány.*” (Mintha Csokonait hallanánk: „Tebenned [a Magánosságban] úgy csap a poéta széjjel, / Mint a sebes villám setétes éjjel; / Midőn teremt új dolgokat / S a semmiből világokat.”⁷ A műalkotás nem a valóság halott tükörképe, imitációja többé, hanem annak azonos értékű és létmódú párja: teremtett, a „Semmiből”, a művész gondolatából létrehozott önálló univerzum. A szabály nem kívülről jövő, készen kapott vagy előre gyártott: immanensen fakad a létrejött műből, annak szerves tartozéka.

A monológ utolsó sorában az „absztrakció” szó bizonyosan más jelentésben használatos, mint ahogy ma megszokott. Hisz pont Ádám, aki maga az absztraktum, beszélne az „elvonatkoztatás” ellen? Inkább „halott szabály”-t jelenthet itt e szó. Aztán megfogalmazódik a végső útrairítás is: „Menj és élj!” „E föliánsokat, miken penész ül, / Dobd tüzre mind. Ezek feledtetik / Saját lábunkon a járást velünk, / És megkímélnék a gondolkodástól. / Ezek viszik múlt századok hibáit / Előítéletül az új világba. / A tüzre velők! És ki a szabadba.” De mindez az eredeti Prága-beli szerepétől már jóvátehetetlenül eltávolodott Kepler/Ádám részéről csak a Tanítvány számára útmutatás; saját magának más utat szab ki: „Engem vezess te, kétes szellemőr, / Az új világba, mely fejlődni fog, / Ha egy nagy ember eszméit megéri, / S szabad szót ad a rejlő gondolatnak, / Ledült romoknak átkozott porán.”

Új utat szab ki? Aligha. Ugyanazt, amit eddig mindig. A szín eszméje – a tudomány (kétszeresen, kétféleképpen a két *minőségű* Prágaszínben) – betelt, kiüresedett, jöjjön egy új világ, melynek körülírása

éppoly lelkes és pontatlan, mint eleddig bármelyiké. A „nagy ember eszméi” Párizst idézik, a „szabad” szó pedig, a színek eddigi logikája szerint London szabadversenyos kapitalizmusának csődjéhez vezet.

Jegyzetek

1. Madách Szász Károlyhoz intézett, 1863. március 18-án kelt levelében ír a reformáció mozgalmának *Tragédiából* való kimaradásáról. In: *Madách Imre válogatott művei*. Jegyz. és bev. Sötér István. Magyar Klasszikusok. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1958. 590. A *Tragédia* szövegét a továbbiakban ebből a kiadásból idézem.
2. BARANYI Imre: *A fiatal Madách gondolatvilága (Madách és az Athenaeum)*. A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézete, Bp., 1963.
3. VÖRÖSMARTY Mihály: *Csongor és Tünde*. In: *Vörösmarty M. költői művei 2*. Szöv. gond. MARTINKÓ András. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1981. 437.
4. lásd SÖTÉR István vonatkozó gondolatai az *Álom a történelemről* című tanulmányból. Akadémiai Kiadó, Bp., 1965.
5. NEMESKÜRTY István: *Diák, írj magyar éneket. A magyar irodalom története 1945-ig*. Gondolat Könyvkiadó, Bp., 1983. II. 544.
6. KRASZNAHORKAI László: *Az ellenállás melankóliája*. Magvető Könyvkiadó, Bp., 1989. 89.
7. CSOKONAI VITÉZ Mihály: *A Magánossághoz*. In: *Csokonai V. M. minden munkája. Versek*. Összegyűjt. jegyz. VARGHA Balázs. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1981. 412.

Kozma Dezső

Hit és tudás egymásra találásának lehetőségei két elfelejtett erdélyi Madách-értelmezésben

Köztudomású, hányféleképpen magyarázták a *Tragédia* értelmezői a bibliai és a történeti színek egymáshoz való viszonyát, azok szerves egységéből fakadó jelentését. Az sem titok, hogy ilyen tekintetben a különböző értelmezések igen eltérnek egymástól. Emlékezzünk, már Madách nyomatékával szolt erről sokat idézett, 1862. szeptember 13-án kelt levelében. Erdélyi János kifogásaira válaszolva, ilyenképpen ír a két világ – az isteni és az emberi – összetartozásáról: „Egész művem alapeszméje az akar lenni, hogy amint az ember Istentől elszakad, s önerejére támaszkodva cselekedni kezd: az emberiség legnagyobb s legszentebb eszméin végig egymás után cselekszi ezt.” Ez a cselekvő küzdés nem hiábavaló – folytatja Madách – hisz „azon emberi gyöngét, melyet saját maga legyőzni nem bír, az isteni gondviselés vezérlő keze pótolja”. Felfeltűnik a gondolat Madách lírai verseiben is. Az olyanokban például, mint a *Hit és tudás*. A költemény jelképekből szőtt soraiban az Éden „mint szép álom emléke” „édesen reng” a „vad rengetegben árván bolyongó” ember képzetében. Mégpedig az elvesztett paradicsomi Éden („Melyben Isten, ember együtt éltek”) iránt érzett nosztalgiával.

Az alábbiakban két olyan elfeledett erdélyi *Tragédia*-értelmezésre szeretném felhívni a figyelmet, amelyek (más-más módon ugyan) a bibliai teremtéstörténet alapján próbálják megközelíteni Madách művét.

Az egyik az ismert író, költő, Páskándi Géza még Erdélyben (*A Hét* című lapban) megjelent esszéje,¹ a másik egy kolozsvári református teológiai tanár, Nagy László külön füzetben közreadott, ugyancsak esszyszerű tanulmánya.²

Mindkettő a „két szint” művészi szemléletet alakító összefüggéseit, hit és tudás, tapasztalat és ráció egymásra találásának lehetőségét vizsgálja, értelmezi. Nyomban állapítsuk meg: más-más módon.

Az egyik a magyar szellemi örökségből szívesen és gyakran ihletődő XX. századi történelmi drámairó szemszögéből, a másik a korábbi teológiai (főleg protestáns) *Tragédia*-értelmezések továbbgondolásával.

Páskándi 1973-ban publikált eszmefuttatása nem szerepel a költő színházzal foglalkozó írásainak 1998-as gyűjteményében. (Pedig ott lenne a helye.)

Az említett hetilapban két részben megjelenő esszé fő gondolata feltűnik az előbbi kötet egyik elméleti írásában. Ilyenképpen: „A történelem összeütközéseiben [ti. a történelmi drámákban] az emberek hites, hitszerű és rációs elképzelései is egymásnak feszülnek. Tervek, szándékok keresztezik egymást. [...] Az embert végül is nem utolsó sorban az vezeti: milyen ígéretet kapott az akaratát, törvényeit érvényesítő Istentől, királyaitól, más vezetőitől, valamint: *ő maga – az ember – mit ígért önmagának.*”³

Másként szólva: felsőbb hatalom és ember együtt alakítják az egyén sorsát.

A *Tragédiát* elemezve, Páskándi Géza az emberi lét „közvetlen” szinterei (a történelmi színek) helyett az „indulást” és a „visszatérést” veszi tüzetesen szemügyre. Azt a közeget, amelybe a történelmi látomások beilleszkednek, azt, ami az Éden két fája között történik. Teszi ezt a szerző a bibliai történet – úgymond – egyik változata alapján: a „kétkedő kereszténység” szemszögéből. Eltérően *Az ember tragédiájának* európai rokonaitól – így Goethe *Faustjától* – az Úrtól való elszakadás Páskándi felfogásában nem teljes, nem végleges, akárcsak a teológiai értelmezésekben. A boldogulást kereső ember számára megmarad tehát a lehetőség, hogy – a kudarcok után – visszatérjen gondviselő Istenéhez.

Ádámnak azonban előbb végig kell járnia a tapasztalás útját. Újra és újra csalódnia kell elképzeléseiben.

Épp ennek a tapasztalatnak nyomon követésében, tanulságainak értelmezésében tér el Páskándi sok más (teológiai és nem teológiai) magyarázattól. Úgy is mondhatnám: a Teremtő, az Ember és (az Úr teremtményét kísértő) Lucifer soha meg nem szűnő küzdelmének megítélésében. Ebben a küzdelemben ugyanis a ráció (a luciferi és az emberi) a hittel – Ádámnak az Úrba és a saját küzdelmébe vetett hitével – szemben magára marad. Páskándi ezt így mondja: „Meg akarja keresni a lehetőség útjait. A maga lábán akar megállni s járni, saját fejével gondolkodni.”

A történelem különböző korszakaiban azonban a ráció „magárahagyottságának” vagyunk tanúi. „Mert ugyan mire való a ráció, ha csupán a lét értelmetlenségét tudja bizonyítani? Ha csak azt akarja, ezt képes és ezt hajlandó elgondolni? Ha szabadsága csak a tagadás szabadsága, de nem az igenlése is?” – fogalmazza meg Páskándi (Madách gondolatvilágát értelmezve) a tudás mindenhatóságával szembeni kétségeit.

A sorakozó kérdések mintegy sugallják a választ is: az emberi hit és emberi ráció éppoly „egymásban levő, egymásba áttűnő, átfejlődő, egymást kiegészítő, egymásból és egymástól megújuló”, mint az anyag és az eszme, az érzékelhető valóság és a határt nem ismerő képzelet. Bebizonyosodott ugyanis: „ha a hit elüzi a rációt” – az emberiség éretlen marad; ha viszont a ráció üzi el az emberi hitet – önmagát számolja fel. (Azzal ti. hogy az emberi lét értelmetlenségét bizonyítja.)

Így lesz Páskándi szerint Madách műve egyfajta – az ő kifejezését kölcsönözve – „kiegyezés”. „Mert ez a nagy Tragédia mégiscsak valamilyen kiegyezés tragédiája: az ember rájött, hogy amiről azt hitte: kettő, az tulajdonképpen egy, akiről azt hitte: kiengesztelhetetlen ellenfelek – kiderül, hogy ha látszólag finnyáskodva is, de kezet fognak Ádám és Éva sápadt arca fölött.” (Egyébként a folytatásos cikk első részének a címe is ezt kívánja kifejezni: *Az Úr „kiegyezése” és a ráció magárahagyatottsága.*) A *Tragédia* születésének körülményeire is ilyen értelemben utal: emlékeztet az 1867-et érlelő évek szellemi közhangulatára. Ezért – mint rendező – el tudna képzelni egy díszmagyarban megjelenő Urat és a vele pelerinben perlekedő Lucifert.

A drámairó Páskándi elképzelt rendezésében nem a Mennyben kezdődne a játék, hanem az Édenben. Sőt, végig megmaradna ez a színpadkép, legfeljebb a színek lennének mások. A történelmi körkép, a Jó és Rossz küzdelme is az Öröklét és a Tudás fája között zajlana, úgy, hogy ebben a küzdelemben végül az Úr bölcsőbb lenne és a teremtmény is „visszahatna” Teremtőjére. Mintegy biznyságaként hit és ráció együvé tartozásának. Ebben a képzeletbeli rendezésben biztató szavait az Úr tulajdonképpen az első emberpár születendő gyermekének, az emberi lét folytonosságát jelképező utódnak száná.

A végletek feloldását némiképp Páskándihoz hasonlóan látja a *Tragédia* egyik mai értelmezője, Bárdos József is. A Madách Könyvtár

sorozatában 2001-ben közreadott Madách filozofikumát sok tekintetben új szempontból vizsgáló könyvében olvasom: „S ebben rejlik a Tragédia üzenete: a világ nem érthető a tiszta értelem számára, aki a luciferi úton jár, az elbukik, mint Ádám, mert a világ nem tehető értelmessé, mert nincs értelemmel felfogható célja a történelemnek.

Ám a világ nem élhető meg egyoldalúan érzelmileg sem, mert az meg visszataszító vegetálásba süllyeszt. A két ellentmondó véglet között, ide-oda csapódva haladhat előre az ember.”⁴

Némi leegyszerűsítéssel azt mondhatnám: Nagy László valójában ugyanazokra a kérdésekre keresi a lehetséges válaszokat, mint Páskándi, illetve a világ teljességét az Úrban megjelenítő, előbb idézett Bárdos József.

Milyen a viszony a valós és a transzcendens világ, Ember és Isten, Jó és Rossz, az emberi szabadakarat és a gondviselés, hit és tudás között? Van-e öröklét? Megye-e előbbre az emberiség? Van-e jutalma a nemes cselekedetnek?

Nagy László – Páskándihoz hasonlóan – szintén a teremtéstörténet felől közelíti meg Madách emberiségkölteményét. És mint a korábbi teológiai értelmezésekben, ez esetben is a „két szint”, az isteni és az emberi lét egymást megvilágító összefüggései kapnak nagyobb nyomatókat. Érdemes hangsúlyozni, hogy értelmezését a szerző csak egyik lehetséges magyarázatnak tekinti. Bevallott szándéka: a fideizmus kínálta lehetőségekkel (vagy ahogy ő kifejezi: perspektívákkal) hozzásegíteni Madách mai olvasóját a mű maradéktalan, árnyaltabb megértéséhez.

Nyomban meg kell jegyeznünk: ebben a felfogásban a fideizmus tágabban értelmezendő: a magyar reformkor hívó személyiségeinek (Kossuth, Széchenyi, Madách) gondolkozásában is fellelhető világfelfogásként. Az utólagos mítoszokkal perlekedve, Nagy László is az emberi történelem szerves részeként felfogott bibliai teremtéstörténetben jelöli meg Madách kútforrását. És akárcsak elődei, a világirodalmi ösztönzést, Goethe, Byron, Milton hatását nem tekinti meghatározónak a kerettörténet szempontjából. Az eddigi vallási magyarázatoktól eltérően, elsősorban Mózes első könyvének és a népi eredetű Jób könyvének „összeolvasztásában” kísérli meg felmutatni Madách kivételes művészi leleményét.

A *Tragédiát* méltató protestáns és katolikus egyházi írók figyelmét eddig sem kerülte el Jób történetének inspirációja. Főleg a XX. század első felének teológiai értelmezéseit idézhetnénk meg. Csak egyetlen példa: „Ádám és az Úr Jób és Isten szellemében áll előttünk” – olvashatjuk a ma már alig elérhető *Győri Szemle* 1935. évfolyamában megjelent cikkben.⁵ S a párhuzam tovább folytatódik. A hiábavaló küzdés éppúgy nem tántorítja el Ádámot, mint Jóbót a szenvedések, hogy végül a kétségeire választ kereső, a tudás vágyától ösztönzött, de az Istennel nem szakító embert vegye kegyébe az Úr.

Az Édenen kívül rekedt Ember az édeni gondviseléshez tér vissza Nagy László fejtegetésében is. „Már nem vagyunk az Édenkert lakói, de a történelmi évezredek során még mindig nem veszítettük el véglegesen és maradéktalanul az Éden emlékezetét.” Azaz: a „már nem” és a „még nem” feszültsége, a kezdet és a vég, a történelem előtti és a történelem utáni események válnak az emberi élet meghatározó tényezőjévé. „A kerettörténetként használt első három és utolsó szín – Madách szerint – az ember (az emberiség) történetének alfája és omegája. E két pont között játszódik le az ember története, ami nem csupán tragikus történet, hanem maga a tragédia. Az ember tragédiája nem más, mint az Úr elleni lázadás” – tér vissza a teológiai értelmezések egyik fő gondolata.

Az ember igazi hazája itt sem a történelem, hanem a kegyelem, nem az idő, hanem az örökkévalóság, nem a Terra, hanem a visszatért Éden. Ebből eleve következik, hogy az út ide nem az ember apoteózisán vezet, hanem a bűnbocsátó kegyelem által.

Olyan módon, hogy Isten teremtménye megmarad embernek.

Ebben az értelmezésben az Úr szuverenitása szab törvényt mindennek, lesz az értelem és érzelem, hit és tudás dualizmusának feloldója, végül a tragikus sorsú ember gyámola.

A *Tragédia* világgépét elemző S. Varga Pál 1997-ben megjelent munkájában ezt írja: „Így lesz a teremtett világ kezdeti dualizmusából az Úr hegemoniája. Ám ez nem jelenti azt, hogy Lucifer szólama felszámolódik, s ezzel a mű monologikussá válnék a zárlatban.”⁶

A két megállapítás mégsem tekinthető egybehangzónak, hisz Nagy László szerint az álommotívum is azért van jelen, hogy az Úr újbóli

megjelenését, Ádám bizakodását, hitét és Lucifer végleges legyőzését előkészítse. Kizárva ezzel a „kétes szellemőr” további szerepkörét, azt a „kiegyezést”, amit Páskándi Géza (vagy az előbb emlegetett többszólamúság) az emberi boldoguláshoz szükséges „egyensúly” fel-tételének tekint.

Összegezeként elmondható: ha másképpen is, az elvesztett harmónia megteremtésének lehetőségeit kínálják ezek az elképzelések. Egy olyan fajta kiegyenlítődést, amely – miként a *Tragédiát* olvasó Németh László kifejezte – nem szűnik meg Isten és ördög történelme között.

Úgy is fogalmazhatnánk: egy olyan kiegyenlítődést, amelyben helye van a kételynek és a hitnek, az isteni kegyelemnek és az emberi szándéknak, s amelyben az ember nemcsak kiszolgáltatottja az emberfeletti hatalmaknak, hanem alakítója is saját sorsának.⁷

Jegyzetek

1. PÁSKÁNDI Géza: *Az Úr „kiegyezése” és a ráció magárahagyatottsága*. A Hét 1973. febr. 2., *Gyermekrajz a Tragédia margójára*. A Hét 1973. márc. 23.
2. NAGY László: *Madách Imre Az ember tragédiája című színművének teológiai vizsgálata*. Az Erdélyi Református Egyházkerület kiadása, Kolozsvár, 1994.
3. PÁSKÁNDI Géza: *Száműzött szavak temploma*. Publicisztikai írások, esszék, tanulmányok. Codex Print Kiadó, Bp., 1998. 150.
4. BÁRDOS József: *Szabadon bűn és erény közt. Az ember tragédiája értelmezési kísérlete*. Madách Könyvtár Új folyam 24. Madách Irodalmi Társaság, Bp., 2001. 52.
5. DRAXLER Aladár: *Bibliai hagyományok Az ember tragédiájában*. Győri Szemle 1935. 184.
6. S. VARGA Pál: *Két világ közt választhatni. Világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában*. Argumentum Kiadó, Bp., 1975. 628.
7. NÉMETH László: *Madáchot olvasva*. 1943. *Az én katedrám*. Szépirodalmi Kiadó, Bp., 1975. 628.

Kakuszi B. Péter

Madách Imre: Az ember tragédiája című művének néhány teológiai vonatkozása

Az ember tragédiájának értelmezése – sokszor nem mentesen ideológiai preconcepciótól – a mű keletkezése óta dolgozatok témája. A különböző jelentésrétegek közül a teológiaiakat tettem vizsgálat tárgyává, mindenekelőtt a keretszínec kódolt üzeneteit elemzem. Természetesnek tekintem, hogy az emberi befogadás nem tekinthető állandónak, hanem változónak, így új és új értelem képződik a már olvasott szövegek újraolvasásakor. *Az ember tragédiájának* rejtélye az olvasót, azaz a befogadót provokálja anélkül, hogy a végső megoldáshoz vezetné. Mint általában a szövegek vizsgálatakor, ez most sem lehet cél, hiszen iránya sem ez, hanem az, hogy a befogadó folyamatos diskurzusát biztosítja.

Az értelmezések egy része – ha burkoltan is – a keresztény teológiai fejtegetések irodalmi megfogalmazását látja a műben, míg más – a szöveghez kevésbé kapcsolódó értelmezések – „Ádám bukását és a materialista világnézet győzelmét hangsúlyozzák”, sőt András László egy sajátos logikai képletet állít össze, melynek végkövetkeztetése a történelmi materializmusnak azon tétele, miszerint Isten történelmi kategória, azaz létének szükségszerűen van kezdete és vége. (Ezzel az utalással nem a történelmi materializmus képviselőinek ezen megállapítására reflektáltam, hiszen ez nem feladata dolgozatomnak, hanem a történelmi materializmus istenfogalma és a Tragédia direkt kapcsolatát tartom elfogadhatatlannak.)

Madách főműve, *Az ember tragédiája*, aligha tekinthető valamiféle teológiai traktátusnak, amely valamely keresztény egyház dogmatikai állításait vonná górcső alá, hogy a dogmafejlődés jegyében átgondolja és a filozófiai modernség kihívásainak megfelelően a hittételek újraértelmezhetőségét keresse. Ugyanakkor az emberi közösség és a személyes lét értelmezhetőségét viszont – a szépirodalom eszközeivel, de – direkt módon vizsgálja, provokálva mindenekelőtt a keresztény kultúrkörben szocializálódott befogadót.

A mű teológiai jelentésrétegének vizsgálatára a mű keletkezése óta jó néhányan tettek – legalább érintőlegesen – kísérletet. Prohászka Ottokár, a Katolikus Szemlében¹ elutasítja azt a nézetet, miszerint az alkotás műfaja tragédia. Prohászka műfajelméleti szempontok alapján tagadja, hogy Madách műve tragédia, mert a művet pesszimista alkotásnak véli, márpedig a tragédia műfaja optimizmusban gyökerezik. Az optimizmust pedig az abszolút értékek létéből és létének felismeréséből magyarázza. Véleménye szerint ezzel kellene azonosulni Ádámnak, nem pedig a schopenhaueri pesszimizmussal, ami a tragédiaírás gátja.

Anélkül, hogy a Tragédia műfaji rétegeit vizsgálnánk, a teológia jelentésrétegre vonatkozó állításával kapcsolatban le kell szögeznünk, hogy Prohászka nem tesz különbséget a világ luciferi nézőpontja és lehetséges más nézőpontok között. Elsősorban ennek következménye, hogy a művet „pesszimista alkotásnak” véli. Ez az oka érzelmektől sem mentes okfejtésének, mellyel a keresztény hívőknek a Tragédiával kapcsolatos idegenkedését veszi védelmébe. Morális és teológiai szempontból elutasítja Madách művét, mert nézete szerint a keresztény gondolkodást összezavarja és erkölcsileg romboló hatású.

A Prohászka-féle írásra válaszként Ravasz László a következő évben a Protestáns Szemlében megjelent munkájában a Prohászka-elemzés sarkproblémájának véli, hogy „a Tragédia csak egy álom, végzet és történelem, de mégis csak egy álom.”²

Ez a nézőpont pedig a Tragédia – teológiai szempontból – egészen más olvasatát is lehetővé teszi, hiszen Lucifer az, aki a saját szemszögéből („nem adhatok mást, csak mi lényegem”³) láttatja Ádámmal a jövőt.

„Az a tény, hogy az Isten dicsőségére teremtett szabad, boldog ember önmaga bűne miatt folyton kiesik a kegyelem állapotából s magára marad egy semlegesnek látszó Univerzumban a gonosz prédájául és játékszerül.”⁴

Ravasz nem hagyományos díszletnek, antik leleménynek tarja a Tragédia első három színét, hanem miként írja „...ez a tragédia kovásza.”⁵ Miként erre Nagy László is utal „ez a transzcendens kezdet és végtörténet határozza meg végső soron a Tragédia teljes eszmeiségét.”⁶ Ravasz László ezzel a mű teológiai nézőponti vizsgálatának radikális fordulatot ad, újszerű diskurzus lehetőségét megteremtve.

Madách művének keretszínei három kardinális teológiai problémát érintenek Mindhárom a bűn problematikájával kapcsolatos.

Az első kettő több tanulmánynak volt már legalábbis érintőlegesen tárgya.

Az ember–Isten kapcsolat dimenziójában a teológiában és Madách művében is felmerül a bűn szerepének a kérdése. A történelmi színeket megelőző keretszínnek a keresztény teológia két nagyon fontos kérdésére reflektálnak. Az egyik a hittudomány egyik legvitatottabb kérdése, a bűn eredete, a másik a bűn mibenléte.

Az eredeti bűn – vagyis Ádám vétke, melynek leírásakor Madách a bibliai teremtéstörténettől néhány momentumban eltér – és a második isteni személy megtestesülése közötti kapcsolatot teológiailag vitathatatlan. (A népi vallásosság is „áldott bűnnek” éppen azért állítja be Ádám vétkét, az ún. eredeti bűnt, mert ez Jézus megtestesülését mintegy kiprovokálta.)⁷

A bűn szerepe tehát teológiailag a második isteni személy földi megjelenése szempontjából is jelentős, hiszen a bűnököt elvevő „második isteni személy” megtestesülése teológiailag értelmezhetetlen a bűnbeesés nélkül. Márpedig Jézus megtestesülése nemcsak a megváltás előtti állapothoz képest nyit új távlatot az ember-Isten kapcsolatban az ember számára, hanem üdvözülés esetén az üdvözült ember és Isten kapcsolatában is. Madách művében Jézus szerepére történik ugyan utalás, de míg a keresztény történet szemlélet, mely szerint az emberiség történelmének a legkiemelkedőbb eseménye Jézus földi megjelenése, Madách a hangsúlyt a személyes ember-Isten kapcsolatra helyezi.

Madách műve a teológiai jelentésrétegben a bűn és a bűnbánat kapcsolatának a lehetőségeit is keresi. A kettő közötti kapcsolatot a luciferi álom teremti meg. Ádám megtapasztalja az Isten nélküli világban az Isten és ember közötti kapcsolat hiányát, az egyedüllétet, és ezt a világot értelmetlen létként határozza meg.⁸ Lucifer szerepe tehát az álommal illetően feltétlenül pozitív, hiszen éppen ezzel járul hozzá az ember és Isten közötti új diskurzus kialakításához.

A bűn mibenlétére vonatkozóan többé-kevésbé konszenzus van a teológiában. Ószövetségi értelemben a teremtő akaratával fordul szem-

be a teremtmény, amely megszabja a teremtésnek és az Isten által felkínált szövetségnek az alapstruktúráit. Az újszövetségi bűnértelmezés azzal egészül ki, hogy a teremtmény megtagadja magát Istentől, aki a kegyelemben önmagát akarja adni a teremtménynek. Míg a katolikus teológia a bűn esetében a szabadságra „ítéltetett” véges teremtmény szabadságának Isten ellen fordulását, a protestáns teológia a bűnös ember alaptermészetét és a személyes hit hiányát hangsúlyozza.

Az Istennel való szembekerülés – Ádám és Éva esetében – teológiai értelmezés szerint az eredeti bünt eredményezi, ez pedig az emberi létnek individualitásában is kollektív felelősségét emeli ki, Ezt hasonlóképpen értelmezhetjük Madách művében, hiszen Ádám bűne nemcsak az összülőt magát, hanem az egész emberi fajt érinti.

A másik kérdéskör – bűn eredete – a kereszténység kialakulásától fogva polémiák tárgya. Az *Újszövetség* zárókönyvének, a *Jelenések könyvének* egy részlete a Napbaöltözött Asszony története. E részletre hivatkozik igen gyakran a bibliatudomány az angyalok lázadására és bukására utalva. A biblikusok közül sokan az első bűn, az angyalok egyharmadának az Istennel való szembefordulásaként értelmezi a történetet, de ez sem ad választ arra, hogy hogyan került a tökéletes isteni alkotásba a rossz.⁹

A bűn eredetével kapcsolatos teológiai fejtegetések azonban az Isten által véghezvitt teremtés tökéletessége és a bűn léte közötti ellentmondást nem oldják fel.

A rossz eredetére a teológia tehát nem ad meggyőző választ, de két dolgot ezzel kapcsolatosan mégis leszögezhetünk: egyrészt elutasítja a filozófiai dualizmus lehetőségét, amit Madách nem tesz meg egyértelműen, Bár utal Madách arra a műben, hogy Isten és Lucifer nem egyenrangú felek, („megúntam a második helyet”¹⁰), de Lucifer teremtsége a műben nem egyértelmű.

Másrészt a teológia – legalábbis annak tradicionális irányzata – a rossz jelenlétét a világban egy konkrét, teremett személyhez, a Sátánhoz köti. A Rossz jelenlétének konkrét létezőhöz való rendelése – Lucifer személyén keresztül – a Tragédiában tagadhatatlan.

A teremtés folyamatában – mint erre Máté Zsuzsa is hangsúlyozottan utal – az „Isten látta, hogy ez jó” kijelentés.¹¹ Sőt az ember megal-

kotása után is nyomatékosan hangsúlyozza a teremtés tökéletességével kapcsolatosan tehát nincs semmi kétség a Biblia szerint.

A bibliai teremtéstörténet és *Az ember tragédiája* teremtéstörténetének különbözőségeire igen sokan utaltak már tanulmányokban a mű megszületése óta. Madách számára nem elsődleges szempont, hogy kövesse a bibliai történet eseménysorozatát. Máté Zsuzsa azonban felhívja Horváth Károly egy megjegyzésére, miszerint az első szín már előlegzi a bűnbeesés utáni állapotot. A mű egyetlen részlete sem jelzi azt az „abszolút harmóniát”, amit a bibliai teremtés könyvének elején felsejlik.¹² Madách művében viszont a diszharmónia a mű egészének sajátja, így az összülők, Ádám és Éva paradicsomi állapota nem annak a következménye, hogy a világ mentes a harmóniát megbontó bűntől, hanem lényegében egy illúzió. Ebben az összefüggésben különös hangsúlyt kap Horváth Károly megállapítása.

Áttérek a keretszínek harmadik teológiai problémájára, amely a legidősebb provokáció a mai befogadó számára is. Ennek azóta is folytonos időszerepére Máté Zsuzsa utal Sík Sándor egy gondolatát említve: „Milyen az Istentől elszakadt ember sorsa?”¹³ Ebből kiindulva – Habermasra hivatkozva – Madách ádámfigurájában a premodern és a modern határán élő ember, pontosabban a premodern korból a modern korba lépő ember szorongására utal. Ez a szorongás Habermas szerint a megismerés objektivitásában, az értékek egyértelmű és általános voltában immáron kételkedő ember új élménye. A jelenség gyökerei a felvilágosodás deizmusához és ateizmusához vezethetők vissza, bár ezek nem közvetlenül idézték elő a világ objektív, általános érvényű megismerhetőségéről vallott nézet összeomlását. A felvilágosodás egyes képviselői Istennek a világ megteremtése utáni további közreműködését, míg mások Isten létét tagadták. Főként az utóbbiak a premodern gondolkodás megalapozói lettek, mégis felfogásuk gyökereiben mára a modernség elemei fedezhetők fel. Nem meglepő ez, ha arra gondolunk, hogy a relativizmus, ami a premodern értelmezést egészében megkérdőjelezte, éppen a nietzschei „Isten meghalt” gondolattal hozható összefüggésbe. Isten létének elutasítása vagy az emberi kultúra Istentől való praktikus függetlenedésének, azaz Istennek a teremttett (?) létből való kiiktatásának gondolata, szükségképpen vezet

„átfogó” relativizmushoz. Így a felvilágosodás gondolkodói – bár több szempontból jogosan a premodern gondolkodás megalapozóinak tartjuk őket – ateizmusukkal és deizmusukkal a modernség relativista szemléletére meghatározó befolyással voltak.

A rendszeralkotó filozófusok még több-kevesebb biztossággal tesznek kísérletet átfogó és objektivitást sugalló rendszerek megalkotására és az ember helyének kijelölésére a rendszerben. A XIX. század második felében ez már filozófiai nonszensz. Az individuum egyre többeknél a filozófiai vizsgálódás kiinduló és célpontja lesz. Ezen individuumközpontú vizsgálódások egyik lehetséges iránya Isten és ember viszonyának a problematikája.

Madách főművében mintha a relativizmus okozta bizonytalanság lenne a legfőbb kérdés, hogy az egyértelműségek világát elveszített ember milyen lehetőségek közül választhat. Hiszen valamennyi viszonyulását a léthez újra kell gondolni, és önmaga létét a megváltozott paraméterek segítségével újraértelmezni. Az egyértelműségekre épülő világkép összeomlása a létértelmezés új alapokon történő átgondolásának kényszerét jelentette az ember számára, aki éppen új helyzetének tudatos vállalásával válhat individuummá.

A paradicsomban élő ember Isten-kapcsolata – a problémát teológiai kontextusba helyezve – minőségileg eltér a Krisztus második eljövételét követő Isten ember kapcsolattól.

Az előbbiben adottság az ember számára a kegyelmi állapot, mely – mint Ádám példája mutatja – megszüntethető, míg az utóbbiban – immáron végleges az ember –Isten viszony.

A bibliai alapokról kiinduló keresztény történelemértelmezés szerint a paradicsomi (kegyelmi) és az utolsó ítélet (Krisztus második eljövetele) közötti állapot tekinthető a történelem időszakának. Legáltalában a katolikus teológiában – Isten kegyelmének elfogadása vagy elutasítása, a „történelmi időkben” , kijelöli az Isten és ember kapcsolatát a történelem utáni időkre. Különös hangsúlyt kap a katolikus teológiában a történelmi idők emberének személyes döntése. Madách Ádámjának története a történelem előtti „idők” és a történelem kezdete határán játszódik. A történelem kezdőpontján, a zárószinben Ádám, aki Lucifer segítségével egy olyan lehetséges jövőről álmodott, amely

ember és Isten kapcsolatának a lehetőségét kizárta, még az istenélmény lehetőségeit is pusztán ideológiaként értelmezte, az Isten nélküli világról ezen álombeli tapasztalattal rendelkezik. Az emberi létezés kiiktatásának gondolata után Ádám az Istennel való új diskurzus lehetőségeit keresi. Minőségileg más ez a kapcsolat, mint az édeni ember–Isten kapcsolat, hiszen hiányzik belő az evidencia és az Isten által kijelölt emberi szerep biztos tudása. Az említett paradicsombeli biztos tudás helyébe Isten és ember kapcsolatában a hit lép, mely az individuum hittapasztalatán alapul(hat). Madách Ádámja Isten és ember kapcsolatában a modern kor istenhitének lehetőségeit jelöli ki, mely kor relativizmusában a transzcendencia nem elsősorban a teológia és filozófia istenbizonyítékaira támaszkodó gondolkodás következménye, hanem Isten és ember személyes kapcsolata jelenti a kiindulást és a folyamatosságot.

Ugyanakkor az egyértelműségek világában élő egyén vagy talán inkább egyed, aki beleszületik a keresztény kultúrkör egyértelműségeibe, és istenhite sokkal kevésbé önálló döntés eredménye mint a relativizmus kora hívőjének hite. Madách korában az egyén egyre inkább elbizonytalanodik, kételkedik. A Bibliában és a teológiában, de a filozófiában is járatos Madách érzékeli a fent említett – messzemenően nem pusztán intellektuális – kihívást. A mű provokációjának ez a leglényegesebb eleme. A történelmi idők embere számára Madách korában immáron a keresztény igazságok sem evidenciák, amelyeket egy adott közösség részeként, abba beleszületve „örököl” a közösség tagja, hanem mivel kételkedés fogalmazódik meg a lét értelmezhetősége és a megismerés lehetőségeinek határaival kapcsolatban, az Isten és ember viszonyának lehetőségei is új kérdéseket teremtenek és új típusú válaszokat igényelnek. A provokáció újdonsága nemcsak abban áll, hogy az általános igazságokban, a rendszerszerű leírhatóságban való kétely addig ismeretlen kérdéseket vet fel, hanem a provokáció iránya is más. Nem egyszerűen a közösséget érinti, hanem a konkrét személyt, aki adekvát választ csak úgy adhat, ha személyes döntésre képes individuumként reagál a kihívásra.

Ebben a folyamatban a Sátánnak az Istenre igent mondó individuum (az ember) kiformalásában meghatározó szerepe van, hiszen a tudatos döntés Isten mellett csak az ellene való döntés lehetőségének

meglétével nyer értelmet. A Tragédiában rejtetten hasonló nézet fogalmazódik meg, hiszen Ádám álombeli tapasztalatai meghatározóak Istennel való új viszonyának alapvetésében.

A történelmi színekben küzdő ember folyamatosan, bár egyre kisebb lelkiezővel lázad a történelem luciferi értelmezése ellen. Elfogadhatatlan számára a történelem teleosz nélküli tételezése. Ádám ezen reményét egyetlen tapasztalás alapozza meg: az Úr belétáplálta az Éden reményét és nem hagyja, hogy ez kivesszen belőle.¹⁴

Sík Sándor megközelítésében¹⁵ Lucifer nem hazudik, de igazat sem mond. A történelem általa bemutatott példái tényeken alapulnak, ezeknek bemutatása azonban egyoldalú. Lucifer hazugsága valóban abban áll, hogy történelemszemlélete végletesen szubjektív. Ennek teológiai szempontból a leglényegesebb és meghatározó gyökere, hogy Lucifer az álomban olyannak láttatja az emberrel a történelmi korokat, amelyekben az embernek és istennek semmiféle kapcsolata sincs. Lucifer szerint az ember–Isten kapcsolat a történelem folyamán legfeljebb Istenre hivatkozó, de Isten-élménnyel nem rendelkező emberi jóakarattal, más esetben az emberi szüklátókörűség vagy éppen politikai érdekektől vezérelt ideológia formájában nem rendelkezik valóságos léttel. Az individuum nem áll semmiféle közvetlen kontaktusban az Úrral. Pusztán ideológiákba vetett, meg-megújuló, de egyre fogyatkozó hittel él. Lucifer álombeli Ádámja végül a lét értelmét teszi kérdésessé. Márpedig a már említett keresztény történelemszemlélet lényege, hogy a történelemnek Isten által rögzített végső célja (is) van. A luciferi nézőpontból interpretált jövőkép a felébredő Ádámot Istennel való teljes szakítás szélére sodorta: öngyilkosságával a lét értelmére és értelmezhetőségére adna tagadó választ. Ez a gondolat a luciferi álomba vetett hit tetőpontja, melyben Ádám egyrészt úgy látja, hogy önmaga számára képtelen az élet értelmét jelentő célt meghatározni, másrészt az Istennel való kapcsolatkeresés lehetőségét is feladja. Éva várandóssága Ádámot mégis – az emberiség számára is – új ember-Isten kapcsolat kialakítására ösztönzi.

„Uram legyőztél. Ím porban vagyok.
Nélküled, ellened hiába vívok.
Emelj, vagy sújts, kitérom lelkemet.”¹⁶

Az ember és Isten kapcsolata az ember Istentől való elzárkózásának feloldásával nem egyszerűen helyreáll – hanem új minőséget nyer: ember és Isten között – korábban ismeretlen – párbeszéd lehetőségét adja meg. Ebből táplálkozik az a remény, mely szerint a luciferi álom, egy lehetséges, de nem szükségszerű jövőt láttatott a történelmi színekben.

A bűn következményeként a bizonyosság helyébe lépő bizonytalanságot egyrészt Éva reményt keltő szavai, másrészt az ember és az Úr diskurzusa mellett elköteleződő Isten kijelentései adják:

„...ha jól ügyelsz, egy szózat zeng feléd
Szüntelenül, mely visszatart s emel.”¹⁷

Madách tehát lehetséges útként az Isten és az ember folyamatos diskurzusa fenntartásának szükségességét, az ember személyes istenkapcsolatát hangsúlyozza. Az Úr kijelentése tehát nem az átfogó igazságok, a helyes filozófiai módszerek kialakítását jelöli meg az Isten – ember kapcsolat eszközeként, hanem az individuum és az Isten folyamatos („...egy szózat zeng feléd szüntelenül...”) diskurzusát. A premodern és modern határán az átfogó (abszolút) igazságokat (is) megkérdőjelező relativizmus korának Édenen kívül élő Ádámja, aki az eredeti bűn következtében a bizonyosság helyett – büntetésül, de megoldásként – a hit lehetőségét kapta, a személyes Isten-tapasztalatra, az Istennel folytatott folyamatos diskurzusra építheti hitét. A modern és premodern határán keletkezett dráma egy minőségileg új Isten-ember kapcsolatot tételez. Ennek nívója nem csak az édeni állapotok Isten-ember kapcsolatát tekintve minőségileg új, hiszen az említett Isten-tapasztalatra, a folyamatos személyes ember–Isten diskurzusra épül, hanem a történelmi korok „Édenen kívüli” emberének Isten-ember viszonyához képest is új. Mégpedig azért új, mert a relativizmus koráig ez a kapcsolat másodlagos, hiszen az Istenbe vett hit alapja elsősorban a közösség értékeinek szinte „automatikus” átvétele, valamint a világ monolitikus Istenközpontú értelmezése kizárólagosságának fikciója.

A tragédia zárószíneben Éva szájából ugyanis elhangzik, hogy „valaki” egészen új minőséget ad többféle értelemben a világban való megjelenésével az ember–Isten kapcsolatnak. Mégis a hangsúly a mű-

ben nem ezen – a teológiai szempontból kulcsfontosságú hitigazságon van, hanem az ember–istenkapcsolat személyességén.

Összegzésül rögzíthető, hogy Madách művében a „Vagy nem tesszik tán, amit alkoték?” kijelentés kizárólagosságot feltételez a teremtésben, míg az „Együtt teremtünk, osztályrészemet követelem” Luciferi mondat kollektív alkotásra utalnak. A teológiai jelentésréteg alapkérdése azonban nem itt keresendő. A befogadó számára ez érdekes teológiai probléma lehet, de a mű ezt a kérdést feloldatlanul hagyja. A bűn eredetét Madách ugyanis nem tekinti lényegbevágó kérdésnek, nem törekszik a probléma tisztázására, mint a bűn mibenlététe esetében sem. A teológiai jelentésréteg kardinális provokációja az általam harmadikként tárgyalt teológiai kérdés, mely a modern kor kezdetétől meghatározó provokáció, vagyis az ember és az Isten megváltozott viszonya a premodern és a modern határán.

Jegyzetek

1. PROHÁSZKA Ottokár: „Az ember tragédiája” és a pesszimizmus. *Katholikus Szemle* 1923/4. 194–201.
2. RAVASZ László: *Madách „pesszimizmusa”*. *Protestáns Szemle*, 1924/1. 24–30. (A továbbiakban: RM.)
3. MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*. Tolnai Nyomdai Műintézet és Kiadóvállalat Rt., Budapest, é. n. (A továbbiakban: MA.)
4. RM
5. u. o.
6. NAGY László: *Madách Imre Az ember tragédiája című színművének teológiai vizsgálata*. Az Erdélyi Református Egyházkerület kiadása, Kolozsvár, 1994.
7. *Párbeszéd Istennel*. Ecclesia Könyvkiadó, Budapest, 1984.
8. MA
9. *Újszövetségi Szentírás*. Szent Gellért Egyházi Kiadó, Szeged–Szent Gellért Hittudományi Főiskola, Pannonhalma–Szent Jeromos Bibliatársulat, Budapest, 1990. 601–603.
10. MA 20.
11. MÁTÉ Zsuzsa: *Madách Imre egyéni mítosza*. Kéziratban, 6–7. (A továbbiakban: MZS.)
12. MZS
13. MÁTÉ Zsuzsa: *Sík Sándor tragédia-értelmezéséről*. In: V. Madách Szimpózium. Bp.–Balassagyarmat, 1998. 72–88.
14. BÉCSY Tamás: *Az ember tragédiájának műfajáról*. 333.
15. *Dr. Sík Sándor egyetemi tanár irodalomtörténeti előadásai, a XIX. század magyar irodalma*. Kéziratban, Egyetemi Könyvtár, Szeged. 9.
16. MA 204.
17. MA 207.

IV. Az ember tragédiájáról – változó nézőpontból

Tomschey Ottó

Földtudományi elemek a Tragédiában

Filozófiai ihletésű művek, mindenekelőtt a társadalom és az egyén viszonyát, a társadalom lehetséges fejlődését, a zsinórmértéknek számító értékektől való eltérést, azok hatását vizsgáló művek esetében a természettudományok értelemszerűen háttérbe szorulnak. Igaz ez még akkor is, ha a 19. század, annak is közepe már maga mögött tudhatott számos természettudományos felfedezést, kezdve a csillagászat eredményein, a biológia megismerésének széles skáláján, Linné rendszerén át a matematika és fizika fejlődéséig, nem is beszélve a kémiáról, ami rohamléptekkel indult el hódító útjára. A földrajzi felfedezések még nem fejeződtek be, hatalmas fehér foltok éktelenkedtek a térképeken, kontinensnyi területek vártak meghódításra. Az óriási léptékű megismerés iránti igény azonban – elsősorban az információ terjedésének lassú, sok esetben korlátozott volta miatt – nem minden tudományterületre terjedt ki, a köztudatból rendszeresen kimaradtak, vagy oda alig jutottak el azok a gondolatok, amelyek a Föld fejlődésével, kialakulásával és szerkezetével, az élet keletkezésével, a Földnek a naprendszerben betöltött helyével és különleges jellegével foglalkoztak.

Érthető lenne tehát, ha Madách kevés gondot fordított volna a földtudományi adatok szerepeltetésére, annál is inkább, mert kiforrott és bizonyított elméletek (és itt a hangsúly a bizonyítottságon van!) alig voltak ezen a téren – gondoljunk Couvier-nek, az őslénytan egyik legnagyobb alakjának katasztrófaelméletére, amit legalább ugyanannyian védtek, mint ahányan cáfoltak. Sir Charles Lyell, a modern geológia atyja a Föld keletkezésére és fejlődésére vonatkozó gondolatai aligha fertőzték meg a szabadságharc előtt Magyarország, vagy éppen a Bach-korszak megfélemlített népessége értelmét. Darwin elmélete a törzsejlődésről a Tragédia születésének idején még csak kéziratos formában létezhetett, megjelenése 1863-ban a Tragédia második kiadásával esik egybe, és az elméletet igazoló rétegtan tudománya ha a gyermekcipő korszakon már túl is volt, meghatározó jellegű nem lehetett.

Nem lehetne Madách szemére vetni, ha kimaradtak volna az ilyen irányú gondolatok, vagy éppen csak érintette volna a természettudományos, elsősorban földtudományi kérdéseket. Ennek ellenére, ha figyelmesen olvassuk a Tragédiát, rá kell jönnünk arra, hogy Madách igenis nagyon odafigyelt a kor földtudományi ismereteire, és ennek számtalan nyoma jelentkezik a Tragédiában. Az Ádám-Lucifer kérdezz-felelek-ben, sőt olykor Lucifer kérdés nélkül is előadott mondanójában több olyan utalás és adat található, amelyek azt bizonyítják, hogy Madách – Jókaihoz hasonlóan – meglehetősen tájékozott volt kora természettudományos helyzetéről, és meglepő módon akkor még bizonytalannak tűnő állításokat is magáévá tett, sőt: saját képzelete szerint tovább is vitt.

Filozofálgatás helyett azonban vegyük a tényeket. A tényeket, mégpedig a Tragédia által megszabott sorrendben, ugyanis nem látom értelmét a földtudományok egészét alkotó rész tudományok, mint geofizika, üledéktan stb. (amelyek önmagukban is önállóak) csoportosítása szerinti elemzést, annál inkább nem, mert a Tragédia megszabta helyzet szerint idéz, vagy hivatkozik Madách is az adott tudományra, természetesen a tudomány megnevezése nélkül. Minden idézetet és azok pontos helyét a Kerényi Ferenc által szerkesztett és sajtó alá rendezett, a Matúra klasszikusok sorozatban megjelent kiadásból vettem.

A naprendszer leírását (21–48. sor) nem tekintem tudományos leírásnak, sokkal inkább egy nagyszerű költői látomás megfogalmazásának. Ugyanígy nem tekintem annak Lucifer nyelvelését az Úrral szemben az anyag létrehozásának taglalásával, mert inkább filozófiai, mint konkrét természettudományi, és egyáltalán nem földtudományi eszmefuttatásnak tartom (79–107. sorok).

Viszont amikor Ádám azt mondja, hogy

- 384 S te nem mentél meg a súlyos bilincstől,
385 Mellyel testem por földéhez csatol.
386 Érzem, bár nem tudom nevét, mi az,...

előttünk áll a gravitáció (költői) megfogalmazása. Ez már földtudomány, mégpedig a javából, hiszen a gravitáció a legtöbb, ha ugyan

nem az összes földtani folyamatot befolyásolja, és megnyilvánulását Ádám pontosan megfogalmazza:

389 Nézd, ugranám, és testem visszahull,...

Lucifer fejtegetése, miszerint

402 S csakis ez az, mi bír velem dacolni,

403 Mert szellem, mint én...

azt sejteti, hogy itt egy olyan fogalommal birkózik Madách, amit nehezen tud megemészteni. Hatását érzi, rendkívüli korlátozó erejét nem fizikai, hanem szellemi régiókban kutatja, mert „elrejtve munkál”, és minden ami rejtett, ami nagyszerű önmagában, és a gyakorlat számára (akkor) érthetetlen, az csak szellemi lehet, és ami a legnagyobb baj: hétköznapi mértékkel nem mérhető. Ezt majd csak Eötvös Loránd fogja megvalósítani alig félszáz évvel a Tragédia megszületése után. Ekkor Lucifer még nem ad magyarázatot, ő is csak „nyugtázza” a jelenség létét. Madách dicséretére legyen szólva, ezt a témát nem hozza elő a mű további részében, a gravitáció mint fogalom már az úrjelenetben sem úgy tér vissza, mint az elején, mert a választóvonal, a „földi lét” korláta immár nem fizikai, hanem lelki tényezővé válik.

Ádám követelő kíváncsiságára Lucifer felidézi a természet erőit. Természetesen a felsorolás nem teljes, és meglehetősen ködös, bizonytalan képben jelennek meg (minden bizonnyal a korabeli általános tudományos ismereteknek megfelelően) a ma már közhelynek számító természeti jelenségek: a geotermikus energia sarkok felé történő áramlások alakjában; a földmágnesség, vagy a földi mágneses erőter erősen költői látomás formájában, vagy a földrengés és vulkáni működés kissé összeolvadó képében (Ádám-Lucifer kérdezz-felelek – 417. sor és a következő sorok).

Sokkal határozottabb a kép az ún. történelmi színek közül az egyiptomi színben. Tudomásom szerint Madách nem járt külföldön, főként Egyiptomban és Bizáncban (akkor már rég Isztambul) nem. Ezért is meglepő, hogy a negyedik színben Ádám „Mi lesz híreből?”

kérdésére a luciferi válasz az üledékképződés, mégpedig a sivatagi üledékképződés szemszögéből tökéletes:

Amíg csokolódtok,

Nem érzed-é a lanyha szelletet,

780 Mely arcodat legyinti s elröpül?

Vékonyka porréteg marad, hol elszáll,

Egy évben e por csak néhány vonalnyi,

Egy századévben már néhány könyök,

Pár ezredév gúláidat elássa,

785 Homoktorlaszba temeti neved,

Kéjkerteidben a sakál üvölt,

A pusztán koldús, szolganép tanyáz.

Ez, legalább is az utolsó két sor kivételével az eolikus üledékképződés pontos leírása, majdnem azt mondom, hogy még az üledékképződési sebességet is pontosan írta le Madách (földtani időmértéccel mérve mindenképpen). Tudjuk, hogy Madách ismerte az egyiptológia eredményeit (Kerényi Ferenc utalása), mégis megdöbbenő, hogy milyen pontosan ábrázolja az akkori (és nyugodtan kijelenthetjük) és mai helyzetet. Ha járt volna Edfu és Komombo környékén, és látta volna azt, amit a napóleoni hadsereg katonái láttak, akik a homokkal betemetett óriási templomok tetején üldögéltek, és látta volna az ott szédelgő valóban koldusszegény fellahok tömegét, amely kép az eltelt másfélszáz év során is csak annyiban változott, hogy a templomokat kiásták – akkor sem fogalmazhatta volna meg tömörebben a képet. Valóban: a homoküledékek gyors képződése, a futóhomok formáinak gyors változása és mindent koptató jellege (lásd a piramisok és a szfinx külsejét), a kegyetlenül változó természet és az emberi társadalom közötti folyamatos kölcsönhatás: mindez benne van e néhány sorban.

És most jön a meglepetés! Talán nem is az: ettől a ponttól egészen a falanszter tudósának ismertetéséig egyetlen árva szó sem esik a tágabb értelemben vett földtudományokról! A prágai szín minden olyan eleme, ami esetleg földtudományi lehetne, az asztrológiához kapcsolódik, ideértve a bolygók emlegetését is, az egyes fémek megjelenési

formáját stb. Az asztrológiát nem tekintem földtudománynak sem klasszikus, sem mai értelemben, még azokat a részeit sem, amelyek magyarázatokat kísérelnek meg adni a bolygókról, a különböző kozmikus jellemzőkről, csillagok együttállásáról és így tovább. Tehát: a 780. és 3265. sorok között egy szó sincs a tágabb értelemben vett földtudományokról! Magyarul: az egyiptomi szín (vegyük úgy, hogy Krisztus előtt 1000) és a falanszter (mondjuk 3000-ben Krisztus után) közötti 4000 évre vonatkozóan Madách semmiféle utalást sem tesz a földtudományok szempontjából. Furcsa és valamiféle magyarázatnak léteznie kell, mert ugyanakkor a társadalmi fejlődést élesen sarkítva mutatja be, aminek részei kellett legyenek ha más nem, de a földrajzi felfedezések és az azokhoz kapcsolódó hatalmi eltolódások Európában, a tengeri uralom jelentőségének növekedése, a kereskedelem, vagy a felfedezett Új Világ.

Tehát a falanszter jelenet és a Tragédia 3266. sora fordul ismét a földtudományok felé, és mindjárt az ásványtannal kezdi. Mai értelemben nem ásványtan, amit Madách említ, inkább egyrészt a közettan (mégpedig szerves közettan), másrészt a geokémia tárgykörébe tartozik. A szén mint nyersanyag és energiaforrás természetesen már ismert volt Madách korában. Megdöbbenő a jóslat azonban, hogy ez az anyag el fog fogyni, és utópisztikusnak tűnhetett saját korában az az állítás, hogy majd levegőből fogják a szenet (nem mint ásványt illetve kőzetet, hanem mint kémiai elemet) előállítani. Ugyancsak a nyersanyagkészletek kifogyására utal a vasra vonatkozó megállapítás. Új nyersanyagkutatói irányzat eljövételére lehet következtetni az alumínium említéséből, ez pedig azt mutatja, hogy Madách nyomon követte a természettudományos világ fejlődését, hiszen az alumíniumot alig harminc-harmincöt évvel a Tragédia megírása előtt állították elő először tiszta fémként. Az arany felemlegetése sajátos módon „csak” kereskedelmi értékét emeli ki, és pénzfunkcióját hangsúlyozza.

Botanikából nem lehetett túl nagy Madách ismeretanyaga, mert az „ős növényzet” fogalmából mindössze az utolsó rózsza említetik, hogy rögtön áttérjen a virág-költészet kapcsolás alapján a megmaradt költői művekre. Egyébként: az ősnövénytan, mai tudományos kifejezéssel „paleobotanika” napjainkban egészen mást jelent: a földtörténet során kialakult és fejlődött növényzet vizsgálatát.

Ha már a földtörténetet említettük: tudósunk – saját vizsgálatait kiemelve – hangsúlyozza, hogy elég szomorú jövő vár az emberiségre, mert gondok vannak magával a Földdel. Nem lesz elég élelem:

3880 ...elfogy a sajt, és éhen veszünk
Négyezred év után a nap kihűl,
Növényeket nem szül több e föld.

Itt az entrópia-elmélet keveredik a földi erőterek változásának hatására létrejött és előre jelzett hőmérséklet csökkenéssel, ami az adott korban szinte vezéreszme volt. Ma megmosolyogjuk az ilyen félelmet, és inkább a túlmelegedéstől félünk. Mindenesetre a víznek mint fűtőanyagoknak a felemlegetése Madách kémiában való jártasságára utal, bár nem valószínű, hogy komolyan vették azt a tételt, hogy az emberiség számára szükséges energiamennyiséget képesek legyünk a víz segítségével pótolni.

Ami a négy évezredet illeti: a 19. század közepén is még csupán néhány ezer évvel számolt a tudomány az élet megjelenését illetően. A geokronológia tudománya sokkal későbbi keletű, első nyomai a rétegtan és őslénytan kezdeteihez nyúlnak vissza. Abszolút földtani korértékekről ebben az időben még beszélni sem lehet, a rétegtani eredmények csak egymáshoz viszonyított helyzetük alapján mutatták a kort: az alul lévő réteg idősebb kellett legyen a felette lévőnél. Ez az elmélet is megdőlt a földkéreg mozgásainak megismerésével, ahogy a négyezer év is pillanattá zsugorodott a ma elfogadott évmilliók és évmilliárdok távlatában.

A tizennegyedik színben a laposan fekvő és alig pislákoló Napra és a rideg, lepusztult, sarki tájra vonatkozó Ádám-kérdésre Lucifer megállapítja:

...E vérgolyó napod.
3750 Lábunk alatt a föld egyenlítője. –
A tudomány nem győzött végzetén. –

Madách itt olyasmit sejtett meg, ami később bizonyossággá vált: tudniillik a sarkok vándorlása következtében a földi egyenlítő helyzete is

változott a földtörténet folyamán, és nem is egyszer a Föld 4,5 milliárd éves történetében a mai egyenlítő vidékén mai értelemben vett sarkvidéki feltételek uralkodtak.

A történelemben, így az irodalomtörténetben is a „ha” elfogadhatatlan. Mégis: el lehetne játszani a gondolattal, hogy Madách miként vélekedett volna mondjuk a falanszter jelenetben a tudós képében, „ha” a mai földtudományi ismeretek birtokában lett volna!

Asztalos Lajos

A Tragédia újabb, végső galego változata

Három évvel ezelőtt örömmel számoltam be arról, hogy elkészült a Tragédia galego változata. Azt is elmondtam, tudatában vagyok annak, hogy ezt galego anyanyelvűnek is át kell olvasnia, ki kell igazítania. Ezt a munkát galego barátom, az író, költő Gonzalo Navaza vállalta, s reméltem, miután elküldöm neki a teljes anyagot, még az év, 1999 október végére észrevételei nyomán elkészül a végleges változat.

Ebből, sajnos, semmi sem lett. 2000 márciusában fejezte be az első öt színt, azzal a megjegyzéssel, hogy rövidesen elkészül a többi is. Tudtam, hogy elfoglalt ember, ezenkívül korábbi, súlyos gépkocsibalesete következményeit is kezeltetnie kell, ezért hónapokig nem zavartam, remélve, csak lesz annyi ideje, hogy a munka végére érjen. Amikor 2000 őszén eziránt érdeklődtem, úgy ki volt zökkenve az egészből, hogy neki úgy rémlett, már be is fejezte. Munkája megkönnyítése végett elküldtem neki a Tragédia húsz változatát tartalmazó kompaktlemezt.

Újabb várakozás után tavaly tavasszal kiderült, hogy elkészült az első kilenc szín. Ismét hónapokig elakadhatott, mert ősszel még mindig itt tartott. Egy meghívás nyomán fölmerült a lehetőség, hogy Asztúriába utazzam. Ezt az alkalmat ki kellene használni a Tragédia befejezésére, gondoltam, és megkérdeztem tőle, e célból fölkereshetném néhány napra? Lehet, hogy nem lelkesedett ajánlatomért, de minden további nélkül benne volt.

Erre az útra, rajtam kívül álló okok miatt, többszöri halasztás után végül az idén, 2002 áprilisában került sor. Így jutottam el barátom városába, Vigóba. Asztúriába utazásomig hat nap állt rendelkezésünkre. Mondhatni azonnal munkához láttunk. A kilencedik szín valóban megvolt, ezért a tizediket a végére hagyva, a tizenegyedikkel, a leghosszabbikkal kezdtük. Nagy öröm volt számomra, hogy költőként, Gonzalo valósággal beleélte magát. Lelekedéssel dolgozott. A munka kedvéért egy teljes napot az egyetemről is kimaradt. A hatodik nap sikerült a végére érni, de a tizedik színre már nem volt időnk. Ezt utólag, a nyáron küldte el.

Annak idején, amikor a Tragédia fordításához láttam, el kellett döntenem, mi a lényeg: a külső vagy a mondanivaló. A spanyol és a portugál változat alapján utóbbi mellett döntöttem. Azzal a különbséggel, hogy ezekkel ellentétben a sorok száma se gyarapodjék. A galego azonban mégiscsak más nyelv, mint a magyar, és sehogy sem lehet sort sorra fordítani. Ennek ellenére, amennyire lehetett, arra is törekedtem, hogy a sorok bizonyos hosszúságon belül maradjanak. Így a legrövidebb tíz, a leghosszabb tizenhárom szótagból állt. Nos, most ezt föl kellett adnunk. Gonzalónak az volt a véleménye, hogy csakis arra törekedjünk, a galego változat olyan legyen, mintha Madách e nyelven írta volna. A sorok száma végül csak kis mértékben gyarapodott, ugyanis néhány esetben másfél-két magyar sorból a galegóban egy lett. Tekintsünk el Madách gondolatjeleitől is, vélte Gonzalo, mivel a galego drámaköltészetben ezt nem alkalmazzák. Ennek ellenére, hogy a rövid szünetet jelző írásjelnek megvan a maga szerepe: előfordul, hogy az illető hős befejez egy gondolatot, s egy másikra tér. Ez esetben a gondolatjel elmaradása kifejezetten zavaró lehet.

Végző soron nagyrészt átdolgoztuk az első változatot. Az első tíz, Gonzalo által átdolgozott színt immár itthon néztem át, észrevételeimet jeleztem. Mondandómat most azzal zárhatom, hogy – talán nem túlzás, ha három év múltán ismét a költő sorait idézem – „Be van fejezve a nagy mű, igen”. Ez természetesen nem a fordítás, hanem a mű nagyságára utal.

A galego közönség tájékoztatására a kötetet Madách rövid életrajzával egészítettük ki. Ezek után sor kerülhetett a nyomtatásra.

A következőkben az eredeti magyar, továbbá az első és az újabb változat azonos sorait, valamint ezek magyar megfelelőjét hasonlítom össze.

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

(első szín, 13–14. sor, Az Úr)

Az első galego változatban:

A grande obra, si, está acabada.
A máquina marcha, o creador descansa.

‘a nagy mű, igen, be van fejezve.
A gép működik, az alkotó pihen’.

Az új változatban:

A grande obra, si, está rematada.
O creador repousa, xa a máquina se move.
‘a nagy mű, igen, be van fejezve.
Az alkotó pihen, a gép már működik’.

Ah, sírjátok testvéri könnyeket,
Győz a hazugság – a föld elveszett. –

(második szín, 340–341. sor, Égi kar)

Első változat:

Ai, ai, lágrimas fraternais chorade,
Perdeuse a terra – a mentira vence. –

Új változat:

˘Choremos, choremos fraternais lágrimas!
A mentira venceu, a terra está perdida!
‘Sírjátok, sírjátok testvéri könnyeket!
A hazugság győzött, a föld elveszett!’.

Mért él a pór? – a gúlához követ
Hord az erősnek, s állítván utódot
Jármába, meghal. – Milljók egy miatt.

(negyedik szín, 630–632. sor, A rabszolga)

Első változat:

– Millóns por un.
‘milliók egyért’, ‘milliók egy miatt’.

Az új változatban az eredeti három sorából négy lett, a gondolatjel a negyedik sor elejéről elmaradt:

Millóns por un.

Nem a kakas szavára kezd viradni,
De a kakas kiált, merthogy virad. –

(hetedik szín, 1631–1632. sor, Lucifer)

Első változat:

Non amence porque o galo canta,
Senón o galo canta porque amence.
'nem virrad, mert a kakas szól (szó szerint 'dalol'),
hanem a kakas szól, mert virrad'.

Új változat:

Non vén o día porque o galo cante,
o galo canta porque vén o día.
'nem jön a nappal (nem virrad), mert a kakas
szól (szó szerint 'dalol'),
a kakas szól, mert jön a nappal'.

Minő csodás kevercse rossz s nemesnek
A nő, méregből s mézből összeszűrve.
Mégis miért vonz? mert a jó sajátja,
Míg bűne a koré, mely szülte őt.

(nyolcadik szín, 2073–2076. sor, Ádám)

Első változat:

Que mestura admirable da maldade,
Da nobreza é a muller: veleno e mel.
Mais ¿como nos atrae? Porque é boa,
Seu mal está no tempo que naceuna.
'mily csodálatos keveréke a rossznak,
a nemesnek a nő: méreg és méz.
de hogyan vonz bennünket? Mert jó,
az ő rosszasa a korban van, amely szülte őt.'

Új változat:

¡Que mestura admirable de maldade
e nobreza é a muller! Veleno e mel.
Mais ¿como nos atrae? Porque é boa,
O seu mal é do tempo en que naceu.
'mily csodálatos keveréke a rossznak,
a nemesnek a nő! Méreg és méz.
de hogyan vonz bennünket? Mert jó,
az ő rosszasa a koré, amelyben született.'

Óh, hallom, hallom a jövő dalát,
Megleltem a szót, azt a nagy talizmánt,
Mely a vén földet ifjává teszi.

(nyolcadik szín, 2138–2140. sor, Ádám)

Első változat:

˘Ai!, o oio xa o canto do futuro,
Atopei a palabra, o gran talismán,
Que a terra vella rexuencerá.
'ó, hallom már a jövő dalát,
megtaláltam a szót, a nagy talizmánt,
mely a vén földet megfiatalítja.'

A galego verselés sajátja, hogy amennyiben egy adott szó az előző szó szóvégi magánhangzójával kezdődik, a két szótag egynek számít: az *o oio* esetében tehát az *o* és az *oio* eleje egybeolvad.

Új változat:

¡Ai, xa sinto os cantos do futuro
atopei a palabra, o exacto talismán
que ha rexuenece-la vella terra.
'ó, érzem (hallom) már a jövő dalát,
megtaláltam a szót, a pontos talizmánt,
mely a vén földet megfiatalítja.'

Szép a magasból, mint a templomének,
Bármily rekedt hang, jajszó és sóhaj
Dallamba olvad össze, míg fölér. –
Így hallja azt az Isten is, azért
Hiszi, hogy jól csinálta e világot.
De odalent másképp hallanók,
Hol közbeszól a szív verése is.

(tizenegyedik szín, 2599–2605. sor, Lucifer)

Első változat:

Do alto, como o canto de igrexa –
Sexan laios, suspiros, voces roucas,
Chegan as alturas como melodía. –
Así os oe tamén Deus e cre

Que fixo ben este mundo. Mais abaixo,
Onde intervén o latexo do corazón,
Oiramolo do distinto xeito.
‘a magasból, mint a templomi ének,
legyenek jajszók, sóhajok, rekedt hangok,
dallamként érkeznek a magasba.
Így hallja őket Isten is és (azt) hiszi,
hogy jól csinálta e világot. Ám lent,
hol közbejön a szív verése,
másképpen halljuk azt.’

Új változat:

No alto, coma cántico de igrexa,
todo laio, suspiro ou ben voz rouca
ascende ata as alturas coma unha melodía.
Así o recibe Deus, por iso cre
que fixo ben o mundo. Pero abaixo,
onde o bater dos corazóns importa,
percibímo-las cousas de moi distinto xeito.
‘a magasban, mint templomi ének,
minden jajszó, sóhaj vagy akár rekedt hang,
dallamként száll a magasságba.
Így kapja (hallja) Isten, s ezért (azt) hiszi,
hogy jól csinálta a világot. Ám lent,
hol a szívek verése számít,
egészen másképp halljuk a dolgokat (azokat).’

A cél, megszűnt a dicső csatának,
A cél halál, az élet küzdelem,
S az ember célja e küzdés maga.
(*tizenharmadik szín, 3724–3726. sor, Ádám*)

Első változat:

O fin é o termo da loita gloriosa,
O fin é a morte, a vida é loita,
E o fin do home é a loita mesma.
‘a cél a dicső csata vége,

a cél a halál, az élet küzdelem,
s az ember célja maga a küzdelem.’

Új változat:

O final é o termo da loita gloriosa,
o final é a morte, e toda a vida é loita,
e o sentido do home é esa loita mesma.
‘a cél a dicső csata vége,
a cél a halál, s az egész élet küzdelem,
s az ember célja maga a küzdelem.’

Ha nagy Hunyad nem méltó nép körében
Jó a világra, hogyha szerecsen
Sátornak árnya reszket bölcséjén:
Mi lesz első hősből a keresztnek?

(*tizennegyedik szín, 3888–3891. sor, Lucifer*)

Első változat:

Se o gran Hunyadi non nace no seo...
‘ha a nagy Hunyadi nem születik a kebelében.’

Itt szükséges volt lábjegyzetben rövid magyarázatot adni arról, ki volt Hunyadi János és mikor élt, hiszen a galego olvasónak erről nincs tudomása.

Új változat:

E se o gran Hunyadi non nacesse no seo...
‘ha a nagy Hunyadi nem születik a kebelében.’

A lábjegyzet természetesen megmaradt.

Mondottam, ember: küzdj és bízza bízzál!
(*tizenötödik szín, 4141. sor, Az Úr.*)

Első változat:

Dixenche, home: ‘loita e confía!
‘mondtam neked ember, küzdj és bízzál.’

A galegónak a magyartól eltérő sajátossága, hogy a ‘mond’ ige esetében a beszélőnek azt is hozzá kell tennie, kinek. Így kerül a *dixen* ‘mondtam’ végére a *che* ‘neked’.

Új változat:

Xa cho dixen, home: ¡loita e confía!

‘már mondtam neked azt ember: küzdj és bízzál!’

A *cho a che* ‘neked’ és az *o* ‘azt’ összevonása.

Árpás Károly

Vörösmarty Mihály *Az emberek* című versének problémaköre és a Tragédia

1. Közelítések

1.1. A Madách-kutatás kissé olyan, mint a táguló világegyetem: minél többet tudunk meg a szerzőről és művéről, műveiről, annál több kérdés tehető fel a megoldásokkal, a tényekkel és a feltevésekkel kapcsolatban. Így lesz a mű a mindenkori befogadók tükrévé is. Az egyik (folytonosan tágítható) problématerület a Tragédia hatásmechanizmusa.

1.1.1. Volna lehetőség a befogadás-vizsgálatra is – a strukturalista társadalomtudomány és az irodalom-szociológia, „irodalmi pszichológia” megteremtette ennek kereteit, sőt akár magyar nyelvű példákat is fölmutathat.¹ Bármennyire is adottak a közoktatási kedvező feltételek, nem ebben az irányban indulunk tovább.

1.1.2. Érdemes volna tágítani a keletkezéstörténeti kutatásokat, hiszen soha nem mondható ki, hogy minden most vagy később fontos adat a rendelkezésünkre áll, de úgy vélem, hogy az utóbbi két évtized mind forrásközlésben, mind feldolgozásban elégséges információval rendelkezik.²

1.1.3. Napjaink divatos kutatási területe a kultuszvizsgálat³ – úgy vélem, már itt is elégséges munka született. Igaz, a Társaság további fejlődése és fejlesztése is ebben az irányban mutat,⁴ de képzettségem s időm csekély ahhoz, hogy további kutatásokkal⁵ foglalkozzam.

1.2. A keletkezéstörténettel foglalkozó munkák többsége az elődökkel foglalkozik: részben műalkotásokkal (hogyan alakíthatta a művet a drámai költemény kialakult, kialakuló fogalma, sajátos követelmény-rendszere), részben azokkal a szerzőkkel, akiket Madách olvashatott (vagy olvashatott róluk).

1.3. Vannak azonban olyan tanulmányok, cikkek, amelyek a példakép-kérdést járják körül (már Erdélyi János is foglalkozott ezzel a kérdéssel). S itt jelenik meg Vörösmarty Mihály, pontosabban a Vörösmarty-

kérdés is.⁶ Föltűnése a nyelv és a történelemszemlélet hasonlóságából adódik, utóbbit talán érthetőbbé teszi vázlatos bemutatásom.⁷

1.4. Újabban azonban nemcsak nyelvi-történelemszemléleti alapon találnak kapcsolatot a két klasszikus között, hanem részben emblématikus-szemiotikai alapon is, igaz ez még csak feltevés,⁸ sőt kompozíciós egyező elemeket és elveket is találhatunk.⁹

2. A feladat szűkítése

2.1. Vörösmarty és Madách történelemszemléletének rokonsága morálfilozófiai következményeiben érhető tetten, hiszen Vörösmarty még a ciklikus,¹⁰ míg Madách (bár nem egyértelműen) a lineáris fejlődés-elméletnek követője.¹¹ Politikai-közéleti, művészi, de még magánéleti tetteik mind ezt támasztják alá.

2.2. Kiemelkedő fontosságúnak tartom a „remény” kulcsszó, emblématikus jelentőségű fogalom előfordulását – főleg, mert épp a jelen magyar befogadása kérdőjelezi ezt meg (és/vagy érti félre).¹²

2.3. Komoly kihívást jelent a másik, legalább ilyen erős köteléknek, a retorizáltságnak a fölfejtése. E dolgozatban ezt mellőzöm, de a későbbiekben szándékom a részletes példa bemutatása: egy Madách-beszéd elemzése.¹³

2.4. Ha elolvassuk a Vörösmarty-verset,¹⁴ akkor azt kell mondanunk, hogy a jelenetelési technika Madáchnál jobb. Igaz, nem ajánlatos lírai alkotást drámaival összevetni, de épp arról van szó, hogy *Az emberek* című verset nem tekintjük hagyományos értelemben vett lírai alkotásnak.

3. Az emberek értelmezésének vázlatos áttekintése

3.1. A vers keletkezése dátumhoz nem köthető, viszont könnyen „be-mérhető”: a galíciai felkelés¹⁵ 1846. 02. 20-án tört ki, a Honderű 1846 május elején jelent meg. Sajnos, nincs adatunk a folyóirat nyomdai átfutási idejéről, mint ahogyan arról sem, hogy a galíciai hírek az informális csatornákon mikorra értek el Pestre. Számunkra fontos az, hogy

egyrészt Vörösmarty felette érdeklődött a lengyel viszonyok iránt,¹⁶ másrészt a korabeli politikai viszonyok nem engedték meg a nyílt beszédet, ugyanakkor megkövetelték a politikai reakciót.¹⁷

3.2. Vörösmarty műve 1846 óta ismert (Madáchnak is megvolt gyűjtéményes kötetkiadása), s bár a nemzeti ajánló bibliográfia nem említi,¹⁸ az értelmezések számbavétele terjedelmes lenne. Így csak utalásokkal, kivonatokkal, összegzésekkel mutatom be, csak ott és akkor idézve, ha a későbbieket alátámasztja vagy látványosan megkülönbözteti.

3.2.1. Gyulai Pál, az első monográfia írója tartalmi alapon vizsgálva a versről megállapítja, hogy a többi közül a legsötétebb; baljóslatu merengés; „Hiú küzdelmet olvas le a világtörténelem lapjairól”.¹⁹

3.2.2. Érdekes lehet, hogy Arany János sehol nem tesz megjegyzést a versről, pedig főleg az 1850-es években a hangulati és művészi téma-választás is azonos.

3.2.3. Erdélyi János is kihagyja a verset, pedig sok tanulmányában foglalkozik a korszak lírájával és filozófiai áramlataival.²⁰

3.2.4. Toldy Ferenc egyre bővülő összegzéseiből éppen úgy hiányzik ez a mű, mint az erre épülő kiegészítés utáni tankönyvekből. Hiába, nem volt „udvarképes”.

3.2.5. A századforduló egyik hivatalos irodalmára, Beöthy Zsolt már megemlíti,²¹ de nem tesz hozzá semmit a Gyulai-képhez (középiskolai tankönyveiből pedig következetesen kihagyja – egyébként a többi szerző is).

3.2.6. Vörösmarty művének első ötletes értelmezője a fiatal Babits. A férfi Vörösmarty című tanulmányában²² Vörösmarty „égő nihilizmusa” példájának tartja a művet – nem kívánok itt kitérni arra, hogy mit értett Babits 1911-ben a nihilizmuson (de biztosan mást, mint a később őt bíráló Lukács György).

3.2.7. Egy generáció után Benedek Marcell²³ szól újra a műről, a pesszimizmus, tragikus pátosz megszólaltatójaként tárgyalja.

3.2.8. Szerb Antal tanulmányai összegzéseként lendületes 1934-es esszéjében²⁴ így közvetíti benyomásait: kétely, pesszimizmus; profetikus komor virrasztás.

3.2.9. Érdekes, hogy a hűvösnek tartott Babits ünnepi írásában²⁵ nemcsak kiemeli versünket, hanem így ír: „...szinte politikai kivonat...,”

melyben a különböző államformák... leálcázódnak, s álcájuk alatt megmutatják a meztelen embert... a mai Vörösmarty rettenetesen, véresen aktuális költő.”

3.2.10. A boldog békeidők hagyománya, hogy a mű nem kerül bele a közoktatás példatárába, s Pintér Jenő monumentális alkotása²⁶ csak a tartalmi jegyekre és a pesszimista világrépre emlékeztet.

3.2.11. Az idős Riedl Frigyes összefoglalásában²⁷ csak érinti versünket; szerint a mű pesszimista költemény (még *Országháza* és az *Emlékkönyvbe* is).

3.2.12. Pécsi könyvében Faggyas Jolán²⁸ Vörösmarty pesszimizmusát „járja körül”. Az egész munkát áthatja a romantikus szemlélet, a herderi nemzethalál középpontba állítása; sok félreértésnek alapja, hogy a szabadságharc bukása utáni lélekállapotból mintegy „visszafelé” vizsgálja a verseket a Szózatig.

3.2.13. Éppen csak érinti a költeményt a Babitscsal vitázó Lukács György,²⁹ de ennyi is elég, hogy utat mutasson a későbbi szocialista irodalomtörténészeknek: a versben a költő pesszimizmusa társadalmi motívumokra vezethető vissza, nem pedig bármilyen nihilizmusra.³⁰

3.2.14. S megszületik a múlt irodalmának átértékelése. Egyik első út-törője Waldapfel József. Több cikke is kapcsolódik Vörösmartyhoz, de mi csak a választott vershez kapcsolódó állítását összegezzük: *Az emberek* és az *Országháza* nem a világfájdalom kifejezése, hanem a Petőfi verseivel rokon reménykedése – Vörösmarty egész politikai magatartása támasztja ezt alá.³¹

3.2.15. Ideológia támaszt nyújt Horváth Márton³² a Társadalmi Szemlében. Véleménye szerint a Vörösmarty-vers jellemzője az osztályharcos aktuálpolitizálás, „felfogja a történelem intését... a vajúdó forradalom” bukására példa.

3.2.16. S ez előtt meg kell hátrálnia a tehetséges Barta Jánosnak is. 1950-es cikkében³³ azt emeli ki a versről, hogy az megdöbbentő képsorozat a világtörténelemről, amelyet alulról is tud nézni.

3.2.17. Horváth Jánosnak nem kell ugyan védekeznie – Petőfijéért támadta a marxista kritika –, de a vers kapcsán cikkében³⁴ csak annyit emel ki, hogy a műre jellemző a csalódás, az elkomorodás pátosza.

3.2.18. Nem csoda, hogy a megszülető szocialista nagymonográfia (akárcsak Király István Mikszáth Kálmánja vagy Sötér István Eötvös Józsefe) csupán elnagyolt értelmezés; állandóan átszöve ideológiai érvekkel s ezek marxista-leninista kritikájával, melynek célja Vörösmarty Mihály történelmi pesszimizmusának alátámasztása. (S Tóth Dezső ezt 1974-ben ismét megjelentette.³⁵)

3.2.19. Érdekes a Kelet-Európa történelmével foglalkozó Kovács Endre³⁶ véleménye. A versre jellemző sötét, pesszimisztikus élethanulat: a reformokra kész nemesség szembekerülése a vele ellenséges viszonyban álló néppel – ez egy időre elnémította benne a békés reformok sikerében való bizakodást.

3.2.20. A „Spenót”-ban³⁷ ismét Tóth Dezső fogalmazta meg a szocialista hazafisághoz szükséges magyar kultúra haladó hagyományait – és értelmezte az ettől némiképpen eltérő verset: „a reformkori társadalom ellentmondásainak feloldatlanságát, a rendi liberalizmus kétségbeesését vetíti rá az egész emberiség sorsára, történelmére...”; utána az *Országháza* már politikai költemény.

3.2.21. Lényegében ezt ismétli Szauder³⁸ József is a népszerűsítő irodalomtörténetben: „mélyen pesszimista verse... a véresen összeütköző osztályellentétek, az osztálytársadalom ellentmondásai fölötti megrendülését fejezi ki.”

3.2.22. Érdekes, hogy a szocialista közoktatás felhasználta a Vörösmarty-verset. Újabb értelmezést nem tett az „akadémikusok” véleményéhez.

3.2.23. Alig 130 évvel a vers megjelenése után végre megszületik az első alapos, tudományos és korszerű elemzés Orosz László³⁹ tollából. Esszéje szakcikk is egyben (elbizonytalanítóan részletező), ám a választott problémakörrel alig foglalkozik. Jelentős a keletkezéstörténet politikai-történeti megközelítése (*Az élő szobor* című verssel az 1830-as fölkelést is evokálja); viszont félreérti a „céltalan körforgás” gondolatát.

3.2.24. A 125 éves évforduló újabb elemzést eredményez: Csetri Lajos⁴⁰ munkája szakcikk a javából. Lenyűgöző tudása a mű esztétikai, filozófiai megközelítése a nemzeti klasszicizmus felől – ám problémánkkal (mert perifériális kérdés!) nem foglalkozik.

3.2.25. Az 1978-as tanügyi reform a fiatal irodalomtörténészeknek lehetőséget és keretet adott felfogásuk kifejtéséhez. Szegedy-Maszák Mihály⁴¹ új Vörösmarty-képpel – és új versértelmezéssel állt elő. A mű tragikus történelemszemlélete démonikus látomással magyarázódik. A nyelvi és kompozíciós bravúrok feledtetik a vers kicsengését: a történelemben nincs szintézis. (Ám utána véleménye változik, erre példa az *Országháza* és 1847–1849-es politikai szerepvállalása.)

3.2.26. Költői látomás a szellemtörténetírás összegzésében⁴² Horváth János aforizmatikus megállapítása: „setét háttérből csupán egy fixa idea villódzásaira szorítókozó fényvázolat”.

3.2.27. Mások azonban még mindig a régi értelmezést „mondják fel”, mint Szár János.⁴³ Műértelmezésének alapja, hogy Vörösmarty célja a pesszimizmus, a reménytelenség megvilágítása.

3.2.28. Orosz Lászlónak megadatott a másodszori vélemény, igaz rövidítve és egyszerűsítve a külföldnek szánt, németül, angolul majd franciául megjelentetett irodalomtörténetben. Ennek magyarított változatában⁴⁴ írja a versről: Kétség és helytállás – pesszimista konklúzió; de előtte „a galíciai parasztfelkelés intő példa...”

3.2.29. Nemeskürty István népszerűsítő irodalomtörténetében⁴⁵ így láttatja a művet: A *Gondolatok*... derűlátását billentette meg a lengyel felkelés leveretésének híre – Tóth Dezsőre hivatkozik: „zsarnokgyűlölet és osztályfélelem... sugallja az érdekegyesítés szükségességét.”

3.2.30. Újabb elemzés következik, a szegedi Zentai Máriaé.⁴⁶ A 15 éve megjelent tudományos cikk a reformkor 1840-es éveibe helyezi el az alkotást – összevetve Petőfi-kutatásaival és a kortárs alkotásokkal. Szerencsémre ő sem érinti problémánkat.

3.2.31. 1986–2002 között nem tudtam azzal az alapossággal vizsgálni a mű befogadását és értelmezését, még csak címlistám sincs.⁴⁷ Ám remélem, megállapításaim nem ütköznek nagyon (s nem egyeznek) mások véleményével: azaz megállapításaim megállapításaim lesznek.

3.3. A választott Vörösmarty-vers számunkra egyik legnagyobb jelentősége kapcsolata a Tragédiával. Amennyiben nem lírai alkotásnak, hanem gondolati (filozofikus) szövegnek tekintjük (amely szövegformaként leginkább a rapszódia műfajára emlékeztet), akkor a fölismerhető „eszmei mondanivaló” több Tragédia-színnel is rokoníthatja.

3.3.1. A IV.: a hatalom, a „nagy-ember” és a „felülről történő manipuláció” példázata⁴⁸ (Lucifer javaslat).

3.3.2. Az V.: a manipulált tömeg és a „nagy-ember” viszony, a politikai tevékenység „demokratikus” modellje.

3.3.3. A VII. a manipulált tömeg, a hatalom és az ellenzék viszonya (ha az eretnekséget nemcsak teológiai alapon tekintjük⁴⁹).

3.3.4. A IX. a manipulálható tömeg és a „nagy-ember” viszony, a politikai tevékenység „diktatórikus” modellje.

3.3.5. A XI. az újkori társadalom rajza és az elidegenedés problémája.

3.3.6. A XIII. az eszme és a történelem kapcsolata, a történelmi-politikai felelősség problémája.

3.3.7. A XIV. az „elkorcsosulás” a társadalmi lény anyagi-szociális determináltsága.

3.4. Megismételve az előbbieket, külön kiemelném az V. és a IX. színt.

3.4.1. Az athéniben a Kleiszthenész és Themisztoklész kialakította, létező demokrácia⁵⁰ (még hozzá közvetlen – ha csak az athéni férfiaknak is) megcsúfolásáról van szó. Jusson eszünkbe, (Madách–)Ádám–Miltiádész nem a népet kárhóztatja, bár megjegyzi, hogy „gyáva”. Viszont a „színhívó” szavakban ki akarja vonni magát a közösségi tevékenységből.

3.4.2. A párizsiban más a helyzet: Danton javaslatára már kialakult a diktatúra végrehajtó gépezete, a koncepciós pereket lehetővé tevő „forradalmi perrendtartás”. Viszont rövid ideig adott volt egy, az angolt és az észak-amerikait meghaladó teljesebb demokrácia lehetősége,⁵¹ amelyhez kellett a manipulálható, tudatlan nép áldozatkészsége is. Ezért a lehetőségért, ezért az áldozatkészségért kívánja majd megvalósítani (Madách–)Ádám–Kepler a tudományos forradalomból következő átalakulást.

3.4.3. A manipulálható, eszközzé silányított nép, tömeg problémája közös Vörösmarty és Madách művében.

4. Vörösmarty kulcsszavának („remény”) jelentése

4.1. *Az emberek* című versben a „remény” jelentésű szó szótári alakjában nyolcszor fordul elő (az I–VI. szakaszban egyszer-egyszer, a VII.-ben kétszer), s mindannyiszor a „nincsen” igei állítmánnyal. A vers szövegéből *nem állapítható meg*, hogy Vörösmarty milyen értelemben, milyen jelentéssel használja a fogalmat.

4.2. 1847 után a következő alkalmakkor fordul elő:⁵²

[*Setét eszmék borítják...*]: „(adj...) reménysugárt (/hogya el nem vész, hogy él még nemzetem)”, „(Koldulni járnék illy) remény-hitért”;

Előszó: „(szív) remélt”, „(Öröm- s’) reménytől (reszketett a lég)”;

A vén cigány: „(vakmerő) remények” és

[*Fogytán van a’ napod...*]: „(Van-e még) reménység”; „(Büszke) reményekkel”.

Hosszabb idézet nélkül is elfogadható az állításunk: a ‘remény’ jelentése ezekben szintagmákban és mondatokban *nem azonos* *Az emberek* című vers szavának jelentésével.

4.3. Úgy vélem, hogy a tágabb kontextus segíthet egyedül az értelmezésben; vizsgáljuk meg az 1843–1847 között⁵³ keletkezett költeményeket! A remény szó előfordulásai:

Keserű pohár: „remélni (biztosabbat)”;

Honszeretet: „(a’ legbuzgóbb anya/) remény- (‘s munkátalan)”, „(éber- ren állj/)Remélni (tenni hő)”;

Az elveszett ország: „(látni nincs) remény (/többé jó napomat)”

Az anyátlan leányka: „(Mosolygjon kék szemed; / Szent fény, mi benne ég:) Remény (s emlékezet)”

A’ szent ember: „(Isten szív után itél: / A’ ki hisz, szeret,) remél”;

Jó bor: „(Magyar szellem! Lobogj e’ városon: / Magas) reménnyel (néz felé a’ hon)”;

Deák Ferenc: „(díj, a’ mellyet elérni) reményem” és

Forget not the field: „(oda van nagy fényü) reményünk”.

Ha a hagyományos, vallásos tartalomtól eltekintünk – *Az anyátlan leányka*, *A szent ember* – akkor úgy véljük, hogy a *politikai jelentése* a ‘remény’-nek a *lehetőség*.

4.4. Ezt a jelentés-értelmezést támasztják alá nemcsak a tárgyalt időszak versei – címek felsorolásától eltekintek –, hanem a korszak levelei is,⁵⁴ amelyekben az Ellenzéki Kör, a Nemzeti Kör irányadója, Deák Ferenc harcostársa és barátja szólal meg. Ennek a politikai hitvallásnak egyik szép megfogalmazása a *Gondolatok a könyvtárban* című költeménye is.⁵⁵

4.5. *Az emberek* írója lírai formában gondolta végig reformer-stratégiája alapaxiómáját: meg lehet találni az alternatívákat, mert vannak alternatívák; élni kell a „szellemharcok” ütköztető-tárgyalásos metódusával, mert ez vezethet előre.

5. „Vezethet előre”: ciklikusság és/vagy linearitás?

5.1. A kitérés szükséges: hogyan értelmezte Vörösmarty, Madách a jövő jelentését? Utalva tavalyi előadásomra⁵⁶ csak annyit jegyeznek meg, hogy ez a jövő az időben bekövetkező és leírható állapot. S ha az leírható, akkor a jelen is, sőt a múlt is. A leírások összevethetők, s már érzékelhető is a változás (hogya ne a ‘fejlődés’ szót használjam). Mivel az emberiség, a nemzet, a szűkebb közösség, a család és a saját jövőmre vonatkozó elképzeléseim, vágyaim és terveim alapja a múlthoz és/vagy jelenhez képest „értékesebb” állapot létrehozása, ezért nincs jelentősége, hogy a fejlődést (a történelmi folyamatot) ciklikusnak (mint Kölcsey, Vörösmarty) vagy lineárisnak (mint Petőfi, Madách) tekintem. Mivel a „cél”-képzet tekintetében nincs eltérés, helyesnek tartom annak vizsgálatát, hogy Madách milyen eszközöket, lehetőségeket [V.ö. Vörösmarty „remény”-ével!] tartott elfogadhatónak

5.2. Hogyan értelmezte Madách „lehetőségeit” a Tragédia előtt?⁵⁷

5.2.1. Az 1848-as fordulatig Madách miközben a „szellemharcok” Vörösmarty Mihály-i értelmezését követve a reformnemességi mozgalomhoz csatlakozik,⁵⁸ jó kapcsolatot alakít ki a „centralista” csoporttal. Kölcsey szellemében aktív közéleti szerepet vállal (sem jogi diplomája, sem nagybirtokos helyzete nem kényszerítene ebbe a táborba).

5.2.2. Ha politika szerepvállalását és „eszköz”-választásait tekintjük, akkor összekapcsolható öt esztendő: 1848–1853 között attól függetle-

nül igyekezett megtalálni a hatékony lehetőségeket, hogy azok milyen következményekkel járnak. A teljesség igénye nélkül sorolnék néhányat:

- megyei főbiztos honvédelmi szerepkörben
- rendfenntartó részvétel, akár a lojalitás=árulás vádját is vállalva
- kapcsolat az 1849 őszén gerillaharcot folytató szabadsappal (később „betyárokkal”)
- politikai üldözöttek bujtatása, szökésük segítése
- fegyverrejtegetés
- börtönvállalás (egészen a családi élet harmóniájának kockáztatásáig).

A kontraszthatás kedvéért említtem öccse halálát, húgának és családjának lemészárlását, illetve a le nem írt megszállási, önkényuralmi megpróbáltatásokat. Mindezt az a fiatalember választja, aki kelet-európai értelemben nemcsak képzett, hanem művész is. Igaz, személyesen nem harcol, de rá is igaz Arany megjegyzése: „halni volt esély”.

5.2.3. Amennyire mozgalmas volt közéleti tevékenysége, annyira visszavonul 1853–1860 között. Egyetértek Andor Csabával: részben rendőri felügyelet alatt állva senkit nem akart veszélyeztetni, részben ha a korra tekintek:⁵⁹ nem is igen volt alkalma a cselekvésre.

5.3. Hogyan látja Madách a politikai harc lehetőségeit a Tragédiában?

5.3.1. Nem okozna nehézséget a keretszíneknek politikai jelentést tulajdonítani, főleg a XV. színnek – ám Madách ehhez nem ad fogódzót: még a befejező „isten útmutatásban” is ügyel arra, hogy „direkt” politikai jelentést ne „halljunk ki” a darabból.⁶⁰

5.3.2. A IV.-ben egyszerűen nincs mód a közéleti cselekvésre: Ádám– fáraó tetteit nem tekinthetjük azoknak; Lucifer fejtegetései levegőben lógó „doktrínák” (igaz, találóak).

5.3.3. Az V.-ben csupán a sikeres (mert győztes) demagógia működését láthatjuk. Ennél többet ír a *Commodusban*, a *Csak tréfában*, de még „társadalmi” elbeszéléseiben is.

5.3.4. A VII. színben csak jelzi az esetleges közéleti ellentéteteket: az eretnek eszmék terjedése mögött szociológiailag is igazolható feszültségek vannak; s majd a későbbi keresztetek fogják elfoglalni, feldúltni és kifosztani Bizáncot. Viszont érdekes történetfilozófiai és politikai

megjegyzései vannak Lucifernek – igaz, azt a befogadó jobban érti, mint Ádám–Tankréd.

5.3.5. Sajnos, a sokat idézett IX. szín sem tartalmaz túl sok politikai példát. Szó van az önkéntesek áldozatvállalásáról – ám azt lerontja a tiszt öngyilkosság-jelenete; utalás van a tömegmészárlásokra – ám ellentételezi Ádám–Danton lelki élete (igaz, mögötte fölsejlik a diktatúra erőszaka); s a végszavakban megjelenik egy koncepciós per⁶¹ – de ez az aforizma-poénok sziporkájába vész.

5.3.6. A XI. szín hiába a jelen színe, jóformán nyoma sincs annak, hogy Széchenyi, Wesselényi, Bölöni Farkas, Szemere, Pulszky és mások mit kerestek és mit találtak Angliában. Érdekes lenne megvizsgálni, hogy miért hiányzik a politikus a felvonultatott szerepek közül.

5.3.7. A XII. jellege miatt nem is lehet alkalmas politikai eszme-futtatásokra: a „megélhetés” eszméje (kényszerítő szüksége) minimálisra szűkíti a közösségi tevékenység lehetőségeit. Csak arra emlékeztetem az olvasót, hogy az erőszakos kényszerítő eszközök (fegyverek: kard, ágyú) hiányoznak.

5.4. Madách és a jövő viszonyának alakulása 1860–1864 között.

5.4.1. A közéletben úgy tűnt, Madách megkapja a lehetőséget: ott folytathatja, ahol 1849-ben abbahagyta.

5.4.1.1. Az 1861-es országgyűlés valóban a siker évét jelenti: megkapja a megye bizalmát, megválasztják képviselőnek, bemutatkozó beszéde az ún. Határozati Párt eszmei kikristályosodását segíti. Olyan politikusokkal kerül kapcsolatba, akik részben a kiegyezés, részben az 1875-ös fúzió után országos politikai szerepet töltenek be. Időleges „sztár”-szerepe belejátszik abba, hogy Arany János mégis elolvassa az átadott kéziratot.

5.4.1.2. Az ún. Schmerling-provizórium (1861–1865) akkor sem teremtene lehetőséget a közélet befolyásolására, alakítására, ha egészségi állapota engedné. A visszatérő adminisztratív abszolutizmus még a fővárosban tevékenykedőket is megbénította, hát még a vidékieket!

5.4.2. Az irodalmi közéletben a tragédia sikere ellenére nem játszott jelentős szerepet: aki nem élt Pesten, az nem mozoghatott az irodalmi társaséletben. Bár Madách megkapja a cselekvés kereteit – megválasztják a Kisfaludy Társaság tagjának, majd az Akadémiába is –,

ám ekkorra már Madách egészségi állapota azt sem engedi meg, hogy egyszer-egyszer éljen ezzel.

5.4.3. Az irodalomban a kihívás, a felelősség megszólalásra készíti – ám művei nem találkoznak a közönség-igénnyel.

5.4.3.1. Ekkor született versei – melyek többségét nem tudjuk datálni sem – nem különböznek a tucatművektől.

5.4.3.2. A Mózes politika üzenete bármennyire is világos számunkra,⁶² a kortársak fanyalagva fogadták.

5.4.3.3. A Tündérialom befejezetlensége ugyan kihívás a kutatónak,⁶³ de választott szempontunk alapján érdektelen alkotás.

6. A 19. századi ember morálfilozófiája

Úgy vélem, ha a politikai cselekvés eszközeiről, céljairól, mindezek lehetőségeiről esik szó, célszerű vázolni a közösségi tettek morálfilozófiai motivációit.⁶⁴ Vázlatos áttekintésemet személyekhez fogom kapcsolni.

6.1. A reform és konszenzus – ez a jelszó foghatná össze a következő nemzedéki csoportot: Széchenyi István, Kölcsey Ferenc, Kossuth Lajos, Deák Ferenc. A változás, változtatás igénye esetenként szembeállítja őket a hatalmon lévőkkel (és egymással is!), ám a legfontosabb közös sajátosság: az együttműködés keresése és a politikai hitelesség jelentősége. Kossuth igaz perifériára sodródik 1849-ben, de az 1840-es években olyan meghatározó szerepet játszott az ellenzék nézeteinek kialakításában, mint az 1830-as években Kölcsey. Széchenyi időlegesen háttérbe szorult az 1840-es években, de az 1850-es évek végén Deák lehetőségeit tágította. Deák 1867-es konszenzus-javaslatát életképes jövő felé mutatott,⁶⁵ más kérdés, hogy sem az uralkodó, sem a nemzetet képviselő politikusok nem tudtak élni a Deák Ferenc-i játéktérrel és -szabályokkal.

6.2. Reform és/vagy forradalom a hegemonia jegyében: a jelszószerű megállapítás Arany János, Petőfi Sándor, Vasvári Pál, Jókai Mór politikai és irodalmi közéleti tevékenységére igaz. Valamennyien megfogalmazták (és/vagy tették) céljaikat: nézeteik igazolása mellett vagy

anélkül fogadják el elképzeléseiket. Petőfi, Vasvári inkább a politikai közéleti lehetőségek határait kutatták – nem véletlen erőszakos haláluk –, Arany és Jókai az irodalmi, művészi világban várták a feltétlen elfogadást. Jókainak sikerült (ma is egyik legolvasottabb szerzőnk), Aranynak azonban meg kellett vívnia a harcát a következő csoporttal.⁶⁶

6.3. A kompromisszumra épülő reform: az irányítás megtartása – ez jellemző a Gyulai Pál, Kemény Zsigmond, Eötvös József nevével fémjelvezhető csoportra. Minden minősítés nélkül: úgy vélték, birtokában vannak annak a tudásnak,⁶⁷ hogyan lehet megmenteni a nemzetet. Kompromisszum a mindenkori helyzet megnyerése érdekében – ebben különböztek az áldozatok lehetőségét is elfogadó korábbi csoporttól (ugyanakkor természetes szövetségeseik is lett).

6.4. A státus quo fenntartása – talán ez a Tisza Kálmán, Andrássy Gyula, Apponyi Albert nevével „fémjelzett” nemzedékcsoport állt legtávolabb a „jövőtől”. 1875-től lényegében 1945-ig meghatározó módon befolyásolták a magyar politikai közgondolkodást és -cselekvést. Kiteljesítették az előbbi csoport megvalósított hegemoniáját.⁶⁸

7. Összegzés

7.1. A kérdés, a címben jelzett probléma tehát részben morálfilozófiai, részben politológiai (csak példatárát tekintve történelmi) meghatározottságú. A társadalmi-politikai cselekvés mikéntjére vonatkozik – így és ezért izgatta a 40-es és 50-es évek emberét.

7.2. Vörösmarty megoldása hosszú életében a létező helyzetekre adott válasznak megfelelően alakult.

7.2.1. Az 1830-as évek végétől, az 1840-es évek elejétől a politikába mind erősebben bekapcsolódó költő 1849 előtt „rugalmasabban” viselkedett.

7.2.1.1. Költészetében (és levelezésében) folyamatosan követte a politikai vezetés normáinak és eszményeinek változását. Az elméletek, az ideák meggyőzésre alapozódó harcától indulva (*A Guttenberg-albuma, Gondolatok a könyvtárban*), a valósággal történő szembesülés után

(Az

emberek) eljutott a politikai aktivitás szélsőséges eszközeinek elfogadásáig (*Országháza, Szabad sajtó*).

7.2.1.2. Tettei összhangban állnak gondolkodásának változásával: a Nemzeti Kör vezetőjéből az Ellenzéki Kör irányadó személyiségévé válik. Politikai eszközök alkalmazását tekintve a Védegylet támogatása mellett belefért a politikai képviselő elfogadása, sőt 1849 tavaszán bekapcsolódik a katonai bíróság munkájába is.

7.2.2. 1849 után a tragikus bukás okaival való szembenézés helyett részben a bűnbakkeresés vezérli (*Átok – Görgei ellen írt verse*),⁶⁹ részben a befogadók, a sorstársak lét-élményének megszólaltatása, feloldása (*Előszó, A vén cigány*). Szinte alig ír, visszavonulva tölti élte beteges napjait.

7.3. Madách megoldása egyöntetűbb; az 1840-es években politikai nézeteit a Kossuth vezette nemesség megnyilatkozásai és a baráti kör szálaihoz kapcsolódó centralisták spekulatív (s ezért esetenként radikálisabb) elvei határozták meg. Madách elvbarátai számoltak az erőszakkal, ennek kompromisszumos vegyítéseivel. Bár a költő személyesen tapasztalta a megszálló hatóság merev, adminisztratív politikáját, nem tört meg; tetteiben talán visszafogottabb volt, de gondolkodásának alapvető sajátosságait kellően igazolja 1861-es politikai tevékenysége.

7.3.1. Lírai alkotásaiban visszafogottabb (egyik oka az intim szféra ereje). Drámáiban – akár *A civilizátorban* vagy *Az ember tragédiájában* helyenként naprakész politikai pamfletek szókimondásával él.

7.3.2. Tetteiben nem változott (hasonlóan cselekedett '49 nyaráig, mint az utána – talán állhatatossága volt az a megejtő tulajdonsága, amely egybeláncolta a két embert: Arany Jánost és Madách Imrét.

7.4. Az előadás aktualitását nem is annyira a Tragédia adja, mint inkább az a tény, hogy az előadásban vázolt probléma nem Vörösmartyé vagy Madáché; hanem a mi problémánk. A mi életünket befolyásoló kérdés (és az arra adott válaszok milyensége), hogy hogyan élünk a Kárpát-medencében, Kelet-Európában – Vörösmarty, Madách művei alternatívákat és példákat kínálnak (már csak ezért is olvasni kell őket!)

Jegyzetek

1. A külföldi szakirodalomból U. ECO: *A nyitott mű*. Bp., 1976., R. ESCARPIT: *Irodalomszociológia. A könyv forradalma*. Bp., 1973.; a magyar irodalomból HAUSER Arnold: *A művészet szociológiája és JÓZSA Péter–J. LEENHARDT: Két főváros – két regény*. Olvasásszociológiai kísérlet. Bp., 1981.
2. HORVÁTH Károly: *Madách Imre*. Nagy magyar írók. Bp., 1984.; RADÓ György: *Madách Imre. Életrajzi krónika*. Salgótarján, 1987.; ANDOR Csaba: *A siker éve: 1861. Madách élete*. Bp., 2000. és a *Az ember tragédiája* CD-ROM kiadásának bibliográfiája.
3. Csupán három magyar szerzőt említek (a három generáció a kutatás jövőjére is utalhat): DÁVIDHÁZI Péter, PRAZNOVSZKY Mihály és SZILASI László.
4. A mindenkori szimpóziumok mellett bizonyíték erre a Madách Könyvtár – Új folyam kötetsorozata, a CD-ROMok; a jövő pedig rajtunk áll (meg a kulturális kormányzat: segítik-e a Madách Intézet létrehozását).
5. Két kísérletem: *Fráter Erzsébet a Madách Imre ihlette szépirodalmi alkotásokban. Adalékok a virtuális világ nő-képéhez. I. In II. Fráter Erzsébet Szimpózium Csecse–Budapest, 2001. és Adalékok egy kultusz természetrajzához. In Két csengetés között. Egy irodalomtanár kísérletei. (Kiadás alatt – kézirat, Szeged, 2001.)* [Ez utóbbi Jókai Mórhoz kapcsolódik.]
6. Kiemelkedő jelentőségű MARTINKÓ András tanulmánya: *Vörösmarty és Az ember tragédiája* (1974). In *Teremtő idők*. Bp., 1977. A jeles irodalomtörténetész-nyelvész dolgozatában Vörösmarty hatását vizsgálja, különösen az alábbi művekre utalva: *Délsziget, Árpád ébredése, Gondolatok a könyvtárban, Az emberek*. Alapos nyelvi-szövegszerű bizonyítékokra, főleg a szövegszerű egybeesésekre hívja fel a figyelmet. Ugyanakkor azt állítja, hogy az általa „organikus történelemszemlélet”-nek nevezett világkép mind Vörösmartynál, mind Madáchnál a tragédia, a tragikus bukás felé mutat.
7. ÁRPÁS Károly: *Történelemszemléleti vázlatok (Fejlődésfelfogások bemutatása a lehetséges végső Madách-recepcióig: 1864-ig)*. In IX. Madách Szimpózium, Szügy–Balassagyarmat 2001. 10. 05.

8. VARGA Magdolna több ízben is utal Vörösmartyra – a *Gondolatok a könyvtárban*, *A vén cigány* és a *Fóti dal* című versekre. (VARGA Magdolna: *Madách Imre Pereat – egy versértelmezési kísérlet*. In VIII. Madách Szimpózium, Balassagyarmat–Szügy 2000. 10. 06-07. Szerkesztette TARJÁNYI Eszter és BENE Kálmán. Bp., 2001.) A remény jelentésével foglalkozva figyelmeztet Vörösmarty *Az emberek* és *A merengőhöz* című versére (VARGA Magdolna: *Madách reményei – egy versértelmezési kísérlet*. In VII. Madách Szimpózium, Balassagyarmat–Szügy, 1999. Szerkesztette TARJÁNYI Eszter és ANDOR Csaba Bp., 2000.)
9. A jelenetező technika közösségére és Madách jártosságára hívja fel a figyelmet ÁRPÁS Károly: *Műfaji sajátosságok vizsgálata Madách elbeszéléseiben*. In VII. Madách Szimpózium, Balassagyarmat–Szügy 1999 Szerkesztette TARJÁNYI Eszter és ANDOR Csaba. Bp., 2000 és u. ö.: „*Ha ellenben te játszánál vele...*” *Egy lehetetlen reKONstrukció kísérlete: Madách Tündérálma*. In VI. Madách Szimpózium. Szerkesztette: TARJÁNYI Eszter és ANDOR Csaba, Balassagyarmat–Szügy, 1998., Budapest–Balassagyarmat, 1999 és u. ö.: *Az „Ős-Tragédia” szerkezete*. In *Függelék Varga Magdolna Kalandozások a Tragédia forrásvidékén*. In IX. Madách Szimpózium, Szügy–Balassagyarmat 2001. 10. 05.
10. Vörösmarty a Kölcsey Ferenc megalapozta, művelte történelemfilozófiát követi.
11. Erről bővebben a már idézett *Történelemszemléleti vázlatok...* mellett „*Egyet bánok csak: a haza fogalmát...*” *Gondolatok a politikus Madáchról* című tanulmányomban írtam, in IV. Madách Szimpózium. Szerkesztette ANDOR Csaba. Balassagyarmat–Szügy–Alsósztrégova, 1996.
12. Példaértékűnek tartom az új Nemzeti Színház ünnepi bemutatóját (2002. 03. 15. – MTV1 és MTV2 közszolgálati adón is). Szikora János az általa rendezett Tragédiából módszeresen kiirtotta a „remény”-t s annak kétféle (Lucifer és az Úr – illetve az Angyalok Kara) értelmezését. Hasonlóképpen, csak éppen másfélszáz év alatt elhomályosult a Vörösmarty-szó jelentése is.
13. Három pillérre támaszkodhatok: *Magyar nyelvtan IV.* (Szövegtan) Tankönyvpótló jegyzet a hatosztályos gimnázium negyedik osztályosainak. Szeged, DFG, 1994; *Magyar nyelvtan V.* (Stilisztika) Tankönyvpótló jegyzet a hatosztályos gimnázium ötödik osztályosainak. Szeged, DFG, 1996 és *Magyar nyelvtan VI.* (Rétorika) Tankönyvpótló jegyzet a hatosztályos gimnázium hatodik osztályosainak. Szeged, DFG, 1997.
14. Bár a Honderűben arab számozással jelent meg a költemény, de a két különböző kéziratra támaszkodva a kritikai kiadás a római számok mellett döntött. 1846. május előtt – Honderű 1846. május 342–343. In *Vörösmarty Mihály Összes Művei*. Kritikai kiadás. Kisebb költemények (1840–1855) 3. k. Sajtó alá rendezte TÓTH Dezső, Bp., 1962. 145–147.; jegyzetek 494–504.
15. KOVÁCS Endre: *Az 1846-os galíciai felkelés magyarországi hatása* című tanulmányában (in *A lengyel kérdés a reformkori Magyarországon*. Bp., 1959) részletezi a felkelés történetét. Rövid összefoglalása: 1846. 02. 20-án kezdődött Krakkóban, bár már előtte 18-án, 19-én letartóztatások. A magyar köztudat nem tud róla, de Krakkóban meghirdetik a jobbágyfelszabadítást is. Sajnos a propaganda hiányos; február végétől jobbágyzavargások, majd a tarmóvi Jakub Szela vezetésével parasztfelkelés: a jobbágyi szolgáltatások megtagadása, földosztás, gyújtogatások, gyilkosságok. A bécsi propaganda (sőt titkos ügynökök, álház állami tisztviselők) részvételével már 02. 18-tól föllépnek a nemesi fölkelők ellen. Elpusztul 2–300 nemesi udvarház, mintegy ezerszáz halott a végső mérleg. Március első napjaira véget ért. Felső-Magyarországon elsősorban 1831-re emlékezve féltek.
16. Az 1830–31-es felkelés óta (még a Perczel család is érintett) figyelemmel és rokonszenvvel kíséri a lengyeliséget; akárcsak barátja, Bajza József (*Apoteózis*), maga is több verset ír; egyik leg-híresebb *Az élő szobor*.
17. A korabeli viszonyok földezéséhez az alábbi műveket ajánlom: a kortárs HORVÁTH Mihály történeti munkáját: *Huszonöt év Magyarország történelméből 1823-tól 1848-ig I–III*. Pest, (1863)

1868. Különösen III. k. 49–241.; a politikus-államférfi jóbarát életrajzát – FERENCI Zoltán: *Deák élete I–III*. Bp., 1904. Különösen II. k. 28–69. –; a hozzáférhető legteljesebb dokumentumgyűjteményt: LUKÁCSY Sándor–BALASSA László: *Vörösmarty Mihály 1800–1855*. Bp., 1955. Különösen 377–406. és a jelen tudományos összefoglalását: *Magyarország története 1790–1848*. 5/2. Főszerkesztő MÉREI Gyula. Szerkesztő VÖRÖS Károly. Bp., 1980. Különösen 922–975. Egyetlen közös jegyük, hogy miközben szeizmográfikus finomságokkal figyelnek a politikai közéleti rezdülésekre, a galíciai fölkelésre egyik munka sem tér ki.
18. KÓKAY György: *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája 1772–1849*. Bp., 1975. 90–815.
 19. GYULAI Pál: *Vörösmarty életrajza* (1866). In *Válogatott művei II*. Sajtó alá rendezte HERMANN István. Bp., 1956. 389.
 20. Erdélyi János: *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*. Bp., 1991.
 21. BEÖTHY Zsolt: *Vörösmarty Mihály*. Bp., 1900.
 22. BABITS Mihály: *A férfi Vörösmarty*. (Nyugat 1911/12.) In *Esszépanoráma 1900–1944 II*. Szerkesztette KENYERES Zoltán Bp., 1978.
 23. BENEDEK Marcell: *Délsziget avagy a magyar irodalom története*. Bp., (1928) 1990. 153–154.
 24. SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Bp., (1934) 1986. 338–339.
 25. BABITS Mihály: *A mai Vörösmarty*. Nyugat 1935/12.
 26. PINTÉR Jenő: *A magyar irodalom története. Tudományos rendszerezés I–VIII*. Bp., 1930–1941.
 27. RIEDL Frigyes: *Vörösmarty Mihály élete és művei*. Magyar irodalmi ritkaságok Bp., 1937.
 28. FAGGYAS Jolán: *Vörösmarty pesszimizmusa*. Pécs, 1938.
 29. LUKÁCS György: *Babits Mihály vallomásai*. (1941) In *Magyar irodalom – magyar kultúra*. Válogatott tanulmányok. Bp., 1970.
 30. Míg BABITS szóhasználatának jelentése meglehetősen kétséges, addig LUKÁCS elutasító vélekedése annál inkább: a 19. század második feléből öröklődött szóhasználatban a nihilizmus a kommunizmus, a kommunisztikus gondolatok szinonimája volt (ráadásul orosz eredetű, akár a bolsevizmus, leninizmus). [Hogy mennyire pejoratív volt a nihilizmus jelentése, ahhoz elég elolvasni JÓKAI Mór alkotását: *A jövő század regénye*.]
 31. WALDAPFEL József: *Vörösmartyért* (1947). In *Irodalmi tanulmányok*. Bp., 1957.
 32. HORVÁTH Márton: *A nemzeti tudat ébresztője*. Társadalmi Szemle 1950. 938–939.
 33. BARTA János: *Vörösmarty patriotizmusa*. Irodalomtörténet 1950/IV.
 34. HORVÁTH János: *Vörösmarty*. In *Tanulmányok*. Bp., 1956. 255–256.
 35. TÓTH Dezső: *A válság lírája*. In *Vörösmarty Mihály*. Bp., (1958) 1974. 382–410.
 36. KOVÁCS Endre: *Lengyel témák a reformkor irodalmában*. In *A lengyel kérdés a reformkori Magyarországon*. Bp., 1959. 391–393.
 37. TÓTH Dezső. In *A magyar irodalom története 1772-től 1849-ig*. Szerkesztette PÁNDI Pál, Bp., 1965. 469–470.
 38. KLANICZAY Tibor–SZAUDER József–SZABOLCSI Miklós: *Kis magyar irodalomtörténet*. Bp., 1967. 117.
 39. OROSZ László: *Vörösmarty Mihály Az emberek*. In *Miért szép. A magyar líra Csokonaitól Petőfiig*. Szerkesztette MEZEI Márta és KULIN Ferenc Bp., 1975.
 40. CSETRI Lajos: *Vörösmarty Mihály Az emberek*. Tiszatáj 1975/12.
 41. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *A XIX. század első felének magyar irodalma. Vörösmarty Mihály*. In SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András–BOJTÁR Endre–HORVÁTH Iván–SZÖRÉNYI László–ZEMPLÉNYI Ferenc: *Irodalom II*. 262–263.
 42. HORVÁTH János: *A magyar irodalom fejlődéstörténete*. Bp., (1976.) 1980. 308.
 43. SZÁR János: *Egy vers megközelítése*. Igaz Szó 1980/12.
 44. OROSZ László. In *A magyar irodalom története*. Szerkesztette KLANICZAY Tibor. Bp., 1982. 150–151.
 45. NEMESKÜRTY István: *Diák, írj magyar éneket. A magyar irodalom története 1945-ig*. Bp., (1983) 1985. I. 425–426.

46. ZENTAI Mária: *Vörösmarty Mihály Az emberek.* Irodalomtörténeti Közlemények 1986/1–2.
47. Igaz, megvizsgálhattam volna továbbra is a tankönyveket – ám a tanított anyag konzervativizmusa miatt olyan nagyságrendű újdonsággal, mint SZEGEDY-MASZÁK megközelítése, nem találkoztam. Maga a vers is lassan kicsúszik a törzsanyagból, ajánlott anyagból, lásd a NAT-programját, annak módosítását és az új kerettantervi követelménylistát. Hiányosság lenne, hogy nem tértem ki olyan művekre, mint SIMON István, HEGEDÜS Géza, KERESZTURY Dezső és mások összefoglalásai – ezek terjedelmi korlátai és irányzatosságuk kizárta az új értelmezés lehetőségét. Sajnos, a friss szakirodalom követését lehetőségeim alapján nem vállalhattam.
48. Akadhat, aki túlzásnak tekinti „címkéimet” – a leegyszerűsítés velejárója –, ám a két mű rokonságát nagy valószínűséggel a történelmi változások hatásvizsgálata adja.
49. Az eretnokség és ennek társadalmi-politikai kapcsolatairól három szerző művére hívom fel a figyelmet: K. KAUTSKY: *A szocializmus előfutárai.* Bp., 1950, B. DUNHAM: *Hősök és eretnekek. A gondolkodás politikai történetéből.* Bp., 1968 és E. HOBBSAWM: *Primitív lázadók. Vázlatok a társadalmi mozgalmak archaikus formáiról a XIX. és a XX. században.* Bp., 1974. [A kiadási évszámok nem véletlenek – a tájékozódni kívánó nyomon kísérheti az ideológiai tartalom változását is.]
50. A görög történelemhez „kipróbált” jegyzetet ajánlok: SZÁDECZKY-KARDOSS Samu: *Az ókor története III. Görög történelem.* Bp., 1976. Többet, jobbat találhat az érdeklődő, viszont gondolatmenetünk alátámasztásához ennyi elég.
51. A sokféle, ideológiailag is szivárványos feldolgozásokból egyet választok csak – LUKÁCSY Sándor tanár úrra emlékezve – A. SOBOUL: *A francia forradalom története 1789–1799.* Bp., 1974. Választásunk indoklása egyezik a 49. jegyzettel.
52. A szövegek vizsgálatához a kritikai kiadást vettem alapul.
53. Az önkényesnek tűnő kijelölés alapja részben Kossuth Lajos politikai működésének kibontakozása, részben pedig a reformországgyűlés időpontja. A reformellenzés ekkor kezdett egyértelműen ki-

kristályosodni. A szakirodalomhoz ajánlom a 17-es jegyzetben már említett műveket.

54. LUKÁCSY Sándor–BALASSA László idézett műve.
55. A rapszódia-bölcselelő óda végső üzenete a Kölcsey-féle történelemszemlélet jegyében fogalmazódik meg! A körkörös történelmi fejlődés elve föltételi a kérdést: van-e és mi annak értelme, hogy vagyunk – „Mi dolgunk a világon?” Az első válasz – 107–113. [7 sorban] – a lélekre helyezi a hangsúlyt („tápot adni lelki vágyainknak”, „lelkünk a’ szárny, melly ég felé viszen”), a vallásos létértelmezésre támaszkodva, de attól elválva (Kant hatása?) retorikus fogásokkal készíti elő a közvetlenül adott válasz: „küzdzeni” megokolását [lásd még a teremtéstörténetben Isten Ádámnak szóló parancsa] – ez *méltó egyedül az emberhez.* A második válasz – 114–122. [9 sorban] – az *emberiség szempontjából tartja meghatározónak a küzdelemet, de nemzeti keretek között!* A polgár (rousseau-i kettős) köteletségét határozza meg. Külön föl hívjuk a figyelmet a „Szellemharcok tiszta sugaránál” sorra: Vörösmarty Széchenyi és Deák pártján állt: reformokban gondolkodott, s úgy vélte, ha egy eszme hatására egy emberként mozdul a nemzet, akkor véráldozat nélkül is biztosítható a fejlődés.
56. *Történelemszemléleti vázlatok (Fejlődésfelfogások bemutatása a lehetséges végső Madách-recepcióig: 1864-ig).* In IX. Madách Szimpózium, Szügy–Balassagyarmat 2001. 10. 05.
57. A következőkben elsősorban ANDOR Csaba: *A siker éve: 1861. Madách élete.* Bp., 2000 monográfiájára támaszkodunk; a részletek kiegészítéséhez RADÓ György: *Madách Imre. Életrajzi krónika.* Salgótarján, 1987 és HORVÁTH Károly: *Madách Imre.* Nagy magyar írók. Bp., 1984 műveit használtam.
58. Kossuth hírlapjának megyei levelezője!
59. Nem kívánom részletezni a korszak történetének eseményeit, csupán három munkára hívom fel a figyelmet: kettő a kortársak véleményét tükrözi: *Küzdelem, bukás, megtorlás. Emlékiratok, naplók az 1848–49-es forradalom és szabadságharc végnapjairól I–II.* Szerkesztette TÓTH Gyula. Bp., 1978, *A föld megőszült. Emlékiratok, naplók az abszolutizmus (Bach) korából I–II.*, Szerkesztette

- TÓTH Gyula. Bp., 1985; a harmadik a múlt század összefoglalása: *Magyarország története 1848–1890 6/1*. Főszerkesztő KOVÁCS Endre. Szerkesztő KATUS László. Bp., 1979.
60. Korábbi cikkem befejező részében kitérek erre is – „*Egyet bánok csak: a haza fogalmát...*” *Gondolatok a politikus Madáchról*. In IV. Madách Szimpózium. Szerkesztette ANDOR Csaba. Balassagyarmat–Szügy–Alsósztrégova, 1996.
 61. Utalok itt A. WAJDA: *Danton* című filmjére.
 62. Elég, ha HORVÁTH Károly értelmezésére utalok – *Madách Imre*. Nagy magyar írók. Bp., 1984 vonatkozó részek.
 63. ÁRPÁS Károly: „*Ha ellenben te játszánál vele...*” *Egy lehetetlen reKONstrukció kísérlete: Madách Tündérálma*. In VI. Madách Szimpózium. Szerkesztette: TARIÁNYI Eszter és ANDOR Csaba. Balassagyarmat–Szügy 1998, Budapest–Balassagyarmat, 1999.
 64. Jól tudom, adós maradok a morálfilozófiai összefoglalással; nem sorolom fel a 17–19. század német, francia, angol és magyar gondolkodóit – többé-kevésbé az általános műveltségre hagyatkozom. A motiváció alatt azt kísérlem meg összefogni, ami a tettek-ből lesűrhető. Nem a gondolatokat tartom most fontosnak, hanem a 19. századi politikai tettek megítélését! Igaz, ennek az a veszélye, hogy a 2002-es szemlélet alapján ítélek. Csupán egy valami jogosíthat erre: a 19. század történéseinek viszonylag alapos ismerete.
 65. A kiegyezés Deák értelmezésében két olyan, nemzetet vezető erős politikai érdek hosszú távú együttműködésre irányuló megegyezése, amely a mindkettőt fenntartó középhatalmat megmentheti a feljükk irányuló nagyhatalmi terjeszkedés (Porosz Királyság, Orosz Császárság) befolyásától. Ugyanakkor a tízévenkénti „kis kiegyezés” szükséges korrekciói megteremtik a lehetőséget a „mellény esetleges újragombolására”. A Monarchia 1918-ban valóban összeomlott, de nem Deák a felelős azért, hogy sem I. Ferenc József császár és király, sem az osztrák, sem a magyar politikai vezetés nem volt hajlandó a dualisztikus rendszer bármilyen föderalisztikus végeredményű átalakítására.
 66. A váratlan helyre sorolt Arany „helyezését” igazolja 1867-tel záruló évtized tevékenysége: társaságok irányítása, lapok és „napi irodalmi közélet” befolyásolási kísérlete – még KERESZTURY Dezső: „*Csak hangköre más*” *Arany János 1857-1882*. Bp., 1982 és DÁVIDHÁZI Péter: *Hunyt mesterünk. Arany János kritikusi öröksége*. Bp., 1992 monográfiáinak vonatkozó részei.
 67. Nem kívánom felsorolni idevágó munkáikat, inkább csak arra utalok, hogy mennyire fontosnak tartották a „stratégiai” irányok megadása mellett a napi „taktikai” harcokat is győztesen megvívni. Talán ez a mindenképpen és mindenáron győzni akarás szerzett annyi ellenséget táboruknak.
 68. Lehet, hogy személy szerint erkölcsi tisztaságuk megkérdőjelezhető, de az a politikai vezetés, ennek több generációja, amely mögöttük felsorakozott, „velük takarózott”, nemcsak Trianonért hibáztatható, hanem akár napjaink politikai történéseiért is.
 69. Érdekes példája a bűnbakkeresésnek KEMÉNY Zsigmond két röpirata: *Forradalom után; Még egy szót a forradalom után*.

Máté Zsuzsanna

Filozofikum–esztétikum metamorfózisa a Tragédiában

1. „Ez filozófia, (...) de hogy tud egyúttal költészet is lenni?”

A költő, a műértő-értelmező és a filozófiához is értő *Babits Mihály* egy rövid esszéjében fogalmazta meg tanulmányom problémafelvetésével megegyező, a filozofikum–esztétikum metamorfózisára vonatkozó kérdést. Tudomásom szerint *Babits Mihály* az első, aki hangsúlyozza *Madách Tragédiájában* e szempont kivételes jelentőségét, de magát a folyamatot nem elemzi. Szerinte az eszme, a gondolat nemcsak a mű témája, és a műalkotás anyaga, hanem esztétikai formája („hímzés”-e) és hatása („bűvölet”-e) is egyben: „*De Madách remeke máshogyan friss, mint egyéb monumentumai az irodalomnak. Azokat az örök forma öröme tartja fenn, eszméik koruk eszméi (...) A szépség minden koré és avulhatatlan, a gondolat századok múzeumi bélyegét viseli, még a legnagyobbaknál is. Madáchnál másként van: itt a tartalom az örök, s az eszme nem csupán téma és anyag, hanem maga a hímzés és a bűvölet. Ebben az értelemben azt lehet mondani: Madách költeménye az egyetlen igazában filozófiai költemény a világirodalomban. Goethe és mások verseiben a filozofikum csak eszköz és nem cél: az eszme csak szerény szolgája színeknek, érzéseknek. Madáchnál színek, érzések szolgálják az Eszmét. (...) Az eszme, mely vérezen aktuális tudott maradni éppen azért, mert nem volt aktuális: nem a kor eszméje volt, hanem minden korok eszméinek eszméje, az aktuálisok semmiségének örök aktualitása, mely véressé válik minden eszme forduláskor. Ez filozófia, mert kritika, felül a századok hangulatain; világkritika, de hogy tud az egyúttal költészet is lenni? Hisz a költészet féltékeny úrnő, s nem tűri az egyúttal-t.*”¹

Babits Mihály állítása tanulmányom axiomatikus kiindulópontja: *Madách Imre*, a poeta philosophus, *Az ember tragédiájával* egy olyan drámai költeményt alkotott, amelyben a filozofikum, annak átlényegítése és megformálása lesz maga az esztétikum. Hogyan lehetséges ez?

Hogyan lesz az eszme, a filozofikum tartalma, témája megformálttá, hogyan válik ‘hímzéssé’, hogyan képes elbűvölni; vagy éppen kiváltani az ezzel teljes mértékben ellentétes esztétikai élményt és értékelést? Miképpen ötvöződik – vagy mégsem tud eggyé válni – filozófia és az irodalom kettőssége: a logika és a poétika, a szó szerinti és a képi, sokszor szimbolikus és metaforikus jelentés, a (feltételezhető) realitás síkja és a fiktív beszéd? E kérdésekre adható hermeneutikai nézőpontú, lehetséges és részleges válaszokkal próbálkozom a továbbiakban.

Kétségtelen, hogy a *Tragédiában* megfogalmazódott gondolati, eszmei problémák filozofikusak. Ezt indirekt módon bizonyítja, hogy számtalan, releváns filozófiai elmélettel – a sztoikusoktól az egzisztencialistákig – vethető össze, teljesen függetlenül attól, hogy *Madách Imre* ismer(het)te-e ezeket a teóriákat. Az összevetési lehetőségek széles spektruma egy lényeges dolgot állít számunkra: *Madách Imre* olyan bölcselő költőalkat, aki képes bizonyos filozófiai problémáknak a hagyományon alapuló, mégis egyéni végiggondolására. *Madách Imre* műve egyrészt „világkritika” – *Babits Mihály* kifejezését használva – másrészt ‘filozófiai szövegkritika’ is, hiszen az egyik filozófiai nézőpont kritizálja a másikat.²

Néhány evidencia: *Madách Imre* nem filozófus, bár kétségtelen, hogy ‘philosophiai lelkű művész’, aki – *Arany* szavaival – ‘erősebben gondol, mint képzel’. *Az ember tragédiája* nem filozófiai értekezés, nem alkot konzekvens filozófiai elméletet, sem rendszert, hanem egy irodalmi műalkotásba átformált sajátos életfilozófia, egyedi lét- és történelemértelmezés. Bölcséletnek nem nevezhető, de egy sajátos bölcselkedést, világ-nézet(ek)et, létértelmezéseket hordozó bölcséleti műalkotásnak: igen.

A *Tragédia* ‘irodalmisága’, költött világa legalább három világvonatkozást hordoz magában. Egyrészt, amelyben *Madách Imre* élt és amelyben a szöveget létrehozta, ennek eredet-kontextusában véli értelmezhetőnek a *Tragédiát* a pozitivistá, a szellemtörténeti és a marxista szekunder-irodalom. Másrészt azt a világvonatkozást is hordozza, amely az irodalmi fikció szövegvilága és a – történelmi, eszmetörténeti, kultúrtörténeti – adott ‘realitás’ közötti ‘elkülönböződő viszonyra’ épül. (Megjegyzem, ez a ‘realitás’ maga is az értelmezők adott korá-

nak, a folytonosan változó kanonizációknak a függvénye.) Ezekre a minden korban természetes módon változó eltérésekre összpontosítanak a komparatistikai összevetések,³ illetve jelen esetben, kötetemben a hermeneutikai megközelítés ‘megértettség-megértendőség’ kettőssége. A *Tragédia* mint irodalmi szöveg nem lép fel azzal az igényel, hogy a világ valamely történést dokumentálja; nem lehet sem filozófiai, erkölcsi, történelmi vagy teológiai „*útmutatásnak*” tekinteni, de nem lehet ezeket a valóságmozzanatokot vagy filozófiai rendszerszerűségeket számon kérni sem, netán felróni az ettől való eltéréseket az ‘igaz – nem igaz’, a műalkotás fikatív világát és a szabad művészi formálást tagadó szempontból.⁴ A kritikák egyik része mégis éppen ezen az összevethetőségen alapul, a történelmi tényektől, a Biblia világától való eltéréseket kéri számon vagy bizonyos ideológiai, filozófiai, tudományelméleti, netán teológiai következetességet hiányol vagy éppen talál benne és egyoldalúan kiemeli. Harmadrészt a *Tragédia*, mint minden műalkotás, azt a szövegvilágot is hordozza, amelyben a befogadó az ábrázoltakat, a fikciót egy általa reálisnak feltételezett szövegvilágként tudja értelmezni, így az olvasó számára a fiktivitás átélhető, olyan, mintha az valóságos lenne. Ugyanakkor kétségtelen, hogy a bevonás ígését, az érzelmi, hangulati átélést meg-megszakítja a gondolatiság filozofikuma, annak diszkurzivitása és diszkussziója, a vitára és a logikai, analízáló következtetésekre építő beszélgetés, mely egy folytonos értelmezést kíván. Így a filozófia és irodalom együttlevősége egy alapvető feszültséget teremt a befogadás folyamatában, az intellektualitás és az esztétikum feszültségét. Meglátásom szerint e két fajta beszédmód ellentétes kettőssége az alapja és kiindulópontja a legtöbb ‘bipoláris együttlevőségnek’ (más kifejezéssel: az ‘ellentétes együttlevőségeknek’) másrészt ezek feszültségteremtő ereje a *Tragédia* esztétikumának alapvető sajátossága.

2. A lezárhatatlan hermeneutikai diszkurzus

Madách *Tragédiájának* hatalmas méretű és egymásnak ellentmondó értelmezés-sorozata egyértelműen bizonyítja a műalkotás gondolkod-

tató és ható voltát. Az, hogy a *Tragédia* lassan másfél évszázada jelen van az irodalmi hatástörténeti tudatban számtalan szekunder-formán keresztül: a megértésre törekvő befogadás folyamatának természetes eltéréseiből, egyes elemeinek felerősödéséből valamint a *Tragédia* hermeneutikai sajátosságaiból eredeztethető. A befogadó, legyen az akár egy érdeklődő olvasó, vagy ‘műértő’, egy sajátos élet- és sorsérzéssel, kor- és világnézettel, létértelmezéssel valamint egy egyedi műmegközelítési szemponttal vesz részt az ‘esztétikai megismerési viszonyban’. A befogadói előítélet-rendszer megléte, különösen az egyes interpretátorok világnézeti beállítottsága igen látványosan mutatkozik meg a *Tragédia* értelmezés-történetében. A meglévő befogadói attitűd – hermeneutikai fogalommal – előítélet-rendszer további elemei is még inkább felerősödnek, hiszen az értelmező eleve birtokol egy sajátosan rá jellemző ismeretrendszert az európai kultúrtörténetről, vannak bibliai, filozófiai, történelmi ismeretei: így egyszerre ismerős is a *Tragédia*, de egyszerre ismeretlen, idegenszerű is. Ismeretlen amiatt, hogy *Madách* a történelmi eseményeket, a bibliai vonatkozásokat és a bölcséleti eszméket is egyaránt átformálja, mivel ‘másképpen’ értelmezi. Ismerős–ismeretlen e kettőssége a befogadó természetes hermeneutikai szituációjából adódó előítélet-rendszerének (meglévő ismeretanyagának) és a madáchi újraformálásnak, mint megértettnek a feszültségéből fakad. Ez a kettősség a madáchi ‘megértés-művészet’ és a befogadói ‘művészet-megértésen’ alapul, mivel a mű egyszerre hordozza a hermeneutikai ‘megértettséget’ és a ‘megértendőséget’.

A *Tragédia* lét-történet értelmezése a hermeneutikai megközelítést szinte felkínálja az értelmező számára.⁵ Egyszerre hordoz két hermeneutikai dimenziót: „*a valamit-mint-valamit megértés*” filozófiai és a „*magát-valamin-megértés*”⁶ irodalmi dimenziójának egyes elemeit. Mindannyiunk közös problémája a létmegértés, így a *Tragédia* akár rólunk is szólhat, és mint minden műalkotás, ‘létben való gyarapodást jelent’. Éppen ez teszi élővé, folytonosan jelenvalóvá. Esztétikai hatása így abban is rejlik, hogy a saját életünkre, sőt korunk problémáira is rákérdez és egyben rákérdeztet bennünket is, így kérdései a mi kérdéseink is. A *Tragédia* esztétikumát, esztétikai hatását és megértését, a művel való folytonos dialogikus viszonyt – gadameri kifejezéssel –

„egy értelem egységeként kell elgondolni.”⁷ A *Tragédia* esztétikuma, befogadásának élvezetessége nem más, mint gondolkodtató és újraalkotó értelmezése. Szerb Antal találó megfogalmazását idézve: első sorban nem csak színházi előadásra, de nem is csak egyszerű olvasásra készült a *Tragédia*, hanem „kommentálásra, mint a szentkönyvek és a misztikus szövegek.”⁸ Madách műve mindenkinek mindenkor mindig újabb arcát mutatja meg. Bármely befogadó szabadon, mégis megkötve gondolkodhat el azon: mi is az ember tragédiája? Az a tragédia, amely éppúgy jelen van az egyén életében, ahogy jelen van az emberiség változó világában és történelmében, az ‘egyben és a mindenben’.

A *Tragédia* befogadási folyamata megerősíti a gadameri esztétikai hermeneutika kulcsfogalmainak érvényességét, amelyek a műalkotás létezését mint folyamatot mutatják be: a befogadói előítélet- és ismeretrendszer erőteljes meglétét, a kérdés–válasz dialogicitását, a hatástörténeti tudattal való kikerülhetetlen és állandó diszkurzust, a mű által hordozott hagyomány és a befogadó horizontjának összeolvadását. Gadamer híres és radikális kijelentését – „Az esztétikának fel kell oldódnia a hermeneutikában.”⁹ – megismételve: olvasatomban a *Tragédia* esztétikai megközelítése feloldódik a hermeneutikai természetében, így esztétikuma egyet jelent a műalkotás megértési folyamatával. Véleményem szerint e folyamat sajátosságainak analízise mutathatja meg a *Tragédiában* filozofikum–esztétikum metamorfózisát. Ennek az analízisnek előrevetített eredménye: a filozófiai és irodalmi hermeneutikai dimenzió kettőssége mellett és ezzel összefüggésben: a ‘kettő az egyben’, és ‘az ellentétes együttlévőségek’ konstrukciós elvének feszültségteremtő ereje.

Ha a *Tragédia* esztétikumáról beszélünk a gadameri teória nyelvén, akkor a befogadó és a mű közötti értelmezői, megértési és alkalmazási (applikatív) folyamatnak vagyunk tevékeny alanyai és folytonos (temporális) dialógusban vagyunk a műalkotással. Nem a „mens auctoris”, a szerzői szándék elérhetetlen megtudása és mércéje a befogadás célja, hiszen a szöveget mindig másképpen értjük, akarunk ellenére, mint a szerzője. E másképpen-értés és értékelés sokszínűségét kiválóan reprezentálja a *Tragédia* értelmezés-sorozatának ellentmondásossága is. Másrészt ez az ellentmondásosság az értelmezői és az

esztétikai hozzáállás szubjektivitását és szabadságát is jelzi, és azt, hogy a befogadás, amennyire a mindenkori értelmező történeti léte és a mű által meghatározott, olyannyira szabad és játéktermészetű is.

Az értelmezés, megértés és alkalmazás a mű és a befogadó közötti hermeneutikai-esztétikai viszonyban realizálódik és a befogadó a művet „bevonja önértelmezésének” egészébe.¹⁰ A (gadameri) esztétikai hermeneutika szándéka nem az, hogy kidolgozza a műalkotásról szerzhető helyesnek vélt ismeretek módszerét, hanem azokat a feltételeket igyekszik feltárni, amelyek között a megértés történik.¹¹ Az esztétikai hermeneutikai megértés így nem „jobbanértés”,¹² hanem egy olyan „másképp-értés”, mely tudja a saját adottságait. Így például azt, hogy a befogadók, mi magunk, egy ránk jellemző előítéletrendszerrel közelítjük meg a műalkotást, amely az általunk birtokolható hagyományban gyökerezik. Mindenki benne áll valamilyen hagyományban, s ez szinte ránk kényszeríti magát az értelmezés folyamatában. A *Tragédia* esztétikumáról írva, így magam és talán olvasóim is bekapcsolódhatunk egy olyan, a hagyománnyal, a hatástörténeti tudattal, önmagunkkal és legfőképp a *Tragédiával* zajló beszélgetésbe, „mely folyamatban van, nem lehet lezárni”.¹³ A hermeneutikai megértés egy másik axiomatikus kiindulópontja, hogy a műalkotás megértésének történeti folyamatában minden egyes értelmezői szubjektív hozzáállás egy más és egy újabb, az időben folytonosan megújuló interpretációt jelent. Ezek az egyedi, temporális természetű megértések, éppen az abszolút megérthetőség és értelmezhetőség elérhetetlenségének tudatával, folytonosan éltetik a művet,¹⁴ éltetik a *Tragédiát* is, majd hógynem másfél évszázada. A *Tragédia*, ahogy számtalan más műalkotás, alapvetően hermeneutikus természetű, nem ragadható meg végső jelentése, lényege, hanem újabb és újabb, további analógiákra biztató, sohasem kielégítő, az időben folytonosan elcsúszó és ‘elkülönöződő’ értelmezéseket és értékeléseket kap. Egy olyan lezárhatatlan hermeneutikai diszkurzus műalkotása, mely egyszerre hordozza a filozófiai és az irodalmi dimenziót.

3. Ellentétes együttlevőségek a Tragédiában

A *Tragédia* esztétikumának, állandó értelmezésre felszólító – más szóval hermeneutikus – jellegének¹⁵ egy másik forrása a madáchi filozofikus kérdésfeltevés és válaszadás minőségében rejlik, a ‘mire és a hogyan’ kérdez–válaszol jellegében. Meghatározó tényező a műben megfogalmazódó filozófiai kérdések jellege. Olyan metafizikai, életfilozófiai és történelemfilozófiai kérdések merülnek fel a *Tragédiában*, amelyekre ellentétes vagy kizárólagosan ellentétes válaszok adhatóak, így két szembeálló pólust feszít egymásnak: a monizmus–dualizmus, abszolút–relatív, abszolút bizonyosság–bizonytalanság antinómiáit és a hit–tudás, a létezés értelmetlensége–értelmessége, a szabadság–determináció vagy másképpen a küzdés szabadsága és a bukás végzete, individualizmus–kollektívizmus, az eszmék és megvalósíthatóságuk (stb.) ellentéteit, valamint test és lélek, anyag és szellem, érzelem és értelem dualizmusát. A kérdés, a problémafelvetés után két szembeállítható, vagy feloldhatatlanul ellentétes válasz fogalmazódik meg. Mindkét válaszlehetőség mellett találunk érveket a műalkotásban ‘mint folyamatban’, így a válaszok többsége a felvetett probléma szintjén eldöntetlen, nyitott marad. A *Tragédia* egészében így a ‘kettő az egyben’ konstrukciós elve – illetve –, a ‘bipoláris (szélsőségesen ellentétes) együttlevőségek’ logikája érvényesül, egy folytonos feszültséget teremtve. A válaszok közötti feszültség a befogadót egy állandó újrakérdezésre készíti, tudatát a két válasz ‘síkja’, dimenziója közötti ‘vibrálásra’ kényszeríti, ‘melyik érvényes a kettő közül, melyiket fogadjam el?’ dichotómiájában. Így a befogadó egy állandó dialógusban van a műalkotással. A kérdésre adott egyértelmű válasz helyett a folyamatos gondolati feszültség, az eldöntetlenség és az eldönthetlenség feszültsége van jelen, és ez az intellektuális és egyben esztétikai hatás fenntartója, a mindig megújuló értelmezések kényszerítő ereje. Ez a folytonos feszültség csak az utolsó színben, az isteni válaszadásban oldódik fel, mivel az ellentétes válaszok egy kisebb része kiegyenlítődik. Ezzel szemben véglegesen nyitott marad – többek között – a létezés mint küzdés értelmessége és/vagy értelmetlensége, a szabadság és a szükségszerűség, a bizonyosság és bizonytalanság dilem-

mái, és az emberiség fejlődésének teleologikus kérdései.¹⁶ Tehát a madáchi kérdés és válaszadás struktúrája:

- kérdésfeltevés;
- két szembeállítható válasz;
- folyamatos érvelés az ellentétes, kettős válaszok mellett;
- a befogadói folyamatban az eldönt(het)etlenség folytonos és dialógikus feszültsége;
- a kérdésekre adható ellentétes válaszok kiegyenlítése az utolsó szín isteni válaszában illetve más kérdések megoldatlanul, nyitottan hagyása;
- a dialógikus feszültség további fennmaradása egyrészt a nyitottan maradó kérdések nyomán, másrészt a befogadói visszacsatoló folyamat révén.¹⁷

Olvasatomban Ádám tragédiája egy többszörösen összetett minőség, melynek egyik komponense: az eszme tragédiája, mely az eszmék megvalósíthatatlanságán alapul. Az ádami eszmék – különböző konkrét formákban – állandó konfliktusban, drámai küzdelemben vannak a megvalósíthatósággal. A történelmi színekben újra és újra felbukkan valamely eszme, majd ezt követi a tragikus eszmevesztés mint értékvesztés, a megvalósíthatatlanság győzelmével.

Miből fakad ez? Elsősorban Ádám (metafizikai) lényekereséséből ered és a megtalálni vélt lényeg mint valamely konkrét eszme (szabad emberi akarat, egyenlőség, demokrácia, testvériség, szeretet, tudomány, szabadság, fejlődés, a boldog és beteljesült szerelem, stb.) immanenciájának, életintegrációjának a lehetetlenségéből. Ádám metafizikai tudásra és az abszolút bizonyosságra mint az eszmei lényeg megismerésére vágyódik: hiszi, hogy az egyedi ember életének (az egynek), és az emberiség létezésének, egyben történelmének (a mindennek) is van valamilyen értelmes és értékes lényege. Ádám, a premodern metafizikus ember egyben feltételezi azt is, hogy ez a megismerhető és tökéletes eszmei lényeg meg is valósítható, ennek immanenciájával válik az ember nemesebbé, és ilyen módon fejlődik, halad az emberiség, így ez a valamely eszme lesz az ember, a történelem- és a világformáló erő. Ezzel szemben azonban a megtalált és megvalósíthatónak vélt nagyszerű és értékes eszmék, mint (metafizikus) lényegiségek megvalósíthatatlanok-

nak bizonyulnak, mivel életintegrációjuk kudarcba fullad, így a történelmi és az emberi fejlődésbe vetett premodern hit¹⁸ is megkérdőjeleződik. Ádám 'enisteni mivoltának' lényegkeresésével és az eszme megvalósíthatóságába vetett metafizikus és idealisztikus hitével, abszolút bizonyosságot kereső törekvésével áll szembe a luciferi antime metafizikus gondolkodásmód realiztikussága: a valamely egy igaz lényeggel szemben a relativizmus állítása; az 'egy igazság' cáfolása; a metafizikus megvalósultságok lehetetlenségének a megláttatása; az emberi létezés lényegének, ezáltal a létezés értelmességének (értékességének és fejlődésének) a tagadása. Ádám („*Madách szíve*”) az emberi létezés metafizikai (valamely eszmei) lényegében hisz és ennek megtalálásáért és megvalósításáért küzd. Lucifer („*Madách esze*”¹⁹) a megvalósíthatatlanság bemutatásával, racionalitásával tagadja ezt a valamely lényegben való hitet, körkörös létértelmezésével az egyenes vonalú fejlődést, és ezzel együtt az Isten által teremtett emberi világ értelmességét és a küzdés folyamatának értelmét is. Ahogy az Úr ellen érvelt, szerinte a teremtéssel az a legnagyobb probléma, hogy „*Végzet, szabadság egymást üldözi, / S hiányzik az összhangzó értelem.*”²⁰ A luciferi logikában maradva: Lucifer célja, hogy bemutassa a teremtett világ értelem-nélküliségét. Ezt leginkább úgy tudja, ha megnyeri magának Ádámot, azaz lázadóvá teszi az Úr ellen. Majd bemutatja (az ádám) szabad akaratot 'üldöző', az – eszmék megvalósításáért küzdő – ember törekvéseit meghatározó, mindig ott lévő, megfellebbezhetetlen végzet (mint determináció) érvényességét. Hiszen ezáltal bizonyítja az első ember és közvetve az Úr számára a teremtés értelmetlenségét, azt, hogy értelmetlen a világ, mivel 'végzet, szabadság egymást üldözi'. Csakhogy Lucifer éppen a szabad akarat korlátozottságáról nem tudja meggyőzni Ádámot! Ez az eszme volt az első a *Tragédia* szövegében és egyben ez mutatkozik a legdöntőbbnek is, hiszen ebből származtatható a küzdés a nagyszerű eszmék megvalósításáért. Ennek az érvénytelenségét nem fogadja el Ádám, pontosan azt az (első) eszmét, amellyel maga Lucifer csábított, amelyet maga Lucifer 'adott' át Ádámnak. Ugyanakkor, éppen az Úrtól kapja vissza ezt az eszmét az angyalok karának éneke szerint: a szabad akaratot, a szabad választást jó és rossz között.²¹

A madáchi belső polémia kivetítődései mint ellentétes világértelmezések csapnak össze Ádámban, hiszen megismeri és megtapasztalja a luciferi metafizikátlan világot, keserves tudást szerez róla, ennek ellenére hite, belső meggyőződése, csalódásai ellenére sem változik meg, továbbra is keresi ezt az emberi lényegét és értelmességet az utolsó színig. Ezt a metafizikai hitét, lényegkereső és a szabad akaratban hívó mivoltát akkor sem tagadja meg, amikor az öngyilkosságra készül, sőt éppen ezen eszmék megvalósíthatatlansága miatt dönt így. (Úgy tűnik ennél a jelenetnél, hogy a metafizikus embernek meg kell tagadnia a valóságos életet ahhoz, hogy hű maradhasson hitéhez.²² Érdekesképpén megjegyzem, hogy – a *Tragédiát Erdélyi János* mellett a leginkább elutasító – *Lukács György* is erre a következtetésre jut egy korai, ámde annál nevezetesebb esszéjében, *A tragédia metafizikájában*.²³)

Ez a két ellentétes világmagyarázat tehát egy folytonos feszültséget teremthet a befogadás folyamatában. Véleményem szerint Ádám mögé nemcsak a metafizikus filozófia egyik-másik variánsát, például a hegeli vagy a kanti rendszer bizonyos kategóriáit állíthatjuk, sokkal inkább azt a metafizikus létértelmezést mint premodern diszkurzust, amely feltételezi azt, hogy a létezésnek van valamely szellemi-eszmei lényege, és azt is, hogy ez megismerhető, sőt, az ember által immanens módon meg is valósítható, s mindez a folytonos fejlődés alapja. Ádám hisz abban, hogy az ember szabad akarata révén megvalósíthatja etikus önmagát, hisz egy egyetemes értékrendben, abban, hogy ezáltal az emberiség fejlődik, és útja a folytonos tökéletesedés, hisz az eszme ('ideál') és az általa hordozott érték gyakorlati megvalósulásában, így a küzdés értelmességében. Ugyanígy Lucifer mögé nemcsak egy, netán kettő, a romantikus-liberális történelemfilozófiát tagadó rendszert állíthatunk, így például a pozitívizmust és a mechanikus materializmust, hanem átfogóbban egy antimetafizikus világszemléletet és létértelmezést. Ezekben éppúgy helyet kap a tapasztalati és anyagi ('reál') világ pragmatikus tényeinek a számbavétele; a materializmus, a tudományosság, a hideg ráció szigorúsága; mint az eszme és megvalósulása közötti feloldhatatlan ellentét megláttatása, a relativizmussal együtt a plurális igazságok meglétének a felismertetése; a kezdet – cél

– befejezettség történelem-értelmezésnek és az ádami küzdések értelmességének a megkérdőjelezése, és mindebből következően az ádami metafizikus létértelmezés folytonos tagadása; a haladás képzetének a cáfolata; a szabad akarattal szemben a determinizmus és a predesztináció hangsúlyozása; a kételkedés, a szkepticizmus és a cinizmus hangjai. Miről van itt szó? Két fajta létértelmezésről, olyan két szembenálló diszkurzusról, amellyel nem csupán egy vagy néhány filozófiai rendszer állítható párhuzamba.²⁴ A premodern két olyan, egymással ellentétes, de mégis szorosan összetartozó változata ez, amely a XIX. század második felétől, lassan kibontakozva a luciferi relativitás és antimetafizika fokozatos győzelmével ér véget, mely egyet jelent az egy igazság, a lényegiség, valamint a fejlődéseszmé megkérdőjelezésével, a normatív személyiségbe vetett bizalom megrendülésével, és azzal a felismeréssel, hogy a világ megragadhatatlan, bizonytalan és az ember számára irányíthatatlan is egyben.²⁵

A *Tragédia* két fajta ellentétes létértelmezésének és történelem-értelmezésének együttességével függ össze a következő esztétikai jelleg: a folytonosan jelenvaló, gondolkodtató erő. Az ádami metafizikus létértelmezés kritikáját Lucifer adja, valamely antimetafizikus bölcelet érvrendszerébe bújva, ugyanakkor az ádami kritika abban nyilvánul meg, hogy mindig újabb és újabb lényegi, eszmei értelmet, lényegiséget vél felfedezni. Másrészt egy folytonosan elgondolkodtató erő rejlik abban is, hogy az ádami és a luciferi lét- és történelem-értelmezések szembenállása ellenére a színek során mégis egyre közelebb kerülnek egymáshoz, ahogy ezt néhány értelmező észrevette már. Ez – véleményem szerint – leginkább Lucifer kettős, abszolút és relatív minőségéből fakad, hiszen abszolút gonoszként végletesen szembeáll az első emberpárral, míg relatív gonoszként az Úr humanizáló, az embert jobbra ösztönző eszközeként is értelmezhetjük.²⁶

A szereplők viszonyrendszere is az ellentétek együttesét mutatja: Ádám és Lucifer szemben is áll egymással, de mégis szorosan összetartoznak, akárcsak Ádám és Éva, az Úr és Lucifer vagy az Úr és Ádám. Ez a többszörös szembenállás, és egyben összetartozás úgy lehetséges, hogy maguk a szereplők is kétarcúak, a ‘kettő az egyben’, más kifejezéssel az ‘ellentétes együttlevőség’ elve érvényesül megfor-

málásukban. A három főszereplő közötti kölcsönös összeütközés, sajátos ellentétek képezik a *Tragédia* konfliktusrendszerének alapját. Ádám, mint az ember szimbóluma több szempontból is dualista illetve kétarcú, Lucifer szavaival „*sárból napsugárból összegyúrva*”. Ádám saját magát is így látja: „*aki enmagamban / Olyan különvált és egész vagyok*.” Egyszerre hordozza magában a szellemi–anyagi, természeti és erkölcsi, érzelmi és értelmi lény kettősségét. A történések révén kénytelen megtapasztalni az értelmetlenség–értelmesség, a pesszimizmus–optimizmus, a bukás–küzdés, a tudás–hit, szabad akarat és a (természeti, történelmi, transzcendens) determináció ‘ellentétes együttlevőségét’ is. Emellett az is megemlíthető, hogy Ádám egyrészt cselekvő hőse az eseményeknek – igaz, ez a cselekvés egyre visszafogottabb lesz a londoni szintől –, ugyanakkor minden álmából való felébredése után objektívan is képes szemlélni önmagát és értékelni az eseményeket, mintegy álomképei nézőjeként.

Lucifer kétarcúságát a monizmus–dualizmus és az ebből fakadó abszolút és relatív tulajdonságok egymásba játsása adja. Így Ádám és Lucifer viszonya is egy ‘ellentétes együttlevőség’ mutat: ösellen-ségek, de társak is a lázadásban. Ezzel párhuzamosan érdekes enigmákat hordoz az Úr és Ádám illetve az Úr és Lucifer viszonya, melynek vizsgálatával a *Tragédia*-értelmezések kevésbé foglalkoztak. Például: milyen összefüggéseket rejt magában az, hogy a Lucifer által kezdetben megígért szabad választást – a jó és a rossz között – a mű legvégén az Úr adja vissza Ádámnak?

Hasonló ‘bipoláris együttlevőség’ figyelhető meg Éva alakjában és az első emberpár kapcsolatában is. Ádám-Kepler így beszél Borbáláról, feleségéről: „*Minő csodás kevercse rossz s nemesnek/ A nő, méregből s mézből összeszűrve*.” A *Tragédia* egészében jelen van ez a Janus-arcúság. *Bene Kálmán* Éva kettősségét Ádámmal való ellentétes viszonyában mutatja be, valamint a Föld szellemének alakjában is hasonló strukturáltságot lát. Éva az, „*aki nő-voltával segíti Ádám felfelé törekvését, szellemiségét, aki a mű végén érti a dalt, az angyalok karának biztatását, aki miatt sohasem lesz teljesen vigasztalan a luciferi kétségek teremtette hideg ész világa. Éva az, aki a szerelem hatásával, a Lucifer által szét nem téphető vékony szál által* eszméinek elbukását

is elviselhetővé, továbbgondolhatóvá, továbbélhetővé teszi Ádámnak. Ugyanakkor ő az, aki nagyon is a luciferi szándékoknak megfelelően még reménytelenebbé teszi gyakran az egyes korok valóságát: aki bűneivel, hűtlenségével és megvásárolhatóságával még hitványabbá teszi a feudális avagy kapitalista közerkölcsöket, aki még véresebbnek láttatja a heroikus forradalmat, aki még állatiasabbá festi az emberiség haldoklását. Nem véletlenül látja sok elemző Éva szimbolikus megfelelőjének a Föld szellemét. Ez az anyagi és szellemi lény, véd őv, megtart – de lehúzza a sárba, s nem enged a végtelen űrben szabad, korlátlan szellemként érvényesülni. Kettőssége jellegzetesen Éva-i: a 3. színben felidézett »szép szerény fiú az égi karból« valódi alakjával még Lucifert is megriaszítja, szinte félelemmel tölti el, nem csupán a szellemszemekkel látó első emberpárt – ám a felidézett szörny, »elrészletezve vízben, fellegekben, ligetben«, nimfák, najádok, természetistenségek képében már sokkal inkább barátja lesz az embernek. Különösen Éva ismeri fel rokonságát e kedves testvér-arcokkal. (Ezért tartják a sokszínű természet képviselőjének is Évát.) Avagy nézzük ezt a kettősséget a Földszellem utolsó megszólalásakor: a halál mezsgyéjéről szeretett Földjére szólítja vissza Ádámot, hogy ezt követően hősiük a legnagyobb lidércnyomással szembesüljön a legreménytelenebb álomban.”²⁷ Továbbá ott feszül ez az ellentét Éva alakváltozásaiban is: egyrészt mint a valóságos, esendő, könnyen befolyásolható, a kor bűnét hordozó nő jelenik meg, másrészt pedig a nő mint eszménykép. A tömeghez viszonyítva pedig vagy a tömeg reprezentánsaként, vagy ettől szélsőségesen eltérve, a legszebb vagy a legrútább oldalát jeleníti meg.

Anélkül, hogy akárcsak vázlatosan is érinteném a *Tragédia* szerkezeti sajátosságait, illetve rendkívül nagy számú elemzéseit, csupán jelzem, hogy itt is látványosan megmutatkozik az ‘ellentétek együttlevőségének’ logikája, a szakirodalom szűkebb terminológiájában: az állítás és a tagadás váltakozása. Egyrészt a keret- és az álomszínnek ellentéte, ugyanakkor átjárhatósága és együttessége az ádami – a paradicsomi létformára történő – visszaemlékezések, másrészt az álomszínnek közötti állító-tagadó viszony révén. Ez utóbbi hegeli rokonságát többen hangsúlyosnak vélik.

Hubay Miklós *Miért szép Az ember tragédiája?* tanulmányában a szerkesztés ‘építő–romboló’ ellentétes kettősségére hívja fel a figyelmet: „*Madách minden történeti színben felépít egy történeti korszakot, és ugyanakkor le is bontja. (...) Mert miközben építi, már bontja is.*”²⁸

Ha a színeken belül az egyes jelenetek felépítését követjük és az ezen belüli egységeket, itt is – egyre kisebb szegmentumokat átfogva – a bipolaritások hálóját lelhetjük meg. Ennek bizonyítása egy aprólékos és alapos szövegolvasattal lenne meggyőző, a továbbiakban azonban csak néhány kiragadott példára van lehetőségem. Már az első színben, az angyalok karának énekében ott a ‘bipoláris együttlevőség’, mégpedig a nyelvi megformálás szintjén, az ellentétek, paradoxonok, oximoronok formájában. A teremtett világegyetem bemutatásában még szórványosan vannak jelen ezek a stíluseszközök, majd a Föld leírását tartalmazó utolsó tíz sorban, mindezt fokozva, a nyelvi megformálás stílusa már kizárólag ezekre az ellentétes alakzatokra épül. Egy másik példa: ez a művészi logika érvényesül a tizenharmadik szín űr-jelenetében, itt a logikai elv a szerkezeti formában válik nyilvánvalóvá, a felépítés és a lebontás látványának együtt érvényesülő folyamatában. Mikor Ádám távolodik a Földtől, egyrészt felépíti az űrbéli látványt, másrészt lebontja a földi világot. Ádám, e kettős látványban a luciferi viszonylagosságot tapasztalja meg, azt, hogy a nézőpont határozza meg a dolgoknak – a földi lét elemeinek – a milyenségét és egyben értékelését is. Más ellentételező funkció is érvényesül az űr-színben: a történelemből ki kell lépni, a Földet el kell hagyni ahhoz, hogy a kozmikussá növesztett elhagyatottságban megérthesse és megfogalmazhassa emberi lényegét, létezésének értelmét: „*az élet küzdelem*” felismerést. Szinte minden jelenetben érvényesül ez a művészi logika. Egy további példa az egyiptomi színben a rabszolga és a fáraó ellentétesen strukturált viszonya. A felügyelők által szinte halálra vert rabszolga Ádámmal, a fáraóhoz kiált segítségért. Éva, a rabszolga felesége kiábrándítja: „*Hiába kéred azt, / Ki kínjainknak nem volt részese, / Nem ért, nem ért!*” A fáraó valóban értetlenül hallgatja, helyette az „*ismeretlen érzésre*”, a hirtelen támadt szerelemre figyel. E mikrodráma minden további dialógusa a túlzóan egymásnak feszített elemekre épül. Olyannyira szélsőségesen váltakozik a rabszolga halá-

lának és a fáraóban felébredő szerelemnek az ellentéte, hogy a mai befogadó arcán ez a jelenet inkább már mosolyt fakaszt. Érdekes megfigyelni azt az ellentétesen ívelő folyamatot is, ahogy a haldokló utolsó szavait – „*Milljók egy miatt*” – a fáraó először elrettentőnek véli, majd nem is érti igazán; de később Éva segítségével és Lucifer ellenében fokozatosan saját felismerésévé, sőt meggyőződésévé válik, és végül történelemformáló eszmévé növekedik a hajdani rabszolga utolsó szava: „*Fülembe cseng még: milljók egy miatt. / E millióknak kell érvényt szereznem. / Szabad államban – másutt nem lehet.*” Hasonló ellentétes strukturáltságot vehetünk észre az athéni színben a bent és a kint; a szentély és az athéni köztér; a család (Kimón és Lucia) szorongása, aggodása és a rongyos nép unalmat elűző ‘kölelkű ridegsége’ között; valamint Miltiadész, ‘a hős atya’, a ‘maratóni győző’, illetve mint a halálra ítélt ‘áruló’ méltatásai között. Ahogy felépül előttünk – családja szavai nyomán – a népe szabadságáért küzdő, hős Miltiadész alakja, úgy bontja azt le a demagógok által befolyásolt néphangulat ‘lefizetett’ árulóvá. E felépítő-lebontási folyamat folyamat érvényességét szinte minden jelenetben észlelhetjük, a terjedelmi korlátok miatt azonban csak néhány példára adódott lehetőségem.

Egy alaposabb szövegelemzéssel annak az ellentétes folyamatnak a jellegét is be lehetne mutatni, ahogyan a hosszabb bölcselkedő betétek beépülnek az irodalmi szövegbe. Egyrészt: többnyire a drámai feszültség csúcspontján, egy-egy nagy konfliktus kirobbanásának pillanatában vagy az azt közvetlenül megelőző, igen – nem válasz(tás) előtti döntés pillanatában áll le a drámai akció dinamikája, melyet megszakít a filozófiai diszkurzus kontemplatív lassúsága, majd ezután a betét után robban ki a konfliktus vagy történik meg a konfliktust kiváltó választás. A terjedelmi korlátok miatt csupán az első három színben mutatnám be ezt a folyamatot. Az első színben Lucifer dualista filozofálása az Úr és Lucifer között kirobbanó konfliktus pillanatába ékelődik bele. A második színben akkor bölcselkedik ráérősen Lucifer, és társul hozzá Éva, amikor az emberpár paradicsomi léte legfontosabb döntése előtt áll: ellenszegüljön-e az Isten akaratának. A választás feszültségének pillanatát lassítja le *Madách*, egy olyan teológiai, filozófiai kérdéssel, mely vagy-vagy formában tevődik fel, megválaszolatlanul ma-

rad, és az ember bűnösségének eredetére kérdez rá. Hasonló lassító betét figyelhető meg a harmadik színben, amikor Ádám egyre erőteljesebben követeli a megígért tudást, az aktív, tudni és tenni vágyó ember ‘enisteni’ lelkesedésével, hiszen ezért a tudásért és önállóságért lett lázadóvá, szegült ellene Isten akaratának. Ennek a követelésnek a dinamikáját állítja meg a luciferi filozofálás. Az idő relatív jellegéről, majd az egyed és a faj, az egyén és az emberiség egységéről szóló betétnek az epizódjelleg mellett más funkciója is érvényesül. Mivel egy előrehozott érvelés is ez egyben, az elvi alapját jelenti a további történeti színeknek, annak, hogy Ádám egyetlen álma évezredekkel ölel át, másrészt annak, hogy Ádám és az emberiség sorsa egyetlen egységet, ‘egyet a mindenben – mindenben az egyet’ jelenti.

A filozófiai és irodalmi beszédmód kettősségének további szembeállása: az irodalmi szöveg líraiságát, érzelmi, hangulati telítettségét ellentétesen szakítja meg a bölcselkedő betét racionalitása, logikai okfejtése. Többnyire Ádám lelkesedésébe vagy fájdalmas kiábrándulásába szól bele a luciferi mindentudó hideg érvelés. Emellett az elmaradhatatlan luciferi filozofáló értékelések folytonosan megszakítják az eseménysor menetét, ezek az értékelések többnyire egy axiológiai dimenzióváltásra épülnek, az egyes történések ellentétes vagy viszonylagos jellegét mutatják meg.

A ‘kettő az egyben’ logikai elve, a *Tragédia* további sajátosságai is jelen van: így például időszerkezetében. Egyrészt együtt, de mégis ellentétesen jelenik meg a mitikus idősík a bibliai színek révén, a történelmi színekkel szemben. A Paradicsomból kiűzetett álmodó és felébredő Ádám az álmoképek cselekvő majd szemlélődő hőse és a felébredések után annak értékelője is. Másrészt a *Tragédia* folytonosan ‘áttöri az idő falait’ – *Hubay Miklós* találó megfogalmazásával élve –, hiszen képes együtt láttatni a múltat, a jelent és a jövőt, sőt: „*Madách művében egy anyagból van szöve kezdet és vég*”.²⁹ Az idő többértelmű és relatív folyamata valósul meg például az utolsó színben: az egy éjszaka álmodott jövő egy (létező vagy nem létező) évezredekkel átívelő múlttá változik át.

Hasonló ‘ellentétes együttlevőség’ van jelen a műfaji jellegben, a filozófiai és irodalmi nyelvhasználatban, és a verbális és vizuális jel-

rendszer között. Az ‘ellentétes együttlevőségek’ logikájának – nyelvi, szerkezeti, gondolati stb. – érvényesülése a befogadót állandóan kizökkenti az átélés folyamatából és egy kívülálló pozícióba juttatva távolságtartó értékelésre, gondolkodásra ösztönzi, így folytonosan megszakad a beleélés katartikus azonosulást és ‘bennlevőséget’ feltételező folyamata. A katartikus átélés szűkebb, a tragikum értékvesztéséhez kötött jellegét szintén kizökkenti a luciferi ‘kacagás’,³⁰ a gúny, az irónia jelenléte, a „*Tragédiának nézed? nézd legott / Komédiának s mulattatni fog.*” , a „*Minden nagy gondolatnak, / Hiába, ily kicsinyes a bukása.*” viszonylagosságot állító nézőpontja. Az értelmezők itt is két táborra oszlanak, vannak, akik katartikusnak,³¹ vannak, akik antikartikusnak³² vélik a *Tragédiát*. Meglátásom szerint, a katarzis esetében is egy kettős, ellentétes tendencia és ugyanakkor együttlevőség érvényesül.

Végül még egy indirekt bizonyosságra utalnék az ‘ellentétek együttlevőségének’ logikáját illetően. Érdeemes felfigyelni arra a tényre, hogy a *Tragédia* elemzésének, értelmezésének története is ilyen szélsőségesen egymásnak feszülő tendenciát mutat, szinte mindig, valamilyen szempontból, két szembeálló táborra szakítva az interpretátorokat: vannak akik optimista kicsengésűnek,³³ mások pesszimistának³⁴ vélik a *Tragédiát*; többen a küzdés ‘és mégis’ folytonosságát tekintik meghatározónak,³⁵ míg mások a hiábavalóság szkepticizmusát, a reménytelen véget; vannak, akik rossz filozófusnak, de jó költőnek találják *Madácho*t vagy éppen fordítva, egyesek a konfliktusrendszer megléte mellett érvelnek, míg mások tagadják ezt; néhányan katartikusnak tartják vagy éppen hiányolják a katarzist, hasonló az igen – nem szembeállása a tragikum esetében is,³⁶ illetve a líraiság és/vagy drámaiság kérdésében. Hosszasan lehetne még sorolni a kizáróan ellentétes véleményeket, az elemzések és értelmezések egymással vitatkozó megállapításait. Ehelyett az esztétikai ítélkezés kettős ellentmondásosságát jelezném röviden: vannak, akik *Erdélyi János* kritikáját³⁷ követve – szerkezetében, koncepciójában, eszmeiségében, drámaiságában és/vagy líraiságában, esztétikai, nyelvi megformálásában – következetlennek és elhibázottnak vélik, míg sokan mások, *Arany János* óta, kivételes remekműnek tartják.

4. Összegzés

Ha elfogadjuk azt a gadameri axiómát, hogy a mű azonos értelmezéstörténetével, hogy a műalkotás létehez tartozik, amit valaha is gondoltak, írtak róla, akkor azt mondhatnánk, hogy a *Tragédia* mindez együtt. A szembeálló értékelést és következtetést hordozó interpretációk együttesen adják értelmezés- és hatástörténetét, egyben indirekt módon és egyértelműen megmutatva azt, hogy a *Tragédia* a legkülönbözőbb kettős ellentmondások együttesének és az ebből fakadó többértelműségnek a hordozója. E művészi logika ugyan a romantikus hatásformából fakad, mégis több ennél. A ‘bipoláris együttlevőségek’ logikai elvének alapvonása, hogy az ellentétes polarítások állandóan felülírják egymást, hol az egyik válik érvényessé, hol a másik, ugyanakkor az ellentétek kritikusan megújítják egymást és egy egészet alkotnak. Így a befogadói nézőpont minőségétől függően hol ezt a tulajdonságát mutatja meg a *Tragédia*, hol amazt. Pedig nem csupán egyik vagy másik, hanem mindkettő együtt illetve e végletes kettősségek együttese, néhol (kritikai) kiegyenlítődése.

A teljesség igénye nélkül összefoglalva az ellentétes, valamint a kizáróan ellentétes (antinómikus) együttlevőségeket, melyek a gondolkodtató erőt és a befogadás folyamatának többértelmű esztétikai feszültségét folytonosan fenntartják: legalapvetőbbnek tartom a ‘poeta philosophus’ művészkalkot, melyben ötvöződik a bölcselkedés és az irodalmiság kettőssége; az ebből fakadó hermeneutikai kettős, filozófiai és irodalmi dimenziót; a filozófiai kérdésekre adott válaszok ellentétes struktúrájának, az igenek és a nemek, az állítások és a tagadások, a vanok és a nincsenek, a pozitívítások és a negatívítások ingadozását, egymásba játszását, kritikáját és ugyanakkor együttlevőségét; az ebből kibontakozó két fajta (ádami és luciferi) létértelmezés és történelem-értelmezés diszkusszióját; a szereplők Janus-arcúságát, ugyanakkor az egymáshoz fűződő viszonyuk kettősségét; a filozófiai és irodalmi beszédmód együttesét, a műfaji, szerkezeti, nyelvi kettősségeket. A különböző ‘bipoláris együttlevőségek’ és az ezáltal megvalósuló folytonos polemizálások át- és átszövik az egész *Tragédiát*, annak létértelmező, történelemszemléleti, eszmei rétegét és szerkezeti, poétikai sa-

játosságait egyaránt. Az általuk létrehozott gondolati és dialogikus feszültség nyitottsága révén egy mindig megújuló értelmezésre és a művel folytatott dialógusra ösztönzik a befogadót.

Az 'ellentétes kettősségek együttese' nem a fejlődéselvet is magába foglaló hegeli dialektika sajátja,³⁸ hanem sokkal inkább a platóni dialektika, az állandó – szókratészi – dialógusban lévő és párbeszédre ösztönző 'dialektika művészetének' a jellemzője. A jelenetek többségét a szókratészi hagyományra épülő kérdés – válasz, majd a továbbkérdés nyelve és dinamikája jellemzi. Platónnál a kérdezni tudás képessége a tudásra szert tevő képesség alapfeltétele, amely révén felismerjük, hogy a lét ellentmondásokat rejt magában, hogy (bármely) dolog azonos is önmagával, de átmegy a maga ellentétes 'más'-ába is. Így a nyitott kérdés egyaránt átfogja a dolgról szerezhető tudás 'így van' és 'nem így van' ellentétét is. A tudás a kérdésesen alapul, az tudhat, akinek kérdései vannak, ezek a kérdések pedig magukban foglalják az igenek és a nemek, az 'így és a másképp' válaszainak ellentétességét, ezáltal a megszerzhető tudás dialektikusságát. A platóni dialektika művészete a kérdés művészete, a nyitott felé való irányulás fenntartásának a művészete.³⁹

Gadamer értelmezésében a platóni dialektika a „továbbkérdés művészete, ez pedig azt jelenti, hogy a gondolkodás művészete.”⁴⁰ A bipolaritások együttese, a platóni kérdező-továbbkérdő nyitottság, az 'így van – nem így van' dinamikája teszi a *Tragédiát* sokunk számára ma is 'meggondolandóvá'.

Úgy vélem, *Madách Imre* egy olyan bölcselő költő, akinek gondolkodását a polémia, és a továbbkérdés hatja át, nem tud egy igazságot állítani, egyetlen filozófiai rendszer vagy egyfajta diszkurzus elfogadásában megnyugodni. Élménye és ösztönző ereje a gondolat 'meggondolása', olyan gondolatoké, amelyek az ember 'lényegét szólítják meg', és amelyek 'minket a lényegben megtartanak'.⁴¹ E 'meggondolások' polemikus folyamatát az esztétikai átlényegítés 'kettő az egyben' ('ellentétes vagy bipoláris együttlevőség') konstrukciós elve és a vele járó többértelműség mutatja meg elsősorban. Az 'ellentétes együttlevőségek' logikája egy intellektuális művészalkatot sejtet. Bár nem áll szándékomban a *Tragédián* kívüli szövegekkel érvelni, de

mégis idekiváncozik egyrészt *Madách Imre* egyik 1862-es beszéd-részlete, melyben a költészet mivoltát így határozta meg: „*A költészet az észnek a költészete és a költészet a szívnek a vallása. A hit és a költészet tehát elválaszthatatlan.*”⁴² Másrészt *Arany János* első megjegyzéseire írt levélrészlete is beszédes ebben a tekintetben: „*Mindezzel csak előttem akartam magamat a logikátlanság vádjá alól kitisztítani (mit költészetben is újabb költőink nagy többségének ellenében a legnagyobb hibának tartok) (...).*”⁴³ Tudjuk, *Arany János* – többnyire stilsztikai – javításait mind az 535 sor esetében elfogadta,⁴⁴ de a logikátlanság vádjával szemben megvédte magát, akárcsak az *Erdélyi János*hoz írt önértelmező viszontválaszában.

A fentebbiekben vázlatosan összefoglaltam azokat a tényezőket, melyek a filozofikumot esztétikumká lényegítik a *Tragédiában*. Remélve, hogy ezt más értelmezők kiegészítik, mivel korántsem gondolnám, hogy ez lenne az egyedüli nézőpont, mellyel filozofikum–esztétikum metamorfózisa megközelíthető.

Jegyzetek

1. BABITS Mihály: *Előszó Madáchhoz*. In: BABITS Mihály: *Esszék, tanulmányok. Első kötet*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978. 742–747., Nyugat 1923/2. szám 170–172.
2. „Az ember tragédiáját úgy érthetjük meg, ha kritikai műnek tekintjük, mely a korra jellemző eszméket és kételyeket, bizakodásokat és hitetlenségeket kritikailag szembesíti egymással.” In: SÖTÉR István: *Álom a történelemről. Madách Imre és Az ember tragédiája*. Akadémiai, Kiadó, Budapest, 1969. 66.
3. *Madách Imre Ádám-mítosza* című fejezetben érvényesül ez az összehasonlító szempont.
4. Thomas R. MARK: *Az ember tragédiája: megváltás vagy tragédia?* Irodalomtörténet 1973/4. szám 930–932.
5. Hiszen, heideggeri fogalmakkal kifejezve ezt a hermeneutikai irányultságot: a lét értelmére kérdez rá és a jelenvaló-lét létmegértésére irányul. V. ö.: Martin HEIDEGGER: *Lét és idő*. Gondolat, Budapest, 1989. 101.
6. Hans-Georg GADAMER: *Filozófia és irodalom*. In: *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* Válogatta: BACSÓ Béla. Ikon Kiadó, ELTE Esztétikai Tanszék, Budapest, 1995. 45.
7. Hans-Georg GADAMER: *Igazság és módszer*. Gondolat, 1984. 387. (A továbbiakban: *Gadamer*)
8. SZERB Antal: *A magyar irodalom története*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1978. 425.
9. *Gadamer*: 126.
10. *Gadamer*: 13., 85.
11. *Gadamer*: 210.
12. *Gadamer*: 211.
13. *Gadamer*: 388.
14. *Gadamer*: 13.
15. *Gadamernél az esztétikai-hermeneutikai megértés alaptényezőjét annak a kérdésnek a „kihámozása” jelenti (259.), amelyre válaszként jött létre maga a műalkotás, hiszen „a szöveget egy valószínűségi kérdésre adott válaszként kell megérteni.” (262.)*
16. Erre a megoldatlanságra, tudomásom szerint először *Barta János* utal. Lásd: BARTA János: *Az ismeretlen Madách*. Lőrincz Ernő Bizományos Könyvkiadó, Budapest, 1931. 78.
17. A megértési folyamat e visszacsatoló mechanizmusát veszi észre RIEDL Frigyes, amikor a mű végén elhangzó isteni biztatás és az álmokképek pesszimizmusa közötti diszharmonióra hívja fel a figyelmet: „Van Az ember tragédiájában valami diszharmonia, valami diszkrepancia, ellentét. Az álmokképek nem fedik teljesen az Úr szavait. Az Úr szavai fényesek, de nem oszlatják el az álmokképek sötétségét. A szörnyű látványokat, a véget nem tudjuk feledni. De ez nem von le Az ember tragédiájának értékéből, Ilyen diszharmonia van a világirodalom legnagyobb remekeiben is.” RIEDL Frigyes: *Madách*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1935. 86. Megjegyzem, hogy az isteni válasz, bár részben bizonyosságokat is tartalmaz a remény, az összhang, az ‘emberi nagyság és erény’ elérhetősége, az isteni (transzcendens vagy transzcendentált) segítség és a monista világrend vonatkozásában, mégis a befogadó, ha nem érzi meggyőzve magát, továbbra is bizonytalanságban maradhat, úgy, ahogy például Ádám nem tudja elfelejteni az eszkimókról látott álmát. Tudniillik a befogadói tudatból kiküszöbölhetetlen a visszacsatolás, a visszaemlékezés az előzményekre és ez a bukássorozat, az értelmetlenség, a bizonytalanság tényét erősíthetik fel újra a megértési folyamatban.
18. Miért tekinthető Ádám a premodern ember típusának? Mivel irodalmi művet állítok tanulmányom középpontjába, ezért az irodalomtudományban kanonizálódott kategóriarendszert használom az utóbbi három évszázad modernitás tagolásában, annak premodern – modern(ség) – posztmodern hármasságában. A modern(ség) XX. századi kiteljesedését megelőzte a premodern, mely a reneszánsztól kezdődően fokozatosan kialakult, a XVIII. század utolsó évtizedeinek és a XIX. századnak a jellemző vilásképe. Ekkor a korábbi – az alteritásra jellemző – transzcendens ‘vezérlés’ helyébe: az immanens, értelemteremtő ész és az emberi közösség fejlődésébe vetett hit lépett. Uralkodóvá vált az a meggyőződés, hogy az emberi közösség és annak folyamata, a történelem, maguknak az

embereknek a műve, ezért feltételezték, hogy a valóság racionális megismerésével az ember egy boldogabb, teljesebb életet tud kialakítani. V. ö.: BÓKAY Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Osiris Kiadó, Budapest, 1997. 73–122.

19. E madáchi polemikusság találó kifejezéseit GÁSPÁR Kornél használja *Madách és lelki rokonai* tanulmányában (Nyugat 1923/2. szám I. kötet. 134.)
20. MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája. Drámai költemény*. Főszoveg. A főszoveget gondozta, a szövegváltozatokat és a jegyzeteket összeállította: Bene Kálmán. Madách Irodalmi Társaság, Szeged–Budapest, 1999. (A továbbiakban ebből a kiadásból idézek.)
21. A síkváltásra, dimenzió-váltásra utaló esztétikai hatásmechanizmus ezen utolsó elemét Poszler György megállapítása nyomán idézem. POSZLER György: „*Első – de nem! – Utolsó Ember a Világon*” (*Madách logikája: vég vagy kezdet*). Irodalomtörténet 1996. 1–2. szám 28.
22. Kérdésem: vajon Lucifernek Ádám elkeseredett öngyilkossága jelentené a valódi győzelmet? Lucifernek nem az a célja, hogy az embert elpusztítsa, hanem az, hogy a teremtett világ és benne az emberi létezés értelmetlenségét bizonyítsa.
23. Az autentikus élet csak tragikus lehet, az életet tagadni kell ahhoz, hogy értelmes legyen, hiszen az ember a tragikus élményben lényegére talál, de a létezés síkján elveszíti önmagát. V. ö.: LUKÁCS György: *Ifjúkori művek*. Magvető, Budapest, 1977. 493–500., valamint v. ö.: MÁTÉ Zsuzsanna: *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében*. JGYTF Kiadó, Szeged. 1994. 48–49.
24. A szakirodalom általában mégis ezt a tendenciát követi: Ádám nézeteiben a romantikus liberális történelemfilozófiát, ezen belül Hegel rendszerét látatják meg, míg vele szembenállóan Lucifer esetében a pozitívizmus és a mechanikus materializmus valamint annak determinisztikus tudomány szemléletét tartják meghatározónak. V. ö.: NÉMETH G. Béla: *Madách Imre*. In: NÉMETH G. Béla: *Türelmetlen és késlekedő félszázad*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971. 157–159.; V. ö.: NÉMETH G. Béla: *Két korszak határán (Madách évfordulójára)* In: NÉMETH G. Béla: *Hosszmet-*

szetek és keresztmetszetek. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1987. 100–101. SÓTÉR István a két főszereplő mögé már nem a konkrét filozófiai rendszereket helyezi, hanem tágabban az ádami „ideál” erkölcsi eszményeket valló felfogásmódját és a luciferi „reál” ezt tagadó determinisztikus materialista szemléletét. V. ö.: SÓTÉR István: *Álom a történelemről. Madách Imre és Az ember tragédiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969. 59–62. Álláspontomhoz a legközelebb BARTA János felfogása áll, aki szerint Lucifer lázadása „nem más, mint a XVIII. századi felvilágosodás és a XIX. századi radikális materializmus lázadása a keresztény istenszeme és a keresztény metafizika ellen.” BARTA János: *Madách Imre*. Franklin-Társulat Kiadása, 1943. 112.

25. Ádám és Lucifer egységbe fonódó ellentétpár, két fajta világertelmezésük mögött ott feszül a hit és a tudás ellentéte is. A metafizikus Ádám hisz az élet értelmében, az eszmék megvalósíthatóságában, ezáltal a küzdésben és a haladásban, a luciferi tudás és a Lucifer által láttatott valóság tapasztalata pedig tagadja mindezt. Az előző részfejezetben feltett kérdésre – létezik-e az ember tragédiája, van-e mindig visszatérő emberi tragédia? – talán így válaszolhatunk: az ember tragédiája Ádám tragédiája, a hit emberének tragédiája. Annak a hitnek a tragédiája, amely bízik az emberiség legnagyobb eszméinek megvalósíthatóságában, a küzdés, a létezés értelmességében. A madáchi bölcselkedés talán ekképpen is értelmezhető. A hit az ember örök tragédiaforrása, hiszen a hit egy olyanfajta vélekedés, amelyet nem támaszt alá semmilyen bizonyosság, irányulhat a transzcendenciára, az emberi sorsra, a folyton tökéletesedő emberiségre, a szabadságra, a szerelemre, egyszóval: mindig a jövőre. A *Tragédiában* a hit praxisa: a küzdés valamely egyszerű eszme megvalósításáért, s mivel ez megvalósíthatatlan, maga a hit a praxison keresztül kérdőjeleződik meg. A tudás a bizonyosságra épül, a hit a bizonytalanra, a tudás a valóságban áll, a hit elszakad a valóságtól, a tudás a jelen tudása, a hit a jövő hite. A tudás a jelen által zárt, a hit a jövő által mindig nyitott marad. Megszüntetheti-e a hitet a tudás; megszüntetheti-e a (negatív tapasztalatokra vezető) tudás a hittől függő küzdést és a

küzdés éltette hitet? Mint oly sok kérdése a *Tragédiának*, itt is folytonosan két ellentétes válasz írja felül egymást, az igen és a nem egymásba játszása, ugyanakkor egymás kritikai megújítása is. Egy egészet alkotó ellentételező viszonyuk mégis nyitott marad, s egy állandó diszkurzusra és továbbgondolásra ösztönzi a mindenkori befogadót.

26. V. ö.: MÁTÉ Zsuzsanna: *Madách Luciferjének genealogikus kérdésköréről*. In: *VII. Madách Szimpózium*. Szerk.: TARJÁNYI Eszter és ANDOR Csaba. Kiadja a Madách Irodalmi Társaság. Budapest–Balassagyarmat, 2000. 45–59.
27. BENE Kálmán: „*Isméred-é Ádám?*” *Töprengések Éváról*. Szeged 2002. június, 16.
28. HUBAY Miklós: *Miért szép Az ember tragédiája?* In: HUBAY Miklós: *A megváltó mutatvány*. Budapest, Magvető Kiadó, 1965. 122–125.
29. U. o. 54.
30. „*Mi jó az értelemnek / Kacagni ott, hol szívek megrepednek.*”, „*És sírni fogsz majd, látva, hogy mi dőre, / Míg én kacaglak.*” „*S ördögnek kedves, mert kétségbe ejt majd.*”
31. V. ö.: MÁTÉ Zsuzsanna: *Katarikus-e a Tragédia?* In: *IV. Madách Szimpózium*. Szerk.: ANDOR Csaba. Kiadja a Madách Irodalmi Társaság, Budapest–Balassagyarmat, 1997. 122–134.
32. HUBAY Miklós: *Át az idő falain*. In: *Madách-tanulmányok*. Szerk.: HORVÁTH Károly. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978. 47–57.
33. V. ö.: ALEXA Károly: *Madách optimista? Vagy pesszimista?* In: *IV. Madách Szimpózium*. Madách Irodalmi Társaság, Budapest–Balassagyarmat, 1997. 100–101.
34. PROHÁSZKA Ottokár: „*Az ember tragédiája és a pesszimizmus*. *Katholikus Szemle* 1923. 193–201. LUKÁCS György: *Madách tragédiája*. In: LUKÁCS György: *Magyar irodalom – magyar kultúra*. Budapest, Gondolat, 1970. 560–573.
35. HORVÁTH Károly: *Madách Imre*. Mikszáth Kiadó, Horpács, 1999. 183–188., SZERB Antal: *A magyar irodalom története*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1978. 431.

36. A pesszimista kicsengés, a konfliktusrendszer megléte és a drámaiság mellett érvel BÁRDOS József, egyben áttekintését adja az ellentábor – BÉCSY Tamás, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, SÖTÉR István – véleményének is. V. ö.: BÁRDOS József: *Szabadon bűn és erény között. Az ember tragédiája értelmezési kísérlete*. Madách Irodalmi Társaság, Budapest, 2001.
37. ERDÉLYI János *Madách-tanulmányainak* eddigi legteljesebb analizálását és kritikáját VERES András: *Erdélyi János és Az ember tragédiája*. (In: *Madách-tanulmányok*. Szerk.: HORVÁTH Károly. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1978. 173–183.) című tanulmányában találjuk meg. Erdélyi János mellett Lukács György és Vajda Mihály kérdőjelezzik meg a *Tragédia* értékességét. Természetesen, a ‘hogyan kelt esztétikai hatást?’ kérdéssel szemben éppen annyira érdekes azt is megválaszolni, hogy miért nem kelt esztétikai élményt a *Tragédia* befogadása? V. ö.: LUKÁCS György: *Madách tragédiája*. In: LUKÁCS György: *Magyar irodalom – magyar kultúra*. Budapest, Gondolat, 1970. 560–573. V. ö.: VAJDA Mihály: *Költő-e Madách Imre?* *Világosság* 1996. szeptember, 104.
38. Ezzel nem azt állítom, hogy a hegeli dialektika egyáltalán nincs jelen a *Tragédiában*.
39. V. ö.: PLATÓN *Parmenidész és A szofista dialógusaival*. In: PLATÓN: *Összes művei*. Második kötet. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984. 809–895., 1071–1229.
40. *Gadamer*: 257.
41. Itt Martin Heidegger kifejezését és értelmezését használtam ebben a – nyelvhelyességi szempontból megkérdőjelezhető – fordításban. Lásd: Martin HEIDEGGER: *Mit jelent gondolkodni?* In: *Szöveg és interpretáció*. Szerk.: BACSÓ Béla. Cserépfalvi Kiadása, 1990. 9.
42. *Madách Imre összes művei. II. kötet*. Szerk.: HALÁSZ Gábor. Révai Nyomda, Budapest, 1942. 583–603.
43. *Madách Imre összes művei. II. kötet* Szerk.: HALÁSZ Gábor. Budapest, 1942. 865.
44. MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája. II. Szövegváltozatok, kommentárok*. Szerk.: BENE Kálmán és ANDOR Csaba. Madách Irodalmi Társaság, Szeged – Budapest. 1999. 16.

Huba Márk

Rizomatikus Tragédiák¹
(Szimbolikus Rend a Tragédiák szövegeiben)

Az ember tragédiájának² vizsgálatában, értelmezésében, megközelítésében megannyi eltérő módszer érvényesülhet. Az értelmezések a kialakult kanonikus rendben azzal az aspektussal fordulnak oda a madáchi szöveghez, amely sok esetben nem hajlandó kilépni a főszöveg³ (olykor determináló) árnyékából. Kialakult a *Tragédia* értelmezésének egy olyan arculata, amelyben a magasztos eszmék vallása, kommentárként történő újrateoretizálása kielégíti az értelmezőket. Ráadásul teszik ezt úgy, hogy a kialakított rendszerben az eszméket egyetemes, mindenre kiterjedő nagy alapigazságoknak aposztrofálják azért, hogy mindenki nyerhessen (jelképesen) az értelmezésből. (Gyorsan megjegyezzük, hogy ez nem baj, de miért ne lehetne másként gondolkozni? Mert ugyan lehet a *Tragédiának* több olyan értelmezése, amelyek megadják a műalkotás mondanivalóját, üzenetét, gondolatiságát, amivel viszont „csak” a megértést implikálják, kizárva a félreértés alternatíváját. Ezzel szemben a posztstrukturalista elméletkörben minden megértés félreértés és fordítva...) *Az ember tragédiája* az öt körülötte elemzésekben transzcendentális magaslathoz emelkedik, és mindent meghatározó lételemmé, omnipotens *rend*-képző alapszöveggé, univerzális kvantorrá válik. Olyan irodalmat képvisel Madách szövege, amely a kanonikus rendből fakadó erős hagyományozottsága miatt előírja olvasatait. A kanonikus kényszer megítélését problematikussá teszi az a kérdés, hogy az értelmező közösségek nyomása-e az, ami miatt felülreprezentált a műalkotás, vagy éppen magában a drámai költeményben van valami olyan esztétikai többlet, amely annak kiválóságát eredményezhette. Ezeknek az elemzéseknek a lényegi sajátosságuk, hogy a madáchi *Tragédia* transzcendenciája létezik és megkérdőjelezhetetlen. Minden⁴ elemző szöveg a *Tragédiát*, mint világot felett álló, az egyetlen és tovább nem bontható jelöltet és jelöltöt értelmezi, a transzcendens jelölőnek tartja, amihez képest minden meg-

határozódik, attól származtatja saját (elemző) létét (is). Ez a strukturalista utánérzéssel telített nézőpont azonban sokkal inkább képviseli a hermeneuta látásmódot, amelyben a bibliai kapcsolatokat is hordozó szöveg kerül az értelmezők látómezejébe azzal a céllal, hogy annak megértéséhez eljussanak. Viszont magán a strukturalista elméleten belül, ezen megközelítési módozathoz kiindulva is adhatjuk rögtön ennek a koncepciónak a kritikáját. Az említett „minden” elemzések nem számolnak a *Tragédia* építőköveivel, minden szöveg bázisával, a nyelvvel, a saussure-i *langue*-gal. A strukturalizmus ugyanis a nyelvet tartja a meghatározó (alap)struktúráképző elemnek. (Nem véletlen, hogy az irányzat hódító útjára nyelvészeti alapról indult.)

Hogy a *Tragédiának* mégis inkább a nyelv az alapvető építőköve, és hogy ezt kellene a centrumba helyeztként látni, azt az bizonyítja, hogy a Madách által megkezdett tematikához kapcsolódóan mások is belekezdtek ebbe a témába (vagy mondhatnánk: ebbe a nyelvbe), vagy éppen folytatták és át-/tovább-/újraírták, parafrazálták, travesztálták, parodizálták *Az ember tragédiáját*. Madách „követői” viszont nem csak a *Tragédia* által előírt *rend*-szert alkalmazzák, nem csak a „főszöveg” transzcendens szabályrendszerében mozognak, hanem a *Tragédia* által is felhasznált nyelvi szabályokat alkalmazzák szövegeikben, ezáltal párhuzamos szövegekké válva kerülnek (intertextuális) diskurzushoz a főszövegnek kikiáltott *Tragédiával*, ezzel mintegy megfosztva azt a transzcendenciából eredeztethető megközelíthetlenségtől, a szakrális hozzáférhetetlenségtől. Ebben a textuális aktusban érezhető a rizomatikus jelleg.

Dolgozatunkban két szerző szövegét (Kosztolányi Dezső: *Lucifer a katedrán*, Farkas Wellmann Endre: *Orbán tragédiája*) fogjuk megvizsgálni, és ezen szövegek elemzése révén kerülünk majd diskurzushoz a főszöveggel. Az interpretáció ilyenén megvalósítását az az említett strukturális törvényszerűség adja, hogy a szövegek azonos nyelvet beszélnek, így azonos nyelvi szabályrendszer alá esnek, azonos Szimbolikus Rendbe illeszkednek.

Az ember tragédiájában a főhős, Ádám különböző történelmi korok eszméiért, világnézetéért lelkesedik, majd azok mindegyikében csaló-

dik. Ádám vágya a fenségesre irányul, Ádám a nagyszerű eszmékben hisz, úgy véli, hogy a valóság lényegi elemét meg tudja ragadni a felszíni formákban. Ádám igen erős készletet érez és kísérletet is tesz, hogy kimondja a kimondhatatlant, meglegelje a fenséges tárgyát. Ezt álomutazásában mindig máshol, másban lokalizálja. A drámai költeménynek ez a kereső felfogása jelenti az örök emberi aspektust, azt, hogy az emberi létezés lényege, értelme megragadhatatlan és kimondhatatlan és folyton dinamikus, dialektikus mozgásban van. Ádám csak kísérletet tesz arra, hogy kimondja, megnevezze azt az őselemet, amely a világot mozgatja. Ádám heroikus küzdelmének értelmezésében a nagy egzisztenciális vagy ontológiai kérdésekre keresnek választ azok az elemzők, akik a *Tragédia* filozófiai alapját kísérlik meg „újramondani”, a madáchi főmű filozófiai sokszínűségét, szerzteágazóságát, nagyságát igyekeznek megnevezni, kimondani, ezáltal magát a szöveget is szakralizálni, vagy éppen fenségessé tenni. Az Ádám által (is) megragadni kívánt vágy különböző alakváltozatokban jelentkezhethet. A vágy megnyilvánulási formái eltérőek lehetnek, ahol más-más elem lesz a vágy végső (?) megnyilvánulási tárgya. A vágy irányulhat valamiféle fenséges eszmére – amire az előbbieken már utaltunk. Ekkor olyan eszméket fedezhetünk fel a szövegben, amelynek lokalizálása „mindenkinek jó”. Így például a demokrácia, a szeretet, a tudomány stb. irodalmi tematizálása, mint amire Ádám vágyai irányulnak, egyetemes értékordozó fogalmak. Az irodalmi diskurzus (de más diskurzusok is) – Foucault szerint – egyik oldalról olyan funkcióval rendelkezik, hogy *elrejt* a vágyat, ugyanakkor egyszersmind *jelentheti* magát a vágyat is, a diskurzus maga lehet a vágy. Bizonyos diskurzusok olyan meghatározóak lesznek egyes kultúrkörökben, társadalmakban, hogy azokat állandóan mondják, újramondják. *Az ember tragédiája* is lehet egy ilyen jellegű diskurzus, amelyet valamilyen okból kifolyólag állandóan mondanak, a szöveg a diskurzus kényszere alatt áll. Egyrészt a kommentár szövegek – az ismétlés kockázatával – akarják végre elmondani azt, amit a vizsgált szöveg mond, de teszik ezt úgy, hogy az újdonság igényét képviselik, vélelmezik, ám mégis belekerülnek a vizsgált szöveg diskurzus-kényszerébe.⁵ A diskurzus „csak” nyelvi struktúrákat hoz működésbe, amelyeknek az értelemte-

remtő szerepe csak a későbbiekben bontakozik ki. A diskurzus a funkcionálás, működés(-t jelent). Funkcionálásának része az írás–olvasás– csere fogalmainak bekapcsolása. A diskurzus szerepe a két vizsgált szövegben is meghatározó jellegű. A Kosztolányi-féle szöveg befejezése a diskurzus beindítását jelenti. Az írott szöveg befejezése olvasásba megy át (Ádám és Éva önmaguk drámájának olvasásába kezdenek), így a csere funkciójával a diskurzus szerepe meghatározóvá lesz. Farkas Wellmann Endre színjátékában az első megszólaló mindjárt Orbán (Ádám szövegbeli alakváltozata), aki a szerzői utasításban „Úristen mutáns, esetleg alternatíva”. Orbán rögtön hatalmi pozícióba kerül, mert uralni akarja a diskurzus rendjét, ő beszél először, az Urat teljesen kiszorítva teremtő helyzetéből és akár a szimbolikus rendből is. A későbbiekben láthatóvá lesz, hogy az Úr kasztrált állapotban van, míg Orbán a „fallogocentrikus” hatalom birtokosává válik. És itt már látszik a vágy tárgyának a harmadik alakváltozata, az a hatalmi forrás, aminek a megszerzésére tör a Fiú, ez a Fallosz, a Szimbolikus Rend alapja, a végső jelölő.

A folyamatos láncreakció gerjesztése az általunk vizsgált irodalmi szövegekre is érvényes. Derrida filozófiai gondolkodásában azt mondja, hogy „a versengő filozófiák a logocentrizmus változatai (...) csak azért válhatnak versengő filozófiákká, mert egyaránt az alapot keresik, olyasmit, amin túl már nem kell menniük” (Culler, 1997). Derrida viszont jelölőláncával és az írás átértékelésével, a filozófia irodalomként való értelmezésével túllép a klasszikus elméletek végső igazságkeresésén, nem akarja az utolsó szót leírni vagy megtalálni (nem is tudja!), hanem újabb és újabb írásokat kíván bekapcsolni a filozófiai diskurzusba. Kosztolányi szövege szintén ennek a metakommunikatív gesztusnak a részese: Kosztolányi szövege kimondatlanul újramondja a *Tragédia* szövegét, ezzel mintegy palimpszeszt jelleget kölcsönözve a *Tragédiának*. A *Lucifer a katedrán* című szöveg egyszerre helyeződik bele a hagyományba, hivatkozik a hagyományra, de mégsem mondja ki. Minden a magyar közoktatásban szocializált olvasó viszont tudja, hogy miről van szó, amikor Ádám és Éva elkezdi a színjáték utolsó jelenetében (újra)olvasni saját maguk (madáchi?–szimbolikus?) történetét. Így a logocentrikusság révén kialakuló és megteremtődő szubjek-

tum(ok) a szövegben hatalmi pozícióba kívánnak kerülni. Kosztolányi szövege a már megírt, de eltörölt vagy ott-nem-levő madáchi szövegnek az újraírását vizionálja úgy, hogy az olvasót gyakorlatilag meghagyja a tudatlanság, de mégis tudás állapotában. Ennek a paradox helyzetnek az alapja a kollektív tudatalatti kollektív tudása, a palimpszeszt lét *jel-ölése*, ahol a palimpszeszt *Tragédia* szövege a nyelvben előírja saját magát. A kollektív tudat(alatti) konstituálódására és meglétére a szimbolikus renden keresztül van lehetőség. Kosztolányi szövege a *Tragédia* metaszövege, amely felhasználja a *Tragédia* létezését, de éppen ott-nem-létével tudja önmagának értelmezői/reflexiós funkcióját betölteni. Kosztolányi szövegében beindul a jel-öölánc öngerjesztése, amely a szimbolikus rendben egyik írásból a másikba kapcsol, így akár a posztstrukturalista aktivitás példája lehetne, de mégis – barthes-i értelemben – megmarad a klasszikusabb, olvashatóbb szöveg-kategóriánál. Az olvasó–szöveg dialógus nem indul be, csak a szimbolikus renden keresztül, a palimpszesztus helyzet megszüntetésével, amikor is a szereplők elkezdik olvasni a szöveget, önmaguk „eredeti” történetét, belépve a Szimbolikus Rendbe. Csakhogy ez az eredetiség a teremtett szövegvilágban éppenhogy destruálódik, mert a szövegeket ha egymás után linearitásukban vizsgáljuk, akkor az „eredetinek” aposztrofált madáchi korpusz nem lehet eredeti, mert azt megelőzi az éppen olvasott Kosztolányi-féle szöveg. Ugyanakkor Kosztolányi szövege már a *Tragédia* parafrázisa is egyben, tehát így az sem eredeti. Így inkább a decentralizált, rizomatikus szövegszerkezeti elgondolás lehet csak az elfogadható, ahol a szövegek nem egymást generálják (illetve azt teszik, csak nem egy irányba, hanem az elsőbbség/eredetiség kérdését eltörölve tetszőleges sorrendben), nem a kar-teziánus logika alapján, hanem a szimbolikus rend, a nyelv (vagy valami más?) vezérlete alatt.

Lacan gondolat kísérletét, valamint annak Felman általi továbbgondolását Poe: *Az ellopott levél* című novellájáról, ráolvashatjuk Madách: *Az ember tragédiájára* és Kosztolányi: *Lucifer a katedrán* című szövegére is. Ebben az elméletben az interpretáció célja az lenne, hogy lokalizálja az egyenlő szárú háromszög egyes csúcaiban a szereplőket,

ezáltal a szöveg szerkezeti értelmezése is megragadhatóvá válna. A háromszögben a *Realista hülyeség* vagy *ostobaság*, az *Imaginárius káprázat* vagy *öncsalás* és a *Szimbolikus perspektíva* jelentik a csúcspontokat. A diskurzus uralta rendszerben Ádám nincsen teljesen egyedül – szerencsére, tehetjük hozzá. Ádám olyan figura a *Tragédiában*, aki vágyaiban „nem lát”, aki a realista hülyeség–realista ostobaságot képviseli. Vele szemben, vagy mellette (nem az ellentétes viszony hangsúlyozása a célunk, hanem egy másik elem bekapcsolása a vázolandó szerkezetbe) ott van Lucifer, aki „átlát a szitán”, ismeri a működési struktúrát, ő lehet a szimbolikus perspektíva képviselője. Lucifer magatartása cinikus, ő látja a szimbolikus rendben Ádám eltévelyedett harcát, amely minden esetben a nagy eszmének kikiáltott filozófia/világnézet álorcája mögé bújjik. Mivel ez a lacani/felmani elmélet hárompólusú, Éva marad az imaginárius káprázat–imaginárius öncsalás képviselője, aki látja néhány esetben a rendszer hibáit, van benne szubjektív kritikai észrevétel, de nem tesz semmit, élvezi és kihasználja az elemeket, elmerül képzetes világában.

Nézzük, hogy alakul ez Kosztolányinál! Az imaginárius, a képzetes az, amelyik rendelkezik az önámító szubjektív érzéssel, gondolatisággal, miszerint ő látja és érti a fennálló helyzetet. Ezt a dimenziót képviseli a színjátékban a vizsgáló Lucifer és Éva, akik a katedra szakrális és transzcendenssé emelt magaslatából szemlélik a világot. Ádám – mint mindig – a realista ostobaság képviselője, aki tisztán objektív, racionális logikával törne előre. Kérdéses viszont, hogy akkor ebben a koncepcióban ki(k) lehet(nek) a szimbolikus perspektíva hordozói, hiszen itt Lucifer már az imaginárius világba helyeződött át? Itt az értelmezés már nem meríthet a zárt szövegből, mert az meghaladja önmaga kereteit, így az olvasat el kell, hogy vesszítse szöveginnerens jellegét. A szöveg zárásában megnyit egy „textuális ablakot”, amelynek értője az olvasó lehet a kellő kollektív tudással felvértezve, ezáltal a szimbolikus perspektíva gyakorlójává válva.

Kosztolányi szövege izgalmas jelölőláncsort indít meg, amelyben a szereplők csak beszélnek az említett szimbolikus rend keretein belül, de a fenséges eszme, a vágy megnevezése elmarad. A vágy megnevezése Farkas Wellmann Endre *Tragédia* átiratában már (szó szerint) testet ölt, a *fallosz* lesz a szimbolikus rend jelölője.

Farkas Wellmann szövegében ugyanúgy vágyat kerget-üldöz Ádám, pontosabban: Orbán.⁶ A fallosz birtoklása jelképesen az Apa nevével való azonosulást jelenti, amelynek vágya, hogy az Anya birtoklójává legyen. Orbán/Ádám a hiány lokalizálására törekszik, mert a nyelvi hiány betöltésének, a hiány jelentette ürbe való behatolás esz-köze a diskurzus. Viszont a nyelv mindig valami másnak a mondása, mint amit mondani akar. A fallikus jelölő a metanyelv lehetlenségét tartalmazza. A hiány keltette ür betöltését kívánja a vágy, amelynek megragadhatatlan, utolérhetetlen tárgyi kivetülése a fallosz, a szim-bolikus rend leképezése.

A fallosz, mint jelölő hordozza (és gerjeszti önmaga) vágyát, ami-vel szemben a kasztráció félelme az elnémulástól való félelmet jelké-pezi. Farkas Wellmann-nál a szimbolikus rend vezérelte szöveg kris-tályszerkezete meglehetősen leegyszerűsödött. Nem a vágy- vagy fal-loszpótló gesztusokban lokalizálható, úgy mint a fenséges vagy a dis-kurzus vagy a (fal)logocentrikus aktus, hanem magában a falloszban *van*, maga a fallosz *az*. Farkas Wellmann talán csak megoldja a ma-dáchi tragédiát azzal, hogy lefordítja a szimbolikus rend kódjaira amannak kódolt rend-szerét. Farkas Wellmann-nál egyszerűen a „hímség dús gyümölcséből” szakít Orbán/Ádám, és nem a tudás fájáról. Itt Orbán/Ádám nem tudni akar, hanem megnövekedett potenciáját szeretné kielégíteni. Ám itt is az egyes aktusok után csömört érez, átmenetileg mintegy kasztrált állapotba kerül, újratematizálódik a hiány. Farkas Wellmann szövegében, csakúgy mint Madáchnál, a nők vágya – ahogy a szimbolikus rend megköveteli – a falloszra irányul. Minden megjelenő nőalak együtt szeretne hálni Orbánnal/Ádámmal, csakúgy mint ahogy a párizsi szín Évája „felgerjedd pórno”-ként ostromolja a Danton–Ádámot. És ha jobban megvizsgáljuk, valamennyi színben Éva vágya Ádám fallosza, a szimbolikus rend letéteményese. Az első emberpár szemérmének eltakarása a szimbolikus rend megóvását és a vágy (fallosz) valamint a hiány (kasztráció) elleplezését szolgálja. Az egyiptomi szín rabszolganője szűjén menhelyet kínál Ádámnak. Athénban Éva Ádám szép neje, kit „bú emészti honn”, mert hiányzik neki Ádám fallosza. Rómában Júlia prostituált, Konstantinápolyban Izóra szintén vágyik Ádám után, de diszkrétebben, erkölcsösebben te-

szi, noha azért vonul zárdaszűznek, mert behódolt apja szimbolikus hatalmának. Bizáncban Éva Borbálaként még vágyja férjét, Kepler-Ádámot, de vágya már más fallikus jelölők irányába is áthelyeződik. Párizsban az említett módon valamint a márkinő diszkrétebb, intelli-gensebb módján jut kifejezésre Éva vágya. Londonban Éva így szól: „Szerelem, költészet, s ifiúság / Nemtője tár utat örök honomba”. A falanszter színében felkínálkozik Ádámnak Éva, csakúgy, ahogy ven-dégül látja az eszkimó színben Ádámot annak nyakába borulva.

A felsoroltakból látható, hogy mindegyik szöveg direkt vagy indi-rekt úton a szimbolikus rend hatása alatt szerveződik. A szövegek nem tudnak kibújni a szimbolikus rend kényszere alól, bár nem is akar(hat)nak. Ám mi tudjuk, hogy a vágy elérhetetlen, de elkerülni, előle elmenekülni sem lehet.

A dolgozatban bemutatott elméleti konstellációnak modellteremtő szerepe volt. Célja abban állt, hogy együtt olvassuk Madáchtól más szerzőkkel, és amennyire lehet kimozdítsuk a diskurzust a megállapo-dott horizontból, amelyben eddig inkább az alteritás volt a kánonkép-zés alapja. Az elemzett szövegek egyenrangú, decentralizált (rizoma-tikus) kapcsolódása nem a denotátumok szűkre szabott világában keresi az érintkezési pontokat, hanem olyan (poszt)strukturalista szemszögből közelít, amely az irodalmi törvényszerűségeket (is) a szimbolikus rend hatalma és meghatározottsága alá sorolja. Így az elemzett szövegek a szimbolikus rendben csak az elfoglalt helyzetük, az ott betöltött szerepük alapján lesznek tematikusak.

Jegyzetek

1. A címben szereplő Tragédia jelentése mindenképpen értelmezendő. Szokás, hogy Madách Imre: *Az ember tragédiája* című drámai költeményt „csak” *Tragédiának* nevezik – tulajdonnévi formában. A dolgozatban viszont éppen a vizsgált szövegek textualitását hangsúlyozom, ahol minden szöveg egyenrangú, csak a később tárgyalt szimbolikus rendben elfoglalt helyzete révén lesz érdekes az adott szöveg.
2. A továbbiakban szükségesnek látom, hogy a gondolatmenet egészének érthetősége miatt megkülönböztessem a többi szövegtől a madáchit, ami viszont még mindig nem értékhierarchia, így az semmiféle prioritást nem élvez, de nagybetűs *Tragédiaként* hivatkozom rá.
3. Annak dacára, hogy a főszöveg elsőbbségét az általam alkalmazott nyelvi regiszterben nem vallom, mégis „főszövegként” hivatkozom *Az ember tragédiájára*, ezzel utalva a *Tragédia* meg-/elkülönböztetésére.
4. Természetesen a „minden” szócskán nem azt a halmazt értem, amelybe az összes eddigi és jövőbeli tanulmány beletartozik, hanem feltételezek egy komplementer halmazt is, amelynek formálódása és bővülése éppen a posztmodern elméletalkotás és elméletalkalmazás során született/születik/születni fog.
5. Nagy kérdés lehet, hogy vajon *ez a szöveg* (deixis!) micsoda, mennyiben esik diskurzus kényszere alá, mennyiben lehet ez meta-kommentár? Talán a žižeki elgondolás lehet az érvényes, miszerint a metanyelv a Valós entitás, de pozícióját lehetetlen elfoglalni, ugyanakkor elérni, elkerülni, elmenekülni előle szintúgy lehetetlen.
6. Ez a szöveg meglehetősen egyértelmű allúzióval él, mivel szereplőválasztásában – ami főleg a cím alatti ajánlásból látszik: ajánlva Dollár János Dénesnek – Orbán János Dénes költő nevére játszik rá, valamint az őhöz kapcsolódó referenciális környezet – Kozlovsvár – is benne van a szövegben. Hogy ennek a gesztusnak milyen poétikai szándéka lehet, azt ennek a dolgozatnak a keretein belül nem vizsgálom – de talán másikéban sem –, noha a lacani „az egyik vágya a Másik vágya” tétel mintha igazolódni akaródzna...

Felhasznált irodalom

- BARTHES, Roland: *S/Z*. Osiris Kiadó, Budapest, 1997.
- BÓKAY Antal: *A posztmodern*. In: BÓKAY Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Osiris Kiadó, Budapest, 1997.
- CULLER, Jonathan: *Írás és logocentrizmus*. In: CULLER, Jonathan: *Dekonstrukció*. Osiris, Budapest, 1997.
- FARKAS WELLMANN Endre: *Orbán tragédiája ajánlva Dollár János Dénesnek*. In: *Nagyböjti disznó 2. Porcul de Postul Mare*. (Válogatta és szerkesztette: FARKAS WELLMANN Endre és MÁRKUS-BARBAROSSA János) Medium Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 2002.
- FELMAN, Shoshana: *A költészet olvasása: megjegyzések a pszichoanalitikus megközelítések korlátairól és lehetőségeiről*. In: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. (Szerk: BÓKAY Antal–ERŐS Ferenc) Filum Kiadó, Budapest, 1998.
- FOUCAULT, Michel: *A diskurzus rendje*. In: *Holmi 1991/7*.
- HÓDOSY Annamária: *A magyar Hamlet-gép*. In: *Pompeji 1992/4*.
- JAUSS, Hans Robert: *Az irodalmi posztmodernség*. In: JAUSS, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó, Budapest, 1999.
- JAUSS, Hans Robert: *Egy posztmodern esztétika védelmében*. In: JAUSS, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Osiris Kiadó, Budapest, 1999.
- JOHNSON, Barbara: *Az utalási tartomány: Poe, Lacan, Derrida*. In: *Pszichoanalízis és irodalomtudomány*. (Szerk: BÓKAY Antal–ERŐS Ferenc) Filum Kiadó, Budapest, 1998.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Lucifer a katedrán c. színjátéka*
- KOVÁCS Sándor s. k.: *Egy irodalomrendszer ideológiája*. In: *Az értelmű közösségek elmélete*. Balassi Kiadó, Budapest, 2001.
- LACAN, Jacques: *A tükör-stádium*. In: *Thalassa 1993/3*.
- LACAN, Jacques: *Szeminárium Az elloptott levélről*. In: *Testes könyv II*. (Szerk.: KISS Attila Atilla–KOVÁCS Sándor s. k.–ODORICS Ferenc) Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1997.
- MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*. Móra Ferenc Könyvkiadó, Budapest, 1977.

- POE, Edgar Allan: *Az elloptott levél*. In: POE, Edgar Allan: *Az aranybogar és más elbeszélések*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1993.
- WRIGHT, Elizabeth: *Modern pszichoanalitikus kritika*. In: *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*. (Szerk.: JEFFERSON, Ann–ROBEY, David) Osiris Kiadó, Budapest, 1999.
- ŽIŽEK, Slavoj: *A Valós melyik szubjektuma?* In: *Testes könyv I*. (Szerk.: KISS Attila Atilla–KOVÁCS Sándor s. k.–ODORICS Ferenc) Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, Szeged, 1996.

V. A Tragédia és a színház

Szabó József

Ex leone leonem!

Az ember tragédiája rendezésének csak története van, 119 éves színháztörténeti múltja. Hagyománya nincs. Nem is lehet. Minden rendezőnek úgy kell kezébe vennie a Tragédiát, mintha ő lenne az első a világon, akinek eszébe jutott színpadra állítása. Madách azt üzeni nekünk, színházi rendezőknek Kepler szavaival: „A szabályt, a mintát hagyd pihenni!” Az első bátor vállalkozó rendező, Paulay Ede dilemmáit minden utódnak át kell élnie. A *Tragédia* rendezője hónapokig vagy évekig a legmagányosabb ember. Egyedül kószál a mű gondolatrengetegében, az irodalmi értékelések erdejében, kétség s remény közt viaskodván saját gondolataival és álmokképeivel, ameddig meg nem világosodik elméjében a maga egyetlen járható útja.

A színház régi adóssága *Az ember tragédiájával* szemben, hogy a néző élményét nem képes az olvasó szellemi élménye rangjára emelni. Ebből az ös-dilemmából bomlott ki rendezői vívódásom sokok kérdőjele, amikor *Az ember tragédiáját* bemutattam Nagyváradon 1974. június 7-én, a váradi magyar színház születésének 175. évfordulóján. Létezik-e olyan új előadási forma, olyan rendezői és színészi módszer, amellyel a Könyvek Könyve a Drámák Drámájává lényegülhet?

Lélekben húsz esztendeig készültem a *Tragédia* rendezésére, azóta, amióta a rendezői pályára léptem. A gyakorlatban az első rendezői lépéstől a bemutató napjáig másfél évig építettem magamban és a társulatban a *Tragédia* monumentális épületét.

Rendezői elképzelésem lényege az volt, hogy minden hagyománytól mentesen, a lehető leghitelesebben, magát a művet vigyem színpadra Madách eredeti koncepciójában, kompozíciójában és szellemében. Különös figyelemmel tanulmányoztam Madách Imre életét, karakterét, gondolkodását, eszmei, politikai, erkölcsi, emberi magatartását. Különös figyelemmel tanulmányoztam a *Tragédia* színpadi történetét, rendezői hagyományát, hogy idegen tollak kísértésbe ne ejtsenek. A művészetben, ha újat akarsz teremteni, a legfontosabb: tisztában lenni

azzal, hogy mit nem szabad csinálni. „Az újítások, az alapokat támadják meg” mondta Brecht, és ebben egyet kell értenünk vele.

És mert a legjobb rendezői instrukció az, amelyik a legrövidebb, ide idézem Madách tanácsát arról, hogy milyen legyen az ő előadása: „Az előadásnak világosnak és érthetőnek kell lenni!” Én megfogadtam Madách tanácsát. Lemondtam a történelmi képeskönyvek ködös látványosságáról, és arra törekedtem, hogy a nézőtően megértse mindenki a világosan és érthetően fogalmazó Madách gondolatmenetét, töretlen logikáját és költői üzenetét.

Az ember tragédiáját Makkai Sándor katedrális költeménynek nevezte. Nemcsak monumentális kompozíciója miatt, de égbe-törő lelke miatt is. Babits pedig, újraolvasása után, örök költői tartalmára utalva, ki merte mondani, hogy „Madách költeménye az egyetlen igazából filozófiai költemény a világirodalomban.”

Hogyan szólaltattam meg én a színpadon a világirodalomnak ezt a páratlan filozófiai költeményét? Puritán színpadon: a világot és az univerzumot egyként jelentő deszkán. A teátrum ősi és örök-új eszközeivel, a színészi játék, az emberi szó mindent kifejező varázsával. Egyvalakire hallgatva csupán: Madách Imrere, aki mindenben megbízható és bölcs segítőtársam volt. „Zene, poézis, matézis – nagy rokonság.” – mondta nekem. És én megfogadtam ars poeticát érő szavát. Arra törekedtem, hogy előadásunk muzikális, azaz: harmonikus, poétikus, azaz: tartalmas és matematikai, azaz: mérnöki pontossággal megkomponált legyen.

Előadásom rendezői stílusát tekintve *színpadi oratórium* volt. Ezt hirdette Paulovics László festőművész szurrealista plakátja is. A színpadi oratórium a legkorszerűbb és lepuritánabb előadási forma, amelyben a *könyv* és a *dráma* egy test egy lélekben olvadhat össze. A színpadi oratóriumban költészet és játék, élő zene és emberi hang, jelképes mozgás és szigorú térkompozíció, fény és árnyék vált ki a nézőből szellemi és érzelmi hatást.

A színpadi oratórium segítségével tudtam megvalósítani egy régi gondolatot, rendezői álmomat is, amely végképp meghatározta előadásunk sajátos, Madáchhoz hű stílusát. Az irodalomtörténészek megfogalmazták, hogy *Az ember tragédiája*, a világirodalom legobjektí-

vebb drámai költeménye paradox-módon a legszubbjektívebb művek egyike is: Madách Imre életének, személyiségének, írói eszményeinek, politikai magatartásának alapos ismerete nélkül nem lehet alászállni mélységeibe. Engem rég foglalkoztatott a gondolat, hogy ezt a különös igazságot is színpadra kellene vinni, bele-beleszöve láthatóan a dráma szövetébe. A színpadi oratórium művészi szabadságot adott nekem, hogy színpadra vigyem magát a Költőt. A halhatatlan Madách, mint hiteles történelmi személy – költőként és rendezőként – a híd szerepét töltötte be a színpad és a nézőtér, a múlt és a jelen, a láthatatlan és a látható valóság, a véges és a végtelen között.

Madách Imre úgy jelent meg előadásunkban, amint képeiről ismerjük, ahogy álmaimban engem is megkísértett nemegyszer. Erdélyben a magyar közönség egy miccre felismerte. Látványától megdobbant hallhatóan a nézőtér szíve. Belépett a színpadra kezében *Az ember tragédiája* friss kéziratával, amelynek utolsó sorain még meg sem száradt a tinta. És kissé megindultan bemutatkozott, mondván:

Az Ember Tragédiája, drámai költemény
Kezdtém 1859. február 17-én,
végeztem 1860. március 26-án

Majd elfoglalta helyét a Tudás Fája alatt, és olvasni kezdte önmagának nagy gyermeki rácsodálkozással: „Első szín. A mennyekben. Az Úr diestől környezetten trónján...” Szavai nyomán lassan, álomszerűen benépesült az üres tér színészekkel és elkezdődött a valóság és a képzelet színpadán a játék. A színészek azt tették-cselekedték, amit sugallt és kért, és úgy, ahogyan ő kérte: a Költő, az Alkotó, a Teremtő. A színészek mélyes-mélyen hittek a költő szavában és a közönség mélyes-mélyen hitt a színészek szavában, mert az ő szavuk a költő szava volt. Ekképpen a színészek és a nézők azonosultak Madách látásával, hitével, eszményeivel. És ez volt az előadás legfőbb célja.

Madách a Tragédia első betűjétől az utolsóig szervesen részt vett a játékban. Meghökentő vízióit, abszurd történelmi látomásait – a soha meg nem festhetőket! – ő maga vetítette fel szavaival képzeletünk mozivásznára. És mert – ahogy Benedek Marcell írja – „Lucifer

mondja

el azt, amit Madách tudott a világról, és Ádám cselekszi és szenvedti azt, amit Madách e tudás ellenére is cselekedett és szenvedett”, az én színpadomon Madách kétség és remény közt vergődve, olykor Luciferrel azonosult, olykor Ádámmal. Ám mindvégig a Mű transzcendens világával: a Föld és az Ég Szellemével.

A színpadi tér fókuszában, kiemelt kis színpadon folyt Ádám-Éva-Lucifer ádáz szellemi küzdelme három kitűnő, akkor fiatal színész (Miske László, Csiky Ibolya és Varga Vilmos) előadásában. Szereposztásomban tudatosan törekedtem arra is, hogy a férfiszínészek krisztusi életkorban, a Tragédia-író Madách életkorában legyenek, mert a jövő titkait kereső, gondolkodó férfi tudatában akkor merül föl szenvedélyesen a filozófia legfőbb kérdése: „Mivégre vagyunk a világon?” (Madách Imre szerepét az anyai ágon Ady-rokon Czikiéi Lászlóra bízom, aki – úgy tűnt – nemcsak fizikai adottságával, de Vulkán-lelkével és szép beszédtechnikájával is hiteles alakítást nyújtott.)

A színpad mélyén, szemben a közönséggel, mint egy többszintes lelátón, feketeruhás férfiak és nők foglaltak helyet – szmokingban, estélyi ruhákban –: a nagylétszámú színház teljes társulata. És kiemelten, látható helyen a zenekar. A színészek és a zenészek alkották az előadás modern görög-kórusát. Ők szólaltatták meg a kisebb-nagyobb szerepeket is, az emberi szó erejével és stilizált artisztikus mozgásokkal. Ők testesítették meg a Népet, a Kislelkű Tömeget. Ám nemcsak a szereplői voltak az előadásnak, de fegyelmezett nézői is, a közönség homályos tükörképei. Az előttük lejátszódó előadást, a főszereplő kollégák játékát érzékenyen leereagálták, figyelmükkel felfokozva nemcsak Ádám-Éva és Lucifer szellemi viadalát, de a valódi közönség átélését is.

A színpad két oldalán, egymással szemben, 5–5 nagyméretű varázsdoboz sorakozott fel: a történelem 10 laterna magicaja. A nyitható-csukható, forgóajtós varázsdobozokban egy-egy ember nagyságú bábu rejtőzött: 10 darab korhűen felöltöztetett Ádám. A történelmi színek során ezek a bábok szerre-szerre befordultak a színre, jelezvén Ádám útját, sors- és szerepváltozásait az időben. Ahogy sokasodtak az Ádám-bábuk a színen, úgy lett a színpadkép egyre dinamikusabb, egyre álomszerűbb, akár egy művészi fotomontázs. És ami a legfontosabb, maximálisan biztosították a színpadkép funkcionalitását: vala-

mennyi színváltozás egy fényvillanásnyi időben megtörtént. A színészek modern stilizált alapruhát viseltek, a történelmi emberszobrok azonban hűen jelezték a kort. A kimerevített panoptikum világosan, áttekinthetően rögzítette a gigantikus gondolati dráma kompozícióját is. A világos forma élesebben világította meg a tartalmat. Az egyik előadáson találkoztam egy csillogó tekintetű gyermek-nézővel. A 12 éves kislány először látta életében *Az ember tragédiáját*. Előadás végén megkérdeztem tőle, fel tudná-e sorolni *Az ember tragédiája* történelmi képeit. A kislány hibátlanul felsorolta mind a tíz színt. Élesen rögzültek benne előadásunk sugallatára Ádám szimultán álomképei.

A második *Kepler színt*, amely valójában logikus folytatása az előzőnek, nemegyszer kiollózták a Tragédia előadásából. Súlyos tévedés! Én a Tragédia egyik katartikus pontjának érzem: az elrontott forradalom rémlátomása után a tiszta eszmélet pillanatának. A viharfelhők mögül hirtelen kisüt a nap. Kepler-Madách lelkében felragyog a remény, hogy el fog jönni egy jobb kor, amelyben leomlanak a hamis teóriák, a dogmák és a zsarnokság falai.

Egykor nevetni fognak az egészen.
Az államférfit, kit nagynak neveztünk,
Az ortodoxot, akit bámulánk –
Komédiásnak nézi az utókor,
Ha a valódi nagyság lép helyébe,
Az egyszerű és a természetes,
Mely ott ugrat csupán, ahol gödör van,
Ottan hagy utat, ahol nyílt a tér...

És itt hangzik el a leghangsúlyosabban Kepler-Madách törhetetlen hite az eszményvilágban:

...az eszmék erősbek
A rossz anyagnál. Ezt ledöntheti
Erőszak, az örökké élni fog.
S fejlődni látom szent eszméimet,
Tisztulva mindig, méltóságosan,
Míg, lassan bár, betöltik a világot.

Ennek a színnek olyan a fináléja, mint egy beethoveni szimfónia záróakkordja. Logikai szempontból mérlegelve, a Tragédiát tulajdonképpen szünet nélkül kellene játszani. Ádám nem ébreszthető fel álmából és a madáchi látomás gondolat-sodrába merült néző sem. A Tragédiát, persze nem lehet eljátszani szünet nélkül, mert a közönség tűrőképessége véges. De hol lehetne felébreszteni Ádámot megfelelőbb helyen, mint éppen a Kepler jelenet végén, a forradalmi mámorából felocsúdó tudós eszmélkedésének csúcán.

Előadásunk időtartama három óra volt, amely annál inkább rekord a Tragédia színpadi történetében, mert mi a szokásos húzásokhoz mérten jóval kevesebb sorral rövidítettük meg Madách művét. Az előadást egy szünettel játszottuk: Kepler utolsó nagymonológját merész és aktuális gondolat-futammá, hatásos záróakkorddá növesztettük.

Felejthetetlen, megrázó pillanat volt előadásunkban, amikor Borbála bűneit megbánva, térdre hullva, sírva, bocsánatot kér Keplertől: „Ím itt vagyok bűnömmel s könnyeimmel.” A drámai pillanat ígézetében Kepler a megcsalt, megalázott Madách Imrévé, Borbála pedig a hűtlen és végzetes sorsú Fráter Erzsébetté lényegült át. (A hatás annál is szívbemarkolóbb volt Váradon, mert a családi tragédia szálai hajdanában – tudjuk – odavezettek. A bemutató előadáson a Fráter család utódai is jelen voltak. Fráter tanárnő könnyezve szorította meg kezem a szünetben.)

Szünet után a *londoni képben* a madáchi gondolat érzékletes kifejezésére tudatos stílusváltást alkalmaztam. Londonban fordul a kocka a világtörténelemben. Addig, ameddig Ádám történelemformáló hős volt – Fáraó, Miltiádész, Sergiolus, Tankréd, Kepler és Danton –, a Nép nem léphetett fel a történelem dobogójára. A kapitalizmus áldemokratikus rendjében azonban az emberáradat elöntötte a világot, kiszorítva a névtelen idegeneket, Ádámot és Lucifert a lét központjából. Úrrá lett a diszharmónia. Minden-minden visszájára fordult, mint a Paradicsomból való kiűzetés demitizált bábelőadása, amelyet csak hátulról láthatott az igazi színházi közönség. A társadalmi panoráma rikitőbbá, cifrábbá vált, észrevétlenül a kosztümöket is vissza kellett hoznom a piaci sokadalomban. A londoni szín tulajdonképpen Madách kora, a 19. század vége. A játék némi realista hétköznapi színe-

zetet kívánt és kapott. A kórus szertartásos, ünnepi jellege szétbomlott. Csak a nagy temetés gyászában, a gyertyák fellobbanásában és kihunyásában, a halál megidézésében tért vissza az élet méltóságára.

Előadásunkban a *falanszter* szép újvilága áttételesen, virágnyelven a szocializmus elembertelenedett világát idézte fel az erdélyi közönségnek.

Az *úr*-jelenetben – ahogy az iskolában tanultuk – nem jelenik meg Éva. Az én előadásomban Éva ott is jelen volt mint Ádám sorsának meghatározó attribútuma. Az üres színpad közepén ült elhagyottan, árván kékes holdsugárban és egy gyermekdalt dúdolt. Úgy várta vissza földi hazájába Ádámot, mint madár a párját. Ádám nemcsak a Föld Szellemének intő szavára szállt vissza az anyaföldre, de a földanya visszahívó dalára is.

Az *eszkimó-színben* Ádám az ember elkorcsosulásából, teljes biológiai, szellemi és morális elsatnyulásából kap utolsó leckét Lucifertől. Ádám számtalanszor megtapasztalta már a lét értelmetlenségét, de az ádami lélek mindig kitalált valami okot, gyermeki érvet a túlélés, az újabb küzdés vállalására. Lucifer utolsó mestervágása most halálos, szívbe találó: az állati szintre süllyedt eszkimó torz feleségében Ádám Évára ismer. Ellobban, kiálszik lelkében az édenkertnek maradék sugára.

Ádám felretten rémálmából. De még nem tér magához. Féléber álmában agyában egy örült gondolat ver tanyát: meg kell mentenie a földet az emberi tévedések és csalódások lidérces álmaitól. A megoldás kézenfekvő: ő az első és egyetlen ember a földön. Ha elpusztul, kihal vele a faj. Meg kell hoznia ezt az utolsó hősi áldozatot a jövőnek. Felmegy a hegycsúcsra, hogy a mélybe vesse magát. De Éva az újjászületés misztériumával megíúsítja Ádám utolsó ballépését is. Ádám ráeszmél, hogy halála is hiábavaló, hasztalan. Éva méhében már készül megdobbanni az új Ádám szíve...A halálba menekülő mártír térdre hull: megadja magát engedelmesen az élet Urának.

Micsoda transzcendens peripetia! Micsoda sorsfordulat-fricska a végzet rabságába zárt ember orrára. Madách megteremtette az egyetemes drámairodalom legtermészetesebb és legtitokzatosabb sorsfordulatát.

Amikor Ádám felébredt kínzó álmából, nyitott bűvös dobozaink egy szemvillanásra becsukódtak. Visszatért a mitológiai keretjáték puritán fehér színpada a két Tiltott Fa modern fémhálós kompozíciójával. És felragyogott az üres játéktér fölött az ezüst templomi orgonasípok égboltja. És felzengett valami légies, éterikus zene...

Színpadi oratóriumunkban hatalmasra nőtt gondolati mélységében *Az ember tragédiája* utolsó sora. Felhangzott keményen az Úr szava:

Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!

Az Úr szavát a Kórus úgy visszhangozta, mintha a Színház bölcs tanácsát közvetítené az Emberiségnek:

Ember, küzdj és bízva bízzál!

És végezetül Madách Imre is megismételte a közönségnek csöndesen, mint buzdító testamentumát:

Ember, küzdj és bízva bízzál!

A bemutató előadást, a színészek ihletett játékát, a katarzis büvkörében megistenült nézők szívdobbanását nem rögzítette se film, se tévé, se rádió. Feltehetően csak az államvédelmi hivatal lehallgató központja. A román diktatórikus állam, akárcsak magyar ikertestvére, gyanakvással és gyűlölettel fogadta a dogmák Prokrasztész-ágyába nem kényszeríthető Géniusz felettébb aktuális művét.

Az ünnepi eseményre Magyarország nem küldte el hivatalos színházi képviselőit Ady városába. Egyetlen magyar irodalomtudós, az evangélikus püspökből Madách-kutatóvá lett akadémikus jelent csak meg, magánemberként, a bemutatón. A püspök urat, a Tragédia rendezéseinek jeles szakértőjét annyira lenyűgözte bemutató előadásunk, hogy napokig nem tudott elszakadni a várostól és színházától. Újra és újra megnézte az előadást, amelyben hajdani barátja, Németh Antal szellemét is felragyogni vélte. Feltett kincsem ma is a nagytiszteletű vendég premier-ajándéka, egy Madách-kötet, amelynek ajánló sorai-

ban 1974. június 7-ét – a váradi bemutató napját – „a Madách-i csúcsmű feledhetetlen új-rendezésű napjává” avatta. A Vigiliában megjelent értékelése az egyetlen jel a Duna–Tisza táján, amely hitelesen tanúsítja, hogy volt egyszer Nagyváradon egy Tragédia-előadás, amely Madách drámai költeményét a színpad deszkáján az olvasó szellemi élménye rangjára emelte.

Befejezésül szabad legyen még elmondanom egy történetet.

A nevezetes váradi premier végén, az ünnep lázában égve, az én Madách-rajongó akadémikus barátom – a győri Szabó József – elsőnek gratulált: megölelt, megköszönte az előadást, majd széttárta karját és sokat sejtetően ezt ismételte: – Ex leone leonem! Bevallom, bár megértettem latinul a szókat, de nem fogtam fel akkor mélyebb jelentőségét. Amikor elbúcsúzott Váradtól, megajándékozott egy gyönyörű könyvvel: *Az ember tragédiája* faksimile díszkiadásával. Abból értettem meg öreg barátom szavainak értelmét. Arany János, amikor elolvasta kéziratban az ismeretlen Madách ismeretlen drámai költeményét, annyira megrendült, hogy fehér lúdtollát tintába mártotta és megrészegült betűkkel Madách utolsó sora alá odafirkantotta: „EX LEONE LEONEM!” Azaz: Az oroszlánt az oroszlánról ismerni meg. Ezért választottam előadásom címéül: EX LEONE LEONEM!

Áldom a sorsot, sorsomat, hogy 27 évvel ezelőtt egy emberpróbáló falanszter-világban *Az ember tragédiáját* Madách Imre és a magunk képére felmutathattam Erdély megrendült magyarságának. Áldom az emléket hajdani munkatársaimnak színészeknek, tervezőnek, zeneszerzőnek, az élőknek és a holtaknak, hogy volt hitük és erejük kitörni egy rossz hagyomány imamalmából és bebizonyítani, hogy *Az ember tragédiája* színházi nézőit is fel lehet emelni *Az ember tragédiája* olvasóinak szellemi magasságába. És köszönöm a Madách Irodalmi Társaságnak, hogy most itt, Balassagyarmaton rendezői pályám legszebb emlékével nyithatom meg a Tizedik Madách Szimpóziumot.

Magony Imre

Olvasólámpa vagy reflektor Néhány f(t)ényfoslány Madách Tragédiájáról a fenti megvilágításban

Madách Imre Tragédiája, noha 1883 óta látható itthon és külföldön, a mai napig elgondolkodtatja a nézőt, vajon alkalmas-e színpadi előadásra. De miért tehető fel ilyen látszólag eretnek kérdés, amikor immár százhusz év gyakorlata bizonyítja, hogy igenis játszható a madáchi remekmű? Talán azért, mert a színikritikák, még a legsikeresebb előadások kapcsán is fogalmaztak meg hiányosságokat, kivetnivalókat vagy kértek számon megválaszolatlan kérdéseket? Madách művével van-e gond vagy netán a színre vivők nem tudtak megbirkózni a rájuk bízott feladattal? Azt gondolom, az utóbbi lehet a hiányosság forrása, pontosabban arról van szó egyrészt, hogy a madáchi szöveg ritkán hangzott el teljes egészében a színpadon, másrészt a szerző színi instrukcióit, technikai, valamint felfogásbeli okokból nem érvényesítették maradéktalanul. Véleményem szerint Madách látomását az emberiség sorskérdéseiről csak akkor szabad színpadra állítani, ha az a lehető legközelebb áll a szerző eredeti szándékához. Természetesen tisztában vagyunk azzal, hogy irodalom és színház, az írott illetve az előadott szöveg hatása nem lehet azonos. Az olvasás nem ugyanazt az élményt nyújtja, mint a színházi előadás. Míg az előbbi „fárasztó”, a fantáziát megmozgató és bármikor megszakítható, az utóbbi lényegesen könnyebb élményfeldolgozást nyújtó, egyszerre több érzékszervre ható befogadói folyamat. Ebből következően sokkal többen vannak, akik jobban tudják élvezni a színpadi előadást, mint a színpadi mű olvasását. Mert, ahogy Eric Bentley drámaelméletében fogalmaz: „bármennyire tökéletes legyen is az írott szöveg, az élvezet csúcspontját az jelenti, ha nagyszerű előadásban megnézhetnek egy drámai remekművet. Ez a közvetlen érzelmi élvezet rendkívül sok többletet adhat. Ha a témát a történet, a jellemalkotás és a dialógus testesíti meg, ha a gondolatot ezek alakítják át bölcsességgé, a szemléletet pedig vízióvá, akkor a

megfelelő előadás a legkülönbözőbb módokon siet a segítségünkre, leginkább azonban azzal, hogy nyújt egy végső és döntő konkrétumot: az eleven színészt.”¹ Tehát, mivel lényegesen szélesebb réteg az, amely a műveket a színpadon kívánja megismerni, illetve újra befogadni, a színpadra állítókon óriási a felelőség. Remekművek esetében, mint amilyen a Tragédia is, nem úgy kellene tekinteniük a szövegre, mint a rendezői koncepció megvalósításának egyik eszközére. Természetesen létezik művészi szabadság, de kizárólag az írott mű keretein belül, ami nem léphet túl a szerző eredeti szándékán. A karmester sem írhatja át a zeneművet, nem hagyhat ki részeket önkényesen, mert akkor az már nem az a mű, amit szerzője papírra vetett. Különös, de talán a színházművészet sajátosságának is köszönhető, hogy az írott szöveg sérthetlenségét a színház története során milyen gyakran hagyták figyelmen kívül, s ez a Tragédia előadás-történetére is jellemző. Persze a színház változik, s akkor jó, ha a változó korrallal együtt halad, ha képes folyton megújulni. Madách művét is sokféle felfogásban játszották. Egyrészt azért, mert olyan darab, amely minden korban örökérvényű, vagyis klasszikus, és amely alkalmas arra, hogy a színházi alkotók általa szólhassanak saját korukról. Másrészt az előadások sokféleségének alapja lehet az a tévedés is – ami nemzedékről nemzedékre öröklődött – hogy a madáchi mű nem színpadra íródott, hiszen drámai költemény, vagyis szerzője olvasásra szánta, így anyagával a színházi ember szabadon „garázdálkodhat”, teljes szövegét színházi értelemben nem kell szigorúan venni, megszólaltatni. Ez a felfogás már 1883-ban, az első színpadra állítás során megfogalmazódott, amikor az ősbemutató rendezője, Paulay Ede ezt írta: „Az első kérdés, amely előttem fölmerült akkor, midőn Az ember tragédiája színrehozatalának gondolata bennem megfogant, az volt: van-e valakinek joga oly költői művet, melyet szerzője nem színpadra szánt, melyet nem is drámának nevezett, melyet az előadás kellekeinek mellőzésével alkotott, színpadra vinni?”² Lukács György 1911-ben megjelent drámatörténeti munkájában pedig így fogalmazott: „Az ember tragédiájában művészileg külön van gondolat és megérezkítése. Minden megtörténés jelképez, illusztrál valami világhistóriai vagy koszmológiai gondolatot, de az nem olvad fel benne egészen, külön marad. Minden jelenet

allegorikus kifejezése egy mély gondolatnak; de a gondolatok drámai kifejezésének egyetlen útja: a symbolikus. Madách költeménye így nem dráma. A megérezkítés szempontjából epikus: a hős személyének egysége kapcsolja össze a tarka kalandokat. A gondolati tartalom kifejezése szempontjából pedig dialogizált tanköltemény: a gondolatok gondolatok maradnak, a küzdelem legfeljebb vita (és a külső küzdelem legfeljebb ennek illusztrációja), a dialektika csak intellectualis; még nem drámai.”³ A nem színpadra szánt mű fogalmát aztán a magyar irodalmi kánonban tovább erősítette Szerb Antal, amikor a Tragédia kapcsán így határozta meg a drámai költemény műfaját: a drámai költemény „Goethe Faustja nyomán hajtott ki az európai irodalomban. Külső ismertető jegye, hogy formájára nézve drámai, de nem készült előadásra. Belső jegye, hogy sorait a legnagyobb szellemi szándékok, a végső kérdések, és szimbolikus, mély értelmű feleletadások feszítik; tulajdonképpen nem is olvasásra készültek ezek a művek, hanem kommentálásra, mint a szentkönyvek és a misztikus szövegek.”⁴ A Tragédia színre vitelét tehát végig kísérte és kíséri a mai napig az a felfogás, hogy a mű nem dráma, hanem költemény, aminek alapján a színházi emberek úgy vélték és vélik, szabadon bánhatnak Madách szövegével.

Am a szerző színpadra szánta művét, amit mi sem bizonyít jobban, mint saját gondolata, amit 1861. december 23-án írt, barátjának Nagy Ivánnak: „Érzem, hogy e mű is másforma, mint rendesen színműveink, de hogy jobb-e náluk vagy végtelenül rosszabb, nem bírom még eldönteni.”⁵ Tehát színművet írt. Persze a szerzői szándék még nem feltétlenül igazolja az eredményt. De nézzük meg tüzetesebben, színházi szemmel, a Tragédia szövegét. Itt van mindjárt, ami minden drámában nélkülözhetetlen elem, az ún. szerzői instrukció, mely Bécsy Tamás szerint négy nagy csoportba sorolható: instrukciók (1) azok, amelyek a „drámabeli alakoknak kizárólag a fizikai mozgását, fizikai cselekvéseit jelölik,” (2) azok, amelyek „egyben már konkrét szavakkal is utalnak benső állapotra,” (3) azok, amelyekben „kizárólag a benső állapotra történik utalás,” (4) végül azok, amelyek „különböző jellegű tájékoztatásokat adnak,” például, hogy ki kinek mondja a szavait, valamint ebbe a csoportba sorolhatók még a mellékszereplőkre, tömegekre vonatkozó

instrukciók is.⁶ A Tragédiában mind a négy típusú szerzői instrukció megtalálható, ezek természetesen az olvasónak is szólnak, ám olyan jellegűek, amelyek a szöveg még élőbbé tételét szolgálják. Amennyiben a darabot színpadra állítják, és a szerző eredeti szándékát tiszteletben kívánják tartani, feltétlenül meg kell valósítani őket. Az viszont kétségtelen tény, hogy vannak a Tragédiában olyan instrukciók is, amiket szcenikailag mind a mai napig igen nehéz kivitelezni úgy, hogy azok a színpad törvényeinek megfeleljenek, végrehajtásuk ne legyen mesterkélt, ne tűnjenek sutának, s ezáltal ne váljanak nevetségessé. Ezeknek az instrukcióknak az elhagyása, vagy mással való helyettesítése bizonyos szempontból érthető is. Egyrészt a színházi technika még sokáig nem érte utol a szöveg diktálta követelményeket, másrészt, ha a feladatok megvalósíthatók is lehetnek volna, a színre vivők a kényelmesebb és egyszerűbb megoldásokat részesítették előnybe. Mert kicsoda fejfájást is okozhattak a rendezőknek az olyan instrukciók, mint például a második színben az ilyen: „egy Cherub lángoló karddal útjokat állja”, a harmadik színben, a Föld szellemének megjelenése előtti képben: „A földből lángok csapnak fel, tömör fekete felhő képződik szivárvánnyal, iszonyúan mennydörögve.” A hatodik, római színben az olyan utasítás, hogy: „Az istenszobrok szétporladnak”, vagy a hetedik szín bizarr képe: „...a tornyon egy kuvik kiált, a légben boszorkányok szállnak s az ajtó előtt egy csontváz kél a földből s fenyegetve áll Ádám előtt.” S vajon megoldható-e a londoni szín azon utasítása, mely így szól: „A virágcsokrot feltűzi a kép mellé, de az hirtelen lehervad, s nyakáról, karjáról az ékszerek gyíkokká változva leperegnek.” Végül lezárva a példák korántsem teljes sorát, a falanszter jelenetben a Tudós lombikja is furcsán viselkedik: „Ez alatt a lombik felett lebegő füst sűrűdni kezd s dörög.” Majd néhány sorral lejjebb: „A lombik elpattan, a szellem eltűnik.”

Ezeket az instrukciókat olvasva valóban az lehet a benyomásunk, hogy a mű mégsem a színpad számára íródott. Ám Madách tisztában volt azzal, hogy a színpadi produkciónak illúziót kell keltenie, a színház illetve a játék illúzióját. Ettől színház a színház. Itt kell megemlítenünk azokat az instrukciókat, amik nem sorolhatók a Bécsy Tamás által felosztott csoportok egyikébe sem, mégpedig a színpadkép meg-

tározására íródott madáchi sorokat, az egyes színek leírását. Itt Madách nem egyszerűen csak megadja, hogy hol játszódik a jelenet, mint romantikus elődjei, Byron, Musset, vagy Hugo, hanem egy-egy találó, már-már festői képzeletű félmondattal, mely sohasem feleslegesen részletező, valóságos atmoszférát teremt. Képszerűsége azonban nem csak hangulati elem, hanem a cselekmény szerves része is. Madách tudja, hogy ha a színpadkép egésze megfelel a reálsituáció tartalmának, akkor a néző a látottakkal képes azonosulni, vagyis úgy írja meg utasításait, hogy jelenetei színházi értelemben is működhessenek.

Madách a színpadi fények és színek gyakori meghatározásával is a színpadra állítás szándékát bizonyítja. Tudjuk, hogy a színpad különféle megvilágítása más-más feszültségi állapot kifejezője lehet, emellett értelmezési funkciót is teljesít. Idézzünk egyetlen példát a tizennegyedik szín apokaliptikus színpadképének meghatározására: „A nap mint veres, sugártalan golyó áll ködfoszlányok között. Kétes világosság.” Majd Ádám a jelenet elején szintén a vörös színt említi: „...a hold vörös képpel néz köd megöl Halál lámpájaként a sírgödörbe.” A vörös szín képzeletünkben az erőszak, a harag, az aktív felingerlődés asszociációit keltik. Tehát színpadon a vörös fény használatának „csak ott szabad feltűnnie, ahol tartalmilag az adott pillanat legjelentősebb eleme van.” Mert „a pirosban többnyire ’robban’ a színkompozíció, ezért ha túl sok van belőle, az egész képet ’szétdobja’ és a nézőre tett hatása egészen a fizikai fájdalomig mehet.”⁷ Madách eszerint a tizennegyedik szín megvilágítására a tartalmi mondanivalónak leginkább adekvát színt választotta, vagyis az emberiség pusztulása felett érzett tehetetlen düh és fájdalom kifejezésére, a színpadi hatás vonatkozásában legmegfelelőbb színt, a vöröset.

Végezetül álljon itt még egy apró észrevétel, amely szintén a mű színpadra íródottságáról árulkodik. Madách a kilencedik és tizenötödik szín színpadképének meghatározásánál „freudi elszólással”, a „nézőhely” kifejezést használja. Lehet-e ennél kézenfekvőbb bizonyíték arra, hogy művét elsősorban nézésre, s nem „csak” olvasásra szánta?

Ha figyelmesen olvassuk el a Tragédiát, s nem csak költői nyelvben, filozofikusságában gyönyörködünk, hanem egy kicsit színházi szemmel is nézzük, kicsit mintha magunk is színpadra akarnánk emel-

ni a sorokat, akkor jövünk rá, hogy Madách Imre ízig-vérig színházi ember volt.

Ha egyszer a jövőben úgy állítanak színpadra *Az ember tragédiáját*, hogy bíznának Madách színházi érzékében és maximálisan tiszteletben tartanak műve minden sorát, nem hagynának el belőle, s nem csoportosítanak át önkényesen a szövegtesteket az eredetitől eltérő helyekre, továbbá betartanak a színi instrukciókat, akkor talán maradéktalanul megvalósulhatna Madách álma és víziója az emberiség történelméről – nem csak a papíron, hanem a színpadon is.

Jegyzetek

1. BENTLEY, Eric: *A dráma élete*. Jelenkor 1998. 122–123.
2. SZIGETHY Gábor: *A Tragédia kálváriája*. Palócföld. 2002. 2. sz. 335.
3. LUKÁCS György: *A modern dráma fejlődésének története*. 2. köt. Bp., Franklin-Társulat, 1911. 501.
4. SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. 2. köt. [Bp.,] Révai, [é. n.]. 389.
5. SZIGETHY Gábor i. m. 338.
6. BÉCSY Tamás: *A dráma esztétikája*. Bp., Kossuth, 1988. 47.
7. *A színháték művészete*. Összeáll. KELETI István. Bp., NPI, 1966.

Varga Magdolna

A harmadik évezred Tragédiája avagy mi kell (vagy mi nem kell) nekünk a 19. századból?

Miről nem szól az írás?

1883 óta vita tárgya a Madách művének megszólaltatása. Ez a vita részben szakmai – s ehhez nem kívánok hozzászólni; részben a laikusoké: akik színházi és/vagy médiaélményként is átélhetik a klasszikussá merevedő olvasmányt.

A Tragédia nemcsak a hagyományos színházban jelent meg. Hallgatták rádiószínház feldolgozásban (bakelit- és CD-lemezen, valamint rádiós közvetítésben), ismeretes Beregi Oszkár egyszemélyes interpretációs kísérlete, megszólalt operaként és rockoperaként, színre állították balettként, bábjátékként, rajzfilmen, „interszkoláris” előadásban, televíziós filmként, sőt Jeles András mozifilmet készített belőle.¹

A 2002.március 15-i előadás mégis kiemelkedik az interpretációk közül: egyrészt az új Nemzeti Színház megnyitó díszelőadása – s mint ilyen nemcsak szakmai, hanem politikai vihart is kavart –, másrészt televíziós bemutatása a videós rögzítés lehetőségével hosszú időkre reprezentatív értelmezéssé teszi.²

A céloom tehát nem kritika, elemző tanulmány készítése, hanem olyan „fülszöveg” létrehozása, amely az internetes hozzáférés segítségével (2003-ban lesz weboldala a Madách Irodalmi Társaságnak) lehetővé teszi az előadás objektívebb befogadását is.³

Szemponatok

Kérdés, hogy a színpadi (médialehetőségekkel számoló) megvalósításban mit tekinthetünk Madách szövegének?

1. Elhagyhatók a szerzői utasítások. Ez nem csupán a színek idő- és térbeli viszonylatokat érzékeltető szövegeket jelentheti, hanem az olyan jellegűeket is, mint a „rendezői” *dalolva, félre, sűgva* stb. Figyelmen kívül lehet hagyni a szereplők jellemzését szolgáló szerzői megjegyzéseket is.
2. Megvágható a szerzői szöveg is. [Szerzői szöveg alatt szigorúan a darab szövegét értem: a monológokat és a dialógusokat.]
3. Kontaminálható a szöveg; beépíthetők más szövegek, szövegrészek is. (Ilyenkor szerencsés, ha a szerzőtől választanak részleteket. Elfogadható, ha a kivágás okozta értelmetlenséget saját mondatainkkal hidaljuk át. A posztmodern felfogás szerint nem érinti a befogadást idegen szövegek beépítése sem.)
4. A megvalósítás bakijait sem hagyhatjuk figyelmen kívül.

Megjegyzések a 2002. március 15-i előadásról⁴

1. A szerzői utasítások elhagyása, megváltoztatása eleve várható volt, hiszen a rendező a díszelőadást „vizsgának” is tekintette: mire alkalmas az új Nemzeti Színház technikai apparátusa. A szerepváltoztatásoknak két jelentős formájával találkoztunk:
 - a) A szereplő más szövegét mondta – például Éva az Úrét, Ádámét, Luciferét, Ádám Évát stb. Ennek pontos föltárását, illetve ezek aprólékos rendszerezését nem végeztem el.
 - b) A szereplő nem mondta a szövegét – az első színben az Úr nem beszélt, csak feliratozva jelentek meg vágott szavai. A XV. színből pedig alig maradt valami: az Úr, az Angyalok kara nem fért bele a koncepcióba.
2. Szikora János és dramaturgia alaposan megvágta Madách művét. Nem tudom, melyik kiadásból készült a rendezői példány – végül is a CD-ROM változatot tekintettem összehasonlítási alapnak. Bene Kálmán gondozásában a szöveg 4141 sorból áll. A megvágott, felsorokra is tekintve a hosszú előadás csupán 2164 soros volt. A kimaradt részletek – amelyek sokat elárulnak a rendezői koncepcióból – sorszámát jelöltük a Függelékben. (A kihúzott teljes szöveg

- a tanulmány szerzőjének összeállításában felkerül a Madách Irodalmi Társaság internetes honlapjára! – a szerk.)
3. A figyelmes megtekintés során nem észleltem, hogy más Madách-szövegek kerültek volna az előadás szövegébe.⁵ Különösebben nem volt zavaró az a 20-25 sornyi, félsornyi szöveg, amellyel a rendező megkísérelte érthetőbbé tenni a vágott változatát (nem is jelöltem). Ám a „posztmodern tisztelgés” manipulálhatóan egysíkúvá teheti egyes színek (például a XI. vagy a XIV.) egyébként is problémás értelmezését.
 4. A „baki-gyűjtemény” összeállítására nem vállalkozom – csupán egyetlenre hívom föl a figyelmet: a Konstantinápolyi színben (VII.) a pátriárka a *homousion helyett a homoiusion* elvét vallja! Ennek két következménye van: az Eretnekeknek a homousion marad – s ezzel még meg lehetne menteni az előadást. Ám Ádám-Tankréd nem hibázott, s az „i” feladására kérte a máglyára menőt – ennek már nem volt sok értelme.

Mi kell (vagy mi nem kell) nekünk a 19. századból?

Úgy látszik, hogy nem kell a 19. századi Madáchból a romantikus kultúra közösségképe, amely a mindenki által ismert hitre támaszkodik; amely idealizált erkölcsi normákhoz méri a cselekvést (és ez alapján értékeli a jellemeket); amely a *remény-küzdés-eredményesség* hármasságát a nemzet üdvének, a közjónak rendeli alá.

Mi az, amit a 21. század folytonosságként átvesz, fölerősít a 19.-ből? A civilizált-urbanizált világ elembertelenítő, elidegenítő, technicizált hagyományát; a látvány uralmát a gondolat felett; az információ lehengerlő áradatát és silányságát.

Ez a Tragédia-előadás a harmadik évezred nyitányaként Szikora János rendezésében tükröt tartott elénk, hogy milyen értékrend van veszendőben, milyen elemei rajzolódnak ki az újnak, s hogy Madách-olvasóként döntenünk kell, mit fogadunk el ebből, teszünk-e valamit a madáchi ember- és világkép érvényre juttatásáért.

Jegyzetek

1. Alapvető támasz FEJÉR László bibliográfiája: *Az ember tragédiája bemutatói* (1998. 11. 05-i előadásig dokumentálva). Madách Könyvtár – Új folyam 12. Madách Irodalmi Társaság Budapest, 1999. és PRAZNOVSZKY Mihály előszava ui., valamint GAJDÓ Tamás: *Beregi Oszkár és Az ember tragédiája* című tanulmányának vonatkozó adatai (in V. Madách Szimpózium Balassagyarmat – Szügy 1997 Szerkesztette TARJÁNYI Eszter és ANDOR Csaba Bp., 1998).
2. Valószínű, hogy a közoktatási intézmények videotékájába is bekerül majd; analóg példaként említem a Shakespeare-drámák sorsát: a mai diák és felnőtt néző nagyobb valószínűséggel választja a népszerű világsztárokkal megjelenített változatokat, mint a régebbieket – s ha mégis a korábbi választaná, szinte biztos, hogy nem veti össze őket.
3. Ezt a célt szolgálja a Függelékben közölt összeállítás a kihagyott Madách-sorokról. (A teljes kihagyott, kihúzott szöveg felkerült Társaságunk honlapjára. A honlap elérhető: www.madach.hu)
4. A rendezői olvasat jelentőségét növeli az előadás története is; gondoljunk csak arra, hogy az első olvasópróbát 2001-ben az alsósztrigovai kastély „oroszlánbarlangjában” tartották éppen a IX. Madách Szimpózium idején.
5. Az önismétlésre nem voltam tekintettel – a VI. színben a mulatózó asztaltársaság ismételte a dalokat, a XI. színben a rap-számként előadott kar kórusrészletét ismételték többször.

Függelék: ami kimaradt a Tragédiából

A szerkesztő megjegyzése: a Varga Magdolna által összeállított teljes kihagyott szöveg még igen apró betűvel, két hasámban szedve is 39 oldalt foglalt volna el, így kötetünkben sajnos nem közölhattük. A kihagyások teljes szövege megtalálható Társaságunk internetes honlapján. (www.madach.hu)

A kihagyott szöveg helyett közreadjuk a kihagyott sorok sorszámait. A számokat a társaságunk által kiadott *Az ember tragédiája – I. Főszöveg* című kötet számozása alapján (Madách Könyvtár 13. kötet, Szeged–Bp., 1999) közöljük.

Sorszám: *kihagyott* / összes sor

- I. sz.:** 14–75., 81–84., 124–126., 133–34., 137–140., 152–153.
77 / 153
- II.:** 154., 160–161., 166–168., 173–174., 176–191., 197–200., 203–204., 207–223., 244–249., 271–275., 278–291., 310–311., 322–325., 338–341.
82 / 188
- III.:** 342–359., 365–366., 369–370., 374–383., 386–388., 395–401., 407–415., 417–463., 474–477., 486–487., 507–508., 526–532., 542., 549–555.
131 / 214
- IV.:** 556–580., 595–600., 604–606., 615–616., 621–627., 634–635., 643–647., 651–652., 655–659., 672–681., 687., 689., 695–698., 730–736., 746–747., 749–751., 755–758., 763., 770–771., 808–616.
102 / 261
- V.:** 817–829., 830–848., 870., 878., 883., 897–901., 947–962., 966–967., 970–971., 982–984., 988–989, 992–997., 1001., 1026–1029., 1042–1047., 1059–1064., 1070–1072., 1074–1076., 1079., 1082–1086.
100 / 270
- VI.:** 1093–1094., 1100–1101., 1106–1110., 1115–1124., 1129–1133., 1159–1161., 1167–1171., 1213–1220., 1128–1235.,

- 1243–1247., 1254–1255., 1304–1312., 1315–1316., 1339–1344., 1353–1354., 1366–1382. 92 / 204
- VII.:** 1392–1396., 1399–1420., 1425–1437., 1142–1479., 1493–1515., 1598–1616., 1619–1621., 1633–1662., 1675–1682., 1685–1687., 1703., 1706–1709., 1718., 1731–1732., 1737–1738., 1751–1756., 1777–1814., 1817–1818., 1829–1837., 1841–1853., 1856–1865., 1867., 1871–18767., 1882–1888., 1896. 268 / 514
- VIII.:** 1924–1937., 1962–1966., 1972–1975., 1985–1988., 2004–2008., 2015–2017., 2019–2025., 2049–2058., 2073–2076., 2103–2107. 65 / 244
- IX.:** 2142–2143., 2168–2210., 2214–2215., 2217., 229–2234., 2256–2257., 2269–2273., 2276–2295., 2304–2313., 2324., 2326., 2328–2333., 2342–2353., 2358–2360., 2371., 2376., 2382. 117 / 250
- X.:** 2391., 2394–2395., 2402–2405., 2408–2413., 2415–2417., 2427–2428., 2434–2440., 2448–2450., 2454–2459., 2462–2463., 2465–2470., 2477–2482., 2485., 2491–2507., 2511–2515., 2519–2525., 2528–2534., 2550–2552., 2561–2566. 94 / 183
- XI.:** 2599–2662., 2680–2684., 2689–2691., 2695–2697., 2704., 2714–2716., 2730–2732., 2738., 2741–2743., 2749–2764., 2769–2770., 2777–2781., 2788–2791., 2793–2794., 2802–2805., 2810–2835., 2841., 2847–2848., 2879–2880., 2883–2890., 2902–2914., 2925–2933., 2953–2971., 2986–3000., 3005–3006., 3010., 3032–3034., 3154–3059., 3063–3115., 3122–3134., 3153–3154., 3161–3164. 298 / 592
- XII.:** 3181., 3185–3186., 3189–3211., 3219–3220., 3230–3233. 3181., 3185–3186., 3189–3211., 3219–3220., 3230–3234., 3238., 3240–3260., 3288., 3295–3297., 3321–3323., 3329–3330., 3344–3350., 3358–3364., 3372–3375., 3378–3383., 3392., 3399–3401., 3409–3447., 3451–3455., 3465–3466., 3468., 3471., 3479–3482., 3500–3515., 3537–3544., 3546–3547., 3550., 3564., 3569–3572., 3580–3586., 3591–3594., 3603–3608. 195 / 445

- XIII.:** 3611–3632., 3639–3646., 3650–3662., 3664–3669., 3679., 3682–3688., 3691–3702., 3704–3706., 3711–3713., 3717., 3721., 3727–2744., 3752–3758. 103 / 150
- XIV.:** 3761–3783., 3814–3817., 3833–3844., 3859–3862., 3869–3887., 3902–3905., 3917–3922., 3924–3930., 3935., 3937–3939. 83 / 179
- XV.:** 3940–3946., 3948–3950., 3953–4002., 4014–4016., 4018–4019., 4021–4024., 4031–4037., 4039–4042., 4045–4048., 4053–4062., 4064–4065., 4067–4141 170 / 202

Kihúzva 1977 sor a 4141 soros műből. (A szöveg 48%-a.)

Különösen feltűnő a húzások aránya az ürjelenetben és a zárószínbén: 69, ill. 84%! (A többiben 40–60% közötti.)

Nem hangzottak el pl. a Nemzeti Színház nyitóelőadásán a következő sorok (válogatás):

A gép forog, az alkotó pihen.

...hasztalan rázod porláncodat, / Csatád hiú, az Úrnak ellenében. (I. szín)

Megesküvéim vesztőkre, veszniök kell. (II. szín)

Ezen kötél erősb, mint én vagyok. (III. szín)

Az élet fáj csak, már nem fáj soká. (IV. szín)

Önszégeyét meg nem bocsátja a nép. (V. szín)

Legyen hát célod: Istennek dicsőség, / Magadnak munka. Az egyén szabad / Érvényre hozni mind, mi benne van. / Csak egy parancs köt-vén le: szeretet. (VI. szín)

A bünös önmaga a győzelem, (VII. szín)

Minő csodás kevercse rossz s nemesnek / A nő, méregből s mézből összeszűrve. / Mégis miért vonz? mert a jó sajátja, / Míg bűne a koré, mely szülte őt. (VIII. szín)

Az elhagyott oltárnak is lehet / Mártírja. (IX. szín)

S fejlődni látom szent eszméimet, / Tisztulva mindig, méltóságosan, / Míg, lassan bár, betöltik a világot. (X. szín)

Mi néked semmi, nekem egy világ. (XI. szín)

Nagyon vénül az ember, hogyha már / Lombikhoz tér, midőn organizál. – (XII. szín)

bármí hitvány / Volt eszmém, akkor mégis lelkesített, / Emelt, és így nagy és szent eszme volt. (XIII. szín)

A nő, az eszmény, e megtestesült / Költészet, hogyha süllyedt, torzalak lesz, / Mely borzadályt szül. (XIV. szín)

Nem, nem, hazudsz, az akarat szabad.

Dacolhatok még, Isten, véled is.

Mert ami eddig kétséges vala, / Most biztosítva áll már: a jövő. –

Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál! (XV. szín)

Nem hangzott el – illetve nem jelent meg felíratként! – az Úr szavainak nagy része (különösen a zárósímben miniatürizálódott szerepe), kimaradt a színek nagy részének kezdete és vége, fontos epizód szerepek (mint pl. Cassiusé) is áldozatul estek a dramaturgi beavatkozásnak.

– szerkesztő.

Appendix

Emerici Madách

Tragoedia Hominis

Scaena undecima

Londinii. Forum inter castrum Tower et Tamesim, ubi varia multitudo scatet et clamorem tollit. Adam velut vir senior in quadam turri castris cum Lucifero stat. Mane

CHORUS (*coalitus ex murmure frementis multitudinis, numeris suppressa voce sequentibus*)

Gurgites vitae fremendo
Mundum ipsius quisque agit.
Num doles illo cadendo,
Hic times si astra incutit? –
Singulos vulgo modo iri
Absortum, modo times
Occisurum hunc eminentem
Unum mille milies.
Pro poesi nunc pavescis
Crasque pro scientiis,
Ordinis stricti dum habenis
Undas terminare vis.
Quamvis certes et labores,
Nil aquam nisi excipis
Risus, fervore et fremore
Augustissimi aequoris.
Hoc sine effervere: vita
Terminabit ipsa se.
Nil in luctibus peribit,
Usque priscum est et novum usque.
Carmen fascinans vide.

ADAM

Id est, id est, quod semper deperibam,
Adhuc dum in dumeto est cursus meus.
Coram specto nunc totam stare vitam,
Quam pulcher certare hortatur sonus!

LUCIFER

Pulcher, superne, ut in templo chorus.
Voces raucae, singultus, gemitus
Ferruminantur in melodiam,
Dum in altum scandunt. Sic audit Deus,
Eoque se optime putat creasse.
Secus sed audiuntur in profundis,
Interdum pulsibus cordis locutis.

ADAM

Incredule irrisor, nonne omnibus,
Per quos torquebas me, est hic pulchrior
Mundus collisis vallibus vetustis,
Larvis fugatis horridis, futuro
Quas tempus legat gloriâ sacratâ
Vetus: crucem devotam hereditatis.
Cursus patet cordi certaminis,
Nec per servos munitur pyramis. –

LUCIFER

Neque audiisses tam superne ibi,
In Aegypto, serviles eiulatus,
Quibus sine ut divinum factum opus!
Nonne aut digne divinitusque Athenis
Populus egit augustissimus
Magnum et sibi gratum immolans virum,
Cum si secus fuisset, urbs periret:
Si tam superne spectamus, remoti
Muliebri fletu, rebus vilibus.

ADAM

Tace, tace, sophista sempiternae.

LUCIFER

Etsi esset luctus vere emortuus,

Tamen sunt facta tam plana omnia!
Ubi excelsum invitans? ubi horrida ima?
Mari luctanti non iam splendidae undae,
At est palus segnis, referta ranis. –

ADAM

Pro quibus commune sentio bonum.

LUCIFER

In alta sede et tu sic iudicas
De vita, quae circum pedes scatet,
Velut Clio de antiquo tempore,
Fugit quam rauca vox et nenia
Recordantem carmen lapsi modo aevi.

ADAM

O Satanas iam garrit fabulose,
Aut fingit ideas – ut progredimur!

LUCIFER (*castrum digito monstrans*)

Nihil mirare, qui stes temporis
In phasmate antiqui, at mundo in novo.

ADAM

Mea quid refert putidum hoc tribunal?
Audax immergam me mundo novo
Timens nil, mentis ne non magnum opus,
Reperiam poesin inter undas. –
Forsan nihil plus, ut caeli tremant,
Titanum proeliis ita eminent,
Eo magis fascinans et beatus
Mundus suo orbe profertur modesto.

LUCIFER

Vanus metus fuisset huic timere
Sane, quod dum materia exstat ulla,
Hanc ut neget bellumque ut inferet,
Potestas consistit mea. Usque dum
Cor mortales habent, mens concipit,
Ordo rerum obsaept cupidines,
In regno spiritus negatio,
Vivet poesis, mentis magnum opus.

Dic nos cuiusmodi portare formam
Velis in turba mersuros frementi.
Nam sic non possumus nisi hoc loco esse
Circumdati magni aevi somnio.

ADAM

Qualemvis formam: fati gratia
Nil eminet iam. Ad vulgus nos oportet
Deferri, ut norimus, quid corde portet.

*(Ambo descendunt in intimum castrum, nec multo plus egrediuntur
per ostia vestiti ut operarii. Mimus apud tugurium suum stat, super
quo catena vincta simia veste rubra sedet.)*

MIMUS

Huc, huc, spectatores grati optimi,
Venite: mimus extemplo incipit.
Comoedia est haec iucundissima:
Quonam modo serpens deceperit
Primam atque curiosam feminam,
Quonam modo haec iam tunc illexerit
Virum in malum. – Videtis simiam,
Hominem quae cum dignitate fingat,
Videtis ursum saltandi arbitrum.
Huc, huc, spectatores grati optimi!
(Turba circa tugurium excitur.)

LUCIFER

O Adam! de nobis hic fabula.
Nonne est pulchrum partes habere tales,
Quas post sex milia annorum relapsa
Ridere non iuventus desinit. –

ADAM

Iocos ineptos tolle. – Porro, eamus.

LUCIFER

Iocine inepti? ut rideant, vide,
Modo qui dormiebant in scholis
– Lecto Nepote – pueri rubelli.

Numquis dicat, uter sit verior,
Expergiscientium qui virium
Vitam intrat conscientia, cerebro
An qui contaminato inde egreditur –
Magis tibi num Shakespeare placeat,
An illis deformis confusio?

ADAM

Ipsam deformitatem non fero.

LUCIFER

Adhaesit in vita Graeca tibi.
Vide me filium patremve, si vis
– Neque hoc discrimen est in spiritus
Mundo – stili novi Romantici
Ipsa delectari deformitate.
In vultu humano gestus simiae,
Res augustae luto parvo illitae,
Sensus perversi in gausapi modesto,
Scortum loquens pudoris voce honesto,
Pusilli et pravi idololatria,
In gaudium ecfututi opprobria
Viri: regnique perditum immemor
Renascor his rebus recentior. –

MIMUS *(umerum Adae incutiens)*

Cur has tenetis sedes occupatas?
Trifurcifer, nemo gratis, nisi qui
Se vitae taesum suspendit, iocatur.

(Adam et Lucifer pauulum secedunt. Puellula violas venditans venit.)

PUELLULA

Violas parvas, primos nuntios
Veris gratissimi! O obsonate!
Hic flosculus dat orphanis cibos,
Pulchrum dat ornamentum et pauperi. –

MATER QUAEDAM *(violas obsonans)*

Da, da mi, in fili mortui manum.

PUELLA QUAEDAM (*item violas obsonans*)
Comae nigrae decus pulcherrimum.

PUELLULA

Violas parvas! – Obsonate, eri!
(*Eos praeterit.*)

MERCATOR GEMMARUM (*in tugurio suo*)

Adhuc certare nobis hoc scelus,
Nec posse tolli ex elegantia! –
Quamquam nisi unio collum venustum
Decet nil, pro qua, qui elevaverit
Quondam cum desperata audacia,
Profundi monstra temptarit maris.
(*Duae ingenuae virgines veniunt.*)

INGENUA PRIOR

O quanta texta, quot gemmae decorae!

INGENUA POSTERIOR

Si quis pararet ut pusilla dona.

INGENUA PRIOR

Viri qui nunc vivunt non haec parant
Nisi ad consilia admodum indecora.

INGENUA POSTERIOR

Cupido hos sed fert nec iam ad indecora:
Rupere eam scorta, acipensis ova.

INGENUA PRIOR

Ut nos non sumat, inde ita est superbus.

INGENUA POSTERIOR

Vel ut non audeat iam, ita est ineptus.
(*Praetereunt.*)

(*Caupona sub trichila, operarii mensis circumdati comissantur,
remote quidam cantant et saltant. Milites cives cuiuscunque status
homines commixte laetantur.*)

CAUPO (*inter hospites*)

Laetamini! hesternum fugit dies,
Numquamque crastinum, hospes, occupas,

Alit Deus sed in caelo alites,
Ut Biblia aiunt, omne est vanitas.

LUCIFER

Placet mihi illa sapientia.
Nunc considamus hoc scamno sub umbra,
Visuri, quam bene et quam viliter plebs
Malo cantu laetetur, lora acerba.

OPERARIUS PRIMUS (*apud mensam*)

Opus 'st infernale, inquam, machina:
Ex ore nobis eripit cibum.

OPERARIUS SECUNDUS

Sis immemor, dum non potum abripit.

OPERARIUS PRIMUS

At dives – daemon, sanguinem bibit
Nostrum. Veniret nunc! remitterem
Ad ima. Ut nuper, exemplum daret.

OPERARIUS TERTIUS

Quid usui esset? Pendebit statim ille,
Et volvet Parca nostra, ut antea.

OPERARIUS SECUNDUS

Garritis stulta, adsit iam dives ipse,
Nil inferam damni sedenti apud me.
Videbimus, quis bacchetur prior.

CAUPO (*ad Adam*)

Hospes, quid inferam?

ADAM

Nihil.

CAUPO

Meum ergo

Scamnum relinquitte, o nequam viri.
Putatin me furari forte nummos,
An mendicare velle liberos?

ADAM (*surgens*)

Sic dicere audes?

LUCIFER

Mitte hunc impudentem.

ADAM

Eamus ergo, quid spectemus, ut
Homo relabatur in bestiam.

LUCIFER

O hic quod multo quaero tempore,
tandem gaudemus salse, commode.
Nonne hic cachinnus, hic pedum fremor,
Incendium illud ignis bacchanalis,
Quod omnium in genas rosas ciet,
Ut stulta somnia in miseria
Sunt gloriosa?

ADAM

Taedium mihi.

(Interea ad saltantes perveniunt. Duo mendici in iurgio veniunt.)

MENDICUS PRIOR

Meus 'st locus cum privilegio.

MENDICUS POSTERIOR

Misericors sis, me aut fames necat,
Duabus septimanis non laboro!

MENDICUS PRIOR

Non ergo es mendicus purus putus,
Nequam, artis imperite! Vigiles!
(Mendicus posterior abrepit. Prior locum suum accipit.)
Per quinque Christi vulnera, stipem
Misello offerte, grati domini! –

(Miles quidam e manibus artificis puellam, quacum saltat, eripit.)

MILES

Cede, agrestis puer! – putasne forte
Plus quam nihil tete esse?

ARTIFEX

Senties,

Ni credis.

ARTIFEX ALTER

Noli tangere, huic recede:

Potestas eius est et gloria.

ARTIFEX PRIOR

Ain? cur ergo addit superbiam,
Cum sanguinem bibat nostrum ut hirudo.

MERETRIX *(cantans)*

Aureum olim erat levatum
E draconis ore malum –
Gignuntur mala his diebus,
Mortuus 'st draconum fetus:
Spectant, spectant usque multi,
Qui non carpere audent stulti.
(Ad iuvenem quendam nititur.)

LUCIFER *(immersus spectaculo bacchantium)*

En haec mihi placet lascivia:
Dives qui est, ostendet suas opes.
In arca, cui avarus insidet,
Sit sub seris arena aurumve, quis scit? –
Movet me pubedae aemulatio:
Ut servat nictus singulos puellae
Suae, scit, quanti momentum preti sit,
Haud nescius – sed quid curet – lacertis
Viri alterius nisuram in futuro.

ADAM *(ad cantorem quendam)*

Cur tractas tam male artem, vir bone?
Ipsi tibi num, quod canis, placet?

CANTOR

O qui placeret! infinita poena est
Hoc cantare usque et interdum videre
Iacchantes quo pacto hac gaudeant re.
Per somnos iam hic manat sonus ferus.
Sed quidnam agam? vivendum est, hoc datur mi.

LUCIFER *(usque spectaculo immersus)*

A quis putet iuventutem fugacem
Excellere tot sapientia. –
Scit haec puella non hora ultima
Voluptatis frui in vita sua se,

Amplexa hunc, iam necessitudinem
Novam quaerunt ocelli. O cara proles!
Mihi qui ridentes datis labores,
Quanto afficistis me nunc gaudio!
Peccato, egestate hoc remunerero.

ARTIFEX POSTERIOR (*cantans*)

Qui laboris post dies
Cor habet, carmen pium,
Salutat vinum, osculum,
Irridet diabolium.

(Ultimae quaedam harmoniae chori ecclesiastici audiuntur. Eva ut virgo ingenua, manibus librum precum et sarta tenens una cum matre e templo exit.)

PROPOLA QUIDAM

Huc, huc veni, venusta cara virgo!
Nemo est, tibi qui vendat vilium.

PROPOLA ALTER

Cave credas vetusta merce, falsa
Huic regula uso – huc, huc, venusta virgo!

ADAM

O Lucifer! me quam vili loco
Retentas, dum salus iam facta corpus
Vix impercepta mi praetervolat.

LUCIFER

Sane res non ullo modo est nova.

ADAM

Ex templo egressa est, o quam pulchra, pulchra!

LUCIFER

Ut spectaretur et spectatum iit.

ADAM

Hoc frigidio ioco ne tangito,
Cui in labris resedit pietas.

LUCIFER

Conversum te puto, immo pietistam.

ADAM

Iocum quam pravum! Ut sit frigidum mi
Pectus, meum est damnum; sed in puellae
Corde opto praesumptas opiniones,
Sacram poesin, vocem aevi relapsi,
Hunc intactum colorem flosculi. –

LUCIFER

Quis sit, monstra, pars denique illa caeli?
Noli exspectare vel diabolium
Iudicium semper tuum indagare,
Sat est eum quamvis post comparare.

ADAM

Numquis potest, nisi illa femina, esse?

LUCIFER

Et picus verme capto sic ait
Et invidens circumspicit putans
Sese optimum cibum captasse mundi,
Visum tamen cum taedio a columba.
Et sic homo unius suam salutem
Sibi invenit – forte hoc ipso loco,
Ubi vir alter effecit sibi Orcum.

ADAM

Quis virtus, virginis quae dignitas;
Illi vix appropinquare audeo.

LUCIFER

Sic fortiter, non tiro es arte amoris,
Vide recte: matura erit viro iam.

ADAM

Tace!

LUCIFER

Et fors ceteris sucosior.

(Interea iuvenis quidam modeste ad Evam accedit et ei munus panchrestarium figuram cordis reddens tradit.)

IUVENIS

Era, hanc, quaeso, manu mea accipe
Munusculum pusillum corde grato.

EVA

Arthur, mi non oblitus, es bonus.

MATER

Quin visas nos, longe non vidimus te.

(Voce suppressa colloquuntur, Ada excitate spectante, dum iuvenis abit.)

ADAM

Habet forte ille immaturus puer,
Quam frustra cor virile concupiscit –
Quantum ridet, quam adfatur intime –
Manu dat signum – pro dolor, dolor! –
Necesse est alloquar. –
(Ad Evam appropinquat.)

MATER

Dites parentes
Concedo esse Arthuris, sed nescio,
Secundine hanc necessitudinem
Spectant, non ergo omnino abieceris,
Qui his te sertis donavit, aemulum.

ADAM

Permittite, o erae, satellitem,
Ne quid vos laedat in turba, ire me.

EVA

Quam est inpudens!

MATER

Procax moleste, abes!
Putan forte hanc talem esse virginem,
Cui blandiatur quivis libere?

ADAM

Quis possit non blandire? Somniavi
Sic virginis perfectam imaginem.

MATER

At somnia, quidquid tibi placet,
Sed cui florebit aevum virginis
Huius, non talis furcifer erit.

(Adam conturbatus restat, hariola quaedam ad Evam accedit.)

HARIOLA

Gratissima o virgo, miracula mundi,
Sine aspici parvam manum tuam albam,
Fati manus, da copiam loquundi,
Qui sint ornaturae vitam beatam.
(Palmas eius inspiciens)
Compar te exspectat pulcher – o prope est –,
Partus, valetudo, divitiae.

LUCIFER *(Adam manu signans)*

Soror! profer fatum mei sodalis.

HARIOLA

Non clare specto, crux sit an fames.

ADAM *(ad Evam)*

Ne abieceris me tam crudeliter,
Hoc sentio cor esse mi creatum. –

EVA

Mater, ne siveris –

MATER

Ni nos relinquis,

Voco vigiliam.

EVA

Ne laeseris – fors
Sapit, nec quid re vera offendit ille.
(Exeunt.)

ADAM

Poesis sacra, tota evanui
Ex hoc mundo prosae sic dedito?

LUCIFER

Evanuit nullo modo! vel umbra
Vitis, saltatus, panchrestarium,

Quid certa erant? ne sis fastidiosus,
Satis manent subiecta somnii.

ADAM

Quid usui est? lucri repit lubido
In his avara praemii, immemor
Preti nusquam est magnificentia.

LUCIFER

Scholae nonnumquam in scamnis invenitur,
Ubi suum non egit vita opus.
Quidam opportune assunt tales sodales. –
(*Scholastici quidam ambulantes veniunt.*)

SCHOLASTICUS PRIMUS

Laete, sodales, mucor est relictus,
Viriliter nunc delectabimur.

SCHOLASTICUS SECUNDUS

Eamus rus: urbem fastidio,
Strictum ordinem, rem mercatoriam.

SCHOLASTICUS TERTIUS

Conemur rixam inferre nesciocui,
Virile hoc oblectamentum excitabit.

SCHOLASTICUS PRIMUS

E conducticiorum bracchiis
Puellas raptemus, movebiturque
Bellum ilico; in rus cum illis ibimus,
Ad psaltrias, cervisiae parum
Aes sufficit, genas inter rubentes
Reges triumphum agemus usque noctem.

SHOLASTICUS QUARTUS

Clarum est, clarum est senum bilem movere.

SCHOLASTICUS PRIMUS

Sodalitatis vinclis artius
Nexis – delectari, ut nunc possumus,
Olim dum certantes pro patria
Campo constemus gloriosiore.
(*Eos praetereunt.*)

ADAM

Est visus gratus in palude mundi,
Quem germen aevi opinor pulchrioris.

LUCIFER

Videbis quid, germen cum germinarit,
Foret scholae decusso pulvere.
Duo officinae prodeunt magistri
Qui iuniores idem ac hi fuere.
(*Duo officinae magistri colloquentes veniunt.*)

MAGISTER PRIOR

At certamen iam ferre vix queo,
Cum viliora omnes desiderent,
Mercis naturam corrumpi est opus.

MAGISTER POSTERIOR

Mercedem pensi demitti est opus.

MAGISTER PRIOR

Nullo modo potes: tumultuantur
Iam, quod vitam non possint degere,
Canes, et iure quodam forte dicunt –
At quis praecepit illis nubere,
Quis praecepit creare liberos?

MAGISTER POSTERIOR

Opust exerceri illos durius:
Laborent altera ergo parte noctis
In officinis, altera est quieti
Sat, si cui somnium est inutile.
(*Exeunt.*)

ADAM

Hos tolle. – Cur sisti visos mihi illos? –
Sed dic, quonam iverit puella, prode
Nunc, Lucifer, potestatem tuam,
Iuva, me ut audiat libens.

LUCIFER

Profundit
Non tali nequitate Lucifer vim.

ADAM

Tibi quod est nihil, mihi ipse mundus.

LUCIFER

Nanciscere ergo. – Sensus claudere
Tuas vale, mentiri ne timescas,
Responde, ut te rogaro, et hanc tenebis.
(Magna voce, ut hariola a tergo auscultans percipiat)
Num iam vides, vir egregi, induta quam
Molestum sit persona in plebe mixtos
Malum novum usque nos offendere.
Si vulgus hoc sentiret quattuor
Naves nostras ex India advenire,
Secus tractaret nos.

ADAM

Credo equidem.

HARIOLA *(secreto)*

Hoc indagasse me magni preti est.
(ad Adam)
Paucis volo te – qui tete abdidisti,
Idcirco oraculo te puniebam,
Nam nulla coram me secreta sunt,
Quae Satanae vetus sum coniuratrix.

LUCIFER *(secreto)*

Quid non sibi vult caries vetus.

HARIOLA

Hodie iam hic erunt naves tuae,
Sed his quae res multo est iucundior,
Puella pulchra tete deperit.

ADAM

Nancisci qui possim?

HARIOLA

Tua est fere iam.

ADAM

Reiecit me.

HARIOLA

Ipsam ob hanc rem erit tua.

Non multo post videbis hanc adesse,
Memento hariolam veram fuisse.

(Exit.)

ADAM

O Lucifer! te vincet haec anus.

LUCIFER

Clare mereri eam non denego,
Nunc illa nobis Satanae est loco. –
(Pharmacopola ploxeno invehitur turba circumdatus et restat in media scaena.)

PHARMACOPOLA

Mi cedite atque honorem reddite,
Cui canescat caput scientiâ,
Scrutato gazas naturae abditas
Laboriosa diligentia.

ADAM

Quis hic insanus mirus, Lucifer?

LUCIFER

Scientia est degendam ad vitam inepta
Nunc, sicut olim, cum luctatus es,
Sed nunc maiore clangore est opus.

ADAM

Nunquam ipse feci sic, talem ad modum.
O dedecus!

LUCIFER

Non culpa est illius,
Sed naturae timentis et volentis
Vitare tale epigramma in sepulchro:
‘Ex gratia speciali
Mortuus in hospitali.’
Nocte et die pro ceteris profusis
Coepit rogare mercedem suam.

PHARMACOPOLA

Mortalium laborans pro bono
Ecce assequor lucrum nitens:

In pyxide hac est vitae potio,
Aegros quae recreat, senes.
Hoc pharmaco usus olim est Pharao,
Tancredi unguenta magica,
Medicamenta vultus Helenae,
Haec Kepleri astrologia. –

ADAM

Audin quid vendat? – Nos lucem in futuro,
Is quaerit aevo iamdudum relapso.

LUCIFER

Tempus praesens numquam est honore honestum.
Ut in cubiculo humana magnitudo.
Sed uxor ut decem annos ante ducta –
Iam novimus cunctas lentigines.

PHARMACOPOLA

Emptum fac, non pudebit hunc qui emit, non
Talis occasio allata, afferetur.

QUIDAM EX TURBA

Cedo! – Mihi quodcumque erit bene. –
O quanta fortuna! – O quam cara merx!

LUCIFER

Viden vulgus, nemo est, quin infidelis
Sit, at quanto modo miracula captat! –
(*Eva cum matre redit, hariola susurranti eas sequente.*)

EVA

Est vanus sermo: te iam novimus.

HARIOLA

Ne salva sim, ni verum est: hic ita
Erus deperditus tuo est amore, ut
Te sicut *maîtresse* adsumat sibi
Statim: domum incolas ut principissa,
Quattuor veharis in theatrum equis.

MATER

Delibera bene: utile est magis,
Quam velata coma flaccescere
Sartoris atri in foetida taberna.

HARIOLA

At specta, qui stet, qui te quaeritet.

EVA

Satis turpe est non inventam me adhuc. –
Manus quam bella, quam gestus eriles! –

MATER

Mi nec sodalis eius displicet,
Pede etsi curvo, paulum naso adunco,
Sed est honestus et dignus senex.
Abibo, filia. Intercessio est,
Si vos relinquam vobis, optima.

HARIOLA (*ad Adam*)

Ecce illa bella; quam te deperit.

ADAM

Volabo ad hanc, o quam volup, volup!

HARIOLA

Sequestris debes non esse immemor.

LUCIFER (*nummos ei dans*)

Nummi a sodali, a me dextra est data.

HARIOLA (*eiulans*)

Au! quam durast manus!
(*Exit.*)

LUCIFER

Libidinem eius

Scires, si esses, quam fingis, pus vetus! –

EVA (*ad Adam*)

Si grata munera obsones mihi,
Ut fucus nobis offert ille se –

ADAM

Fucus muliebri fascinationis
Vultu in tuo est incomparabilis.

EVA

O vere blandus es.

ADAM

Indigna ne sis:
Collo pulchro adamanta et uniones

Non ornaturus inseram, loco sed
Quae non possint nitere digniore.

EVA

Vidi illic multos gemmae propolas,
Sed non decet puellae pauperi –

ADAM

Eamus spectatum.

LUCIFER

Nil est opus.

Gemmas porto mecum forte optimas.

(Gemmas tradit, quas Eva magno cum gaudio spectat et collo aptat.)

EVA

Quam pulchrum, quam gratum, quam huic invidere. –

ADAM

Sed hoc cor – hoc nolo amplius videre.

EVA

Tibi si invisum est, possum abicere.

(Abicit.)

LUCIFER

Bene est, ego teram pede.

(Cachinnat.)

EVA

O quid est:

Mentisne res ficta, an quis eiulat?

(Interea capitis reus curru per scaenam vehitur turba sequente.)

QUIDAM E TURBA

Gradu citato! – Nonne dixi inertem! –

Huc usque contumax! – Cito, sequamur!

ADAM

Quis hic rumor, quae numquam audita turba?

EVA

Supplicium. Optime est adesse nos!

Eamus et nos, spectaclum incitabit

Gemmisque excellenti offeret locum.

ADAM

Quid est miselli crimen?

EVA

Nescio.

LUCIFER

Nil attinet, tamen narrabo ego:

In officina Loveli laborans

Longe, usque anhelabat plumbi venenum,

Quo septimanas in manu medenti

Iacente uxorem ursit necessitas,

Cum filio benigno et iuniore

Convenit Loveli, cunctorum oblita. –

OPERARIUS PRIMUS

Iucunde, consors! ut martyr cades,

Tuum inter nos nomen clare nitebit.

LUCIFER

Maritus convalescens feminam non

Invenit, aut locum, pensum petivit

Frustra: rebeli corde provocantem

Plagis repulsit filius erilis.

In cultrum detestatus incidit –

Nunc fertur – delirat Lovel senex. –

(Dum ultima verba sonant, Lovel cum dignitate delira venit.)

LOVEL

Mendax, mendax es: non deliro ego.

An non comprehendi, vulnus filii

Quid dicat? Sume infinitas opes,

Fac non comprehendere, insanire me.

OPERARIUS TERTIUS

Te ulciscemur, timorem mitte, mitte,

Olim.

OPERARIUS PRIMUS

Leva te: eorum est dedecus.

(Capitis reus cum comitantibus praeterit.)

ADAM

Quid me tentas, visus, quo mens stupescit?
Quis decernet, uter scelestior
Sit – an magis res ipsa publica?
Ubi illa tabescit, scelus virebit.

LOVEL

Res publica, o sic! Sume opes meas,
Fac ne comprehendam vocem vulneris.
(Exit.)

ADAM

O grata fata! me non iudicem esse.
Edicatur cito in triclinio lex –
Indiligens cito diiudicat,
At cor qui investigat, quam difficulter,
Sinus qui cordis omnes inspicit.

LUCIFER

Non finiret lis ulla lege tali.
Nemo malum facit, quod id malum est,
Et daemones titulos praeferunt,
Suum quisque aestimans potentiolem.
Legis peritus nodum complicatum,
Cui non philanthroporum milia
Fila explicarent, ense dissecat. –

*(Interea ad castrum perveniunt, cuius in aedicula imago sancti
cuiusdam habetur.)*

EVA

Restemus paululum, mi care amice,
Mea ut certa huic affigam imagini. –

LUCIFER *(susurrans)*

Cave sinas, cave, aut peribimus.

ADAM

Quid innocenti obstem puellulae? –

EVA

Huius consuevi imaginis mea in
Infantia recordari, iuvat me

Et nunc praetergressam magnopere.
Iam finio, statim, momenta lapsa
Currando supplementus.

*(Serta affigit imagini, sed haec repente flaccescunt, et a collo
bracchiisque eius gemmae in lacertas versae delabuntur.)*

Quid hoc, deus mi?

LUCIFER

Nequiquam te monebam.

EVA

Subvenite!

ADAM

Tranquille, amores, es spectata vulgo –
Gemmas collo indam multo pulchriores.

EVA

Abeste, abeste! parce! subvenite!
Praestigiatore venefica
Cum taetra me turpaverunt honestam! –
(Turba moveri incipit, hariola cum vigilibus venit.)

HARIOLA

Hic sunt certe, falsos dedere nummos,
Qui hydrargyri pares manu effluere.

LUCIFER

Non nummi fors in culpa, at sunt manus. –
Adam, fuge: haec mala oblectatio est.

*(In castrum cedunt, et turba et clamore infra crescente in summo
propugnaculo apparent.)*

ADAM

Rursus deceptus sum, putans sat esse
Everti antiqui monstra temporis
Sinique libere certare vires. –
Sed clavum continentem et cardinem
E machina eieci, sensus pios,

Nec supplevi locum eius fortiore.
Quale est certamen, quo stet alter ensem
Tenens, alter nuda manu repugnat,
Qualis libertas, quae centum fame
Necet, ni collo aptant iugum unius?
Canum est hoc proelium de carne raptō.
Pro quo volo talem rem publicam,
Non iudicem horrentem, sed vindicem
Hortantem, vi communi coperantem,
Sibi quem finxerit scientia,
Cuius clara ordinem mens intuat. –
Hanc venturam novi, sensi, scio,
Duc, duc in hunc orbem me, Lucifer. – –

LUCIFER

Homo vanus, visu constricto ocelli
Si in imo turbam confusam intuentur,
Putasne iam non in fornace vitae
Vires bene ordinatas coperiri?
Ocellis spiritus specta parumper
Videque quale opus sic procreetur,
Sane ad nostrum usum, non sibi pusillis.

*(Vesperascit. Forum totum mutatur in cohortem fodientium sepulchrum
apertum in media scaena, dum unusquisque alter alterum sequens
insiliant, partim silentes partim sic locuti:)*

CHORUS

Fac concinat iam sarculum,
Labora nunc, cras sera iam hora;
Post milia annorum etsi opus
Non finiet magnum, labora.
Cuna est sepulchrumque est idem,
Quod incipit cras nuncque finit,
Saturum semper esurit,
Cras surget, nunc quod introibit!
(Campana funebris tunditur.)

300

En clocca tinnit vesperi,
Imus quietum: opus peractum;
Quem lux nova ad vitam ciet,
Munus rursus hoc ordire magnum.

MIMUS

Peregi partes comicas
Non laetus, at laetificans.

CAUPO

Vinum suum quisque ebibit.
Hospes, dormi: nox decedit!

PUELLULA

Violae parvae veniere,
Novo cinis virebit flore.

HARIOLA

Adhuc scrutatores futuri,
Nunc connivent terrore cuncti.

LOVEL

Opum dives nunquam beatus –
Gratis quietem sum inde nactus.

OPERARIUS

Septimana acta, sabbato
Quietem fessum me dabo.

DISCIPULUS

E somnio miro excitus sum;
Ades, sopor, sequor te rursus.

MILES

‘Macte esto’ dixi mi, ‘probe!’
Pedem offendi in vili scrobe.

MERETRIX

Ardor fugit, fucusque est dilutus,
Hic algeo: num in imo est melius?

CAPITIS REUS

Manete, vincula, in vili luto,
Post has foras legem alteram puto.

301

PHARMACOPOLA

Falsa scientia fefellimus:

Nunc veritate omnes stupebimus.

EVA

Quid ante me 'hias, immense abysse?

Caligo non me deterret tua.

Fors incidet pulvis, terrae propago

Huius: transgressam me fert gloria.

Pandunt iter mihi ad sedem aeviternam

Genii carminis, iuventae, amoris,

Redit modo ad terram risús lubido,

Vultus forte illustrans iubare solis.

(Rica, stola in sepulchrum demissis gloriose ascendit.)

LUCIFER

Adam, novistin hanc?

ADAM

O Eva, Eva!

Fordította: Fehér Bence

A MADÁCH KÖNYVTÁR – ÚJ FOLYAM 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)
11. V. Madách Szimpózium (1998)
12. Fejér László: Az ember tragédiája bemutatói (1999)
13. Madách Imre: Az ember tragédiája. I. Főszöveg (1999)
14. Madách Imre: Az ember tragédiája. II. Szövegváltozatok, kommentárok (1999)
15. I. Fráter Erzsébet Szimpózium (1999)
16. VI. Madách Szimpózium (1999)
17. Imre Madatsh: Di tragedye funem mentshn (2000)
18. Majthényi Anna levelezése (2000)
19. Komjáthy Anzelm: Önéletírás (2000)
20. VII. Madách Szimpózium (2000)
21. Imre Madách: Tragedy of the Man (2000)
22. Fráter Erzsébet emlékezete II. (2001)
23. II. Fráter Erzsébet Szimpózium (2001)
24. Bárdos József: Szabadon bűn és erény közt (2001)
25. VIII. Madách Szimpózium (2001)
26. Madách Aladár művei. I. Versek (2002)
27. IX. Madách Szimpózium (2002)
28. Imre Madách: A Traxedia do Home (2002)
29. Enyedi Sándor: Az ember tragédiája bemutatói. I. Az ősbemutatótól Trianonig (2002)

SOROZATON KÍVÜLI KIADVÁNYOK

Madách Imre: Az ember tragédiája (2002)

Andor Csaba: Százegy aforizma (2002)

Györe Balázs: A jámbor Pafnutyij apát keze vonása
(Györe Balázs művei 1., 2002)

Palágyi Menyhért: Madách Imre neje (2003)

Györe Balázs: A 91-esen nyugodtan elalhatok
(Györe Balázs művei 2., 2003)

Megköszönjük, ha személyi jövedelemadója 1%-ával támogatja a Madách Irodalmi Társaság további működését és kiadványainak megjelentetését.

Adószámunk: 18066452-1-43.

Címünk: 1203 Bp., Határ út 29.

Számlánk: Madách Irodalmi Társaság, 11707024–20345224