

Madách Könyvtár — Új folyam 42.

XII. Madách

Szimposium

Sorozatszerkesztő: Andor Csaba

Szerkesztette: Bene Kálmán

A sorozat eddig megjelent köteteit lásd az utolsó lapokon!

A XII. Madách Szimpózium támogatói voltak: a Balassagyarmati Polgármesteri Hivatal (Balassagyarmat), a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Szalézi Kollégium (Balassagyarmat) és a Csesztvei Polgármesteri Hivatal (Csesztve)

XII. Madách Szimpózium

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

© Árpás Károly, Asztalos Lajos, Bene Kálmán, Bene Zoltán, Bíró Béla, Cserjés Katalin, Fehér Bence, Kakuszi B. Péter, Kass János, Magony Imre, Máté Zsuzsanna, Mészáros Zoltán, Nagy Edit, Schéda Mária, Váradi Eszter, Varga Emőke, Varga Magdolna

Madách Irodalmi Társaság
Budapest–Balassagyarmat
2005

Készült Budapesten, 2005-ben. Felelős kiadó,
műszaki szerkesztő, borító:
Andor Csaba

ISBN 963 9386
ISSN 1219–4042

ELŐSZÓ

2004. okt. 1-jén új helyszínen, Csesztvén kezdődött a XII. Madách Szimpózium délelőtti ülészaka, majd délután Balassagyarmaton, a Szalézi Kollégiumban folytatódott. Mivel Alsósztrégován (a korábbi elképzelést az utolsó pillanatban megváltoztatva) ugyancsak okt. 1-jén volt egy egész napos megemlékezés, ezért másnap ismét Csesztvére utaztak a szimpózium résztvevői, ahol a Madách Irodalmi Nap rendezvényein vettek részt.

2-án délután és 3-án Csesztvén, majd Alsósztrégován és Kékkőben a Váci Madách-kör rendezvényeivel folytatódott, ill. ért véget a program.

Tartalom

Bevezetés	9
-----------------	---

I. Gondolatok Madáchról és a Tragédiáról – változó nézőpontból

Bíró Béla: Madách és az egyezményes filozófia	13
Máté Zsuzsanna: A végzet hatalma Madách Imre <i>Az ember tragédiájában</i>	34
Cserjés Katalin: A <i>Tragédia</i> 16. színe (Hajnóczy Péter egy jellegzetes szövegszerkezetének és egy gondolatmenetének termékeny rá-olvasása Madách drámai költeményére)	47
Kakuszi B. Péter: A megváltás motívuma Madáchnál és Márainál	68
Nagy Edit: Időtlenség és <i>idétlenség</i> . Palágyi Menyhért a <i>Tragédia</i> színeinek sorrend(cseréjéről)	86
Varga Emőke: A kerete és a közepe: a megjelenítés megszakadása. Kass János illusztrációi a <i>Tragédiához</i>	97
Magony Imre: Statika és dinamika a <i>Tragédia</i> színpadán	106
Asztalos Lajos: A <i>Tragédia</i> teljes eszperantó változata	125

II. Líra–próza–dráma – elemzések a Madách-életműből

Varga Magdolna: Madách költői tudatossága: egy ars poetica vizsgálata	135
Schéda Mária: Az egyéni és a nemzeti sorstragédia élményének összefonódása Madách két versében	140
Árpás Károly: Madách és a közélet – adalékok a képviselő életéhez. Madách két beszédének vizsgálata	154
Váradai Eszter: A két Nápolyi Endre	164
Mészáros Zoltán: A Bach-korszak kritikája	215
Bene Kálmán: „Kemény a kavics és láng van benne...”	231

III. Madách Gáspár, a költő-ős

Bene Zoltán: Balassi – Rimay – Madách Gáspár	243
Árpás Károly: Az ars poetica kényszere – egy XVII. századi költői alapállás (?Madách Gáspár: Pöngését koboznak...)	249

Függelék

Fehér Bence (ford.): Emerici Madách: Tragoedia Hominis. Scaena quarta decima	263
Andor Csaba: Győrffy Miklós	270

Bevezetés

Hölgyeim és uraim, kedves kolleginák és kollégák. Az előző év szomorú eseménnyel ért véget: elhunyt társaságunk alapító tagja, Györffy Miklós, aki az elsők között támogatta az I. Madách Szimpózium megrendezését.

Tevékenységünkben változatlanul a könyvkiadás játszotta a főszerepet: előbb két zsebkönyvet jelentettünk meg, majd eddigi legnagyobb sikerünket könyvelhettük el L. Kiss Ibolya: *Erzsi tekintetes asszony* c. regényének megjelentetésével. Ezzel bizonyítást nyert az a tétel, amely szerint Madách második főműve valójában a házassága volt. Valóban: a Tragédia után ez az, ami az emberek fantáziáját a leginkább megmozgatja. Következő kiadványunk, Becker Hugó: *Madách Imre életrajza*, csak kevesek érdeklődését keltette fel.

Az év elején kiadott zsebkönyvek mellett két további sorozaton kívüli könyvünk is volt: Györe Balázs életműsorozatának harmadik kötete, valamint Tomschey Ottó kétnyelvű versantológiája.

A legnagyobb eseménynek mégis azt tartom, hogy végre megkezdhattuk Madách műveinek kiadását. Igaz, egyelőre csak az első kötet készült el, Bene Kálmánnak köszönhetően. Remélhetőleg a folytatásra sem kell sokáig várunk.

Idén Csesztvén tartjuk délelőtti ülésünket, s ha az újítás beválik, akkor az elkövetkezendő években is itt kezdenénk. Az előadók és érdeklődők évről évre növekvő száma, amilyen öröndetes, épp annyi gondot is jelent. Mostantól tehát, úgy érzem, szükségtelen bármiféle reklám; a rendelkezésünkre álló előadótermeket nem tudjuk növelni, az éjszakai szálláshelyek száma is korlátozott.

Jövőre a XIII. Madách Szimpóziumnak lesz egy tavaszi ülészaka Szegeden; már most kérem, hogy aki csak teheti, tartsa meg ott a jövőre tervezett előadását, mivel ősszel elviselhetetlenül nagy az előadások száma. Egyúttal mindenkinek azt javaslom, hogy mielőbb adja meg jövő évi előadásának címét. Az őszi ülészetek pénteki napjára csak az első 12 jelentkezőt fogadjuk el, a többiek tavasszal vagy a következő évben tarthatják meg az előadásukat, esetleg szombaton délelőtt.

Remélem, hogy a tavaszi ülészeteken is elegendő számban leszünk, s előadókban sem lesz hiány. A szegedi ülészet tervezett időpontja 2005. május 27. (péntek), vagyis egynapos rendezvény lesz, amelynek előadásai természetesen ugyanabban a kötetben jelennek majd meg, mint az őszi előadások.

Remélem, hogy ezek a változtatások beválnak, s legalább néhány évig ebben a rendszerben folytathatjuk tevékenységünket.

Végül köszönetet mondok idei rendezvényünk támogatóinak: a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának, a Balassagyarmati Önkormányzatnak és a General Consulting Rt.-nek, valamint rendezvényünk fővédnökének, a Szalézi Kollégiumnak.

Külön köszönet illeti az adójuk 1%-át felajánlókat, továbbá azokat is, akik felkutatásukban, meggyőzésükben közreműködtek.

I. Gondolatok Madáchról és
a Tragédiáról – változó nézőpontból

Bíró Béla

Madách és az „egyezményes filozófia”

Korábbi dolgozataimban¹ azt feltételeztem, hogy *Az ember tragédiája*-t megalkotó Madách olyan világképben gondolkodik, mely csak látszatra monista, valójában mélységesen dualista vonásokat mutat. E dualizmus forrását a gnosztikus vallás és filozófia feltételezhető (bár pusztán közvetett) hatásában kerestem, de számos jel mutatott arra, hogy (bár Madách a gnoszticizmust bizonyíthatóan² ismerte), a Tragédia filozófiai dualizmusának kialakulásába a gnosztikus ideákon túlmenően egyéb hatások is bejátszottak.

Utolsó és egy életen át folytatott kutatómunkájának eredményeit összegző 1983-as Madách-tanulmányában³ már Barta János is utalt arra, hogy a *Tragédia* keretszíneit átható madáchi harmónia-felfogás „minden bizonnyal Madách személyes élménye, világnézetének és magatartásának egyik pillére”. „Abban, hogy ezt tudatosította segítségére volt az egykorú, fejledező magyar filozófiának az az iránya, melyet »egyezményes«-nek szoktak nevezni. (Az »egyezményes« szót a harmónia magyar fordításának szánták.) Fő képviselői Hetényi János és Szontágh Gusztáv, körülbelül a következőképpen fogalmazzák meg tanításukat: »Miként a világegyetem örök elve és egyetlen nagy törvénye a harmónia, úgy az egyéni, nemzeti és a világfilozófia fő elve is nem más, mint ezen más nyelveken ki nem fejezhető szó: a harmónia.« A mindenség »szervezett egység, kozmosz, [...] de egység végtelen különféleségben, melynek egyes részei és erői sarki (poláris) ellentétben hatnak egymásra, ezáltal egymást munkásságra felébresztve, végre pedig egyezménybe (harmóniába) olvadnak.«⁴

Madách „harmónia”-élményének gyökerei azonban bizonyosan ennél is mélyebbre nyúlnak.

Van édesanyjával folytatott diákkori levelezésének egy momentuma, mely a kutatók figyelmét különös módon ugyanúgy nem keltette fel, mint a szabadkőművességhez vagy a gnoszticizmushoz fűződő kapcsolat. Egy, 1837 november 11.-ei keltezésű levelében a Pesten fi-

lozófiai tanulmányokat folytatató Madách azt kéri anyjától, hogy a családi könyvtárból Wieland-köteteket juttasson el hozzá,⁵ mert filozófia tanára Verner József Wielandot ajánlja filozófiai olvasmányul. S mert anyja késlekedik a kérés teljesítésével, következő levelében (november 21-én) meg is ismétli azt. Madách egyik legelső életrajzírója, Becker Hugó meg is hökken ezen a kérésen,⁶ hiszen Wielandot a köztudat szépíróként és nem szakfilozófusként tartja nyilván. Az már kevésbé ismert, hogy tanított filozófiát is az erfurti egyetemen.

Nem lett volna tehát haszontalan fáradság beleolvasni Wieland munkáiiba. Számomra ez annál is tanulságosabbnak bizonyult, mivel ezek központi problematikája nem csak filozófiai jellegű, de szorosan kapcsolódik a szabadkőművesség és a gnoszticizmus kérdésköréhez is, s így jól egybevágnak a *Tragédia* szabadkőműves és gnosztikus gyökereire vonatkozó hipotézisemmel is.

Wieland talán leghíresebb, magyarra is korán lefordított művében, az *Abderitákban*, az emberi nemet két nagy csoportra osztja: kozmopolitákra és abderitákra.

„Van a halandóknak egy fajtája – írja –, melyről imitt amott a kosmopoliták neve alatt a régiek is megemlékeznek, s amely – minden összebeszélés és páholy nélkül és anélkül, hogy eskü által volna lekötve – a testvéri társaság bizonyos nemét teszi, és sokkal szilárdabbul összetart, mint akármelyik rend a világon. Jön két kosmopolita, az egyik keletről, a másik nyugatról, megszólítják egymást először az életben, máris jó barátok; – nem valami titkos rokonérés következtében, amely talán csak a regényekben található; – nem mintha fogadás kötelezné őket erre; – hanem mivel kosmopoliták. Minden más rendben hamis vagy legalábbis oda nem illő testvérek is előfordulnak: a kosmopoliták rendjében ez teljes lehetetlenség; s ez, amint gondoljuk, nem csekély elsőséget ad a kosmopolitáknak a világ minden más társasága, közönsége, céhe, rendje és páholya fölött. Mert hol van ezek között bár csak egy olyan, amely azzal dicsekedhetnék, hogy kebelében soha egy becsvágyó, irigy, fukar, uzsorás, rágalmazó, hengegő, hizelgő, köpenyegforgató, titkos kém, hálátlan, kerítő, sunyi tányérnyaló, rabszolga, esztelen vagy szívtelen ember, szörszál-hasogató, bumfordi, üldöző, hamis próféta, alamuszi szemfényvesztő, handabanda és udva-

ri bolond sem lett volna? A kosmopoliták az egyedüli emberek, akik ezzel dicsekedhetnek. A kosmpoliták gondolkodásmódját, alapelveiket, érzületeiket, nyelvezetöket, hidegvérüket, hevületöket, gyarlóságaikat és hibáikat lehetetlenség utánózni, mivel azok előtt, akik rendjükhöz nem tartoznak, valóságos titkot képeznek. De nem olyan titkot ám, amely a tagok hallgatagságától vagy abbéli óvatosságától függ, hogy ki ne lessék öket; hanem olyan titok, amelyre a természet maga teríté ki fátyolát. Mert a kosmopoliták titkukat aggodalom nélkül trombitaharsogás mellett is tudtára adhatnák a világnak, s mégis biztosan számíthatnának rá, hogy rajtok kívül senki sem értene meg belöle semmit.”⁷

Az abderiták „rendje” (akik nagyjából a magyar Mucsának vagy a német Schildának megfelelő thrákiai Abderáról kapták nevüket) ezzel szemben csupa becsvágyó, irigy, fukar, uzsorás, rágalalmazó, hengegő, hízelgő, köpenyeforgató, hálátlan, kerítő, sunyi tányérnyaló, rab-szolga, esztelen vagy szívtelen emberből, titkos kéméből, szörszál-hasogatóból, hamis prófétából, alamuszi szemfényvesztőből, udvari bolondból áll. S ez a „rend” is örök és változtathatatlan. „Az abderitákon, akárhová lettek is átültetve, és bármennyire összekeveredtek más népekkel, nem vették észre soha a legcsekélyebb változást sem. Ők mindenütt ugyanolyan bolondok, amilyenek ezelőtt kétezzer évvel voltak Abderában; és jóllehet már régóta nem lehet többé mondani, íme, itt van Abdera, avagy ahol van la Abdera, még sincs egész Európában, Ázsiában, Afrikában és Amerikában, ameddig csak e nagy világrészek a polgárosultságnak meg vannak nyerve, egyetlen egy város, egy mezőváros, egy falú, egy helység sem, ahol e láthatatlan czéh néhány tagja található nem volna.”⁸

Wieland legjelentősebb regényei, melyek kivétel nélkül a kozmopolitizmus valamely képviselőjéről szólnak, az emberiség jobbítását, az abderiták tömegeit az ésszerűség útjaira vezérlő titkos társaságok témakörét járják körül.

Az *Abderiták* Diderot híres regényére a *Mindenegy Jakab és a gazdájára* emlékeztet, amennyiben a mintaszerzőt megtestestítő narrátor az elbeszélésbe itt folyton a mintaolvasóval folytatott közvetlen dialógusokat iktat. Az *Agathodémon* (Agathodämon), melynek főhőse az ókor legendás filozófusa és mágusa Apollonius, és a *Peregrinus Proteus*,

mely a Lukianosz írásaiból ismert, önmagát az Olimposzi Játékokon nyilvánosan elégető azonos nevű filozófust állítja elének, inkább a *Rameau unokaöccsére* hasonlít, amennyiben az elbeszélő a történetet egy az elbeszélő világon belüli hallgatónak, un. narratárnak címezi, azaz maga a történet formailag is párbeszéd gyanánt jelenik meg. Apolloniuszt egy fiktív hős, Peregrinust pedig az időközben szintén elhunyt Lukianosz beszélteti.

Mindketten a szabadkőművességet megelőlegező titkos szekták létesítése révén tesznek kísérletet az emberiség nemesítésére, s mindketten (akárcsak a *Tragédia* Madách-a) összefüggésbe hozzák a pythagoraszi tanokat, Jézus Krisztust és a gnosztikusok tanításait.

Wieland írásait is mélyen áthatja a felvilágosodás (egészen pontosan a barokk és a rokokó) egyetemes harmóniába vetett hite. „Az, ami a barokk nagyságát és tragikumát megadja, az élvezet és a kétségbeesés, a pokol és a menny között hanyódó ember, a rokokóban korlátok közé szorul, a gigantikus meghasonlottság helyébe a racionálisan felkutatott »arany középút« kényelme lép. Az »életművész« a legvégső ideál.”⁹

Wieland gondolatvilágában a test és a szellem, az ösztönök és a ráció harmóniája minden emberi boldogság örök forrása. „Tudjátok, a harmónián, mely az ösztönökből zendül fel, nyugszik minden öröm rejtélye.” – olvashatjuk A *Küklopsz-filozófiá*-ban (Cyklopenphilosophie, 1793). Az *Agathon* című fejlődésregényben pedig ezt írja: „enemet két egymással ellentétes természet alkotja: egy állati, mely engem ennek a látható világnak minden más lényével azonos szintre állít, és egy szellemi, mely az ész és az önálló cselekvőképesség révén végtelenül azok fölé emel. Amaz által ezerféle módon kötődöm mindahhoz, ami rajtam kívül van, alá vagyok vetve mindazoknak a szükségleteknek, melyek minden állatra érvényesek..., emez által szabadnak, függetlennek, önállónak érzem magam... E kettő összhangja az, ami az embert emberré teszi: mi egyébben is állhatna az emberiség elgondolható legnagyobb tökéletessége, mint ezeknek az egymással szorosan összefüggő természeteknek a teljes, tiszta, zavartalan harmóniájában?”

A testi szépséget Wieland hősei egy földi fátyolon átsugárzó szellemi szépség képének tekintik. A „kalokagathia”, a platóni „szép-jó” en-

nek a testi-szellemi egységek a megtestesülése. Mert Wieland felfogásában a szellemi világ éppoly valóságos, mint a testi, az ember csak akkor élhet teljes életet, ha a kettő egymásra talál.

Madáchnak tehát már jóval az „egyezményes” filozófia kialakulása előtt lehetősége van arra, hogy az egyetemes harmónia élményével megismerkedhessen. Az azonban tény, hogy ennek az élménynek a tudatosításában magának az egyezményes filozófiának is meghatározó szerepe lehetett.

Annak ellenére is, hogy az „egyezményes” filozófia irányzatának voltaképpen kezdeményezője, Hetényi János, még nem tekinthető a szó hagyományos értelmében vett szakfilozófusnak. Igaz, hogy tanulmányai során megismerkedett a nyugati filozófia főbb irányzataival, s az alapművek jelentős részét is elolvashatta. Írásainak fő erényét azonban éppen a kívülálló pozíciója biztosítja. Egyik későbbi kritikusa ugyanis joggal állapítja meg, hogy „a filozófiát alaposan [...] nem ismeri”,¹⁰ Hetényi mégis éles szemmel figyel föl a modern filozófia egyik legfontosabb fogatékosságára, filozófiai rendszereinek szélsőséges egyoldalúságára.

Harmónia-érzékét (melyet ő is, akárcsak a kortársak többsége, sajtóosan magyar vonásként aposztrofál) oly mértékben bántják ezek az egyoldalúságok, hogy „filozófia”-jának lényegét éppenséggel ezek elutasítása alkotja. Hetényi még a premodern világnézetek nézőpontjából fogadja be a modern filozófia áramlatait, ezért azon sem igen kell meglepődnünk, hogy érvei, sőt indulatai olyannyira összecsendenek a modernitás posztmodern elutasítóinak érveivel és indulataival.

Hetényi ideálja „az elmélkedő, cselekvő és érzelmi élet harmóniája”. S ebben Szókratészt szeretné követni, amennyiben a filozófia feladata Szókratésznél még „nem az vala, hogy tudatszörnyeket, tudványban sínylő szellemi vízkórokat, polyhistorokat neveljen, kik kutatással örökké a természet és a szabadság országainak, soha ki nem nyomozható mélységét minden évtizedben csodás, sőt rémletes, az észtant sarkaikból kiforgató rendszerekkel álljanak elő, és vagy azt tanítsák, hogy mi emberek a növények vagy pedig barmok seregleteihez tartozunk, vagy más oldalról legyőzhetetlen alanyiságba [szubjektivitásba – B. B.] süllyedve paradoxonokat tanítsanak, hogy mi urai vagyunk a kültermészetnek és ez kívülünk nem is létezik...”¹¹

Mivel az új kor (a modernitás) eszünk három „egyformán alapos és lényeges” főirányát, az „elméleti”-t, „széptani”-t és „gyakorlati”-t egyaránt nem méltányolta és „a fő célra, életszépítésre” egyaránt nem használta, „megtörtént, hogy az most egyedül az elsőnek, a tudásvágyának, majd a másodiknak, a széptaninak, s érzeménynének, majd a harmadiknak, úgymint a cselekvésinek adá a túlnyomatot; így aztán az élet arányainak és, hogy úgy szóljak, idomainak, el kelle fordulni, torzulni, rútulni; s vagy a durva érzékiségbe, sensualismus, vagy pedig a finomabb érzékesbe, mysticismusba, vagy végre az eszme- és elvtelen cselekvésbe, tétovába, desultorismusba kelle merülni; melly utolsó nyavalya jellemzi a philosophia által ki nem képzett nép embereit, jellemzi a felsőbb osztálybelieket, és az álnok képmutatókat, kik szilárd elvet nem követnek, hanem maximákat; most egy, majd más ösvényen indulnak el aszerint, mint ellenkezetbe színleg jöhető érdekeik kívánják...”

Különösen a német idealizmus van a bögyében: „Ezen még a múlt században ajánlatos, szerényen haladó, alapos philosophia korunkban elpártolva az élettől, a józan észjárástól, a lélektan soha nem nélkülözhető vezérletétől, el a tiszta, világos, igazán tanítani és építeni akaró előadástól, napjainkban ellenkező ösvényre tért, mert pusztán előleges fogalmakból indul ki; üres formákba – mik reál ismeretet, ha csak a tapasztalást meg nem lopják, nyújtani soha nem képesek – bonyolódva, elsőben az igazat, a valót kereső ész lealázta, és ha ezt teszi, magával meghasonlásba jöni állította; aztán mégis csakugyan, magát a lealázott ész vezérletére bízni kénytelen lévén, iszonyú alanyiság-állításhoz süllyedt, és el akará velünk hitetni, hogy a természet-fölöttiekben semmi tárgylagos ismeretnek birtokába nem juthatunk. Ennyit ugyan el kell ismernünk, hogy a legfőbb emberész is azt, miben álljon a fölény, az emberlélek, a világ lénye és belvalósága, soha kimutatni nem képes: ezt mi is szerényen hisszük és valljuk; sőt csodával határosnak állítjuk azt, ha mi itt alatt, azt sem tudva kimutatni, mi az életerő, mi a fény, és hév, mi a villany és a delej természete, oly dolgok földérintése által tüntethetők ki eszünk erején, mik említett tárgyaknál sokkal rejtettebbek, s nagyobbak.”¹²

„Van, lennie kell harmóniának az értelem és az ész országában.”– állítja tehát. Írásainak legsikerültebb passzusai e harmónia

fennkölt dicséretét zengik. „A fő harmónia úgy alkotta mindenütt összhangzó világát, hogy ezt helyesen fölfogva és kellő szempontból tekintve, magával nem ellenkezik. Sőt egy vízcsepp gyöngyében visszatükröztetik a világ roppant gömbje, s azon súlyerő, mely alap-törvénye az égi testeknek. És a szellemi felsőbb világ nem bírna ily tökélyvel és ezt nem foglalná össze a harmónia mindent összefoglaló törvénye? Hisz eszünk is ez alatt áll, ez az észtan fő és egyetlen törvénye, a hibásan úgy nevezett ellentmondás elve – mit mi »harmónia elvének« nevezünk; – minél fogva csak az lehet igaz, mi egyezik; ami pedig ellentmondásban van, kétségtelenül nem való. Az anyagi világ tehát összhangzó, és csupán a rajta uralgani kellő szellemvilág lenne ellentmondásos? A test óraművét bámuljuk, és ennek fő elve a lélek lenne kontármű; a test erejét csodáljuk és az észterő volna koporsóbeli pislákoló mécs, mely annak alanyiségében lenne egyedül képes világitani?»¹³

A harmónia a teljes Univerzumot áthatja, a harmónia „világtörvény, éltetője a spheráknak éppúgy, mint parányi lényeknek. Kulcsa ez a világegyetemnek, melynek uralma alatt áll a porszem úgy mint a fenséges napország. Ez teszi lényét a test és a lélek minden gyönyörének: ez központja minden szebb és nagyszerűbb eszméknek: ennek törvénye legfensőbb, melyből foly ki, mind fenn, mind alatt minden törvény. Ez fenntartja uralmát minden szabály és norma mellett és fölött. Ez törvényadója minden magasságnak és mélységnek: ennek trónját tiszteli különösen minden élet, és ha tőle eltér, a halálnak esik martalékul. Megfoghatatlan lelke ez a világnak, irányadója minden alárendelt erőnek. Ez állítja meg a szellemi és testi világ fejleménye rendét és ennek pálcája alatt áll minden lény, minden élet, minden törvény. Ami amaz alól elvonja magát, az mint törvénysérv, más egyéb, mint rút, valótlan és jogtalan nem lehet. [...] A világban létező, sőt tündöklő harmónia elvitázhatatlan: létezik ez az *égi seregekben*, melyek egytől-egyig gömb alakúak, az egyetemes súlyerőnek alávétvék és körforgásúak, mennél fogva úgy tekinthetők, mint egy isteni művésznak egy percet sem késő vagy siető óraművei [...] Létezik az említett harmónia a földünkön élő *életműves testekben*, melyek bár ezerféle változatosságban a gépi és mértani törvényeknél jóval följebb álló physiológiai törvényeknek hódolnak, és egy csodálandó *plastica* által, főleg az em-

berek oly elragadó szépségre fejlenek, mely bámulatos. Létezik a harmónia az *emberi észben*, mely az észjárás változatossága dacára eleitől fogva egy volt és örök, az észteni törvények soha sem változván, az axiómák rendületlenül állván, és csak az alkalmazások színében különbözvén, miknek létezését semmi sophismus és paralogismus lerontani nem képes. Létezik harmónia az *erkölcsi világban*, minek tanúja az erkölcsi törvény, mely a szívekbe íratott [...] Mindezeket egybefoglalva létezik, *cosmicai, physikai, észteni, erkölcsi és széptani harmónia*, mint eredménye és gyümölcse az ég-, a természet-, ész-, erkölcs- és széptani törvényeknek, miknek érvényét meg nem semmisíthetik a tőlük gyakori eltérések; mert nincs szabály kivétel nélkül.

Kérdjük mármost, hol vették magokat ezen törvények? Tán a vak-sors, a fátum, a kényszer művei? Erre már följebb feleltünk; és míg eszünk sark-törvényeit meg nem tagadjuk, mindig kell állni annak, hogy okozat és mívelet okot s mívelőt semmi tévlemélet meggyöngíteni és mint Kant akará, csupán a tapasztalás alá eső dolgokra szorítani, nem képes; áll ez rendületlenül örökké minden ép, s józan eszű emberlény fejében.

A törvény tehát – mely rendet, harmóniát, szépséget, külsőt úgy mint belsőt eredményez; – törvényhozót föltételez, és minőt? Olyat, ki teljhatalommal uralkodjék az általa teremtett és rendezett világon, a porszemtől fogva a napországokig, a féregtől az arkangyalig: annál inkább, mivel az ő törvényei egyetemesek. Öröklők, egyedül bölcsék és jók, nem úgy mint az emberekéi, mik csak akkor érdemlenek törvény nevet, ha amazok tiszta kifolyásai, különben ezek csak parancsok, ideiglenes rendeletek és még alaptörvényeik is botor forradalmak által megrendíthetők, sőt eltörölhetők.

Minket, szabad lényeket, a fölény jósága kivett ugyan lelkünket illetőleg a gépi törvények alól, és ellene járhatunk szenvedélyeink ostromában az erkölcsi fensőbb törvénynek, az erkölcsi finomabb kényszernek, de míg baromiségig nem süllyedünk, él bennünk a lelkiös-méret, él az öntudat, él az illedelem, él az erkölcsi szemérem, mely törvényt, illedelemet sérteni tilt, erkölcstelenséget elkövetni, a belszépet, az erényt, a valót megrontani irtózik: [...] de jaj annak, aki lesorozni elég botor, s oktalan: mert utoléri őt, előbb utóbb, ha nem itt, a más világon a ma-

gas Nemesis, a már említett Minerva vindex, akinek uralmát, ha ki e szűk földi létre szorítaná, az kimutatná, hogy nem ismeri a fölény törvényhozásának erejét, az egész világot átölelő egyetemességet, és nem csak e föld porszemnyi kicsiségére vonatkozót [...], a síron túl helyreállítja az erényes jutalom, bűn és büntetés közti egyezményt, tiszteletben tartva itt és amott bölcs és jó törvényeit.

Nem csak művész ő, hanem erkölcsi fölény, miként törvényei és ezek fölötti éber örökösége mutatják.”¹⁴

Hetényi gondolatvilágában akárcsak a Wielandéban a test és szellem megbonthatatlan és harmonikus egységet alkot: a legfőbb lény (a „fölény”) képviseli a harmonia harmonians elvét, a világ pedig nem más, mint a harmonia harmonisata, ahogyan „énünkben is a lélek a rendező rend, a test csak rendezett rend.”¹⁵

Ezért „mit az ismeret magasztos táján az érzélem tanított eleitől fogva, s a vallások egybehangzólag jelképeztek, a jobb lelkekkel sejdítettek, az csakugyan éppen nem ábránd – bármit mondanak a beteges képzelmű, és vagy az egyetemes alanyiságba, vagy a durva anyagságba süllyedt bölcselők; mert az általános harmonizmus képes ezen elmeborút szétosztatni, s a kétkedőket itt jobb meggyőződésre segélleni. És ezt azért: mert csakugyan az érzelemmel egy szövetségben működő észet illeti a trón, nem a külérzékeket, nem az ideálra felemelkedni nem bíró értelmet, nem a lenge képzelődést, mely vagy ábrándos metaphysicat gyárt, vagy a felsőbb ismeretek alapját, s erejét botorul gyöngíteni törekszik.” Végül félreérthetetlenül leszögezi: „E tökéletlennek látszó világban létezik tökély is, minek alapja a főtökélyben vagy istenben gyökerezhetik egyedül [...] Igaz metaphysica tehát a philosophiából ki nem küszöbölhető, sem le nem sorozható; mert a vallásos érzelmeket ez magasítja ismeretekké, a sejtelmet ez szilárdítja boldog eseményekké”¹⁶ A végkövetkeztetés: „a harmonizmus leend a philosophia aranykora.”

Nem csak a *Tragédia* első színe, az Angyalok kara adja szinte már egy-az-egyben ennek a harmóniatannak a pontos és tömör összefoglalását, de az utolsó szín, az „érzelemmel egy szövetségben működő észet” felmutató befejezés is az egyezményes filozófia alapelveit visszhangozza.

Hetényi naiv, prédikatori hevületű bölcselkedését a harmónia fogalmának másik elkötelezettje Szontágh Gusztáv *Propyleumok a magyar Philosophiahoz tekintettel hazánk viszonyaira*,¹⁷ *A magyar egyezményes filozófia ügye, rendszere, módszere és eredményei*,¹⁸ illetve *A magyar Parthenon alapjai*¹⁹ című műveiben próbálja szaktudományos értelemben is filozófiává fejleszteni.

A dualizmus az ő rendszerének is alappillére, hiszen az „a philosopháló ész minden álláspontjain újra meg újra kerül elő, az elméleti és gyakorlati, a tárgyilag (materialista – B. B.) és alanyi (idealista – B. B.) rendszereknél” egyaránt. „Eszünknek sajátja az *egység törvénye*, s mivel ennek tárgyilag igazságán nem lehet kételkednünk, minden filozofáló önkényt (azaz önként – B. B.) hajlandó előre feltenni, hogy minden magában egy összhangzó egység, az ember szintűgy, mint a világ; minél fogva a philosophálás minden álláspontjain monisticai, embert s világot egy elvből magyarázó rendszereket találunk, s ezeknek annyiban igazok van, amennyiben tárgyilag tekintetben kételkednünk nem lehet, hogy ember és világ belső lényökben egy, magában összhangzó egész. De szellemünk a dolgok lényébe nem hat, minden philosophálásunk ezért *lényegesen alanyi természetű*, érzékeink észrevevésén, öntudatunk adatain alapuló, ezen álláspontokból pedig kiindulván, az anyagi és szellemi tünemények, s ennél fogva belső okaik különbsége tagadhatatlan, s így a dualizmus határpontjain túl nem nyomulhatunk.

Tapasztalás eszerint ti. minden, ami létezik és történik; ellenkező erők viszonzthatásai által létesül: vonzó és távoztató erők munkálkodnak a physical természetben, az emberben érzékiség és ész, sőt még gondolkodásunk is csak a tétel és ellentétel működései által lehetséges, ezek elemei minden ítéletünknek. Azonban ellentétek egymást nem semmisítik meg, hanem inkább munkásságra élesztik, határozzák, s egyensúlyba hozatván harmóniás egységre jutnak. A monizmus összetéveszti tehát az *egységet az egyféleséggel és azonossággal*; a mi helytelenség! Mert emberben és világban a *különféleség* egységre van olvasztva.”²⁰

Szontágh az – általa naturalizmusként emlegetett – empirizmust és a – pantheizmusként emlegetett – racionalizmust egyaránt elutasítja:

„A naturalismus az érzékek philosophiája, segítettve van az értelem-től, vele az ész össze nem békíthető; mert a végest csak a végtelen által képes megérteni; a pantheismus az ész s érzemény tanítmánya, de vele ellenkezik az érzékek tanúsága, mely a véges és feltételes tagadásának ellene mond. Mindkét elv mint láttuk egyoldalú, s önmegsemmisítésre vezet. A theismus ellenben érzékekre és észre támaszkodván, egyformán ismeri a világ és isten valóságát, de úgy, hogy a *véges- és feltételesnek oka az általánosba helyeztessék*, a világé az istenbe. Így a theismus összeegyeztve minden tehetségeinkkel, gyakorlati követeléseinket, s az erkölcs és vallás szükségait is kielégíti. Hogy elvét a pantheismustól helyesen megkülönböztethessük, az istent nem az állomány, hanem inkább az ok fogalma alatt kell gondolnunk, tehát nem mint a világ lényét, hanem mint okát. A deismustól pedig a theismus abban tér el, hogy isten eszméjét a *világtól elkülönözve* nem képzei. Az isten a theismus szerint nem csak hajdani teremtője a világnak, hanem szüntelen fenntartója is, minden, ami van és történik, hatalma által áll fenn és történik; mert feltételes, léte okát magában egy percig sem bírhatja.

S ím, itt a pont, hol e dualisticai rendszerben is eszünknek monizmushoz odahajlása látható. A theismus az istent és világot egyformán valónak ismeri el ugyan, de az isten a felsőbb, határozó, uralkodó eszme, melynek a világ alá van rendelve.”²¹

A teizmusnak ebben az értelmezésében ismét csak nem nehéz ráismernünk Madách koncepciójára, annak ellenére is, hogy az Úr Ádám kérdéseire nem ad közvetlen választ, azaz hogy hiányzik a vallási értelemben vett „kinyilatkoztatás”.²² Az istenhitnek ezt a – Madáchra jellemző – változatát Barta (és korábban Waldapfel is) „deizmus”-nak nevezi, mivel istenét – első látásra – Madách is „a világtól elkülönözve” képzei, akárcsak Spinoza. Valójában azonban Madách Ur-a jóval közelebb áll Szontagh, semmint Spinoza istenéhez:

„Karod erős – szíved emelkedett:
Végtelen a tér mely munkára hív
S ha jól ügyelsz, egy szótat zeng feléd
Szünetlenül, mely visszaint s emel,
Csak azt kövesd. S ha tethdús életed
Zajában elmúl ez égi szó,

E gyöngé nő tisztább lelkülete,
Az érdekc mocskától távolabb,
Meghallja azt, és szíverén keresztül
Költészetté fog és dallá szűrődni.
E két eszközzel álland oldaladnál,
Balsors s szerencse közt mind egyaránt,
Vigasztaló, mosolygó génius. –”

Az Úr „szünetlen” szózata, illetve ennek Éva általi közvetítettsége bizony olyan beavatkozás a világ dolgaiba, melynek ráadásul világos funkciója is van: az, hogy – Lucifer (szintén csupán közvetve az emberi törekvések által érvényesített) szándékai ellenében – igenis *fenntartsa* a világot. Madách istenhite tehát valójában a teizmus és nem deizmus *sajátos változata*. Ezt a változatot, amint az a bevezetőben említett dolgozatainkban feltételeznünk kellett, Madách a gnosztikus felfogás irányában mozdítja el, amennyiben az Urat egyszerre korlátoznak és korlátozottnak is ábrázolja. A korlátoltság (a mesteremberi attitűd) főként az első színben, a luciferi elvek teremtésbe iktatásának kényszere főként az utolsóban nyilatkozik meg.

Akárcsak Hetényi, Szontagh is úgy véli, hogy „egyes tehetségekre, vagy azok egyoldalú összetételeikre helyes philosophiai rendszert alapítani nem lehet, s ez egyedül összes tehetségeink munkásságából aszerint következik, ha minden tehetségünk, egy részről saját körében, öntörvényeivel összegezöleg munkás, másról pedig többi tehetségeink munkásságával összeegyeztetik. S harmóniás egységet képez.”²³ „Elméleti, mind gyakorlati tekintetben hamisak tehát a monisticai rendszerek, igaziak ellenben – akármely körben, s szempontból tekintve – a dualisticaiak, ha ti. kettős természetünkől *összeegyeztöleg*, törvényesen vannak származtatva.”²⁴

Az embernek „elméletileg és gyakorlatilag eredeti törvényeivel és czéljaival összeegyeztetésben kell maradnia. [...] De ezen összeegyeztetésnek minden oldalúnak kell lenni, elméleti és gyakorlati, érzéki és erkölcsi tekintetben, mert az ember egy összhangzó egész, s másképp gondolkodólag, érzelmileg, s akarva önmagávali *nyugalmat és békét nem érhetne el*, mi a valódi bölcs lelkületének bélyege.”²⁵

Az ember nem maga alkotja önnön természetét. Emberi természetünk ellentmondásossága csak látszólag csapás, valójában a harmónia egyik forrása: „Azt nem tehetjük, ha fejünkre is állunk, hogy az igazság bennünk rosszalást gerjesszen, a tévelygés helyeslést, a szép visszatetszést vagy éppen undort, a rút tetszést, az erkölcsi rossz tiszteletet, a jó megvetést, a szép képzelete irtózást, a fájdalomé kívánást, az istentelenség imádást, az isteni töleirtózást. Ezt, mint látni, egyáltalán nem tehetjük; mert nem mi teremtettük magunkat, tehát nem is mi alapítottuk meg természetünk törvényeit és céljait, hanem az, aki a mennyet és földet teremté. Ez oknál fogva nem is tőlünk (önkényünk-től) függ, helyeseljük vagy rosszaljuk-e, mi természetünk alaptörvényeivel egyezik vagy ellenkezik; ezt akarjuk, nem akarjuk, tennünk kell.”²⁶

Az emberi természet racionális és irracionális oldalainak egységbe foglalása, melyet a korábbi tanulmányaimban megfogalmazott hipotézis szerint a Tragédiában Ádám luciferi és Éva isteni fogantatású államának a néző tudatában való egymásra játszátása képvisel, szervesen következne az „egyezményes” filozófia módszeréből.

Arra azonban, hogy Madách az „egyezményes” filozófiát ismerte volna, közvetlen bizonyítékom nincs. Mégis bizonyosra vehető. Egyrészt azért, mert Madáchot a filozófiai kérdések nem csak egész életén át foglalkoztatták, de szakfilozófusi képzettséggel is rendelkezett. Ráadásul hozzáférhető annak a *Metaphysica*²⁷ című előadásnak a szövege is, melyből Madách Verner (később, magyarosított változatban, Verney) Józsefnél kitűnő eredménnyel²⁸ szigorlatozott. Fennmaradtak a „vizsgatételek” is.²⁹ Ezek tanúsága szerint a *Tragédia* központi problematikáját alkotó kérdésekben (Positiones 21–32) Madách szaktudományi szinten járatos, végképp sutba vethetjük tehát azokat a – filozófiai képzetlenségére vonatkozó – feltevéseket, melyek a Madách-kutatást oly hosszú időn át meghatározták. Teljességgel valószínűtlen, hogy ezeknek a kérdéseknek magyar nyelvű továbbgondolását ne követte volna nyomom. Teljesen függetlenül attól, hogy Hetényi és Szontagh gondolatai az alpművek tanulmányozása révén, vagy csupán a korszellem közvetítésével jutottak el hozzá.

Azt, hogy Madách az „egyezményes” filozófiát ne ismerte volna az is valószínűtlenné teszi, hogy a Madách gyerekek nevelője, éppen a

Tragédia megírásának időszakában egy szakfilozófus, Borsody Miklós,³⁰ aki később a Lócsei Főgimnázium történelem és filozófia tanára lesz, s a főgimnázium *Értesítő*-jében egy kiváló, gondolati frissességét és szakszerűségét máig őrző (kisebb kötetnyi) tudományos dolgozatot is közzé tett.³¹ Lehetetlen, hogy beszélgetéseik során a magyar filozófia problémái is szóba ne kerültek volna. Annál is inkább, mivel a fenti dolgozat tanúsága szerint Borsodi – ha annak visszajáról is – osztja az „egyezményes” filozófia képviselőinek filozófiatörténeti diagnózisát: „Azon rendszerek közt, melyeket a kor értelmisége érvényesített, s melyek a köztudatba átmentek, nem létezett egyetlen egy sem, mely merőben hamis és tiszta tévedés volt volna. Viszonylagos értékén felül mindeniknek volt bizonyos abszolút igazsága és értéke is.”³² Igaz ő már magáévá tette a modernitás alapigazságát is, miszerint „...maga a bölcsészet teljesen befejezett egészé soha sem fejlődhetik.”³³

Az emberi személyiség isteni és ördögi oldalainak madáchi „összebékítése”, melyben a teremtésnek az Úr és Lucifer „együttműködése” nélkül („Hideg tudásod, dőre tagadásod / lesz az élesztő mely forrásba hoz”) a teremtés nem tartható fenn (azaz a Mindenség halott anyaggá silányul), az „egyezményes”-módszer alkalmazásának egy sajátos esete. Az eset sajátosságát az adja, hogy Madách személyiségében a barokk és a rokokó harmónai-elmélete találkozik össze a modernitás alaptendenciáinak „koraérett” megsejtésével. Az, ami a negyvenes-hatvanas években még csak premodern sejtelem, az a modernitásba mélyen előrepillantó Madách számára már sajgó bizonyosság. Madáchnak az egyetemes harmónia tanát és a „minden Egész eltörött” élményét kellett „egyezmény”-be hoznia egymással. Ez adja művének nyugtalanító mélységét és máig ható érzelmi-gondolati feszültségét.

Az a naivan nagyszabású kísérlet, melyet az egyezményes filozófia hívei kezdeményeznek, filozófiai vonatkozásban már a kezdet kezdetén halálra volt ítélve. Nem azért, mert alapvető meglátásaik nem lettek volna helyesek, hanem azért, mert az általuk felvetett gondolatok kívül álltak (s lényegében máig kívül állnak) magának az „egyetemes filozófiai gondolkodás”-nak a fő áramán. Ahhoz, hogy a poszt-posztmodern filozófiai gondolkodás eljuthasson valamiféle „egyezmény” gondolatáig, az összes elképzelhető zsákutcát be kellett járnia.

Egyrészt be kellett bizonyosodnia, hogy ellentmondásmentes filozófiai rendszer nem építhető fel, hogy minél következetesebb egy rendszer, annál elkerülhetlenebb, hogy a végkonklúzióban – eredeti szándékaival gyökeres ellentétben – az axiómaként választott tétel ellentétét legitimálja. Azaz, hogy a monizmus végső eredményében minden esetben valamiféle kifejtett vagy kifejtetlen dualizmusban csúcsosodjon.³⁴ „A szkepticizmus [...] nem szkeptikus – írja a román filozófus Constantin Noica –, legalábbis saját szkepszisének vonatkozásában nem lehet az. A kriticizmus önmagára nézve nem kritikus, hanem dogmatikus; kanti formájában előfeltevésként kell elfogadnia »az érzékelés eredendő szintetikus egységét«, sőt a magánvalót is. Általánosságban véve maga az idealizmus sem idealista: előbb-utóbb kénytelen kinyilatkoztatni az eszme vagy az én objektivitását. A realizmus a maga részéről szinte egyfajta idealizmussá alakul, amennyiben a realitásról szóló doktrínává válik. [...] Egy monász nézőpontjából (márpedig egy monász számára csak ez a nézőpont létezhet), nem foghatod föl magát a monadológiát sem. Minden filozófiai koncepció szükségszerűen »ellent mond« önmagának, belesétál a bűvös körbe.”³⁵ Ezeknek az egymásnak látszatra ellentmondó, sőt egymást kizáró elméleti építményeknek az egységét (amint azt Paul Ricoeur is véli³⁶) csupán a művészet – intuitív egységek megalkotására sarkalló – „logiká”-ja képes áthidalni.

Ennek a felismerésnek eredményeként a filozófiai doktrínák ismertetése ma már nem az ismeretek rendszerszerű összegzéséből, hanem az alapvető filozófiai kérdések ellentétes és egymást kizáró megoldási kísérleteinek pusztán ismertetéséből áll. Maga a filozófiatörténet is csupán az. un „archimédeszi platform” (azaz a filozófiatörténeti narratívákat valami módon egységesítő narrátori pozíció) elutasításával lehetséges.³⁷

Pillanatnyilag a szakma lényegében vita nélkül fogadja el azt a hipotézist, miszerint ennek a jelenségnek az az oka, hogy a valóság nem rendszerszerű, hogy az emberi megismerés nem gyömszölhető egyetemes, racionális, zárt elméletekbe.

Csak hogy ez a hipotézis máig igazolatlan és igazolhatatlan.³⁸ Annak a kétségtelen tényállásnak, miszerint e pillanatban a filozófia (akár-

csak az egyes alaptudományok) legkimagaslóbb művei is ellentétes és egymást kizáró elvek egyidejű érvényességének megállapításában „csúcsosodnak”,³⁹ hogy a valóság ellentmondásmentes leírására egyetlen ismert elmélet sem képes, ugyanúgy lehet oka a valóság egyetemes, racionális és zárt leírásának lehetetlensége, mint az, hogy egyelőre nem ismerjük azt az egyetemes, racionális és zárt elméletet, mely a valóság ellentmondásmentes leírását lehetővé tenné. A jelenlegi helyzet félreérthetetlenül mindössze azt *bizonyítja*, hogy a modernitás által adekvát gyanánt elfogadott tudományos módszer egy ilyen egyetemes, racionális és zárt elmélet kialakítására alkalmatlan. Minden további következtetés pusztán vélekedésre vezethető vissza. De az is megkérdőjelezhető, hogy az emberi gondolkodás, mint olyan, végső fokon csakis zárt rendszerként képzelhető el. Egyébként – amint azt már Platón is tudta – a végtelen visszafejtés (a regressus ad infinitum) csapdájába esnénk, s egyetlen logikus állítás sem lenne megfogalmazható.

Ma már nem tűnik megalapozatlannak egy olyan természettudományos megközelítés sem, mely a modernitás mennyiségi szemléletű tudományosságát egy minőségi szemléletű tudományossággal véli kiegészítendőnek: „...a jelenlegi, mennyiségi szemléletű természettudomány – írja a természettudós Brian Goodman – képessé tett bennünket arra, hogy elegendő javat állítsunk elő bolygónk minden lakója igényeinek kielégítésére, ám ennek ellenére világszerte az életminőség rohamos csökkenésével találjuk szemben magunkat. A jelenlegi természettudomány árnyékában azonban már észrevehetjük a minőség tudományának néhány elemét, amely tudomány visszaállítaná a minőségi ítéleteknek ugyanazt a rangját a tudományban is, melyet a hétköznapi életünkben elfoglalnak, ahol ítéleteink a minőségtől és a mennyiségtől egyaránt függenek. Ez a lépés azzal a felismeréssel jár majd együtt, miszerint az érzések nem csak a mi sajátosságaink, hanem a természet többi részére éppoly jellemzőek, bármilyen is a formájuk. Ez a lehetőségek gyökeresen átalakult rendszerével ajándékoz meg bennünket a tudományos ismeretek, a technológia, valamint a szervezeti és a politikai cselekvés területén.”⁴⁰

De ha az Univerzum tényleg zárt (véges), ahogyan a legújabb természettudományos elméletek vélik,⁴¹ s ha Goodwin „animizmusa”

(„vagyis azt a nézet, amely szerint a világon minden valamilyen értelemben” él⁴²) védhető, akkor Hetényi és Szontágh eklektikus „egyezménye” korántsem dilettantizmus, inkább korukat messze meghaladó világnézeti éleslátás. (Tudatosan nem használom a filozófiai jelzõt, hiszen elméletük abban az értelemben, amit ma filozófiának értünk, valóban nem filozófia, s vajon annak – a lényegét tekintve ugyancsak animista – „egyezményes” filozófiának a nézőpontjából, mely a valóság leírására esetleg mégis alkalmasnak mutatkozik, a mai filozófiák még filozófiának lesznek-e tekinthetők?)

Az a cél, melyet Hetényi és Szontágh a 19. század derekán tűztek ki önmaguk elé, akkortájt pusztán a szépirodalom számára mutatkozott valóban elérhetőnek. Elgondolásaikat – maradandó érvénnyel – Madách *Tragédiája* valósíthatja meg.

Jegyzetek

1. *Álom és Filozófia*. Egyenlítő 2003. december 17–28.; *Álmok és tragédiák*. Liget 2004/1. 60–70.
2. Ezeknek az ismereteknek verseiben és drámáiban félreérthetetlen nyomai vannak. Csupán két példa:

„HERAKLES:

»Szeretni« – e szócskát ki érti úgy,
Amint kell érteni? E szó: Isten maga
Vagy még annál is több: az isteneknek
Bölcsője. Míg mindenekelőtt ők
Születtek, és még nem volt gondolat,
Nem kezdet, már e szó ébren vala.
Porszemek, s gözcseppeket e szó
Nászítá össze, hogy legyen világ.
Csak e nász gyermeke, s az istenek
Csak a rokon lények kis gyermeki.
Óh Jole, mily későn jössz! Jer közelebb,
S olvadj föl vélem itt, hogy elvegyülve
Hím vérem, s lelkelemnek lényegében
Ne sóvárogjak asszonyért, s kijátszam
A sárgyúrót, ki részeg mámorában

Az embert két példányban nyomta ki.” (*Férfi és nő*)

A „sárgyúró”-ban nem nehéz ráismerni a gnoszticizmus Demiurgoszára, aki önmaga is tökéletlen lévén (minthogy az androgün tökéletesség megbomlásának eredményeként születhetett meg) csakis tökéletlen világot alkothatott.

S íme az androgün-mítosz másik visszfénye egy lírai versből:

„És valóban lelkünk ismerős volt,
Istennél csak egyet alkotott
És hogy újra feltalálja egymást
E világon ketté vált legott.

S fájt fele-léte. Kínozó sebében
Vágyó hévvel nyugtot nem lel,
Míg lelkedben azt most feltalálta
S önmagának jobb felét vele.

Mit csodáljam most már, hogyha régen
Még előbb, mintsem megláttalak,
Édes arcú álomképeimben

Tiszta lánggal már imádtalak.” (*Vadrózsák*)

3. *Az ember tragédiája értelmezéséhez*, in. U. ö.: *Magánélet és remekmű*. Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, Budapest, 2003.
4. Uo. 221.
5. „Kérlek hozd el Wieland munkáit, ezeket Verner (a philosophia professzora és dékán) az iskolába javasolta.”
6. BECKER Hugó: *Madách Imre életrajza*. Madách Irodalmi Társaság, Budapest, 2004.
„Utóbbi (azaz Verner – B. B.) bármennyire különösnek is tetszik, metafizikai olvasmányul Wieland műveit ajánlja diákjainak. És íme, a tudni vágyó Imre azonnal ír is azokért édesanyjának” (38.).
7. Ch. M. WIELAND: *Abderiták*. Budapest, Franklin Társulat, 1884. 168–169.
8. Uo., 509.
9. Hermann GLASER–Jakob LEHMANN–Arno LUBOS: *Wege der Deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung*. Ullstein Verlag, Frankfurt am Main–Berlin–Wien, 1972, 107.
10. KÖRÖSSY György: *Önállóságra törekvés a magyar philosophiában 1837–1857, Hetényi és Szontágh*. Kolozsvár, 1886. 49.
11. HETÉNYI János: *A Magyar Parthenon előcsarnokai*. Pest, Eggenberger József Akadémiai Könyvárúsnál, 1853. 7–8.
12. Uo., 13.
13. Uo., 16.
14. Uo., 84–85.
15. Uo., 94.
16. Uo., 26.
17. Budán, a Magyar Kir. Egyetem betűivel, 1839

18. Pesten, Nyomtatott Hesz Jánosnál, 1855

19. Pesten, 1856

20. SZONTÁGH: *Propyleumok...*, 92–93.

21. Uo., 107.

22. Barta: I. m., 237.

23. SZONTÁGH: *Propyleumok...*, 145–146.

24. Uo., 167.

25. Uo., 169.

26. SZONTÁGH: *A magyar egyezményes philosophia ügye...*, 25.

27. Josephus VERNER: *Metaphysica seu gnoseologia*. Pestini, 1835.

28. Lásd: Madách Imre egyetemi bizonyítványa az 1837/38-as tanévről, in. *Újabb Madách Imre-dokumentumok a Nógrád Megyei Levéltárból és az ország közgyűjteményeiből*, Salgótarján, 1993. 21–22.

29. *Tentamen publicum ex Methaphysica, quod in regia scientiarum Universitate Hungarica annuente Preside Facultatis et Directore Studii Philosophici e prelectionibus Josephus Verbneer, Philosophiae Professoris*, Pestini, 1836, Typis Trattner-Károlyiansis.

30. Borsodi személyére és esetleges szerepére vonatkozóan lásd: BÁRDOS József: *Szabadon bűn és erény közt. Az ember tragédiájának értelmezési kísérlete*. Madách Irodalmi Társaság, Budapest, 2001. 98–102.

31. BORSODY Miklós: *A philosophia mint önálló tudomány s annak feladata*. Lócsei Főgimnázium Értesítője, 1872

32. Uo., 59.

33. Uo., 57.

34. Constantin NOICAHIBA! **A KÖNYVJELZŐ NEM LÉTEZIK.: Devenirea întru fină**, Editura științifică și enciclopedică, București, 1981. 34. A cím magyar fordításban: *A változatlan önmagává változása*, szó szerint: *Változás a létben*

35. Constantin NOICAHIBA! **A KÖNYVJELZŐ NEM LÉTEZIK.:** i. m.

36. Paul RICOEUR: *Temps et récit*, I–III. Edition de Seuil, Paris, 1983–1984–1985; illetve Jean-Pierre CHANGEUX–Paul RICOEUR: *A természet és a szabályok*. Osiris Kiadó, Budapest, 2001

37. Lásd: SZÍVÓS Mihály: *A látszat története. A kezdetektől az i. e. I. század közepéig*. Áron Kiadó, Budapest, 2004. 9–24.

38. Erre a kérdésre vonatkozóan lásd még: BÍRÓ Béla: *A bizonyosság buktatói*. *Liget* 2003/3. 20–28.
39. Ezek szimptomatikus formája a fizikából ismeretes ún. *hullám-részecske dualizmus*.
40. Brian GOODWIN: *A kultúra árnyékában*, in. *A következő ötven év. A tudomány a XXI. század első felében*. (Szerk: John BROCKMAN), Vince kiadó, Budapest, 2003. 60.
41. Lásd: Lee SMOLIN: *Three Roads to Quantum Gravity*. Weidenfeld & Nicolson, 2000, illetve Brian GREEN: *Az elegáns Univerzum*. Akkord Kiadó, Budapest, 2003.
42. Uo., 56.

Máté Zsuzsanna

A végzet hatalma Madách Imre *Az ember tragédiájában*

Vajon magunk irányítjuk sorsunkat, vagy számunkra ismert vagy éppen ismeretlen tényezők befolyásolják életünk útját? Szabad akaratom, választásaim és döntéseim határozzák meg életem történéseit vagy – tölem függetlenül és sokszor akaratom ellenére – más, természeti, történelmi, társadalmi tényezők, netán természetfeletti erők alakítják? *Madách Imre Az ember tragédiája* drámai költeményének e kérdése, a szabad akarat–determinizmus filozófiai problémája, mely tágabban a szabadság–szükségyszerűség kérdéskörével is érintkezik, egyike azon fontosabb dilemmáknak, mely egyben lehet a mi kérdésünk is, akár egyéni életünkben, akár az emberiség gondolkodástörténetében, ahogy *Madách Imre* korában különösen.

Lucifer a determinizmus azon válfaját képviseli, mely a teremtett világon minden létezőnek, így az embernek is egy egyetemes meghatározottságát vallja. Érvelésében hol a természeti, hol a történelmi, társadalmi meghatározottságokra, néhol egy mechanikus ok-okozati összefüggésrendszerre épít, és alapvetően egy olyan célszerűsége, mely révén minden létező törvényszerűen, meghatározott okok és feltételek hatására keletkezik, létezik, és célját betöltve elpusztul. Ugyanígy a társadalomban élő és cselekvő embert is az ismert vagy ismeretlen törvényszerűségek, az évszázadokon át szükségszerűen végigáramló folyamatok határozzák meg. Vele szemben Ádám a szabad akarat képviselője, a szabadság tudatos híve, autonóm ember, aki a nagyszerű eszmék megvalósításának belső motivációjától hajtva maga kívánja irányítani cselekvéseit és élettörténetét, az emberi nem képviselőjeként pedig az emberiség történelmét, mindenkori szabad akaratán és választásain alapulva, és egyben morális felelősséget is vállalva értük. Az utolsó színig nem fogadja el azt, hogy az ember élettörténetét akaratától független tényezők határozzák és szabják meg. Az akarat szabadság eszméje volt az első („önmagad intézzed sorsodat”), mellyel Lucifer csábított, és ez az utolsó, melynek érvényességét akár öngyilkosságá-

val is bizonyítaná Ádám. Azonban Ádám felismer és elismer bizonyos meghatározottságokat a tudás megszerzésének folyamatában, a filozófia nyelvén szólva így mérsékelten indeterministának nevezhetjük, hiszen folyamatosan megtapasztalja az élet azon területeit, amelyek semmiféle szabad választást nem hagynak az ember számára.

A *Tragédia* szövegében a szabad akarat–determinizmus problémakörének kibontakozásában a szóhasználat természetesen eltérést mutat: a determináció megfelelője itt a végzet – illetve néhol szinonimájaként a sors vagy a szükségszerűség. A végzet szó többfajta jelentéstartalommal is variálódik a szövegben: a szöveg egészét tekintve a végzet az ember, emberiség sorsát irányító valamely felsőbb erő általira utal, ez a legátfogóbb értelmezés a bibliai keretszínekben a dominánsabb; másrészt jelenti azt az elkerülhetetlen sorsot, melyet valamely – ismert vagy ismeretlen – természeti, történelmi, társadalmi vagy az emberi létezés minőségére jellemző törvényszerűség határoz meg, harmadrészt a végzet azonos Ádám bukásaival a nemes eszmék megvalósításáért folytatott küzdelemben, e két utóbbi jelentéstartalom az álomszínekben a meghatározóbb; végül a végzet utal magára a bukást, a romlást okozó tényezőre is.

A *Tragédia* szövegének folyamatában a szabad akarat–determinizmus problémaköre azon filozófiai dichotómiák egyike, amelyre *Madách Imre* nem ad egyértelmű választ, így a luciferi determinizmus illetve az ádámí szabad akarat dilemmája egy olyan ellentétes pólusú együttlevőségben konstruálódik, mely a műben egyszerre szólal meg, és egy folytonos érvelésben áll szembe egymással, folytonosan felülírják egymást, egészen az utolsó színig. Esztétikai hatása úgy realizálódik, hogy e szembenállás révén a befogadói tudatban egy gondolati feszültség van jelen, hiszen hol Ádámnak adunk igazat: igen, az ember maga irányítja sorsát, s vele együtt a kisebb vagy nagyobb közösség életének minőségét, s mindezt erkölcsi felelősséggel tartozik; hol pedig Lucifer érvrendszere látszik győzedelmeskedni és belátjuk: tévesen csak hisszük, hogy mi cselekszünk, mert valójában a „*sors árja von*” benünket, s csak a különböző körülmények által meghatározottan és befolyásoltan tudunk cselekedni, így valójában egy végzet áll élettörténetünk egésze illetve az emberiség egészének története felett.

I. Lucifer által megláttatott végzet

A szöveg egészét tekintve a végzet illetve a determináció legalább kétfajta szemantikai szinten mutatkozik meg az olvasatomban. A leg-
átfogóbb szint a bibliai színekben körvonalazódik, tanulmányom
második felében ezt nevezem isteni végzetnek, tervnek,
transzcendens determinációnak. Az álomszínekben egy Lucifer által
megláttatott, természeti-biológiai, történelmi, társadalmi és az emberi
természetben immanens módon meglévő determináció fogalmazódik
meg. A Lucifer által megláttatott végzet révén egy rész tudást kapunk
a meghatározottságról, egy – Ádám számára – negatív és részben
elfogadhatatlan végzet-képet. (A *Madách*-szakirodalom már
feltérképezte e determinizmus-felfogás forrásait: az 1840-es, 1850-es
években az Athenaeum több cikke is fejtegette a történelemre
vonatkozó végzet-felfogást, emellett a korai pozitívizmust, a
morálstatisztikus Quételet, a mechanikus materializmust, a biológiai
determinizmust, Buckle pozitívizmusát és a kor természettudományos
nézeteit – például a nap kihűlését – jelölik meg egyfajta természeti
törvényeken alapuló determinista gondolkodás forrásaként, melyeket
Madách Imre feltételezhetően ismert.)

Lucifer által megláttatott determinációs tényezők a következők:

1) A természeti–biológiai meghatározottságok:

Az 'önmaga sorsát intéző', az Úr ellen lázadó, őt elhagyó Ádám elő-
ször az 'arasznyi léttel', a halál tényével szembesül, mint végzettel,
mint minden létező természeti–biológiai meghatározottságával. Majd
érezkei a teste általi természeti–biológiai meghatározottságát is,
anyagi–materiális kötöttségeit, mely „*korlátozza büszke lelké"-t*”:

Ha a távolnak kémlem titkait;
S ha képzetem magasb körökbe von,
Az éhség kényszerít, hunyáskodottan
Leszállni ismét a tiprott anyaghoz.

Amikor Ádám „*szellemszemekkel*” beletekinthet a valóság működésé-
be, az elemek rendjébe, hirtelen megérzi a teste általi védtelenségét,
kiszolgáltatottságát és kicsinységét. Tehát Ádám biológiai lényének
bizonyos korlátozottságait hamar felismeri és elfogadja.

2) A luciferi célszerűség elve:

A harmadik szín végén Lucifer filozofikus válaszában mintegy meg-
nyugtatja a mérsékelten indeterminista Ádámot az 'arasznyi létet' és
a testi meghatározottságokat tekintve: „*Csak azt ne hidd, hogy e sár-
testbe van / Szorítva az ember egyénisége*”; „*Portested is széthulland
így, igaz, / De száz alakban újólag felélsz*”. Ugyanakkor egy ezeknél
nagyobb hatókörű, természeti, történelmi és társadalmi determinációt
ismertet meg vele, a filozófiai terminológia nyelvén a teleológia, a
célszerűség lényegét: a világ jelenségeinek, létezőinek célja van,
vagyis a világ működése úgy alakul, hogy egyre közeledik egy előre
meghatározott, végső állapothoz. Lucifer magyarázatában e
célszerűségi folyamat bár történelmileg valamint az individuális
fejlődésen keresztül alakul ki, valójában mégis általános
tendenciaként nyilvánul meg a faj szintjén és statisztikusan. Ez a
gondolatkör képezi a lényegét a luciferi determinizmus-felfogásnak,
ezt bizonyítja az is, hogy ugyanez a célszerűségeen alapuló
determináció fogalmazódik meg a harmadik szín mellett még egyszer
a XV. színben is: Ádám akaratszabadságával szemben állva a
rendíthetetlen egyetemes törvényszerűségről beszél Lucifer az
emberiség társadalmi létezésének vonatkozásában:

Az ember sincs egyénileg lekötve,
De az egész nem hordja láncait;
A lelkesülés, mint ár, elragad,
Ma egy tárgyért, holnap másért megint.
A máglyának meglesznek martaléki,
S meglesznek, akik gúnyolódni fognak. –
S ki lajstromozza majd a számokat,
Következetes voltán bámuland
A sorsnak, mely házasságot, halált,
Bűnt és erényt arányosan vezet,
Hitet, örülést és öngyilkolást.

A harmadik színben a természeti analógiákkal magyarázza a célszerűség elvét Ádámnak. Az idézet utolsó négy sora a célszerűségnek már egy, a darwini evolúciós elmélet által felerősödött organikus célszerűségére utal, a genetikai aspektusok, az örökletes változások meglevőségére az evolúciós változási folyamatban:

Minden, mi él, az egyenlő soká él,
A százasos fá s egy napos rovar.
Eszmél, örül, szeret és elbukik,
Midőn napszámát és vágyait betölté.
Nem az idő halad: mi változunk,
Egy század, egy nap szinte egyre megy.
Ne félj, betöltöd célotat te is,
Csak azt ne hidd, hogy e sártestbe van
Szorítva az ember egyénisége.
Látád a hangyát és a méherajt:
Ezer munkás jár dörén össze-vissza
Vakon cselekszik, téved, elbukik,
De az egész, mint állandó egyén,
Együttleges szellemben él, cselekszik,
Kitűzött tervét bizton létesíti,
Míg eljön a vég, s az egész eláll. –
Portested is széthulland így, igaz,
De száz alakban újjólag felélsz,
És nem kell újra semmit kezdened:
Ha vétkezél, fiadban bűnhődöl,
Köszvényedet öbenne folytatod,
Amit tapasztalsz, érzesz és tanulsz,
Évmilliókra lesz tulajdonod.”

Ádám „*Hadd lássam, mért küzdök*” törekvése e célszerűségi folyamatok céljára is rákérdez, az emberiség létezésének céljára. Lucifer minősíti is ezt, és dörének nevezi:

Legyen. Bűbajat szállítok reátok,
És a jövőnek végeig beláttok

Tünékeny álom képei alatt;
De hogyha látjátok, mi dőre a cél,
Mi súlyos a harc, melybe útatok tér;

Az emberiség létezésének dőre célját ugyanígy megismétli Lucifer a negyedik szín végén is:

Ne oly vágatva, még jókor beéred,
Talán előbb, a célt, hogysem reméled,
És sírni fogsz majd, látva, hogy mi dőre,
Míg én kacaglak. – Menjünk hát, előre.”

S e célt a harmadik színben a „*látád a hangyát és méherajt*” kezdetű hosszán kibontott hasonlatként funkcionáló képben, mely az emberi világra vonatkoztatható, Lucifer a vég eljövételében, s a teljes megsemmisülésben látja: „*Kitűzött tervét bizton létesíti, / Míg eljön a vég, s az egész eláll.*” Ahogy azt már említettem, a mérsékelt indeterminista Ádám bizonyos meghatározottságokat felismer és elfogad, ahogy az emberi létezés földi végét, az egyéni lét megszűntét, a luciferi determinista célszerűség célját, a halált is. Luciferrel egybehangzóan ezt egyértelműen felismeri és kimondja a tizenharmadik színben: „*A cél halál*”. Minden létező egyfajta végzete, sorsa a halál. De az életben belül a cél nem lehet a halál, itt az emberi élet célja, egyben belső törvénye, kategorikus imperativusza Ádám szerint a „*küzdés maga*”. Ez a cél mint küzdés egyben az Úr által megerősített végzete, sorsa is az emberiségnek, a „*Mondottam, ember: küzdj és bízza bízzál!*” végső kinyilatkoztatásában.

3) *A 'sárból, napsugárból összegyűrt' emberi természet végzete*

A küzdelmet, mint a jóra törekvő ember végzetét, sorsát – akár történelmi, akár egyéni szinten – mint végzetszerű meghatározottságot ismeri fel tehát Ádám a tizenharmadik színben. Ahol folytonos a küzdelem, ott folytonos az elbukás is. A küzdés, a küzdelem nem a győzelem, nem a megnyugvás stabil állapota. Ahol folytonos a küzdés, ott végzetszerűen a bukás okai és pillanatai is mindig jelen vannak. Miért

tragikus mégis ez a mindig megújuló emberi küzdés, melynek éltető, létesítő eleme – paradox módon – az ismétlődő bukás? Mert szent, nagyszerű eszmékért történik, melyek megvalósíthatatlanoknak bizonyulnak. Milyen ez a küzdés? Az embert, az emberi nemet morálisan nemesítő és a Jóért, a nagyszerűért történő, ahhoz folytonosan közeli-tő, így elbukásában mindig tragikus. Ahogy a folytonos küzdés, úgy a bukás, és vele együtt a tragikum is az emberi nem sorsa, végzete. Miért szükségszerű a bukás? Mert az emberi nem természetében uralkodik egy másik végzetszerűség is, hiszen 'sárból és napsugárból' összegyúrt lényekből áll, így ott van benne egy eredendő Rosszaság is: a gyarlóság, a silány emberi ösztönök, a hatalomakarás, az agresszivitás, az 'enistenítés'. Akár egy emberi lényben, akár az emberi nem szintjén.

4) *Lucifer megtapasztaltatja Ádámmal a történelem menetét befolyásoló történelmi, társadalmi determinációs törvényszerűségeket is. A továbbiakban a számtalan meghatározottságból csak a két legfontosabbat emelném ki. Ádám hisz a szent eszmék, a tudás, az új tanok történelemformáló erejében és nagyszerűségében, vele szemben Lucifer egészen más minőségűeknek látta ezeket. Például arra a kérdésre, hogy a szent tanok, a szent eszmék miért korcsosulnak el a megvalósítás során, Lucifer így felel, 'önátoknak' nevezve az eszmét:*

Ah, épp a szent tan mindig átkotok,
Ha véletlen reá bukkantatok:
Mert addig csúritek, hegyezitek,
Hasogatjátok, élesítitek,
Míg örültség vagy békó lesz belőle.
Egzakt fogalmat nem bírván az elme,
Ti mégis mindig ezt keresitek
Önátkotokra, büszke emberek.

Vagy például a „szolganép” számára szabadságot kínáló fáraó–Ádám számára azt bizonyítja Lucifer, hogy a szolganép nem a szabadság hiánya miatt szenved és nem is annak eszméjéért lelkesedik; jajgató fájaldalmának oka csupán az emberi természetben rejlő uralomra-vágyás, hiszen neki a szolgaság jutott; lelkesedése pedig csak az újnak szól:

LUCIFER

Ah, fáraó, rajongsz; hisz a tömeg
A végzet arra ítélte állata,
Mely minden rendnek malmán húzni fog,
Mert arra van teremtve. Már ma mentsd fel:
Amit te eldobsz, ő meg nem nyeri,
És új urat keres holnap magának.
Vagy azt hiszed, hogy ülhetnél nyakán,
Ha a gazdának szükségét nem érzi?
Ha kebelében öntudat lakik?

ÁDÁM

Miért jajgat hát, mintha fájna neki
A szolgaság?

LUCIFER

Fáj, bár nem tudja, mi.
Mert minden ember uralomra vágy.
Ez az érzet az, s nem a testvériség,
Mi a szabadság zászlajához úzi
A nagy tömeget – ámbár öntudattá
Nem ébred benne, és csak sejtelemként
Zaklatja minden olyasért, mi új,
S mi tagadása a már meglevőnek;

Másrészt Ádám úgy véli, hogy az emberiség történelmének a fejlődése a magasabb eszmék végrehajtójának, a történelemformáló alkotó és vezető ember felismerésének és cselekvésének köszönhető (fáraó, Tankréd, Kepler, Danton), vele szemben Lucifer a korszellemet hangsúlyozza, a nagyembert csupán egyénföltötti folyamatok eszközeként látta:

Előre csak önhitten útadon,
Hidd, hogy te mégy, ha a sors árja von.

A kor folyam, mely visz vagy elmerít,
Úszója, nem vezére az egyén.

Az utolsó színben végül Lucifer egy sztoikus elfogadást javasol a történelmet determináló törvények vonatkozásában:

De a végzetnek örökös betűit
Nyugodtan nézi, és nem zúgolódik
Miattuk az erős, azt nézve csak,
Hogy állhatand meg még alattuk is.
Ily végzet áll a történet felett,
Te eszköz vagy csak, mellyet hajt előre.

Ádám, aki hisz az ember autonómításában, a szabad akaratban, nem fogadja el az embert eszközzé alacsonyító meghatározottságot, a determinációt.

II. Az Úrtól kapott végzet

Lucifer az Úrral vitatkozva, a teremtett világ feletti nemtetszését azzal indokolja, hogy a világ, csak egy „rossz gépezet”, egy mechanikus rendszer, melyben „Végzet, szabadság egymást üldözi, / S hiányzik az összhangozó értelem.” Mikor lenne értelmes Lucifer szerint? Feltételezhetően, ha végzet és a szabadság nem kaotikusan viszonyulna egymáshoz, nem üldöznék egymást, ha valamifajta rend lenne kettőjük korrelációjában; vagy, ha egyértelmű lenne valamelyik uralma a másik felett. Úgy tűnik számomra, hogy Lucifer a rendet egy abszolút determinizmusban látja, nemcsak a fentebb ismertetett nézetei miatt, hanem azért is, mivel önmaga létének milyenségét a tagadás „ősi szelleme”-ként egy folytonosan meglévő, áthághatatlan végzet törvényében határozza meg: „Győztél felettem, mert az végzetem, / Hogy harcaimban bukjam szüntelen. / De új erővel felkeljek megint.” S mi Lucifer célja az Úrral szemben? Bemutatni a teremtett világ értelmetlenségét, azaz bemutatni azt, hogy milyen értelmetlen zűrzavar uralkodik benne, és milyen káoszban él képmása, az ember, akkor, ha 'a végzet és a szabadság egymást üldözi'. Hogyan próbálja ezt elérni, milyen ördögi módszerrel? Úgy, hogy az Úrtól a 'teremtés osztályrészeként' kapott két fa segítség-

gével Ádámban elülteti a szabad akarat, a szabadság és a vele együtt járó önállóság eszméjét („önerődre / Bízván, hogy válassz jó és rossz között, / Hogy önmagad intézzed sorsodat”), e gondolattal csábítja, és így teszi lázadóvá az Úr ellen. Majd folyamatosan a végzet, a determinizmus érvrendszerébe bújva Ádámnak megmutatja ezt a kaotikus-ságot, folytonos küzdései és bukásai által megtapasztaltatja vele a teremtett világ tökéletlenségét, így próbálva bizonyítani az isteni teremtmény és az Úr számára a teremtés értelmetlenségét, végül is azt, hogy értelmetlen, ha 'végzet és szabadság egymást üldözi'. Úgy tűnik, hogy a történelmi színekben az önmagát autonómnak tételező 'enisteni' ember, Ádám végül is keserű tapasztalatai révén mintha elfogadná a természeti-biológiai, történelmi, a társadalmi meghatározottságokat, a halál, az testi létezés által szabott korlátokat, csalódásaiban, bukásaiban megtapasztalja az emberi nem korcs voltát, hogy szent eszméi megvalósíthatatlanok maradnak, de mégis, valamennyi bukása ellenére, a vég, az 'eljegecesedett' eszkimó-szín elembertelenedett világ-vége ellenére Lucifer mégsem tudja meggyőzni Ádámot a szabad akarat korlátozottságáról és „a végzetnek örökös betű”-iről. Ádám öngyilkossági szándékával utoljára és egyértelműen demonstrálni kívánja szabad döntésének érvényességét, hiszen az „akarat szabad”:

Nem, nem, hazudsz, az akarat szabad.
Kérdemelten ezt nagyon magamnak,
Lemondtam érte a paradicsomról.
Sokat tanultam álmképeimből,
Kiábrándultam sokból, s most csupán
Tőlem függ, útam másképpen vezetni.
(...)
Megállj! Mi eszme villant meg fejemben –
Dacolhatok még, Isten, véled is.
Bár százszor mondja a sors: eddig élj,
Kikacagom, s ha tetszik, hát nem élek.

Ebben a pillanatban, úgy tűnik, hogy a szírtlen álló Ádám autonóm emberi lény, aki még, ha csak utoljára is, de maga irányíthatja sorsát;

azonban a következő pillanatban, a gyermekét váró Éva örvendezése az ellentétes pólust, az ember egy újabb determinációját állítja. Ádám térdre hullása az Úr előtt kifejezi azt is, hogy Ádám meghajlik egy isteni meghatározottság, egy isteni terv, egy isteni végzet előtt, elismeri az isteni törvény érvényességét: az embernek élnie, az emberiségnek léteznie kell, hogy miért, meddig, hogyan, ezt a luciferi álmólátásokból vagy Isten későbbi válaszából sem tudja meg egyértelműen. A determináció és a szabad akarat a legélesebben itt áll szembe egymással, e két jelenetben. Az utolsó színig Ádámot nem győzték meg teljes mértékben a determinizmus melletti luciferi érvek, Éva anyaságában azonban egy isteni végzet hatalmának érvényesülését látja. Tulajdonképpen erre, a számára ismeretlen isteni tervre, mint meghatározottságra, mint transzcendens determinációra kérdez rá az Úrral történő párbeszédében, a „*minő sors vár reám*” tudakolásával, hiszen az isteni végzet tudása, bármilyen legyen is az, jobb, mint a bizonytalanság („*Világosíts fel, / S hálásan hordok bármi végzetet; / Csak nyerhetek cserémben, mert ezen / Bizonytalanság a pokol.*”) Az isteni tervre, végzetre csak az az ember kérdezhet rá, aki visszatért Istenéhez, aki már nem tagadja Istent és vele együtt a transzcendens determinációt, aki Istennel szemben már nem állítja a szabad akarat, az autonóm ember kizárólagos érvényességét. Ádám két első kérdésére nem kap egyértelmű választ, az Úr továbbra is bizonytalanságban hagyja a halandóság – halhatatlanság és az emberiség teleologikusságát, az emberi nem fejlődését, haladását illetően. Az Úr nem cáfolja, de nem is erősíti meg a luciferi álomszínnek érvényességét, így nem cáfolja meg a természeti, történelmi és társadalmi meghatározottságokat sem. Miért is tenné, hiszen ezt a világot, a működése révén kibontakozó determinisztikus törvényeivel együtt ő teremtette. Azonban Ádám másik két kérdésére (a „*Van-é jutalma a nemes kebelnek?*” és a „*ki fog feltartani, / Hogy megmaradjak a helyes úton?*”) válaszol az Úr: Ádám biztos lehet abban, hogy a jóért folytatott küzdelem, mint morális emberi cselekvés folyamata az ’emberi nagyságnak és erénynek’ a biztosítéka, és hogy az embert ezen nemes törekvéseiben az égi szózat segíti, Éva mellett és Éván keresztül, ’költészetté és dallá szűrődve’. Eddig a jelenetig az emberi szabad akarat és a determináció egy végletes polaritásban állt szemben egymás-

sal, itt azonban kiegyenlítődik. Az angyalok karának éneke folytatja az isteni terv, mint transzcendens determináció, mint az Úrtól kapott végzet ismertetését és megmutatja azt az egységet, melyben ez a vagy-vagy ellentét, e szélsőséges polaritás harmonikus módon kiegyenlítődik:

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

Tehát az Úr szándéka szerint – egy transzcendens determinációban, paradox módon – az ember autonóm, szabad emberi lény, akinek azonban erkölcsi felelősséget kell vállalnia választásaiért, és akinek tudnia kell az isteni végzetről is: arról, hogy védelmére, azaz gyarló mivolta, bűnös választásai ellenére is mindig ott van felette Isten pajzsa: a kegyelem, mely a teológia nyelvén a bűnököt megbocsátó isteni szeretetet jelenti. Úgy vélem, a *Tragédia* a XV. szín végén háromszorosan is megerősíti az ember optimizmusát, bizalmát a jövőben: az egyik az angyalok kara éneke szerinti fentebbi, az isteni kegyelmet hangsúlyozó gondolat: azaz az ember ne féljen a jövőtől, ha szabad akarata, választásai során, gyarló mivolta okán netán rossz, bűnös útra tér, akkor is megvédi őt – mintegy negatív önmagától – Isten kegyelme, ha felismeri rossz választását, ha megbánja bűnét, Isten megbocsátja azt szeretete által. Másodszor maga az Úr erősíti meg a pozitív jövőt, akkor, amikor a Rossz és az ember viszonyát írja le illetve, amikor Luciferrel közli az isteni rendeltetést:

Te, Lucifer meg, egy gyűrű te is
Mindenséggemben – működjél tovább:
Hideg tudásod, dőre tagadásod
Lesz az élesztő, mely forrásba hoz,
S eltántorítja bár – az mit se tesz –
Egy percre az embert, majd visszatér.
De bűnhődésed végtelen leend
Szünetlen látva, hogy mit rontni vágyol,
Szép és nemesnek új csirája lesz.

Kell-e ennél nagyobb biztatás, kell-e ennél pozitívabb isteni terv, isteni végzet, hogy a Rossz végzete az, hogy a Jó csírája legyen? Hogy a Rossz oldalára tévedt ember majd visszatér? Az Úr szavaiban egy mérhetetlen bizalom nyilvánul az ember irányába. A *Tragédia* utolsó mondatának isteni kinyilatkoztatása egy újabb transzcendens végzetet is tartalmaz az ember számára: azt az ádami felismerést erősíti meg, hogy az embernek mindig küzdenie kell, és ez a bukást és a tragikumot is tartalmazza, mert ez a küzdés az ember sorsa, függetlenül attól, hogy látja-e eredményét, célját vagy sem. Ugyanakkor ez a küzdés egy olyan morális cselekvés, mely az erény, a nagyság biztosítója, így az embernek mint erkölcsi lénynek az alapja.

Cserjés Katalin

A *Tragédia* 16. színe

(Hajnóczy Péter egy jellegzetes szövegszerkezetének és egy gondolatmenetének termékeny rá-olvasása Madách drámai költeményére)

Madách Imre *Tragédiája* 15 színből áll: vitathatatlannul és végérvényesen. Egy rövid dolgozat erejéig most mégis azon gondolkodunk el, mi lenne/mi lehetne *Az ember tragédiája* 16. jelenete.

Az új (már nem is annyira új! a posztmodernen és a dekonstrukción is fog az idő, bizonytal) elméleteket, azok fogalomkincsét segítségül hívva legitimációt szerezhetünk kalandozásunkra.¹

A *szöveg* – értelmező gyakorlat. A *szöveg* – praxis, mely jelentést hoz létre. Munka, melyben benne foglaltatik a Szubjektum és a Másik vitája: diskurzus tehát. Az értelmező gyakorlat nem konstans, nem statikus, hanem dialektikára épül (akár Madách *Tragédiája*). Mikor egy művet értelmezünk, egy differenciált jelentő rendszert olvasunk le, ahol a jelentő anyaga sokféleségben/többszemélyben jelentkezik, s az olvasatok száma is megsokszorozódhat.

Nemcsak a *szöveg* – az *interpretáció* is cselekvés. (Csak a „*konzervatív irodalomtudomány*” jelöli ki vizsgálódási területét az irodalmi szövegek összességében. Tartozzanak mostani értelmező gondolatmeneteink a „*nem-konzervatív irodalomtudomány*” táborába; vizsgálatunk területe az irodalmi cselekvések összessége legyen!) Az *interpretáció* tehát: jelentésképzés. Az *intencionális maxima* imperatívusza így szól: „Mutasd meg magad az értelmezésben!” De ne feledjük: az alapvető *interpretációs maxima* így hangzik: „Értelmezésed ne legyen se túl közel a szöveghez, se túl távol ne legyen tőle!” Végül a *konzekvens maxima*: „Értelmezésed tegyen eleget az ellentmondásmentesség elvének!”

E maximák jegyében igyekezzünk most gondolkodni. Abból indulunk ki, hogy a *szöveg* (minden *szöveg*, így a *Tragédiáé* is) nyitott; nyitott és *poliszém*, azaz sokjelentésű. Nem késztermék, hanem alaku-

lóban van. *Az ember tragédiáját kérdő szövegeként* fogjuk fel, mely arra inspirálja olvasóját, hogy ellentmondások terepeként, átalakulásra/átalakításra hajlóként, állandó folyamatban lévőként olvassa e régen kanonizált, hősi tragikumú, 1859–60 fordulóján létrehívott nemzeti drámánkat.

Eljárásunkat, hogy egy potenciális szint szeretnénk toldani a műhöz (még hozzá nem is egyet: alternatív színeket kínálunk!), Földényi F. László gondolataival szeretnénk megtámogatni. *A testet öltött festmény* című tanulmánykötetének Klimó Károlyról szóló egyik fejezetében találjuk a gondolatmenetünkhöz vágó sorokat. Földényi ebben az esszében Klimó Artaud-sorozatát elemzi; a költemény, melyre a képek készültek, a *Velem a kutyaisten* címet viseli. A 44 festményből álló ciklus a 80-as évek végén készült. Artaud költeménye festve, nyomtatva, írva, de rajta van valamennyi háromszög kompozíciójű, valami mód, alakatlanul, kontúr nélkül akár, de egy kutya testét megjelenítő képen. Klimó Károly tehát képidőben entitással avatkozik a festménybe: ráír a vászonra, betűket helyez el rajta. Képi alteregót teremt a szövegnek.

„[...] sok egyéb mellett *verselemzés* is ez a sorozat, még hozzá a javából. Klimó, filológusokat és strukturalistákat, dekonstruktivistákat és hermeneutikusokat megszegyenítő módon tudja *értelmezni* a verset. Sikerének titka igen egyszerű – ugyanakkor pokolian nehéz is: egy *alkotásról* alighanem az *alkotói folyamatba* való bekapcsolódás révén lehet valóban autentikusan beszélni. Klimó eljárása tanító példa is: ahhoz, hogy egy művet értelmezni tudjunk, azt mindenekelőtt saját magunkra kell vonatkoztatni – vagyis végletesen elfogultnak, személyesnek kell lenni –, s annak veszélyét is vállalni kell, hogy a művet átmenetileg akár meg is semmisítjük. Mint e sorozat képei mutatják: az eltörlés, a kitörlés, a rongálás, azaz a tagadás során többet tudunk meg a műről, mintha a róla szóló pozitív kijelentéseket halmoznánk egymásra. Ezekből értelmezés helyett egy siremlék jön létre; az eretnekgyanus tagadás viszont szenvedélyesen élet- és művészetpárti.”²

A *Tragédia* szövegére a termékenynek ígérkező rá-olvasást Hajnóczy Péter magyar író egy szövegének és egy szövegszerkesztési típusának segítségével végezzük el.

Az olvasó memóriája szövegek találkozási helye, az intertextualitás terepe: akkor is képesek vagyunk szövegeket leolvasni és együtt-működtetni, ha nincs könyv a kezünkben. Korábbi munkaköröm a *Tragédiával* való évekig tartó intenzív foglalkozást kívánta tőlem. Most pár éve a kortárs magyar próza, azon belül leginkább Hajnóczy Péter radikális eklektikája foglalkoztat. Érthető, ha befogadói tudatomban a két szerzői világ egymásra vetül.

Hajnóczy egyik furcsa kisprózájának címe *Da capo al fine* – „a kezdetétől a végéig”; („S megint előlről” – hogy Karinthy mottójával éljünk az *Antik szerelem*³ című költeményből): ez a címben foglalt zenei utasítás jelentése, s a Hajnóczyt ismerő olvasóban felidéződik a szerző írásait olyannyira jellemző *spirális vagy körkörös, fúgaszerű szerkezet*. Megszakítás és újakezdés, apró variációs ismétlődések zenei rendje, ritmusa: Hajnóczy jellemző technikája, mely egyként rokon a minimal art, a repetitív zene építkezésével és a filmes nyelvezettel, a forgatókönyvszerűséggel.

De mi fog itt „da capo al fine” ismétlődni? – kérdezzük most, a novellát fellapozva.

Hajnóczy Péter 1973-ban vetette papírra ezt az írását, de az 1975-ös első kötetbe nem vette fel; megírta belőle-helyette a kötet címadó elbeszélését, *A fűtőt*. A kettő együtt, egy kötetben sok – felesleges? – lett volna. Annál érdekesebb, hogy az eredeti verziót Hajnóczy 1980-ban átdolgozta, a *Hátrahagyott írások* kiadásába így került be a *Da capo al fine* végleges változata. Hajnóczyt alkotói pályája során végig foglalkoztatta a téma, a „kezdetektől a végéig” újra és újra elővette, és itt nem csak a fent említett két írásra kell gondolnunk. Az 1975-ös szociográfia, *Az elkülönítő* és a megjelenése körüli kiadói viszontagságok keserves emlékeit rögzítő *Karosszék kék virággal* is ide tartozik mind tematikailag, mind szerkezeti megformáltságban.

A „da capo al fine” tehát jelentheti egy téma pályaegészen át való újra- és újra-felbukkanását: Hajnóczy motívumainak körkörös, ciklikus újra-jelentkezését. (Ezt a körkörösséget látjuk kintő- és önkínzó módon megvalósulni az életmű korai szakaszában keletkezett „hosszúszövegekben”, például a *Keringőben* is.) És jelentheti a *Da capo al fine* című szöveg (s vele *A fűtő* címet viselő rokon-szöveg) belső szerkeze-

téne szaggatott ismétlődését, cirkulálását egy középpont körül. Nemcsak a fűtő léthelyzetei ismétlődnek tehát da capo al fine, hanem a megírás aktusa is (Németh Marcell⁴). A kazánfűtő kálváriája a szövegen belül szűkülő/táguló gyűrűkben: különböző szinteken zajló sorsepizódokban halad előre – vagy stagnál – az értelmező tetszése szerint. Ha ehhez még hozzávesszük, hogy Hajnóczy a fűtő alakját Kleist művéből vette, de hatott rá Kafka hasonló című elbeszélése is, miközben tudunk a téma további feldolgozásairól E. L. Doctorow *Ragtime*-jában, Sütő András *Egy lócsiszár virágvasárnapja* című drámájában, illetve Márton László *Jakob Wunschwitz igaz története* című regényében – tehát így a fűtő-téma is körkörösén fejlődik, halad előre az olvasó emlékezetében, izgalmas intertextuális szövevényyé válna.

Úgy véljük, a *Tragédia* szerveződésének is egyik fő elve (ha nem a legfőbb!) a körköröség. Ezt szeretnénk néhány gondolatfűzéssel bizonyítani. Ha ez meggyőző lesz – talán elfogadhatóvá (megjátszhatóvá) válik a hipotézis a drámai költemény 16. színéről. A körkörös szerkezet és a belső kör- és gömbszerűségek vázlatos számbavételénél ismert, sokhelyütt tárgyalt következtetéseket foglalok össze.

A *Tragédia* felépítése keretes, a 4 (3+1) bibliai szín megkeretezi (körbe zárja) a történelmi és utópikus színeket. Igaz, ez a keret nem szimmetrikus: a dráma elején három, különböző hosszúságú szín áll, míg a mű végére a keret már csak egy szín erejéig tér vissza. Az 1. jelenet rövid, de magvas; a második hosszabb, de a bibliai történet heveny átismétlésének hat, a gondolati módosításokat a sok beszéd elfedni látszik; a 3. szín megdöbbenő: egy ötlet- és gondolat-bomba. Ádám már itt megkezdhetné a világ megismerését, de a világnak ettől a minőségétől visszariad. Filozofikuma s a bölcsélet 19. századi nyelvezete igen nehézé teszi e részt a befogadó számára. A „bárányolvasók” – hogy Boccaccio metaforájával éljek – gyakorta nem is veszik észre, mi történik ebben a színben. A keretet a mű végén a 3. jelenet helyszínére való drámai visszatérés zárja le, értelemszerűen, hisz az emberpár ott ébred fel, ahol elaludt: a Paradicsomon kívül. De a 3. és a 15. szín világa, szemlélete annyira más, hogy szinte észre sem vesszük az azonosságot. A keret megvan tehát, de a körköröség sajátosan, némi aszimmetriával valósul meg. (Aszimmetrikus kör? Óvakodjunk a képzavartól; csak hogy itt kifejezéstelnek tűnik.)

Zárt vagy nyitott forma a kör? A végest vagy a végtelent írja le?

A körszerűség nemcsak a *Tragédia* keretességében érvényesül. „Da capo al fine” keletkeznek és halnak el az eszmék a mű egyes színei közt is. Régi hiedelem, hogy a történelmi színek Ádám lelkesült kedélyével s egy frissen megvalósult, ideálisnak tűnő eszmével indulnak. Ezzel ellentétben, ha figyelmesen hajolunk a szöveghez, azt látjuk, hogy Ádám már a szín kezdetén sem boldog, nem elégedett. A vágyott eszmét már csak lemenő ágában, már csak elkorcsosulni látjuk. Avagy, megvalósultán, sosem is volt ideális. Ideális csak eszme-létében lehet, s nem is az eszme megy tönkre – az csak megvalósul, úgy, ahogy tud –, s Ádám pszichikuma, rajongó-búsongó kedélye az, ami a történelmi pillanatot átszínezi. Annyi bizonyos: Ádám már a színbe lépéskor csalódott, s e csalódottsága a jelenet előrehaladtán egyre nő. E kedélyörvénybe csak az új, megváltó eszme feltűnte hoz fordulatot: a színek végén Ádám ismét remélni kezd, fellelkesül. A részegységek menete tehát körkörös, s így eldönthetetlen, hogy a színek bemutatását az elejükön vagy a végükön kezdjük-e: egymásba folynak-kapcsolódnak a szekvenciák. A szín végén Ádámban felmerül egy új eszme, mely lelkesedéssel, tettvággyal tölti el. Itt véget ér a szín, s mire átjutunk a következő jelenetbe – a lelkesedés elmúlt, az eszme megfakult a valóság próbáiban. Ádám elégedetlen, s a szín végéig egyre mélyebb kiábrándulás vesz rajta erőt. Hogy végül aztán eljusson a teljes tagadás állapotába, kiürült, kiéhezett szívvel várja a másmyent, az újat, az ellenkezőt. S íme, a szín végére az meg is születik, eszme formájában legalábbis. Ez a dialektika, mely itt körkörös szerkezetet eredményez.

Mi az a világtörvény, mely Madách gondolkodását fogva tartja? Mi irányítja az Univerzum s benne a történelem alakulását? A *lineáris előrehaladás* s a közben megvalósuló diszkrét fejlődés eszméje aligha lelkesíti költőnket. Vívódó énjétől, kétkedő hajlamától efféle gondolkodás-remény távol áll.

„Rakjuk le, hangyaszorgalommal, a mit
Agyunk az ihlett órákban teremt.
S ha összehordtunk minden kis követ,
Építjük egy újabb kor Babelét,

Míg olly magas lesz, mint a csillagok.
S ha majd benéztünk a menny ajtaján,
Kihallhatók az angyalok zenéjét,
És földi vérünk minden cseppjei
Magas gyönyörnek lángjától hevültek,
Menjünk szét mint a régi nemzetek,
És kezdjünk újra túrni és tanulni.
Ez hát a sors és nincs vég semmiben?
Nincs és nem is lesz, míg a föld ki nem hal
S meg nem kövülnek élő fiai.”⁵

„De hol lesz a kő, jel, s az oszlopok,
Ha nem lesz föld, s a tenger eltűnik.
Fáradtan ösvényikből a napok
Egymásba hullva, összeomlanak;
A Mind enyész, és végső romjain
A szép világ borongva hamvad el,
És ahol kezdve volt, ott vége lesz:
Sötét és semmi lesznek: én leszek,
Kietlen, csendes, lény nem lakta Éj.”⁶

A 19. század gondolkodóit a *körforgás* látomása tartja fogva. „Megy-é előbbre majdan fajzatom?” – kérdi Ádám is, s ha megy, csak azért-e – ahogy Vörösmarty is írja –, hogy a csúcsra jutván, Sziszüphosz köveként gördüljön aztán vissza a sötét mélybe... „Ixion böszült vihartól üzött kerekén” forog a tébolyult világ, da capo al fine, nincs megállás. A fent és a lent „nagy hinta-játékára” (ami, láthatólag, még a világháborús Adyt is foglalkoztatta) számolhatatlan szövegpéldát találunk a *Tragédiában*. Egy példa Konstantinápolyból; Lucifer válaszol Ádámnak:

„Ez a lovagrend, melyet állítasz
Fárosz gyanánt tenger hullámi közt,
Egykor kialszik, félig összedül
S vészesb szirtté lesz a merész utasra,
Mint bármelyik más, mely sosem világlott. –

Minden, mi él és áldást hintve hat,
Idővel meghal, szelleme kiszáll,
A test túléli ronda dög gyanánt,
Mely gyilkoló miazmákat lehel
Az új világban, mely körülé fejlődik. –
Ládd, így maradnak ránk a múlt idők
Nagyságai.”

Más szöveghelyek viszont mintha a biztos és *végérvényes pusztulást, a vég visszafordíthatatlanságát* sugallnák, gondoljunk az Ūrből vágytelen megtérő Ádám utolsó rémlátására, Lucifer torz fintorára, az Eszkimó-színre!

S körvonalazódni látszik még egy negyedik világelv is: *az Örök-Egyforma körforgása*, megújulás, toronyépítés nélkül. A „fent” csak látszat, a kedély csalóka tündérajátéka. „...De mind a kettő kárhozat; / Más név alatt a végzet ugyanaz.”

Nem a körszerűség mint szervező elv kifejtése és részletes dokumentálása e dolgozat feladata. Csak „propedeutika” mostani okfejtésünk ahhoz, hogy előállhassunk a *Tragédia* 16. színére tett javaslatunkkal.

Néhány további körszerűségre hadd mutassunk még rá a műben!

A hegeli triádról s annak meg nem valóságáról vagy specifikus jelenlétéről a *Tragédiában* sokat írtak már. A történelmi színek egymásutánjára e kerek (!) hármasság bizonyosan nem igaz, hisz mit kezdjünk példának okáért a Római színnel mint „szintézissel”? Van azonban látószögek, ahonnan e hármasság/körkörösség is megvalósulni látszik. Példaképpen csak egyet: 1. Ádám a Paradicsomban imádja az Urat, és öntudatlanul azonosul teremtő tervével, céljaival. 2. A történelmi álom a lehető legtávolabbra ragadja Ádámot az isteni tervtől, több ponton csaknem istentagadóvá teszi. 3. A 15. szín Ádámja megtér Teremtőjéhez, és vállalja a történelem küzdelmeit. De egy másik utat remél, okulva álmaiból, szabad akaratában és Istenben bízva egy módosított, jobb útnak remél nekikezdhethet. Ez volna a szintézis. Egyben bezáruló kör: a mi körünk.

Hármasságok, kör-rajzolatok még: „álom az álomban” – Prága – Párizs – Prága. A kezdő szín három főangyalának három sarkalatos isteneszméje. A Paradicsom kerek, bezároltatott kert, kellős közepén a két fa (miért is nem három? mi lehetne a harmadik fa titka? mi hiányzik még fájdalmasan emberlétünkéből? mert bizonyára erről az elképzelt fáról se lehetett volna szakítani...) az a minimális (kerek) pont, „hol a tagadás lábát megveti”. A Nap izzó körlapja az égen, Éva tükrös, kerekre tárt szeme Ádám ígézetére; a dics kerek glóriája; de forgás képzetét kelti a London haláltánca is: a szín alakjai marionett-formájukból kielevenednek, s úgy ugranak a nyitott sírgödörbe, szünni nem akaró láncolatban, akár Arany János balladájában.

„Csak rajta, pengjen a kapa:
Ma kell végezni, holnap késő,
Bár egypár ezredév után
Még mindig nem lesz kész a nagy mű
Bölcső s koporsó ugyanaz,
Ma végzi, amit holnap kezd el,
Örökké éhes s jóllakott,
Mi már ma bémegy, holnap felkel!

(A lélekarang megcsendül)

Megcsendült ím az estharang,
Bevégezők; el, nyugalomra,
Kiket a reg új létre költ,
A nagy művet kezdjék el újra.”

A Nap csak tekintetünk számára körlap, tudásunk róla: gömbalak, ugyanúgy Éva szép szeme s a dics glóriája is térforma. Gömböt formáz a tiltás gyümölcse a fán [akár alma az, ahogy a festmények ikonográfiája nyomán Ádammal mondatja Madách, akár „gyümölcs”, ahogy a *Biblia* szűkszavúsága állítja, akár etrog (citrom jellegű gyümölcs), ahogy a *Talmud* mondja].

A gömbforma a harmóniát sugallja, az édeni zengzet is összhangról sűg a paradicsomi emberpárnak. Az anyaméh is gömb alakú, burok, mely megvéd és bezár, akár a Paradicsom, akár a Gondviselés. Ebből kerül ki Ádám, a fáról szakítván. A gömb teljesség; „(a) *torz* az éppen, mit nem tűrhetek” – vallja Ádám még Londonban is. A diszharmónia, a hiba, a gömb megsebzése – Lucifer világa. S Ádám, bár kiszakad ebből az óvó burokból – magát még „gömb”-nek érzi („...aki enmagamban / Olyan különvált és egész vagyok.”) A 3. szín világ-látásában pedig a gömbszerű teljesség elvesztésére ébred rá s retten vissza:

„Elégek! – És a vészhozó tüzet
Talán rejtélyes szellem szítogatja,
Hogy melegedjék hamvadásomon. –
El e látással, mert megőrülök.
Ily harcban állni száz elem között
Az elhagyottság kínos érzetével
Mi szörnyü, szörnyü!...”

Sokjelentésű szimbólumokról van itt szó. A gömb a teljesség, harmónia és védettség a *Tragédia* szövegében (lehetne épp gettó is: a bezártság élménye); a kör/körköröség viszont inkább fenyegetés, a végtelen kerékből való kitörni képtelenség szimbóluma. A *Tragédia* szerkezetét ezek a körszerűségek határozza meg.

Lássuk tehát a *16. színt!*

(Ismeretes, hogy Ádám a 15. színben végül odaborul Teremtője elé. Álmából ébredve az öngyilkosságot választja, de majd Éva híradása visszahozza az életbe. Kész visszatérni az isteni útra, és vállalni az emberiség jövőjét. De azt is tudjuk, hogy Ádám nem felejtett semmit az álmodott útból, s immár nem vak optimizmussal folytatja – ha folytatja a küzdelmet. „Azt a véget” nem tudja feledni; remélni látszik ugyanakkor, hogy módjában áll majd útját „másképpen vezetni”. Isten „bizva bizzál”-járól pedig gondoljon mindenki, amit tud és akar. Ádám is ezt teszi. Így lép át a 16. színbe – a fikcionál is fikcionáltabb imaginárius birodalmába.)

Nincs 16. színe a *Tragédiának*. Csak az olvasói empátia és elragadtottság, az olvasó felzaklatott képzelete érez folytatási kényszert...

Első lehetőség

A helyszín nem változik. A 3–15. szín „pálmafás vidékén” vagyunk, a „paradicsomon kívül”. Látjuk a „kis durva fakalibát”, a cövek-kerítés még nincs kész, s a „lugos” is épp csak megkezdett – az otthoneremtő munkát megszakította az álom. Ádám és Éva lassan, gondolataikba merülve „jönnek” a sziklás meredély felől. Van mit átgondolniuk, s nehéz megszólalni.

Ha ilyen kondíciók mellett képzeljük el a 16. színt, azaz hogy Ádám és Éva tovább élnek, gyermeküket várván, úgy az Édenen kívüli hétköznapiakat tartalmazhatja a 16. szín. De mivel konfliktus, sarkalatos pont nélkül dráma (még drámai költemény se) nincs, nem képzelhetünk el 16. jelenetként egy búsongó tevés-vevést, ház körüli munkát a házaspár számára.

Menjen tehát Ádám és Éva vissza kunyhójához, megrendülten, némán, átforrósodott lélekkel, csak fél-szavakat mormolva (akárha a *Bánk bán* indulattól fűtött, tagolatlan monológjai, mormogásai, dialógus-kezdeményei). S majd otthon, a kalyibában bontakozna ki ebből a meghitt, önmagába-forduló beszéd-csírából egy szenvedélyes vita, gondolati párharc: Ádám még megmaradt kételyeit szembesíti Éva hitével, bizalmával, optimizmusával; miközben másfelől Éva bevallja, fél is a Teremtő által rá rótt szerep nagyságától. A szín egy dilemmával, a 15. szín isteni döntésének emberi megerősítésével érne véget.

E jelenet többféle elégtelenséget is hagyyna maga után. Tragikus konfliktus csak két egyenlő erejű, de ellentétes irányultságú fél közt keletkezhet, s e feltételeknek Ádám és Éva mint „ellenfelek” nem tesznek eleget. Konfliktusuk drámaivá válni nem tud, csak elégikusan líraivá, s mivel végül is egyet fognak érteni, a mű provokátivan kérdő, megoldás nélküli alapjelleget hígítaná/oldaná fel ez a szín, s feleslegessége sem kizárt: ugyanazt részletezi, szövi színné, ami feszes mondatokban a 15. jelenetben is benne van már.

Második út

De álmodott-e Éva is? A 3. szín vége tagadhatatlanul így hangzik: „Bűbáját szállítok reátok, / És a jövőnek végeig beláttok / Tünékeny álom képei alatt”. Csakhogy Éva, ellentétben Ádámmal, nem öregszik a színek során, örökké ifjú és csábító marad. Ádám a tudásba, a megismerésbe, az álomban átélt történelmi tapasztalatba öregszik bele, ami, úgy tűnik, Éván nem fog. A 15. színben is, mikor Ádámot a „rettentő képek” felriasztják, Éva mindegyre „bent szunnyad”. Vajon miről álmodhat Ádám nélkül, ha mégis álmodik ő is? Micsodás elképzelés ejt rabul? Éva ismeretlen álma, miután ifjú férje felkelt mellőle, s ő magára marad... Sejtí-e, hogy Ádám mire készül? Éva magányos álma – ez is lehetne a *Tragédia* 16. színe?

Ha viszont Éva nem álmodik a színek során, csak Ádám álmodja őt bele minden álmába, akár a vesztett Édent – úgy a 16. szín tartalma az a dráma is lehetne, mikor Ádám feltárja társának, Évának, hogy mi is áll előttük, milyen jövőt kell kettejüknek együtt – elkerülniük. Ez a szín Ádám gondolatainak, filozófiájának összegzése lenne, az álomban megtett út mérlege, Éva záporozó kérdéseivel. Ebből többet ki lehetne hozni, mint az előző verzióból, de bizonyosan megegyezéssel végződne e szín, a drámaiság, az inspiráló nyitottság csorbát szenvedne, s itt is fennáll a 15. szín problémáisméltlésének veszélye.

A harmadik

Lehetne a 16. szín Ádám monológja is. Nyilvánvaló, hogy e nem létező 16. szín szerepe és helyzete egészen speciális lenne. (Egy ilyen súlyú és -szerkezetű műben melyik részegysége nem az?) Ádám megnyugtatja Évát, és magára marad. Monológja az eddigi tapasztalatokat mérlegeli, immár Éva kathartikus közlése és az Úr teremtő-megbocsátó beavatkozása fényében. Ádámnak rendet kell tennie magában ahhoz, hogy elkezdje a 17 (!) színt. (Íme, végtelenné tesszük a *Tragédia* köreit. De hisz Lucifer is figyelmeztette Ádámot, hogy „vég” csak az egyed számára létezik; a nem története folytonos. Leszámítva az Eszkimó színt, de azt épp most utaltuk végképp az álmok birodalmába.)

Ádám ebben a végig-monologizált 16. színben éppen azon töpreng, miként lesz módja „(ú)tját másképpen vezetni” a szabad akarat nevében. Hogyha „ugyanannak örök visszatérését” is kell átélnie a nemnek, az egyén s a kisebb periódusok életében legalább legyen meg a sorsalkotás illúziója! Madách nem ismerhette Nietzschét. A nagy német filozófus gondolatainak itt csak előérzetéről lehet szó. Hajnóczy Péter legfontosabb műveinek filozofikuma azonban ráépül a nietzschei körforgás-gondolatra (egy idézet *A parancs* című 1981-es kisregényből: „Lassan szállásomra kell mennem. Igen, minden visszatér. Az új Megváltó és a négy parancs. Akár egy hal. Egy szék. Egy gyűrű árnyéka...”⁷⁾

E monológ-szín mélyebb bepillantást engedne Ádám gondolataiba, és választ adhatna egy sor, az „eredeti mű”-ben megválaszolatlan kérdésre: Mennyit látott Ádám az emberi történelemből, annyit-e, amennyit minékünk mutat meg Madách, vagy átélte az összes történelmi korszakot? Mire emlékszik Ádám a megtett útból, és mit felejtett el, jóvátehetetlenül? Okult-e Ádám a látottakon? Melyiket érzi erősebbnek hősiük: a determinációt vagy az olyannyira vágyott szabad akaratot? Hogyan is áll Ádám az istenhittel, mert hisz az öngyilkosságtól „csupán” Éva közlése döbentette vissza (bár: a gyermekáldás csodája is Isten művei közé tartozhat)?

E szín vége, nem kétséges, a történelem vállalása lenne. A filozofikum és a líra felerősödné a dráma rovására, a színpadszerűség pedig végleg eltűnne, feloldódna e monológban. Ne hiányoljunk a *Tragédia* végéről egy ilyen szint! (Hisz csak játszunk egy gondolattal!)

A negyedik lehetőség

A *Tragédia* szerkezete harmonikus, kerek kört alkotó és lezárt, ha benne az eszmék és kérdésfelvetések nyitottak is. S ha mégsem? Az 1. színben a Mennyeket látjuk, a Teremtő és az Ördög párbeszédének vagyunk fültanúi. Ádám ebben az 1. színben nem szerepel. Nem az ő alakjára kerekedik tehát le a *Tragédia* szerkezete, hanem az égi hatalmak viszályára. Hangsúlyozzuk ezt a 16. szín által úgy, hogy ennek színhelye ismét a Menny legyen, s immár Ádám nélkül váljunk meg

Nagy Műtől, otthagya az első embert dilemmái közt, ahol a 15. szín zárszavainál láttuk! (A Teremtő művére s annak ember általi reprodukálhatatlanságára idézzük Hajnóczy Péter kínzó dilemmáját: „Az ember a művészetben vagy bármely alkotó tevékenységben – a mű akár ötezer éves, akár öt – a Nagy Fazekas munkáját utánozta, amely mindig élő, *organikus*, ellentétben az ember munkájával, amely – mit tegyünk! – mindig csupán *kreatív* lehet.”⁸ És: „Valamit, ami élő, *organikus*, ábrázolni képtelenség. Tehát, hogy ennek ellenére kísértésbe esünk e felől a dolog felől, úgy vélem, ez a művészet.”⁹⁾

Miről beszélhet az Úr és Lucifer ebben a potenciális 16. színben? A 15. jelenetben a Teremtőt fensőbbesnek és érinthetetlennek látjuk, triumfál, a helyzet abszolút ura, de Lucifer vesztett fölényességéből. Veszve érezvén a diadalt, dühös, indulatos, kapkodó. Egy 16., immár ember és Föld nélküli színre Lucifer ismét visszanyerheti korábbi szellem-énjét, de a Teremtő is távolodik kettejük viszályának korábbi terrénumától: a Földtől. Vitájuk a szublimált gondolat: értékeli a történeteket, eldöntik, ki is győzött, újra tisztázzák az erőviszonyokat.

Valóban, ki is győzött? A Teremtő vagy Lucifer? Hiszen az 1. szín kétes fogadását ők kötötték – az ember bőrére. Ádám itt csak vesztes lehet, a nagyhatalmak játékszereként. Báb, akit megteremtettek, elcsábítottak, s most egy dogma igazolására vagy cáfolatára használnak fel. A 16. színhez ő már nem kell. Egy ilyen színre kíváncsi volnék, mert itt Madáchnak el kellene mondania, szándéka szerint melyik oldalon állt a nagyobb erő: kié végül is az ember lelke. Mert a *Tragédia* megírt 15 színéből, véleményem szerint, ez a kérdés nem eldönthető.

Ez a szín eredendően a *Faust*hoz s azon keresztül a *Teremtés könyvéhez*, még inkább a *Jób könyvéhez* kapcsolódna. De mind a bibliai könyvben, mind Goethe remekében az isteni fogadásnak csak az eleje dolgoztatik ki, az alaphelyzet válik világossá. Hogy végül miként dől el a küzdelem, az ember lelke az Istené vagy az Ördögé lesz – megítélésem szerint csak formálisan, egy felületi olvasat számára lehet egyértelmű. Mindhárom esetben jóval bonyolultabb a kérdés, hisz az ember-hős olyan poklokon ment keresztül, s azokat oly mértékben nem feledte, hogy probléma- és kétségmentes visszarendeződése a teremtésbe aligha lehetséges. S hogy mindezt maguk a fogadást kötők, a két nagy

játékos, Isten és az Ördög hogy értékelik e nagy világ-játék keretében – megtudhatnánk talán a *Tragédia* e megíratlan, de odaképzelt 16. színéből. A konfliktust itt a két kibékíthetetlen álláspont harca képviselné. S mivel, halál híján („a vén hazugság”!), a szellemvilágban nincs sors – a tragikumot a véző-egyszeri Ádám-lét képviselné. Immár anélkül, hogy Ádám e 16. szín szereplője lehetne. Talán erre az utolsó színre a Teremtő is megtanult jobban érvelni, mint amilyen érvsornak az 1. színben fűtanúi lehettünk.

Ha megnyugtatóbb véget akarunk, ugyancsak van mihez kapcsolódunk:

„Te Lucifer meg, egy gyűrű te is
 Mindenségben – működjél tovább:
 Hideg tudásod, dőre tagadásod
 Lesz az élesztő, mely forrásba hoz,
 S eltántoritja bár – az mit se tesz –
 Egy percre az embert, majd visszatér.”

Lucifer a 15. színben, vesztét látva, el akar sompolyogni, de az Úr nem engedi. Az Ördög 1. színbeli önhitt tirádáira visszautalva („együtt teremténk”) az Úr most szaván fogja, nem engedi el. Élesztő kovásként, ám örök alárendeltségben maga mellett tartja. Közeledik így szerepe a *Faust* Mefisztójáéhoz („Az erő része, mely örökké rossza tör, s örökké jót mível.”¹⁰)? Erről a gondolati küzdelemről, az Úr szellemi fölényéről, Lucifer szerepének végső kijelöléséről is szólhatna a 16. szín – ugyancsak Ádám nélkül zárva keretbe Madách drámai költeményét. S ez is „da capo al fine” volna, hisz a Teremtő és Lucifer vitáját bezárná, de Ádám ébren megteendő útja még ezután, a 17. színben kezdődne.

Ötödik

„Fiad Édenben is bűnnel fogamzott” – hangzik Lucifer kegyetlen mondata Évához a 15. színben, s szavai felidéznek a sok töprengésre okot adó kérdést: a gyermekáldás mikor éri az első emberpárt, s ki is az első

nász gyümölcse? A 16. szín lehetne akár az első Fiú (vagy az ikertestvérek), az első Testvérpár története, benne az ösbűnt követő második gonosztettel, a testvérgyilkossággal. A héber mitológia¹¹ tanulmányozása azt sugallja, hogy a Tudás fájáról való szakítás a nemiség megismerését jelenti. A Biblia első teremtéstörténetében Isten úgy rendelkezik, hogy Ádám és Éva „szaporodhat és sokasodhat”, nem is az Édenben, hanem az egész Földön. A Teremtő az Egészet rendelte hatalmuk alá, nemcsak a Paradicsomkert védő, de bezároltatott kertjét.

A második teremtéstörténetben már csak az Éden az első emberpár birtoka. Éva jóval később teremtetik, mint Ádám, s a szaporodás parancsa/engedélye sem hangzik el. Viszont szó van – itt, és csak itt – a két tiltott fáról. Az elsőről való szakítás következményeként Ádám és Éva észreveszik, hogy meztelenek: ráismernek önmön nemiségükre. Ez volna tehát a bűnbeesés lényege: az ártatlanság elvesztése? Visszatérve a *Tragédia* gondolatmenetéhez: akkor tehát a gyermek a bűnbeesést követően, de még a Paradicsomban fogant, s a kiűzetés után hordja majd ki Éva. A történelmi álmat, ha látja egyáltalán, egy Káinnal és Ábellel (vagy csak Káinnal) viselős Éva látja. Talán ettől lesz Káin olyan, amilyen. S ha a 16. szín Káin történetén folytatódna? – ez is beleillik a *Tragédia* szerkezeti logikájába. Micsodás kegyetlen dialektika (nem először! az Ūrben torz fintorként profanizálódott Ádám falanszterbeli „magasb körökbe” vágyása), hogy az ismét élni óhajtó, az isteni tervet vállaló Ádám, akit épp a gyermek örömhíre hoz vissza az életbe – épp Káint (vagy egyszerre a Jót és a Rosszat, a testvérgyilkost és a halálra ítélt jót) kapja folytatásként Teremtőjétől a 16. színben! Ezt jelentette a „bízva bízzál”?

[Egy közbevető kérdés. Számolnunk kell-e egy lehetséges 16. színben az Ördöggel, vagy az ő szellemlénye az Ūr tiradáival végképp kiürül – ha a teremtésből nem is, de a *Tragédiából*? Egy Lucifer nélküli *Tragédia*? Hová lenne így a fő mozgatóelv, a dialektika? Vagy egy meghunyászkodott Ördöggel számoljunk, aki staffázsfiguraként asszisztál a háttérben? Nehéz elképzelni. A másik nagy romantikus drámai költemény jut eszünkbe, mely ugyan előbb íródott, mégis mintha a mi *Tragédiánk* folytatása lenne: Byron *Kainja* (1821), ahol az Ördög már a lázadó Fiút csábítja és vezeti tragikus útján.]

Hatodik változat

Nincs még vége a „da capo al fine” biztosította lehetőségeknek. Sőt, épp a leglogikusabbnak tűnő folytatást nem említettük még: egy újabb, „másként vezetett” Egyiptomi szín. Ádám vállalja az álomban átélt nyomán a másként megvalósítandó történelmi utat, azaz a mű szerkezeti logikája szerint most ismét Egyiptom következik. Egy más módon, jobb Egyiptom; egy ördögi kísértés nélküli, bölcs Egyiptom.

Ádám okult a megtett útból, emlékezik, és nem akarja ugyanazokat a hibákat elkövetni. Emlékszik tehát rá, hogy, bármily nagy-szerű (a Széchenyi-féle értelemben véve a szót; olyféleképpen, ahogy Széchenyi a *Szózat* ama versszakát olvasta) volt is egyénisége fáraóként, mikor csillagléptékekkel emelkedett a sokaság fölé, s halál-gúlat emelt az örökkévalóságnak – boldogtalan volt és elégedetlen. S hogy egy nő „szíverén keresztül” megtanult érezni és látni. S hogy végül felszabadította valamennyi rabszolgáját. Ezen tudások birtokában kívánja hát az új, immár nem álmodó, hanem valóban cselekvő Ádám a maga Egyiptomát alakítani.

S itt meg is állhatunk. Kihúztuk a talajt Egyiptom alól s az egész *Tragédia* dialektikán alapuló szerkezete alól is. Érdekes gondolat egy hibátlanul felépülő s nem önkényen támaszkodó, szabad és demokratikus, Lucifer nélküli Egyiptom; csak hogy történelmi képtelenség, hitelesíthetetlen fikció a fikcióban. Ebből a 16. színből nincs mód továbblépni, mert ha meg tudná Ádám emez ideális Egyiptomot valósítani, úgy ebből nem volna miért továbbhaladni. A történelem megállna, s már a kezdet kezdetén bekövetkezne az Aranykor eszményi világa: visszatérne a földi Paradicsom. Ez valószínűtlen, és nem a mű logikája szerint való.

Egyre jobban belátjuk, miért is nincs a *Tragédiának* 16. színe!

Messzire távolodtunk ígért Hajnóczynktól, témát nem, egyelőre csak szerkezetet, a „da capo al fine” menetét választottuk tőle (találtuk; ismertük fel), rá-olvasásként a *Tragédiára*. A dolgozat végén álljon egy olyan potenciális 16. szín, mely Hajnóczy Pétertől vétetett! Egy 20. századi Madách egy ilyen szint helyezett volna még el baljós jövőképző drámai költeményében:

Hajnóczy *Jézus menyasszonya* című kisregényét kétféleképpen is be tudnám 16.-ként illeszteni Madách *Tragédiájába*.

I. „Álmodtam-é csak, vagy most álmodom,
És átalán több-é, mint álom, a lét,
Egy percre, mely a holt anyagra száll,
Hogy azzal együtt végkép szétbomoljon?
Miért, miért e percnyi öntudat,
Hogy lássuk a nemlét borzalmaikat? –”

Ádám 15. színbeli második tirádája szerint elképzelhető, hogy a lét az álom. Eddigi elképzelésünk a *Tragédia* menetéről téves volt – a rettenetes történelmet valóban végigélte Ádám, s csak most, a 15. színben álmodik: egy felkavaró dialógus-álmot, saját intellektualitásának, történelmet illető kérdéseinek kivételését.

Ha így volna, akkor a 16. színt a) vagy a 15. szín folytatásaként ugyancsak álomnak kellene felfogni és elgondolni, s akkor a vita Isten-Ember-Ördög közt tovább zajlik majd e jelenetben: egy éber, valóság-hitelű álom.

Vagy b) Ádám „felébred” a 16. színben, s végigéli a 14. (utolsó utópikus) szín alternatíváját: nem a teljes földkerekség természeti végét, hanem a városos civilizáció és a homo moralis végét, s így jut el a *Jézus menyasszonya* Pokol-városába.

II. De úgy is beilleszthető Hajnóczy világvége-víziója a *Tragédia* 15. színe után, hogy a vereség-dramaturgiát tovább nyomatékosítsa. A 15. szín végén Ádám, ha nem is lelkesül, de kész továbbléni, és elszántságot érez a küzdelemhez. Így indul neki a további útnak, s emez újabb út kezdetének modellje volna a 16. szín. S ekkor a *Tragédia* komorabbik olvasata egy olyan fejezetet illeszt be, melynek ottléte ahhoz a logikához hasonlít, amivel az Ūr-szín követte az Eszkimó-kép. Egy kétségbeesésből épp hogy felocsúdott, a halál partjairól visszatért ember, aki lényegében megadta magát, s szinte mindegy már, miért és mi módon, de újból élni akar. Ilyen Ádám az Ūr-szín végén, s hasonló a helyzet a 15. szín zárásakor is. Amott, torz fintorként, tromfként a Földre visszazáguldó Ádámot a világ pusztulása fogadta. E logika

szerint fogadja mostani hipotézisünk értelmében egy sci-fi, egy ellenutópia a talán nem is oly messzi jövőből.

A *Jézus menyasszonya* a valósággá – hétköznappokká – vált Pokolban játszódik. A furcsa, felejthetetlen cím értelmezésére több lehetőség kínálkozik, de egyik megfejtés sem tisztázza megnyugtatóan a sugalmazó erejű metafora műre való vonatkozását. Szörényi László arról beszél,¹² hogy Szűz Mária a keresztény szimbolikában Jézusnak nemcsak anyja, hanem az atyával való egylényegűsége folytán menyasszonya is. Jézus az isteni megváltás gyümölcse, maga a Megváltó. Ám történetünkben Mária menyasszony marad, az Atya mulhatatlan haragja sújtja a megváltatlan világot. Már *A parancs*ban szerepelt egy obszcén új Megváltó, és itt olvashattuk a „Jézus felébred” című szívszorító betétet – mostani kisregényünkben pedig a főszereplő „fiú” valóságos „ellen-Megváltóvá” válik: egyetlen vágya, hogy maga is a hivatásos embervadászok közé kerülhessen. Magát Máriát is súlyosan perveltájják a szöveg rémálmai.

„Jézus menyasszonya” ugyanakkor, a *Jelenések könyve* tanúsága szerint, a Mennyei Jeruzsálem: az igazak, megdicsőültek boldog birodalma, egy eljövendő eszményi lakhely, az üdvözült emberiség városa. Ez a város volna hát a kisregény színtere? A gyilkos város, ahol a fejedelmek tevékenysége a mindennapok része lett, mindenki gyilkos vagy potenciális áldozat, ahol tróféává válni – maga a siker.

Ha pedig az *Énekek Énekét* vesszük alapul, úgy Jézus menyasszonya maga az ember, az Isten-szerelemben élő hívő, akinek sorsa a boldog szolgálat és feloldódás. Ha ez utóbbi két cím-magyarázatot fogadjuk el, még fájdalmasabban érezzük Hajnóczy utolsó kisregényének morbid ironiáját.

Lehet a fiú maga Jézus, egy ellen-Jézus, egy Megváltóból hivatásos gyilkossá válni szándékozó korcs, akinek ez esetben a történetben megismert érthetetlen, felemás áldozat, Csilla/Júlia lenne a „menyasszonya”. [Isten léte és Jézus alakja egész életművén át foglalkoztatta Hajnóczyt. Van egy töredékben maradt *Jézus* című szövege; *A parancs* vonatkozó helyeit említettük. Az író vallásos neveltétst kapott, de mint azt *A hid* című 1980-as írásban olvashatjuk, igen korán végleg elvesztette hitét, különösen az egyháztól irtózott meg. Ezzel együtt –

Vajda Jánossal szólva – a benne ragadt, belé szakadt „Isten-csonk” mindvégig kínzóan fájt. A *Ló a keramiton* című filmforgatókönyvének 16. (!) képében, az alkoholelvonó intézet próbaívás-jelenetében egy protestáló beteg rekedt hangján hangzik fel az (általunk korábban már idézett) mondat, a szöveg legfélelmetesebb részén: „Isten az csak egy keresztnév.”^{13]}

A *Jézus menyasszonya* főhőse (ehhez?) az Atyához mondja brutális ellen-imáját alkoholos félálmban, átkozódva és vak dühvel: „Te mocskos szemétláda, Istenem, gondolta a fiú, szeretnék hinni benned... És íme! Az ember önmagához imádkozik, ahogy a konyakot és a fröccsöt is egyedül issza a mindenhol kilökött részeges. Uram! miért ne íránk le a Te legendádhoz hasonló legendát, hogy az iszákosság, könnyen belátható, szertartás, szótlán, magányos ima.

És az utolsó ítélet! Az ítélet! Bíró és ügyész akarsz lenni, azok fölötte bíraskodni, aki például voltam olyannak, amilyen vagyok, egy tárgy az asztalon, ahol örök üdvösséggel és kárhosszattal sújtod az elébed tuskolt tényérnyalókat. És ugyan milyen joggal óhajtasz ítélni, mondd, aki legjobb tudomásom szerint nem faragtál még egy céklát sem, és nem is fogsz, »elvégezzük helyetted a munkát«, de elítélni, ugye, Te akarsz! A meztelen kezeid nem érezték, hogy a bőrödhez fagy a téglá húszfokos hidegben, nem dolgoztál a szikvízgyárban, nem emelgetted a 60 kg-os ládákat, nem volt a kezekben dinamitruód, amellyel sziklákat robbantottunk a kőbányában. Uram, te fekete kecske, ha volna igazság e földtekén, miért nem vagyok én fehér vadász; talán mások jobban értenek az elejtett emberek kizsigerezéséhez és kitöméséhez?”¹⁴

Szűz Mária tíz obszcén rémképben kerül a fiú látomásába, hogy ő legyen az is, aki hazug módon azt ígéri, kék égi palástjával örökre óvni fogja Magyarországot. A fiú végül, alkoholos félálmban szétlővi a konyhai lábast, melyet a Szűzanya pervertált inkarnációjának vél. Az új Megváltó leszámol anyjával – menyasszonyával. (Egy szívgyödörre mért hatalmas ütessel öli majd meg földi „menyasszonyát”, Csillát is a kisregény végén.)

Egy végnapjait élő, de romjaiban még működő civilizáció az Utolsó Ítélet előtt. A formák még élnek: van főváros és vidék; lakhelyek és

temető; boltok és mozi. De mindeközben legteljesebb természetességgel és magától értetődéssel itt vannak a vadászok: a fehér hivatásosok és a néger vendégvadászok, akik busás pénzt fizetnek a kitömött tróféákért, és itt vannak kísérőik, a cigány hajtó- és nyüzölegények. E különítmények dzsipekkel járnak a várost, és kilövik az engedélyezett számú példányt, ami után az állam, a hivatásos vadászok és az áldozat hozzátartozói hasznot húznak. A lakásokon páncélajtó van, de senki egy percre sincs biztonságban. Az emberek pisztolyt hordanak kabátjuk alatt, de nem tudják megvédeni magukat. Hozzászoktak a borzalmakhoz és az abszurditáshoz; életük gépies automatizmussá vált a halál árnyékában. Mi az, ami nincs ebben a világban: emberi érzések, erkölcs, Isten és haza, barátság és szerelem, szülői vonzalom... – legfeljebb csökevényesen, nyelvi szövegekben. Az anarchia, a káosz rendje vette át az uralmat, bizonyos működési szabályok ismeretében még el lehet vegetálni benne.

A főszereplő a fiú (neve már rég nincs a Hajnóczy-hősöknek), még valós élettörténettel rendelkezik, még élet-imitációs cselekményei vannak, érzélem-lenyomatai, dühe, kétségbeesése; de mindaz, ami emberi megmaradt benne, nem a lázadásra-kiszabadulásra, a jóra stb. irányul, hanem minden álma, hogy ő is hivatásos vadász lehessen. Negatív megváltás-történet ez a halál árnyékában. A fiú tragikus, korszak végterméke egy lezúllott, önmagát felszámoló világnak. Még ahhoz is elvesztette a jogot, hogy áldozat legyen: „trófea” lesz, vagy útszélen felejtett baleseti halott. A Hajnóczy-életmű egyik végpontjaként hangzanak fel a kisregény utolsó sorai: „A gyerek (Csilla kisfia) felsírt vagy felnevetett álmában. Patkányok futkostak az ágyán, őrajta is; aztán egy belémart, ahol mindig legjobban fázott, fedetlen veséjénél.”

Ha ez lenne/lehetne egy modern, egy továbbírt *Tragédia* utolsó színe, Ádám itt énjének jobbik részét már csak álmában őrizné.

Jobb, hogy a 20–21. század már nem teheti a *Tragédiához* a maga 16. színét!

Jegyzetek

1. A fogalmak meghatározásánál ODORICS Ferenc „szótárát” (gépi-ratban lévő irodalomelméleti fogalomtár) használtam fel.
2. FÖLDÉNYI F. László: *Az isten és a mása. Klimó Károly Artaud-sorozatáról.* In: *A testet öltött festmény. Látogatások műtermekben.* Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998. 169.
3. KARINTHY Frigyes: *Ősszegyűjtött versek.* Nippon Kiadó, 1996. 178.
4. NÉMETH Marcell: *Hajnóczy Péter.* Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 1999
5. VÖRÖSMARTY Mihály: *Gondolatok a könyvtárban.* In: V. M.: *Az ember élete.* V. M. válogatott művei. Kozmosz Könyvek, Bp. 1986. 266–267.
6. VÖRÖSMARTY Mihály: *Csongor és Tünde.* (Éj monológja). Püldo Kiadó, 2000. 133.
7. HAJNÓCZY Péter: *A parancs.* In: *H. P. összes művei. A fűtő. M. A halál kilovagolt Perzsiából. Jézus menyasszonya. Hátrahagyott írások.* (HPÖM) Gond. MÁTIS Livia. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1982. 439.
8. H. P.: *Dinamit.* In: HPÖM 692.
9. H. P.: *A vese-szörp.* In: HPÖM 420.
10. J. W. GOETHE: *Faust.* Ford.: Jékely Z. és Kálnoky L. Interpopulart Könyvkiadó, Bp. 1993. 39.
11. R. GRAVES – R. PATAI: *Héber mítoszok. A Genézis könyve.* Ford.: Terényi István. Szukits Könyvkiadó, Szeged.
12. SZÖRÉNYI László: *Előképek és víziók.* Mozdgó Világ, Hajnóczy kilovagol / 80. 105.
13. HAJNÓCZY Péter: *Ló a keramiton.* In: *H. P. összegyűjtött munkái. Kisregények és más írások.* Szerk. MÁTIS Livia és REMÉNYI József Tamás. Századvég Kiadó, Bp. 1993. 196.
14. HPÖM 513–514.

Kakuszi B. Péter

A megváltás motívuma Madáchnál és Márainál

Márai Sándor életművének jelentős része ma már könnyedén hozzáférhető a kutatók és az érdeklődő olvasóközönség számára egyaránt. A még ismeretlen, ki nem adott munkák a Márai-bibliográfia segítségével jórészt – magyarországi vagy külföldi könyvtárakban – fellelhetők. Az Amerikából hazaszállított Márai-hagyaték és publicisztikájának még feltáratlan anyaga ugyan tartogathat a kutatóknak és az olvasóknak újdonságokat, de életművének legnagyobb része már könyvformában megjelent.

Az elmúlt másfél évtizedben Márai népszerűsége ugrásszerűen növekedett Magyarországon éppen úgy, mint csaknem egész Európában. A kommunista rendszer idején ignorált Márai-életmű helyének keresése az irodalmi kánonban töretlenül folyik. A múlt szövegeinek diskurzusa a jelennel lényegében folyamatosan a szövegek újabb és újabb értelmezési lehetőségeit adják. A kritikák látóköréből évtizedeken keresztül nemcsak az európai irodalomelméletet meghatározó diskurzusok maradtak ki, hanem pl. maguk a Márai-szövegek is. Életművének megkerülhetetlenségében meghatározó szerepe van annak a több művében megformált prózanyelvnek, amely fenntartotta a kortárs irodalom és a huszadik századi nemzeti tradíció diskurzusát. Erre példaként külön kiemelem művei közül a *Szindbád hazamegy* című alkotást, amely egy intertextuális dialógus. Az 1940-ben megjelent regény évekkal megelőzi az európai irodalomban csak az ötvenes években meghatározó szemléletet. A másik példa a *Föld...Föld...* című, emigrációban született munkája. Ez – a műfaji szempontból nehezen meghatározható alkotás – annak a felismerését mutatja, hogy fontosnak és elkerülhetetlennek tartja az egymással hierarchikus viszonyban nem lévő kultúrák párbeszédének a termékenyítő hatását, de nem mond le a világ koherens értékelvű értelmezésének a lehetőségéről.¹

A teljes Márai-életműből elsősorban a publicisztikájában vannak még az utóbbi években újra meg nem jelentetett, hozzáférhetővé nem

tett írások. Ezekben mindenekelőtt olyan tudósoknak, íróknak és költőknek szentelt széles teret, akiknek műveit rendszeresen olvasta, akikhez kötődött. Márai Sándor írásaiban – és itt természetesen elsősorban publicisztikájára és naplóira gondolok – Madách Imre nevének és alkotásainak említésével nagyon ritkán találkozunk. Egy korai írásában Madáchot idézi,² de ez az 1919-es cikke mégsem Madách nevének említése okán érdekes, hanem egy egészen más szempont miatt, tudniillik az említett írás valószínűsíthetően része egy utólag rekonstruált Márai-naplónak.³ Ezzel jelen írásomban bővebben nem kívánok foglalkozni.

Mindmáig egyetlen ismert Madáchcsal foglalkozó publikációja magyar és német változatban is megjelent. Németül pontosan a drámaíró születésének századik évfordulóján „hozta le” a Frankfurter Zeitung und Handelsblatt.⁴ Márai cikke nem Madách-szövegekre reflektáló írás, hanem Madách személyiségével kapcsolatosan cáfol és állít, megpróbálva *Az ember tragédiája* szerzőjének személyiségét „a kor magyar valóságába rögzítetten” elemezni. Kiemeli, hogy Madách azon felismerése, hogy nem ő, hanem az „Ember van végtelenül és elhatározottan egyedül” Madách Imrét íróvá érleli, amiben az egyedüllét mint meghatározó egzisztenciális felismerés és Augustinus: *Vallomások* című művének olvasása segíti.⁵

Márai fent említett Madách-cikkében több tárgyi tévedés is van. (Meglepő módon a német szövegben Madách Imre feleségét Elisabeth Fay néven említi Elisabeth Frater helyett és születési helyeként Nógrád megye helyett – Zemplén megyét jelöli meg.)⁶ A drámaköltő születésének századik évfordulójára megjelent írás a kultusz része. Az író személyisége és korának „elmaradott magyar valósága” az írás témája, ami közhelynek számít. A publikáció célja a magyar irodalom egy ismert alakjának népszerűsítése. Nem több és nem kevesebb.

II.

Madách: *Az ember tragédiája* című művének ekkor már több német fordítása is létezett, de a mű Németországban – akkortájt is – szinte

teljesen ismeretlen volt. A Frankfurter Zeitung und Handelsblatt tulajdonosa és szerkesztői – ebben a világlapban jelentette meg Németországban Márai a legtöbb írását – azonban különös figyelmet szentelnek a magyar irodalomnak, igaz, mindenekelőtt a kortárs magyar irodalomnak, de viszonylagos rendszerességgel jelentettek meg írásokat a XIX. század jeles alkotóiról is.⁷ Márai a Madáchcsal kapcsolatos már említett kultusz cikkében egyrészt folyamatot jelöl, amely Madách életének kitüntetetten fontos – már említett – felismerésére vezet, ugyanakkor a folyamat eredménye az önreflexióra képes létező pillanatnyi állapotát jelöli, egyben azt a létezőt, amely képes önmegértésre, és önmaga jövőbeli lehetőségeinek megsejtésére.⁸

Ezzel Madáchot a modern és premodern határmezsgyéjére helyezi. Egy olyan korból, amelynek legfőbb élményét a relativizmus tudatosulása és ennek egzisztenciális következményeivel való átélése jelenti. Az ember nem a közösség természetes részeként értelmezi magát, hanem magányosan küzdő, küszködő egyedként, akinek egyénné válása az egyetlen lehetősége. A premodernben a lét és az értékvilág magától értetődősége még akkor is megmarad, amikor az ember mint mindennek a titka, a közösség és a nyelv állandó folyamatszerű létezése új gondolatként kerül a modernség előtti gondolkodásba. Az Ember a világot már nem adottnak tekinti a premodern vége felé, hanem születőnek, változóknak, minthogy a létező világot sem tekintette sematikusnak.⁹

Lényegében a korábbi meghatározottságokon alapuló biztonság töredezik szét. Ennek lényeges eleme a közösségek értékrendjébe vetett hit megkérdőjeleződése, amely – többek között – ahhoz a tapasztalathoz vezet, hogy az ember mint ember reménytelenül egyedül van. „...az Ember van végtelenül és elhatározottan egyedül.”¹⁰ – így idéztük Márait Madách „felismeréséről”. Madách főművének, *Az ember tragédiájának* egyik lehetséges olvasata is ehhez a Márai által Madáchnak tulajdonított felismeréshez köthető. A madáchi főmű egyfajta értelmezésének ez is meghatározó eleme lehet, ahogyan történetek is kísérletek arra, hogy pl. Ádámot a premodern és a modern határmezsgyéjén egzisztenciális válságot átélő Emberként értelmezzük.

Sik Sándor, aki *Az ember tragédiája* című műről az egyik legismertebb tanulmányt írta, esztétikájában az egyéni állandók kategóriá-

jelentőségét, vagyis az ének a nem énnel szemben való, viszonylag állandó jellegű állásfoglalását hangsúlyozza. Az egyéni állandó meghatározó elemeiként a világképet, sorsérzést, morális nézeteket említi. Sík számtalan egyéni állandót feltételez. Ezek az énnel való „rögzültségek” nem kerülnek feltétlenül szembe a hermeneutikai provokációval, amely nem végső lezárttság, hanem a titokról való – már korábban említett – beszédre ösztönöz. Sík tanulmányában kb. 70 évvel a mű keletkezése után leszögezi. „Az ember tragédiája nemcsak a legnagyobb drámai alkotások között foglal helyet, hanem... a legmaibb színdarab.”¹¹ Vagyis Sík a szöveg értelmezésének új lehetőségeire utal. Jelzi, hogy ennek okát a megváltozott intertextuális körülményekben látja.

Madách Ádámja vívódásának, léthelyzetének az irodalomelméleti megközelítése több szerzőnél olyan értelmezéssel kerül a vizsgálandó középpontjába – a fent említett, a premodern és a modern határára kényszerültség állapotából következően – mint antropológiai, önreflexiós válság. Ezen drámai szöveg rejtélye hermeneutikai jelleggel rendelkezik. Ez pedig nem másban, mint a befogadóban kiváltott nyugtalanságban érzékelhető. Abban tudniillik, hogy provokál. S bár tudjuk, hogy mint általában a rejtély esetében, a hermeneutika nem végső megoldást kínál, nem lezárttságot adhat megoldásként, hanem a beszédet teszi lehetővé.¹²

A szöveg általában és így *Az ember tragédiája* temporális szempontból sem zárt mű.¹³ Attól a környezettől, amelyben létrejött, így lényegében az első befogadás idejétől, igen távol került. A keletkezési idejéhez képest a kulturális közeg átfurmálódott, és a mű valóban egy egészen más szociokulturális kontextusban van. A szöveg – (*Az ember tragédiája*) – ma éppen úgy, mint az elmúlt másfél században – irodalmi tanulmányok tárgya. Ez kétségtelenül igazolja, hogy nem vált kiüresedetté. Ricoeur egy tanulmányában fejegeti, hogy a szöveg nem önmagára zárul, hanem nyitott, de nemcsak úgy általánosságban, a zárttság egyszerű hiányának értelmében, hanem valami más dologra nyitott, a nyitottság tehát irányul valamire. Ez a szöveg olvasását teszi lehetővé, ami a műhöz való új megnyilatkozás kapcsolódását jelenti, ez a hozzákapcsolódás pedig egy eredendő újrakezdő képességről árulkodik, amely a szöveg – már említett – nyitottságát igazolja.¹⁴

A hermeneutika – és ebben Gadamernek nagy szerepe van – hangsúlyozza, hogy a szövegértés csak akkor lehetséges, ha a szövegkörnyezetet is megértjük. Az utóbbi tehát nélkülözhetetlen feltétele az előbbinek. Szó sincs arról, hogy csak az írott szövegkörnyezetre gondolhatnánk, sőt sokkal inkább az olvasó környezetébe való beágyazódottságra utal, vagyis arra a kulturális közegre, amelyben a dekódoló szocializálódott, amelyben él. A szöveg értelmét a dekódoló adja meg.

Ha a diskurzus létrejöttének másik „tényezőjére”, a kódolóra, jelen esetben Madách Imrére irányul a figyelmünk, elmondható, hogy vannak arról ismereteink, mi volt Madách célja *Az ember tragédiájának* megírásával. „Egész művem alapeszméje az akar lenni, hogy amint az ember az Istentől elszakad, s önmagára támaszkodva cselekedni kezd: az emberiség legnagyobb és legszentebb eszméin végig egymás után cselekszi ezt”.¹⁵ Bármilyen érdekes is lehet filológiai szempontból Madách indítékainak ismerete a Tragédia megírásával kapcsolatosan, sokkal fontosabb a szöveget kézbe vevő számára az értelmezés szöveg alapján történő lehetősége. A szöveggel, jelesen *Az ember tragédiájával* kapcsolatosan, megállapíthatjuk, hogy rendkívül sok és egymástól radikálisan különböző magyarázat született, és a szöveg – értelemszerűen – polemikus viszonyba kerül saját korábbi értelmezésével.

III.

Az ember tragédiájának ismételt olvasása, befogadása, szövegben is rögzített átfogó és részértelmezések igen nagy számát eredményezte. Én a jelen tanulmányomban a zsidó–keresztény hagyományokra épülő bűnbeesés- és megváltásmotívum kapcsolatára szeretnék utalni.

A motívum tartalmának végiggondolása a magyar irodalomtudományban sokkal ritkább, mint a szó említése irodalmi tanulmányokban.¹⁶ A fogalom mibenlétét vizsgálók általában visszamennek a szó eredeti értelméhez a mozzat, felrész, felkavar szavakhoz. Amikor motívumról beszélünk, akkor nemcsak az irodalmi vagy képzőművészeti sajátosságra gondolhatunk, hanem az emberi kreativitást jellemző sajátosságra.¹⁷ Elizabeth Frenzel a motívumot kisebb tematikus egység-

ként határozza meg. „Azon költemények esetében, melyeknek a tartalma nem nagyon összetett, sűrített formában az alapmotívum által a tartalom visszaadható. Mindazonáltal általában költői műfajok esetében csak több motívum adja vissza a tartalmat.”¹⁸ Frenzelen túl szeretnék még Josef Körner motívumfelfogásának egy lényeges elemére utalni. Szerinte a motívum egy elemi egységet jelöl, amely önmagában egy poetikai téma egységes része, míg Max Lüthi az elbeszélés legkisebb egységét érti alatta, amelyben megvan az erő, hogy magát az utókorra átörökítse.¹⁹ Ezek szerint a költői motívumnak egy konstans és egy variáns jellege is van. A hagyományozódás bázisát éppen úgy képviselheti, mint az megújulását. Lehet egyetlen szó, néhány szó kapcsolata, de mondat vagy több mondat is együttesen. Elsősorban jelentéstani síkon ragadható meg.²⁰

Ha a Madách műveiben található bibliai motívumokat vagy – mint jelen esetben – egyetlen bibliai motívumot vizsgálunk, akkor ki kell emelnünk, hogy Madáchnak a zsidó kultúrával kapcsolatos ismeretei figyelemre méltóak, és erre természetesen éppen szövegei jelentik a bizonyítékot.

Életművében a *Mózes* című drámájában található a legtöbb zsidó elem, ez a mű a leggazdagabb bibliai és a zsidó szentírás kanonizációjának lezárása utáni zsidó motívumokban és utalásokban. Madách hagyatékából kiderül, hogy a Bibliát héber nyelven is olvasta, hiszen a könyvtárában fellelhető héber nyelvű példányban jelentős számban vannak saját kezű bejegyzések. Ugyanakkor alaposan ismerte a Biblia utáni zsidó irodalmat is, amit mindenekelőtt az említett *Mózes* című drámának több jelenete igazol. Ha a bibliai szöveggel vetjük össze ennek a drámának azt a részét, melyben az uralkodó Mózes maga mellé ülteti a trónra, és rábízta az ország kormányzását, látjuk, hogy a Bibliában ennek a szövegrésznek nincs referenciája. A Biblia utáni zsidó irodalomban, pontosabban a midrási hagyományban azonban szerepel, hogy Mózes negyvenéves koráig Egyiptom kormányzója volt.²¹

Vizsgáljunk még egy példát. A Madách főművének tekintett *Az ember tragédiája* témájának is van referenciája a Biblia kanonizációja után keletkezett zsidó irodalomban.²² A *Genesis* ötödik fejezetének kezdőmondata („Ez Ádám utódainak a könyve”)²³ a *Talmud* értelme-

zésében a következő: „Isten bemutatja Ádámnak az egész emberiség történetét, felvonultatva előtte az elkövetkező nagy korszakokat az idők végezetéig, a holtak feltámadásáig. És látta Ádám felvonulni maga előtt sorban a korszakokat és nemzedékeket, azok nagy férfait, vezetőit, prófétáit és bölcseit. Lelke ujjongott, látta az igaz férfiak küzdelmeit és sirt azoknak bukásán és végre felkiáltott a zsoltár szavával: Oh mily kedvesek és drágák nékem a te harcosaid, igaz embereid, örökkévaló!”²⁴ A *Talmud* bibliaértelmezése abból indul ki, hogy Ádám nemcsak tulajdonnév, az első ember neve, hanem héberül az Embert is jelenti.

A két szöveg tartalmi összevetése az első esetben lényegében egyértelművé teszi, hogy Madách felhasználta a *Midrás* egy részletét, míg a második valószínűsíti, hogy *Az ember tragédiájának* ötletéhez jelentősen hozzájárult a *Talmud* hagyomány.

A tágabb értelemben vett zsidó hagyományba tartozó Bibliának még egy szövegrészletére utalok, az ószövetségi Jób könyvének néhány sorára. Ez talán *Az ember tragédiája* című dráma és a Biblia egyik legismertebb kapcsolódási pontja. Isten és a Sátán párbeszédében Isten átengedi a Sátánnak Jób minden vagyonát, csak a személyétől tiltja el.²⁵ *Az ember tragédiájának* első színében az Isten és Lucifer közötti párbeszédben tartalmi egyezés ugyan nincs, de tartalmi hasonlóság mindenképpen fennáll a bibliai Jób könyvének néhány alábbi sorával.

„Felfigyeltél-e a szolgálomra, Jóbra? Mert nincs hozzá fogható a földön. Feddhetetlen derék ember, féli az Istent és kerüli a rosszat”. A Sátán azt válaszolta az Úrnak: „Talán bizony ingyen olyan istenfélő az a Jób? Nem magad emeltél-e sövényt háza és minden vagyona köré? Megáldottad keze munkáját, úgyhogy birtoka egyre gyarapszik a földön. Csak nyújtsd ki egyszer a kezedet és nyúlj hozzá egész vagyonához, szavamra, szemtől szembe fog majd káromolni!”²⁶

Egyrészt utal a feszültség tényére, másrészt egy örök problémára, ami *Az ember tragédiájában* Isten és a Sátán vitájának egy el nem hanyagolható eleme: ez pedig az ember mint teremtett lény Istenhez való ragaszkodásának problematikája. Valóban csak érdekei kötik az Istenhez az Embert, ahogyan ezt a Sátán állítja Jób könyvében, vagy az Ember alapvetőbb szükséglete a transzcendentalitás, mely abból fakad,

hogyan az emberi élet értelmezhetősége csak a transzcendens bevonásával lehetséges?

A Biblia és a zsidó hagyomány elemeinek – mint ezt a fenti példák is igazolják – komoly szerepe van Madách több művében, így a *Tragédiában* is. Azonban főművében sem a historizáló jelleg dominál, hanem az Ádám-mítoszban rejlő bűnbeesés motívum, ami az Isten–ember viszony problematikájának végiggondolását provokálhatja a befogadóban. Ez a bűnbeesés-motívum, amely értelemszerűen a zsidó–keresztény hitvilág Ádám-mítoszának központi eleme is egyben, a mű rejtett megváltásmotívumának provokációja.

Paul Ricoeur felhívja rá a figyelmet, hogy az evangéliumok sohasem utalnak Ádám történetére. „Az Ádám témát Szent Pál ébresztette fel mélységes álmából. A »régik« és az »új« ember ellentétét kiemelendő, Ádám alakját a második Ádámnak nevezett Krisztus megfordítottjaként mutatja föl. Ezáltal Ádám alakja nemcsak kiemelkedett a Genézis könyve első tizenegy fejezetének többi alakja közül, hanem Krisztus alakjának mintájára – mintegy annak ellentétéként – perszonalissá is vált. Mindebből két dologra következtethetünk: a Krisztológia szilárdította meg az Adamológiát, továbbá az Ádám-alak demitologizálása, individualizált személlyé alakítása, akitől az egész emberiség fizikailag származtatható, nem von maga után semmi következményt Krisztus alakját illetően. Krisztus alakjáról sem Ádám alakjára vonatkoztatva beszél Pál – épp ellenkezőleg –, Ádám mintegy visszahatásban személyesedik meg.”²⁷ Ricoeur szerint tehát az Ádám-mítosznak az Ószövetségben sokkal kevésbé volt leegyszerűsítő jellege a bűnbeesést illetően, mint – főként Augustinustól kezdve – a kereszténységnek. Az Ádám-mítosz az Ószövetségben a zsidók bűnbánati tapasztalatának egy igen fontos megismétlése volt. Hangsúlyozta ugyanakkor a tapasztalat egyetemességét, feszültség létrehozását egy kezdeti és egy végső állapot között, valamint a kezdet és a vég közötti kapcsolatok elemzését.²⁸

Számomra azonban a bűnbeesés motívumban nem a bűn eredete az érdekes, hanem az, hogy ad-e lehetőséget a szöveg a bűn következményének, az Isten és ember közötti viszony megromlásának – amely a szövegből egyértelmű – a feloldására. A szövegre figyelve azt a kér-

dést tehetjük fel, hogy Éva megjegyzése értelmezhető-e úgy, hogy abban rejtetten az Ádám Szent Pál-i ellenpólusaként emlegetett Krisztusra ismerhet a befogadó.

Éva megjegyzése egy luciferi kérdésre adott válasz:

LUCIFER

S te dőre asszony, mondd, mit kérkedel?
Fiad Édenben és bűnnel fogamzott,
Az hoz a földre minden bűnt s nyomort”

ÉVA

Ha úgy akarja Isten, majd fogamzik
Más a nyomorban, aki eltörüli,
Testvériséget hozván a világra.²⁹

A megváltás fogalma a szó tágabb értelmében valamiféle rossz állapotból történő végleges szabadulást jelent. Értelmezhető ez az egyénre és/vagy a közösségre is.³⁰ A kereszténység megváltásfogalma a fenti körülírásnál sokkal konkrétabb, hiszen a megváltás objektív és szubjektív elemeiről beszél. Éva megállapítása mindenképpen feltételezi a megváltásfogalom tágabb értelemköréhez való kapcsolódást, hiszen Éva prófécijában „valami rossz állapotból történő végleges szabadulásra”³¹ utal. Ugyanakkor a keresztény megváltásgondolatra való utalásként is értelmezhető Éva megjegyzése, amit elsősorban a „Testvériséget hozván a világra” erősít meg. A válasz a hermeneutikai befogadáselméletnek megfelelően nem lehet egyértelmű, hiszen a befogadó kulturális környezetétől (is) függ.

Jogos annak a kérdésnek a felvetése, hogy – a legtöbb kritikus szerint meghatározhatatlan, míg másoknál konkrét értelmű és rejtetten a keresztény megváltás gondolatát a szövegbe rögzítő – Madách voltaképpen tragédiát írt-e vagy a dráma nem tekinthető műfaji szempontból tragédiának. A tragédiát és a megváltás gondolatát egymást kizárónak kell-e tekinteni?

A kérdést Thomas R. Mark boncolgatja *Az ember tragédiája: megváltás vagy tragédia* című tanulmányában.³² Áttekintve a Tragédiával foglalkozó szerzők megállapításait, rögzíti, hogy a Tragédia-elemzők

„fő árama” a megváltás-gondolat szempontjából interpretálja a művet. A tanulmány szerzőjének megfogalmazása nem túl szerencsés, hiszen prekoncepciót sejtet. Úgy tűnik mintha a legtöbb tragédiával foglalkozó kutató – szerinte – már a kiindulópontban nem vizsgálni akarna, hanem valamilyen nézőpontot próbál a műre kényszeríteni. Ezt pedig természetesen egyetlen elemző – kortól és irodalomtudományi iskolától függetlenül – sem vállalhatja fel. Bár a tanulmány által felvetett kérdések – nézetem szerint – komoly átgondolást igényelnek, több esetben csak közvetve kapcsolódnak az értekezés címéhez.³³

Az édenkerti harmónia állapotának elvesztése és hangsúlyozottan a luciferi nézőpontból láttatott világ – önmagában a mű klasszikus tragédiaszemléletet követne.³⁴

Az Úr, az angyalok karának megállapításai, valamint Éva idézett mondatai mégsem ignorálhatók, nem zárják ki a mű keresztény megoldást rejtő dekódolását.³⁵ A mű befogadásához a tágabban értelmezett megváltás és a keresztény megváltásra való utalás is hozzárendelhető a hermeneutika szabályai szerint. Hogy az elvesztett – a műben harmonikusnak, idillinek tűnő – állapotot felváltó, a világban új helyét tapasztaló Ádám (Ember) reményként éli meg a transzcendens biztatást az új, Édenen kívüli állapotban – ez sem kétséges. Thomas R. Mark értelmezésében a mű az ember teljes bukása és a transzcendencia jelenlétének nehezen elviselhető hiánya, hiszen csak ebben az esetben felel meg a tragédia műfaji követelményeinek. Kérdés, hogy a megváltás ígéretével együtt is az „új lét”, annak tágabb vagy keresztény értelmezésében nem jelent-e bizonyos értelemben tragédiát az Ember (Ádám) számára, aki a tökéletes harmóniát kénytelen felcserélni a megváltás ígéretével. Kérdés továbbá az is, hogy az „új lét” az édeni harmóniához képest, milyen mértékben tekinthető tragikusnak vagy tragikusnak tekinthető-e egyáltalán. Bármilyen választ is adjon a témát kutató irodalomtörténész a feltett kérdésekre – tagadva vagy elismerve a megváltás-motivum létét a műben – nem szűkíthető – véleményem szerint – az interpretációs horizont oly módon, hogy interpretációs lehetőségeket ignoráljunk a tragédia műfaj-értelmezési kérdései miatt.

IV.

Vizsgáljuk meg, hogyan kerül elő a megváltás motívuma Márai Sándornál.

Bibliai témájú művei közül a *Harminc ezüstpénz* a legismertebb, amelyről Szigeti Jenő joggal állítja: „A könyv regénye, úgy tűnik, fordulatokban sokkal gazdagabb, mint maga a könyv.”³⁶ Márai bibliai motívumait kutatva úgy találjuk, hogy éppen az említett regény egyik részében a megváltásmotívum kerül a szöveg fókuszába.

Ha Márai bibliai motívumait keressük, akkor feltételeznünk kell, hogy olvasta a Bibliát. Egész életén át tartó, folyamatos bibliaolvasásáról nem tudunk, de ismert, hogy 1945 és 48 között gyakran lapozgatta a Bibliát, 1947–48-ban pedig elejétől végigolvasta. „Befejeztem a bibliaolvasásnak azt a szakaszát, ami egy éven át tartott. Károlyi Gáspár Bibliájának minden sorát olvastam ebben az évben, napjában négy-öt oldalt, megjelöltem minden szót és mondatot, amelynek számomra különös értelme volt. Egyszer az életben így is kell olvasni Bibliát: mint egy könyvet... Mäskülönben azelőtt és ezután, csak felnyitja az ember és kortyol egy mondatot...”³⁷ A *Harminc ezüstpénz* című regény megírásának gondolatával is ekkor kezdett foglalkozni. A regény csak 1983-ban jelent meg Márai utolsó lakhelyén San Diegóban, de ez már a harmadik változat volt. A hagyatékából derült ki, hogy 1946–47-ben készült el az első kézirattal, majd 1950-ben újra elővette. Ennek a változatnak csak egy töredéke maradt ránk, majd a harmadik – immáron végső szöveg – 214 oldalon jelent meg az említett városban és időben.³⁸ Márai a Biblia rendszeres olvasása mellett komoly előtanulmányokat végzett a mű megírásához. Jó néhány Jézus és Júdás személyével, konfliktusával kapcsolatos olvasmányára utal naplójegyzeteiben, amelyeket Szigeti Jenő is említ tanulmányában.³⁹

A laza szerkezetű regény egyetlen elemét emelem ki: a megváltás motívumát. Igaz, nem a megváltás-kérdés áll elsősorban a regény fókuszában, hanem a Júdás-téma. De ennek vizsgálata egy más tanulmány témáját képezheti. (Most a Madáchcsal való „motívumkapcsolódás” miatt tartottam érdekesnek Márainál is erre a motívumra figyelni.) Márai naplójegyzeteiben saját korát a kétezer évvel ezelőtti válsá-

gos időkhöz hasonlítja. A háború után olvassa újra Oswald Spengler: *A nyugat alkonya* című kultúrfilozófiai művét. Ennek az alkotásnak Márai liberális–konzervatívként jellemezhető világszemlélete formálódásában évtizedekkel korábban (is) jelentős szerepe volt.

„Minden, amit a »Harminc ezüstpénz«-hez olvasok, meggyőz arról, hogy ez a világvége hangulat, amely most uralkodó az occidentális világban, nem más, mint egy műveltség alkonyati pillanatának természetes szorongása. Mikor Krisztust várták, akkor is azt hitte a nép, hogy közel van a világ vége... Ma így szorong az atomvilág küszöbén az occidentális ember... hadar a végső pusztulásról, azt reméli sokan, hogy közel van már afféle új pirkadás, mint volt a kereszténység kétezer év előtt.”⁴⁰

A regény laza szerkezete sem teszi lehetővé egy fejezete teljesen önálló olvasatát, *A jó hír* című részt, melyben megjelenik a megváltás motívuma, mégis kissé a szövegtől elválasztva tárgyalom, de csak az említett szempont szerint: a megváltásmotívumra koncentrálva.

„A jó hír” cím már önmagában is figyelemre méltó. Bár kétségtelen, a cím – ez nem szurul magyarázatra – minden mű esetében fontos, de most arra gondolok, hogy „A jó hír” cím helyett állhatna – az Evangelion szó is. Legalábbis akkor, ha csak azt vennénk figyelembe, hogy ez a magyar cím szó szerinti görög megfelelője. Ezt a választást indukálná – első olvasat után – az, hogy a téma is bibliai. Az evangélium szó ugyanakkor leszűkíthetné a cím jelentéskörét, hiszen az evangélium teológiai, vallási, irodalmi kontextust sugall. Vagyis „A jó hír” és az Evangélium között mégis felfedezhető lényeges különbség a jelentéstartományokban. Kicsit leegyszerűsítve: az előbbit inkább profán, míg az utóbbit szakrális értelemben használjuk. Az evangélium szó értelmezésünkben az egyház által kanonizált szöveget, a Bibliát juttatja eszünkbe, vagy akár az egész kétezer éves keresztény műveltségre utal(hat). Az, hogy végül Márai nem az Evangélium szót, hanem „A jó hír” címet választotta, utalhat a jó hír valamilyen szempontú profán átgondolására, a kanonizált szöveg bizonyos részleteinek, a jó hír megjelenésének profán körülményeire, recepciójának lehetőségeire, a környezet lehetséges reakciójára.

„Meghallgatták a jó hírt, és Kajafás dörögött, mint mindig, amikor ideges volt. Annás hallgatott, de mindketten ugyanazt gondolták: ez talán még nem az igazi, a végső jó hír – a valóságos Megváltás híre, ami egyértelmű lehet a csábítással és a lázítással is, tehát a római hatóság rendészeti beavatkozásával és kiszámíthatatlan társadalmi, nemzeti következményekkel járhat.”⁴¹

A megváltás motívuma, a jó hír tartalma feszültséget indukál mind a szöveg szereplőiben, mind a szereplők között. Ez az, ami szövegünk elemeit összetartja. A megváltásfogalom adott korbeli értelmezése természetesen kultúra- és hatalomfüggő.

A tárgyalt szövegben a narrátori pozíció végig a szerzői pozícióval azonosítható. A szöveg lényegében a jó hír hatásának, aktív jelenlétének az átgondolása egy külső, távolságtartó helyzetből. A jó hír értelmezéseket provokál, és a lehetséges értelmezési tartományok – a szövegben – nem egyénekhez, hanem elkülönülő csoportokhoz rendelődnek. A csoportok elkülönülésében a hatalomhoz való viszony és a zsidó kultúrától való távolság (vagy éppen az ahhoz való tartozás) a meghatározó.

A szöveg rejtetten a Bibliával kapcsolatos ismeretünket aktivizálja, és ez hozza létre azt a lehetséges – a dekódolótól nagymértékben függő – szövegvilágot, amelyben a Márai-mű az adekvát bibliai részekkel rejtett diskurzust alakít ki.

A szövegben nem elsősorban a jó hír – a megváltás – igazságtartalmának problematikája a fontos, mint pl. a Biblia teológiai üzenetében, hanem a jó hír megjelenésének hatása. Nem az immanens igazsága, hanem feszültségteremtő erejének kontextusból eredő következménye. A befogadó nem a megváltás igazságproblemájával és mi-benlétével konfrontálódik, hanem lehetséges következményeivel. A fikció értékstruktúra-elemeket érzékeltet, amelyek a hír és a szereplő viszonyát befolyásolják. Viszonyulások és dilemmák feltáruznak, de a motívum feszültségkeltő erején kívül eső tartomány rejtve marad.

A két szerző két megváltásmotívuma két egymástól radikálisan különböző szövegkörnyezetben szerepel. Mindkettő motívumként épül a műbe, és értelemszerűen különböző kérdésfelvetések átgondolásának mozgatója.

Jegyzetek

1. KULCSÁR SZABÓ Ernő: *A magyar irodalom története*, Argumentum Kiadó, Budapest, 1994. 38.
2. FRIED István: *Márai Sándor titkai nyomában*, Mikszáth Kiadó, Salgótarján, 1993. 27.
3. Ez lényegében annak a hipotézise, hogy Márai már egészen fiatalon írt naplót. Sokkal korábban próbálkozik ebben az irodalmi műfajban, mint azt sokáig feltételezték.
4. MÁRAI Sándor: *Magányos Madách*, Kassai Napló, 1923. február 4. 27. szám 3–4. Ugyanez az írás német nyelven: Einsamer Madách, Frankfurter Zeitung und Handelsblatt, 1923. aug. 20. 612. sz. 1. (Márai a magyar nyelvű írás megjelentetésekor jelzi, hogy egy német lapnak írta a cikket.)
5. Augustinus szerepe, ahogy Márai fogalmaz „Madách íróvá válásában” nem zárható ki, de nem is igazolható. Az kétségtelen, hogy Madách korában Augustinus a legolvasottabb és legismertebb egyházatyja, az európai kultúrára gyakorolt hatása folyamatos. „Augustin ist der einzige Kirchenvater, der bis auf diesen tag eine geitige macht geblieben is.” (Hans Küng: *Grosse christliche Denker*, Piper Verlag, München–Zürich, 1994. Ugyanakkor felvethető, hogy mi foglalkoztatta Madách Imrét Augustinus igen gazdag életművéből. Lehet-e kapcsolat az Ádám-mítoszhoz kapcsolható bűnbeesés motívumának Az ember tragédiájában történő feldolgozása és Augustinus tanulmányozása között, hiszen Ágoston éppen annak a történelmi korszaknak a képviselője, amelyben az „eredendő bűn” fogalma kanonizálódott.
6. KAKUSZI B. Péter: *Márai Sándor Madách Imréről* című írásának függelékében. In: VI. Madách Szimpózium tanulmánykötete a Madách Irodalmi Társaság Kiadásában, Budapest–Balassagyarmat, 1999. 89–90. A német nyelvű kiadásban szereplő tárgyi tévedések a Kassai Napló által közölt fordításból „hiányoznak”, az adatok a magyar nyelvű változatban helyesen szerepelnek.

7. Ez nem Márai Sándor, hanem sokkal inkább Stefan I. Klein érdeme. Igaz, összességében a magyar irodalom iránti érdeklődés Németországban akkor talán még csekélyebb, mint manapság, de ez kevésbé igaz az említett német világlapra
8. Madách számára a léttel és a létezőkkel mint absztrakt entitásokkal (dolgokkal) szemben ez az egyetlen konkrét entitás. Madách „léte” egyenlő múltjának „megélésével”, és önmagát mint jövőbeli lehetőségeiket értelmezi.
9. BÓKAI Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Osiris Kiadó, Budapest, 1997. 73–77. A premodern korszakot követő modern előkészítésében szereplő, az alapvető felismeréseket tevő (pl.: Nietzsche, Kierkegaard stb.) jelentőségét semmiképpen nem akarom leértékelni. Nem tartozik szorosan a témámhoz és ezért nem utalok a szerepükre bővebben.)
10. MÁRAI Sándor: *Magányos Madách*, Kassai Napló, 1923. február 4. 27. szám, 3–4.
11. SÍK Sándor: *A XIX. század magyar irodalma* (kéziratban a Szege-di Tudományegyetem Könyvtárában olvashatatlan jelzettel).
12. uo. 286.
13. HUBA Márk: *A Tragédia értelmezéséhez – egy posztmodern megközelítés. Madách Imre: Az ember (dekonstruktív) tragédiája*. In: *IX. Madách Szimpózium*. Szerk.: BENE Kálmán, Madách Irodalmi Társaság, Bp.–Balassagyarmat, 2002. 101–110.
14. RICOEUR, Paul: *Új értelmezésfogalom felé*. (Szerk.: SZEGEDY-MASZÁK Mihály.) In: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, 25–33. Osiris kiadó, Budapest, 1999.
15. HORVÁTH Károly: *Az ember tragédiája szereplőinek és motívumainak bibliai és világirodalmi előzményeiről*. In: *I. Madách Szimpózium*, A Palócföld és a Madách Irodalmi Társaság közös kiadása, Salgótarján–Budapest, 1995. 21.
16. A motívum általában a mű motívumkompozíciójának alapegységét, jelentéshordozó elemét jelenti. Mindenképpen olyan alapegységet jelöl, amely a műalkotás olyan értelemhordozó egysége, amely részt vesz a szöveg szerkesztésében és jelentés-átalakító szerepe van. A fogalom használata, amely a művészeti ágakban általában talánosan elfogadott, éppen az irodalomtudományban mutatja a legnagyobb bizonytalanságot.
17. SZÉLES Klára: „...*minden szervem óra*”, Magvető Kiadó, Budapest, 1980. 10–18. (Az alábbiakban: SZK.)
18. FRENZEL, Elizabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1978. 29. „Im Deutschen bezeichnet das Wort Motiv eine kleinere stoffliche Einheit... Bei Dichtungen, deren Inhalt nicht sehr komplex ist, kann er durch das Kernmotiv in kondensierter Form wiedergegeben werden, im allgemeinen jedoch ergeben bei den pragmatischen Dichtungsgattungen erst mehrere Motive den Inhalt.”
19. Uo. Josef Körner versteht unter Motiv einen Elementaren, in sich einheitlichen Teil des poetischen Stoffes... Max Lüthi bezeichnet es, mit besonderer Blickrichtung auf Motivgeschichte, als das kleinste Element einer Erzählung, das die Kraft hat, sich in der Überlieferung zu erhalten.
20. SZK. uo.
21. VAJDA Béla: *Madách Imre költészetének zsidó elemei*. Kassai Napló 1923. december 9. 11. (Az alábbiakban VB.)
22. A zsidó irodalomhoz csak tágabb értelemben szokták a Bibliát (természetesen keresztény megközelítésben annak ószövetségi részét) besorolni. A zsidó irodalom fogalma alatt a kutatók a Biblia ószövetségi részének kanonizációja utáni irodalmat értem. Ennek legősibb elemére, a Talmudra gondolok, amely a Biblia utáni zsidó irodalom jelentős terméke: a misna és a genara gyűjteménye, melyeknek kialakulása a bibliai kánon befejeződésétől a K.u. 6. századig tart.
23. *Biblia*. Szent István Társulat, 1976. 20. (az alábbiakban B.)
24. VB. (Ez az utalás nem jelenti azt, hogy Madách a Talmudban a Genézis említett mondatának magyarázatát is olvasta, de a hasonlóság figyelemre méltó.)
25. VB.
26. B. 584. (Egyébként a Sátán elnevezés ebben a bibliai könyvben – viszonylag későn – bukkan fel első alkalommal az Ószövetségben)

27. RICOEUR, Paul: *Az „Ádám-mítosz” és a történelem „exkatalogikus” felfogása*. In.: *A hermeneutika elmélete*. Első rész. (Ikono-
lógia és műértelmezés sorozatban 3. kötet) 128–129. Szerk.:
FABINYI Tibor, kiadó: József Attila Tudományegyetem Összeha-
sonlító Irodalomtörténeti Tanszéke.
28. uo.
29. MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*. Tolnai Nyomdai Műintézet
és Kiadó Vállalat, Budapest, 1943. 204. (az alábbiakban: T.)
30. RAHNER, Karl–VORGRIMLER, Herbert: *Teológiai kisszótár*, Szent
István Társulat Kiadó, Budapest, 1980. 485–489.
31. uo.
32. MARK, Thomas R.: *Az ember tragédiája: megváltás vagy tragé-
dia?* Irodalomtörténet 1973/4. szám 928–954.
33. Mark tanulmányában rögzített állításával kapcsolatos kérdések:
valóban csak három olyan rövid sor lenne a Tragédiában, amelyet
„specifikusan keresztény módon” – ezek Mark szavai – lehet ér-
telmezni? Bár érdekes szempont a mű három modelljének felállí-
tása, három egymástól függetlenül is értelmezhető tragédia gon-
dolata, és ezeknek a szövegeknek az egymásra épülése, de ez az
elmélet önmagában átgondolandó, de csak a harmadik, a
teljesnek tekintett szöveg tekinthető *Az ember tragédiája* című
műnek.
34. T.: „Ádám: Láttam tudásod tiszta alkotását” vagyis nem a valósá-
got, hanem kizárólagosan a luciferi (az isteni ellenpólus) szerinti
jövőt. A luceferi nézőpont egyoldalúságát Ádám is felismeri.
Mint az idézet igazolja, Ádám is.
35. T. 206–208.
36. SZIGETI Jenő: *Harminc ezüstpénz*. In.: „*Este nyolckor szület-
tem...*” című tanulmánykötet, szerkesztette. LÖRINCZY Huba és
CZETTER Ibolya, Berzsényi Dániel Tanárképző Főiskola kiadója,
2000. 110. (az alábbiakban: SZJ.)
37. MÁRAI Sándor: *Ami a naplóból kimaradt 1945–46*. Vörösváry
Publishing Co. Toronto, 1998. 55. Az alábbiakban: M.
38. SZJ. 97.

39. SZJ. A tanulmányban Márai naplóbejegyzései alapján szerepel-
nek: S. FEUD: *Mózes*, RENAN: *Jézus élete*, Joseph KLAUSNER: *Jézus és
kora*, J. FLAVIUS: *A zsidók története*, Hall CAINE: *Krisztus élete* és S.
DUBNOV: *A zsidóság története az ókortól napjainkig* című művek,
amelyeket Márai előtanulmányokként (is) olvasott a Júdás-rejtély
végiggondolásához. A pontos bibliográfiai adatok Szigeti Jenő
tanulmányában szerepelnek.

40. M. 37–38.

41. uo. 222.

Nagy Edit

Időtlenesség és időtlenség

Palágyi Menyhért a *Tragédia* színeinek sorrend(cseré)jéről

Palágyi Menyhért – Madách-monográfiájában¹ – az eszkimó jelenetnek és a záró képnek az egész műhöz való viszonyáról így ír: „Ez a két szín így együtt, egymás tőszomszédságában meg nem állhat. Íme, ez az a benső ellentmondás, melyet minden jóérzésű olvasó a tragédia végén, ha csak ösztönszerűen is, de megsejt. [...] Madách] a jelenetek hosszú sorozatán keresztül bámulandó remek művészettel tudja a világos és sötét színek egyensúlyát fönntartani, de a mű utolsó szakában mind több tért enged az anyagias világfölfogásnak és legfőképpen az utolsó színben oly fenntartás nélküli diadalt juttat a materializmusnak, hogy az oly soká és oly gonddal őrzött művészi mérleg az ihlet egy szerencsétlen pillanatában fölbillen.”²

Palágyi a *Tragédia* szerkezetének hibáját vélte felismerni, úgy gondolta, ez a hiba az utolsó színek sorrendjének módosításával nem állna fön. A jelenetek meglévő sorrendje helyett az utolsó színek egymásutániségének megváltoztatása egyensúlyt teremtene a műben: a falanszter jelenet után az eszkimó jelenet, majd az éter jelenet³ következne, végül pedig a záró kép. Szerinte így hatásosabbá, meggyőzőbbé válna a *Tragédia*. Mivel magyarázható Palágyi Menyhért igénye az színek sorrendjének cseréjére? S végül miért jut arra az álláspontra, hogy Madách nem is írhatta volna meg másként a darabot? A kérdésekre Palágyi Menyhért bölcséletének néhány gondolata segítségével próbálok hipotetikus válaszokat megfogalmazni. Madách Imre művéről és életéről lesz ugyan szó, ám Palágyi Menyhért írásaiból tükröztetve. Mindez szükségessé teszi, hogy a későbbiekben Palágyi bölcséletének magvát – ezt tér- és időelméletében látom – röviden⁴ ismeressem.

Miért találtam elemzésre érdemesnek a fenti kérdéseket? Békés Vera a *Globus Hungaricus* jelenség⁵ titkának feltárását Madách *Tragédiájának* elemzése segítségével gondolta végig,⁶ mintegy a *korszellemet* meghatározó művek egyikeként választva ki a *drámai költe-*

ményt. Megkísérelte annak vizsgálatát, hogyan hatott, milyen szerepet tölthetett be Madách *Tragédiája* a 20. század elején a kreatív magyar természettudósok életében. Genetikusok, tudománytörténészek, szociológusok – köztük Marx György, Palló Gábor, Czeizel Endre – kísérelték meg a ‘magyar jelenség’, vagy ‘marslakó jelenség’ magyarázatát fölfejtetni. Palló Gábor a *korszellem*ben véli meglátni azon okok láncolatát, amelyek segítségével kialakítható egy hipotézis a 20. század első felében külföldön *történelmet alakító* magyar tudósok – köztük jó néhány Nobel-díjas természettudós – kreativitásának rejtélyéről. Erre a *korszellem* gondolatra alapoz Békés Vera, amikor Madách *Tragédiájának* lehetséges szerepét kutatja a *Globus Hungaricus* titkának háttéréként. A *korszellem*ben fellelni azokat az azonosságokat, hasonlóságokat, amelyek az emberek kreatívvá válását elősegíthetik: nehéz vállalkozás. Vagy mégsem? Békés Vera tanulmányát olvasva hitelesnek látszik, hogy a sok lehetséges hatáselem közül valóban az egyik meghatározó erejűre sikerült rálelnie Madách Imre klasszikussá vált művében.

A klasszikus művekre jellemző sajátosságok egyike: kultúraközvetítő szerepet töltenek be. Az azonos kulturális háttérű emberek *fél szavakból is értik egymást*, így a magas kultúra elemei úgy tekinthetők, mintha közösen átélt élmény következményeként jelentek volna meg, az ismerősség, eligazodni tudás, vagyis az otthonosság élményét keltik, kelthetik akár az otthontól távol, emigrációban is. *Hol az otthonunk?*⁷ című írásában Heller Ágnes a modern ember lakóhelyéről gondolkodva tekinti otthonteremtő erőnek az „abszolút szellem tereumát”: „Amikor az [...] otthonélmény veszít az intenzitásából, az ember még mindig otthonra lelhet »odafönt«, a művészet, a vallás, és a filozófia magas régióiban [...]. Ez a harmadik otthon [...] elsősorban az európai ember lakhelye.”⁸

A külföldre kényszerült magyarok számára is a hasonló kulturális értékekre alapozódik a közösségteremtés, s ez eredményezi annak a baráti körnek, *hálózatnak* a kialakulását, amely egymás intenzív segítségét, támogatását, s az információk hatékony közvetítését is lehetővé tette a magyar nyelvű emigránsok között. Egy új világba kerülve meg kellett tanulniuk az új világ *használatát*, transzformálniuk kellett meglévő szokásaikat, ismereteiket, egész régi világukat. ‘*Kettős*

kellett válniuk, hogy régi világuk alapján az újban felfedezzék a más-ság mögött rejtőzködő azonosságokat, hogy rendet, rendszert lássanak az új létformában. A két világ elemei közötti relációkat folyamatosan működtetniük kellett, az egyiknek a másikra való leképezhetőségét beépítették tudatukba, s át tudtak vetíteni egyik életből mindent a másikba, ami persze, ugyanaz az élet. A létezés új közegének birtokbavétele új relációk modellezését követelte meg a beilleszkedőtől. Sok új *nyelvjátékot* kellett elsajátítaniuk vagy módosítaniuk, transzformálniuk a régieket. Az információk, nyelv, szokások átvételének állandó kényszere alakíthatta ki talán bennük a relációk tipizálásának, jellemzésének igényét, a rendszerekről való gondolkodás előfeltételeit. Képesé váltak több oldalról szemlélni és leírni ugyanazt a jelenséget, összekapcsolni különböző tudásterületek információit. Ez utóbbit is azért tehették, mert többségük tudományterületet is váltott, vagy több tudományterületen is otthonos volt. Lehet, hogy ez az egyik titka kreativitásuknak.⁹ Rugalmas gondolkodású, kreatív emberekké lettek, akik egymással leegyszerűsített, mégis meghittebb, mert *otthonos* kommunikációjukban a közös kulturális háttérből erősen kiemelkedő hatású műből – Madách *Tragédiájából* – vett rövid utalásokkal képesek voltak *‘fél szavakból is érteni egymást’*. Vélhetően ezért volt kiemelkedően fontos számukra az egymással, a hasonló kulturális hátterű emberekkel a kapcsolat ápolása, egymás segítése, a ‘hálózat’ éltetése. Heller Ágnes gondolatára visszatérve: a régi, földrajzi otthon lakhatatlanná vált, ezt az elveszített otthont pótolhatta életükben a magas kultúra elemeként a *Tragédia*.

A *drámai költeménnyel* foglalkozó irodalomban számos eltérő értelmezését találjuk a műnek, sokszor és sokféleképpen rendezték, játszották. Bírálták és dicsőítették a belőle kiolvasott, kihallott vagy inkább rávetített, belevetített gondolatokat. Miért e sokféle olvasat?¹⁰ Mert Madách *Tragédiája nyitott mű*, megengedi a rugalmas viszonyulást, a többféle olvasatot, azt, hogy az értelmező belevigye önmagát, világát a műbe. Segítségével éppen úgy lehet – koronként másféle – egyéni életproblémára¹¹ megoldást keresni, mint az emberiség egészének teloszát kiolvasni belőle.

Olyan mű a *Tragédia*, amiben „sarkiasan ellentétes”¹² nézőpontok ütköznek. Választ lelhet a nagy kérdéseket faggató ember, pontosabban válaszokra¹³ lel, egymással szembenálló, ugyanakkor egymást saját pólusaként feltételező válaszokra. Az *úton levő*, vagyis a filozófusmagatartású Ádám a kérdező, s van racionális válasz Lucifertől, s van intuitív, érzelmi közelítésű Évától. Feltételezésem szerint a *Tragédiának* éppen ez a „sarkiasan ellentétes” látásmódot felmutató, dialektikus szerkezete lehet a fő oka annak, hogy kiválóan megfelelt otthonosságélményt teremtő alkotásként. Ugyanezzel magyarázható a „sarkias ellentétességet” mindenkben feltárni törekvő irodalmárfilozófus, a dialektikus szemléletű Palágyi Menyhért erőteljes vonzódása Madách és műve iránt.¹⁴ Palágyi Menyhért látásmódja mintegy meghatározta mindenkorai témaválasztásait is: monográfiát írt Madách Imréről és költészetéről, Székely Bertalanról és festészetéről. Mi a közös hármójukban?

Madách Imre *poéta philosophus*, akinek drámai költeményében Kepler a *tudós filozófus*. Székely Bertalan pedig *festő-bölcész*,¹⁵ vagy *bölcész-festő*, ő maga *irodalmár filozófus*, ugyanakkor *természettudós filozófus* is. Palágyi többnyire csak az ellentétek azonosságának és nem-azonosságának egységét láttató *filozófuslelkű* művésszel, gondolkodóval, s annak műveivel foglalkozik szívesen. Olyan gondolkodókkal, akik az egyediben az általánost tárják fel, akiknek szemléletmódjában felfedezi a saját látásmódját, vagy az ahhoz illeszkedő *mintázatokat*. Bölcséletében a filozófiai kérdések megválaszolásánál felfedezhető hasonlóság a következőképpen fogalmazható meg: mindenütt *egységtörvényt*¹⁶ fogalmaz meg, az ellentétek egysége, *azonossága*, s nem *nem-azonossága* Palágyi számára a meghatározó. Éppen erre vezethető vissza, hogy Hegel dialektikáját *hibás dialektikaként*¹⁷ írja le. Palágyi a szimmetriához vonzódik, az aszimmetriát ‘gyanakvással’ kezeli.

Idétlenség (sic!) és szimmetrikus látásmód

Palágyi Menyhért tér-időelméletének ismerete segítheti bölcséletének értését. A filozófia történetében sokféle tér-, idő-, továbbá tér-időelmé-

let született. Palágyi egymás nélkül értelmezhetetleneknek tarja a teret és az időt, úgy véli: a tér és az idő olyan viszonyban állnak egymással, mint a szövet kereszt és hosszanti szálai. Elméletének egyik meghatározó kifejezése az *idétlenség*, aminek ismeretében – feltevésem szerint – érthetővé válik, vajon miért tartaná sokkal jobb szerkezetű műnek a *Tragédiát*, ha az utolsó színek sorrendje egy kissé más volna: a *hibás dialektika* helyett az azonosságok egységének dialektikája, a sarkias ellentétek egységének láttatása harmóniát teremtené. Mít jelent az *idétlenség*? Mikor gondolkodunk *idétlenül*? Palágyi látásmódját ismerve: amikor a *sarkiasan ellentétes* mozzanatok egységét széthasítjuk, és csupán az egyiket látjuk, láttatjuk. Palágyi éppen akkor ír az idétlenségről, amikor a tér és az idő elválaszthatatlanságát fejt ki. Amennyiben a térbeliséget és az időbeliséget nem kezeljük szimmetrikusan, akkor rugalmatlan szemléletmóddal rendelkezünk, s elkövetjük ezt a hibát. De miért tekinti a legtöbb ember olyan nagyon másnak a teret és az időt? Palágyi a tér és az idő viszonyának leírását oly módon kísérli meg, hogy kapcsolatukat a mondat alanyi, illetve állítmányi viszonyához hasonlítja.

Elemzésében abból indul ki, hogy egy gondolat kimondásához alanyra és állítmányra van szükségünk, pontosabban ezek relációjára. Hasonlóképpen egy érzékeléshez térbeliségre és időbeliségre van szükségünk, pontosabban ezek kapcsolatára. Majd szokatlan analógiát alkot: „Tér és idő egymással alany és állítmány viszonyában állanak, oly módon, hogy ha az egyiket közülük alanynak, akkor a másikat állítmánynak kell tekintenünk.”¹⁸ A teret és az időt alanyi, majd állítmányi szerepbe helyezve folytatja vizsgálódását, s ezután fejt ki az – általa súlyosnak tartott – gondolkodási hibát, az *idétlenséget*, a *lelki fejlődésben való elmaradottságot*:¹⁹ az „[embereknek...] az időről nincs oly fejlett fölfogása, mint a térről”,²⁰ hajlamosak vagyunk inkább az időnek tulajdonítani az alanyi szerepet, a térnek pedig az állítmányét. Mít jelent ez? Térérzékelés, térszemlélet lehetetlen az időpont gondolata nélkül, „A tér éppen csak azáltal válik térré, hogy részeit egyidejűeknek gondoljuk. [...] A világtér voltaképpen nem egyéb, mint az az időpont, amelyben minden térrészek egységüket lelik. Az időpont pedig nem egyéb mint az a világtér, melynek minden részében

egyaránt jelen van.”²¹ Az időpont kifejezés játssza az alanyi, (nem érzéki) szerepet, míg a világtér az állítmányit (a nem érzékinek érzéki megjelenése). Az idő alanyi szerepeltetését Palágyi szerint könnyebben elfogadja az ember, mint szimmetrikus párját, vagyis amikor a térpont gondolata játssza az alanyi szerepet, az időfolyam pedig az állítmányit. Időszemléletünk éppen e nehézkességünk miatt marad el térszemléletünkől, s követünk el *idétlenséget*: „Nem szoktuk meg az időfolyamnak egységét a térpontban látni, és a térpontot mint a végtelen időfolyamon át megjelenőt tekinteni.”²² Rugalmas gondolkodással, szimmetrikus látásmóddal azt kellene elfogadnunk, hogy „[...] a térpont úgy tűnik föl, mint amely az időáramban tova úszik és minden következő pillanatban az idő árájának egy következő hullámába teszi át székhelyét. Vagyis az idő végtelen folyama látszik nyugvónak, és a tér az mely e folyam mentén tovasiklik.”²³ Az előbbi gondolatokat összefoglalja és irodalmi beszédmódban is megfogalmazza: „Az idő az, mely – mintegy megállítva – térré ömlik széjjel, a tér az, mely – mintegy meglendülve – idő-mederbe szorítva zúg tova.”²⁴ Az idézett gondolatok – az időpont világtér, illetve a térpont időfolyam – tartalmazzák Palágyi szimmetrikus tér- és időmeghatározását:

- a) az időpont ‘megállítva’ térré ömlik szét, tehát: – az időpont világtér,
- b) a térpont ‘meglendítve’ áramlóvá válik, tehát: – a térpont időfolyam.

Megállított idő és meglendített térpont. Szétterjedt idő és elfolyó tér. Szokatlan, furcsa kifejezések. Palágyi írása egyértelművé teszi, hogy elméletét érteni akaró olvasójától dialektikus szemléletmódot, gondolkodásbeli rugalmasságot igényel: a tér és az idő *egységben* látásához el kell tudnunk fogadni a térpont ‘alanyi’ és az idő ‘állítmányi’ szerepeltetését, s nem szabad mereven ragaszkodni a megszokott, egyoldalú látásmódhoz. A fentiek alapján feltételezhetjük: az *idétlenség*nek elnevezett gondolkodási hiba elemzéséből született meg – szinte szükségszerűen – Palágyi elméletének legjelentősebb kifejezése, a sok vitát kiváltó *fließender Raum*.

Az *idétlenséget* elkerülő megismerésmód Palágyinál a duális egy-
ségek szimmetrikus relációinak feltárását és alkalmazását jelenti. E
szimmetrikus látásmódnak azonban a legtöbb ember nincs
birtokában, mivel az emberek nagy része – éppen az *idétlenség*, lelki
fejlődésben való elmaradottság miatt – nem tudatosítja a *sarkias
ellentétek* szimmetriáját, akár a tér és az idő szimmetriáját. Nos
éppen e miatt a szimmetriaigény miatt tiltakozik a *Tragédia* utolsó
színeinek sorrendje ellen Palágyi. Mintha *idétlenséget* követne el
Madách. A pesszimista kicsengésű eszkimó jelenet után kibillent az
egyensúly, a harmónia iránti vágy nem elégtül ki. A „sarkiasan
ellentétes” pólusok filozófusa a műalkotásban rendet, nyugalmat
szeretne fellelni, hiszen ő *szimmetrikus hálót* vetít rá a világra. Éppen
ezért tiltakozik az aszimmetria ellen, hiszen az rendtelenség, s
valamiféle *idétlenségre* utal. Az egyensúly felborult, nem érvényes
tehát Palágyi korábbi megállapítása: „Igazi bölcselőhöz illően
Madách mindenek fölött az egységet, az összhangot keresi a
világegyetem mérhetetlenül szaggatott változatosságában.”²⁵

Am a *Tragédia* Madách Imre műve. Palágyi Menyhért – aki fölöt-
tebb kedvelte az analógiákat –, egy másik *egységtörvényével felülírta*
korábbi bírálatát, hiszen meggyőződése, hogy Madách Imre a saját
életét, tragikus sorsát vetítette bele drámai költeményébe: „Madách a
fölszabadult ihlet erejével saját életének szerteheverő lelki romjaiból
valami különyszerű jelképes alkotást emel, mely első tekintetre semmi-
vel sem árulja el a benne lappangó egyéni élettörténetet, hanem úgy
tűnik föl, mintha az egész világegyetemet ábrázolná.”²⁶ Melyik *egy-
ségtörvény* alkalmazásáról van itt szó? Egyrészt az *emberi nem egy-
ségének elve*, másrészt pedig gyakran említi írásaiban a mű és
alkotója²⁷ közötti megfelelés törvényét is: „A maga életének drámáját
akarta megírni, de úgy, hogy benne az egész emberiség tükröződjék; az
egész emberi nem sorsát akarta szemléltetni, de úgy, hogy az egyszer-
smind egyéni életének válságait jelképezze. E tudatos kettős törekvés-
ből született a tragédia”²⁸ továbbá: „[...] kimutattam, hogy a Kepler-
jelenetekben Madách a maga házasetét rajzolja, s azóta e fölfogás a
köztudalomba átment. Sejtettem ugyan hogy a főmű egész tagoltsága
Madách életének szakaszait ábrázolja, de ezt akkoriban még kimon-
dani sem mertem, s csak most, midőn a költő életét részletesen átku-
tattam, vagyok meg-

győződve, hogy Az ember tragédiája valósággal Madách életének vi-
lágtörténeti allegóriája.”²⁹ A „sarkias ellentétek” láttatásával helyre-
billen az egyensúly. Az ábrázolt világ mintázata és a valóság min-
tázata között Palágyi megfelelést, hasonlóságot, leképezhetőséget lát:
„A történelem lelkét akarja velünk éreztetni, illetve a saját lelkét tárja
föl előttünk évezredek történelmi mezében.”³⁰ Vagyis: Madách mű-
vének Madách lelkét, életét, tragikus sorsát kell éreztetnie, s Palágyi
szerint valóban ezt teszi. Talán az analógiás gondolkodás *csapdájába*
esett Palágyi Menyhért? A nyitott műveket így lehet *zárttá* tenni? Tu-
lajdonképpen minden értelmező *zárttá* teszi – legalábbis a maga szá-
mára –, amikor értelmezi, saját világában elhelyezi az alkotást. Arra
az időre, amíg az értelmezést megfelelőnek tartja.

Szimmetriavágya, szimmetriaszükséglete miatt kezeli Palágyi az ál-
tala nagyra tartott, csodált *Tragédiát* aszimmetrikusan befejezett al-
kotásként, s gondolkodik a harmónia megteremthetőségéről. Az el-
lentétek *nem-azonosságára* hangsúlyt helyező madáchi művel mégis
megbékél, hiszen így lehet benne Madách életének tragédiáját is fel-
lelni. Vagyis: Palágyi a mű madáchi-*nyitottságában* csupán az utolsó
színek hatása miatt, pesszimista kisugárzást lát, és – ennek követke-
zményeként – a *nyitott művet zártként*, vagy legalábbis a végén *bezár-
ródóként* értékeli. Palágyi szimmetriaszükségletének kielégítésével,
az ellentétek szép illeszkedésével maradna csupán – Palágyi számára
is, az utolsó jelenetekben is – nyitott a mű.

Jegyzetek

1. PALÁGYI Menyhért: *Madách Imre élete és költészete*. Athenaeum, 1900.
2. PALÁGYI Menyhért: i. m. 362–364.
3. PALÁGYI Menyhért: i. m. 364.
4. Palágyi tér- és időelméletével foglalkozó írásom alapján teszem: *Áramló tér és álló idő – gubancokkal*. Bíbor, 2003.
5. *A kreativitás mintázatai. Magyar tudósok, magyar intézmények a modernitás kihívásában*. Szerk.: BÉKÉS Vera, Áron Kiadó, Bp. 2004.
6. BÉKÉS Vera: *A „konstruktív pesszimizmus” forrásvidéke. A kreativitás mintázatai. Magyar tudósok, magyar intézmények a modernitás kihívásában*. Szerk.: BÉKÉS Vera, Áron Kiadó, Bp. 2004.
7. HELLER Ágnes: *Hol az otthonunk?* In: Heller Ágnes: *Életképes-e a modernitás?* Latin Betűk, Debrecen, 1997.
8. HELLER Ágnes: *Hol az otthonunk?* In: Heller Ágnes: *Életképes-e a modernitás?* Latin Betűk, Debrecen, 1997. 22.
9. Ld. erről: BÉKÉS Vera: *A „konstruktív pesszimizmus” forrásvidéke. A kreativitás mintázatai. Magyar tudósok, magyar intézmények a modernitás kihívásában*. Szerk.: BÉKÉS Vera, Áron Kiadó, Bp. 2004. 169.
10. BÁRDOS József: *Az ember tragédiája: könyvdrama vagy szindarab* című tanulmányában ugyanezt a kérdést Erdélyi János *Tragédia*-kritikáját elemezve gondolja végig, s meggyőzően érvel amellett, hogy nem *könyvdramával* van dolgunk, hanem *szindarab*bal, *dramai költeménnyel*, s *Madách drámairó*. Színpadon más hatás-elemek érvényesülnek, nincs pesszimista végkicsengése a műnek. Lásd: XI. Madách Szimpózium, Madách Irodalmi Társaság, Budapest–Balassagyarmat 2004. p. 21–41.
11. Ld. erről: BÉKÉS Vera: *A „konstruktív pesszimizmus” forrásvidéke. A kreativitás mintázatai. Magyar tudósok, magyar intézmények a modernitás kihívásában*. Szerk.: BÉKÉS Vera, Áron Kiadó, Bp. 2004., *A kreativitás mintázatai. Magyar tudósok, magyar intézmények a modernitás kihívásában*. Szerk.: BÉKÉS Vera, Áron Kiadó, Bp. 2004. 156.
12. Palágyi Menyhért gyakran használja a „*sarkias ellentétesség*” kifejezést. Pl.: „A festészet s a plasztika, noha a legszorosabb kapcsolatban állnak egymással, mégis a bennük működő alkotó tevékenység szempontjából igen sajátos és igen éles, sarkias ellentétben állnak egymással [...]. A festő ugyanis alkotásában a háromméretű valóságból indul ki, és ama nagy feladat előtt áll, hogy azt kétméretű lapon, kétméretű jelek [...] segítségével ábrázolja. A szobrász ellenben éppen fordítva: kétméretű látományokból indul ki [...]. In: PALÁGYI Menyhért: *Székely Bertalan és a festészet esztetikája*. Eggenberger, Bp. 1910. 22. A „*sarkiasan ellentétes*” kifejezés jelentőségére Bogdanov Edit tanulmánya hívta fel a figyelmet, köszönet érte. Ld.: BOGDANOV Edit: *Művészetelméleti gondolatok befogadása és kreatív átalakítása Palágyi Menyhért filozófiájában*. In: *A kreativitás mintázatai*. Szerk.: BÉKÉS Vera, Áron Kiadó, Bp. 2004.
13. Lásd: Máté Zsuzsanna elemzéseit erről. In: MÁTÉ Zsuzsanna: *Madách Imre, a poeta philosophus*. Bíbor Kiadó, Miskolc, 2004.
14. Nem csupán monográfiát írt, hanem a *Tragédia* 1904. évi kiadásához egy terjedelmes bevezetést is. Ld.: *Madách Imre válogatott munkái. I. Az ember tragédiája*. Bev. ellátta: PALÁGYI Menyhért; Zichy Mihály képeivel. Bp. Lampel, 1904.
15. PALÁGYI Menyhért: *Székely Bertalan és a festészet esztetikája*. Eggenberger, Bp. 1910. 4. Bogdanov Edit említett tanulmányában kifejti, miért is találta éppen Székely Bertalant *ideális festő*-nek Palágyi Menyhért, s kiemeli, hogy Palágyi Székelyt *bölcsészfestő*-nek nevezi. Ld.: BOGDANOV Edit: *Művészetelméleti gondolatok befogadása és kreatív átalakítása Palágyi Menyhért filozófiájában*. In: *A kreativitás mintázatai*. Szerk.: BÉKÉS Vera, Áron Kiadó, Bp. 2004. p. 106–107.
16. Palágyi egyetlenes törvényeiből a teljesség igénye nélkül felsorolok néhányat: az ész törvénye: jelenség és lényeg egységének elve, lét és tudat egységének elve, személy és tárgy egységének elve, érzékiesség és az ész egységének elve; a szemlélet törvénye: tér és idő egységének elve; stb. Nem csupán filozófiai írásaira jellemző az egységek kimondása. Madách monográfiájában az *emberi*

nem egységének törvényéről így ír: „És érteni kezdjük hogy ami mindig bevégezett, mindenütt bevégezetlennek tűnik föl. A változhatatlan emberi természet tűnik fel mindig új változatokban. Az egész emberi nem éled föl újból minden egyedben. Az egész világtörténelem zajlik le újból minden egyes ember életében. Az idők teljessége van jelen minden múltó pillanatban. Egyetlen örök láng lobban fel újból minden ember-mécsesben. Az emberi nem egységének elve ez minden délkörökön és minden időkön keresztül. Ez az a történelem-bölcseleti eszme, melyet Madách Az ember tragédiájában szerepeltet.” In: PALÁGYI Menyhért: *Madách Imre élete és költészete*. Athenaeum, 1900. 337.

17. PALÁGYI Menyhért: *Az ész törvénye*. Jelenkor 1896. 312.
18. PALÁGYI: *A szemlélet törvénye*. Jelenkor 1896. 40. szám, 635.
19. PALÁGYI: i. m. 635.
20. PALÁGYI: i. m. 636.
21. PALÁGYI: i. m. 635. old.
22. PALÁGYI: i. m. 635. old.
23. PALÁGYI: i. m. 636. old.
24. PALÁGYI: i. m. 635. old.
25. PALÁGYI Menyhért: *Előszó*. In: *Madách Imre válogatott munkái. I. Az ember tragédiája*. Bev. ellátta. Palágyi Menyhért; Zichy Mihály képeivel. Bp. Lampel, 1904. 17–18.
26. PALÁGYI Menyhért: *Madách Imre élete és költészete*. Athenaeum, 1900. 312.
27. Békés Vera is keresi ennek magyarázatát: BÉKÉS Vera: *A „konstruktív pesszimizmus” forrásvidéke*. 153.
28. PALÁGYI Menyhért: *Madách Imre élete és költészete*. Athenaeum, 1900. 313.
29. PALÁGYI Menyhért: *Madách Imre élete és költészete*. Athenaeum, 1900. 325.
30. PALÁGYI Menyhért: *Madách Imre élete és költészete*. Athenaeum, 1900. 326.

Varga Emőke

A kerete és a közepe: a megjelenítés megszakadása* Kass János illusztrációi a Tragédiához

A komparatiztikai nézőpont haszna

Kass János Madách-illusztrációi nemcsak az ábrázolási eljárás sokrétűségével hívják föl magukra a figyelmet, hanem a keretezés sajátos megoldásaival is. Az önmaguk alapját, „hordozó felületét” megmutató kép-centrumok, a mimetikus megjelenítést megtörő szegély-rajzok együttesen teremtenek meg egy mélyebb strukturális szinten megragadható, kép és szöveg közt kiépülő analógiát. A legkitűnőbb illusztrációk – feltételezésem szerint – nemcsak a téma és néhány szöveg-implikálta beállítás tekintetében képesek analóg viszonyt alkotni valamely irodalmi művel, hanem olyan absztrakt szinten is, mint amely például a reprezentáció módját illeti.

A Tragédiának a középkori liturgikus dráma ikonikus természetére, a közvetlenül motivált jelek rendszerére rájátszó, majd mindezt visszavonó poétikai eljárásaira – vagyis a drámai reprezentáció megszakítottóságára – Kass János grafikáira hívták fel a figyelmemet. Komparatiztikai értelmezésem tehát a reprezentációs analógiák megmutatását célozza, előbb az illusztrációktól a Tragédia, majd a Tragédiától az illusztrációk felé haladva.

A képcentrum reprezentációi

Az illusztrációk elkeretezett centruma az adott szín történéseinek (1) legjellemzőbb mozzanatát, vagy (2) jellemző mozzanatait ábrázolja, máskor (3) jelképes, a cselekményre és a szereplők lélekállapotára utaló pozitívumokat, szimbólumokat tartalmaz. E háromféle reprezentációs

*A tanulmány az MTA Bolyai János-ösztöndíjának támogatásával készült.

forma közös abban, hogy Madách művének ismeretében teljes mértékig lehetővé teszi illusztráció és illusztrált szín azonosíthatóságát. Különböző viszont a megjelenítés mimetikus mértékét tekintve. (Utánzáson itt természetesen a képi jeleknek a nyelvi jelek minél tökéletesebb megisméltési kísérletét érthetjük.) A legnyilvánvalóbb és legátetszőbb reprezentáció a narratív elemeket tartalmazó illusztrációkat jellemzi (2), ezek esetében érezhetjük leginkább, hogy a vizuális struktúra a „távollévő” verbális struktúra „helyettesítője”. Bizonyára azért, mert itt nemcsak a figurákat, hanem – több alakos képekről lévén szó – a köztük kiépülő viszonyokat is, vagy cselekvéseik időbeli kibomlását is „vizionálhatjuk”. Már pedig, ha minél több mozzanatában tudjuk a képet a szövegre vonatkoztatni, annál biztosabbak lehetünk abban, hogy a kép a szöveget akarja újra teremteni, mégpedig annak utánzása révén. A VIII. szín illusztrációja például Kepler és tanítványa dialógusát, Borbála hűtlenségeit, az udvaroncok pletykálgatásait is megjeleníti három, hierarchikusan elrendezett és az irodalmi mű implicálta, attributív tárgyi elemekkel felruházott figuracsoportokkal. Középpont a földgömb és a csillagábrák, felül a kitakart női test, alul a kupak-tanácsra összehajló fejű, úri öltözetes figurák teszik kétségtelenné az illusztrátor szándékát: a képek ikonikusan konkretizálják az irodalmi mű témáját. Az illusztráció reprezentatív mivoltát a sík fentről lefelé és kintről befelé irányuló konstrukciója is megerősíti. Fentről lefelé ui. az irodalmi alkotás történéseinek megfelelően az oksági és időbeli viszonyok bomlanak ki, kintről befelé pedig azok a pszichikai, motivációs tényezők, melyek a leszeggett fejjel álló Ádámot új tettekre sarkallják (a dráma dinamikus struktúrájának megfelelően).

A reprezentáció mértéke, intenzitása a drámai mű időbeli folyamataira nem, vagy kevéssé utaló képek esetében gyengébb (1). A II. színben, a földre boruló emberpár érzelmeire például önmagában kevesebb magyarázatot ad a kép: elkeretezi, a meg nem jelenítettség/jeleníthetőség állapotában tartja az Úr figuráját (a pozitúra láthatóan dialógikus viszonyt feltételezve), így az időbeli és a narratív mozzanat redukálódik, továbbá a drámai történésekkel és szereplőkkel közvetlen kapcsolatba nem hozható képelemeket is tartalmaz (ld. a maghasadás ábráját és az ítélet kardját magasba tartó angyal figuráját). E képi megoldások

kisiklatják a reprezentációt, gátolják a befogadásnak azt a korai mozzanatát, melyet az azonosítás-konkretizálás tevékenysége tölt ki. Az illusztráció a reprezentáció mint helyettesítés funkcióját elmozdítja annak második jelentése felé: reprezentáció mint bejelentés. A drámai művet reprezentálva a kép most önmagát jelenti be (legalább annyira jelenti be önmagát mint amennyire megjeleníti a drámai művet). Különösen igaz ez a képek harmadik típusára (3), a képcentrumba szimbólumot helyező illusztrációkra, mint például a XIV. színhez tartozó képre. A fejét kezébe temető, görnyedten ülő alak fiatal férfira enged következtetni, ellenben Madách Ádámjával, aki „egészen megtört aggastyán”. A drámai szín történései alatt Ádám egyáltalán nincs ülő helyzetben, míg Kass Ádámja igen. Madách szerzői utasításában hó, jég, hegy, gyér növényzet és egy eszkimó viskó szerepel, továbbá a látvánnyal kapcsolatban ezt olvashatjuk: „a hold vörös képpel néz köd megöl / Halál lámpájaként a sírgödörbe... E vérgolyó napod”. Az illusztráció ellenben a mélységet absztraktnan ragadja meg: a tükröződést mint szembesülést, mint önmagunkba, önmagunk emberi nemének lehetőségeibe, lehetőségeink mélyébe pillantást ábrázolja a víztükör figurálásával. Az egész képet uraló napkorong és a körformát ellenpontozó jégcsilánkok pedig betöltik (elveszik) minden más látványi elem helyét is, melyre a drámai mű utal. A redukáltság, vagyis a Nap és a jégtáblák figurálásának más képelemek rovására történő „terjeszkedése” ábrázolásukat elmozdítja a mimetikustól a szimbolikus felé, mint ahogy a töprengő, ülő pozíció is szimbóluma Ádám eszkimó színbeli állapotának (és általában a „van-e értelme tovább” kérdésének sokkal inkább, mint ha „szövegű” lépő alakot látnánk). Teljesség és töredezettség, vágy és valóság képi szimbólumát láthatjuk a Napban és a jégtáblákban, s ezt megerősíti az a tény, hogy a Napot mint tökéletes geometriai formát, mint kört is megmutatja a kép, a jégtáblákat pedig mint szögletes geometriai formákat, tagolt síkszeleteket. A képi jelölő leleplezi önmagát, a jel jelként mutatkozik meg, sőt látni engedi önmaga hordozó felületét. Az illuzórikusan elért mélységérzet ugyanis – például a III. szín illusztrációján jól látszik – szükségszerűen megszűnik ott, ahol a vonalak egyszerre csak elvesztik korábbi koherenciájukat, nem látszanak másnak, csak satírozásnak, kusza halmaznak, pontok együt-

tesének. Vagyis, miközben a kép az irodalmi művet reprezentálja, önmagát, önmaga hordozó felületét, jeleinek képi természetét, egyáltalán anyagi mivoltát is bejelenti, jelenlévővé teszi. Ezzel a megjelenítés folyamatának rovására az értelem-adásnak, az interpretáció műveletének folyamata erősödik fel.

A képeret reprezentációja

Kass János Tragédia-sorozatának képeit gazdag figurációjú keretek határolják. E keretek elemei a külvilág, a szöveg és a képcentrum együttes szempontjából ötfélék. A keret elem(együttes): 1. a képcentrum ill. a drámai mű főalakját ismétlő variáns, variáns-csoport (például a III. szín térdeplő, a XIV. szín kiáltó Ádám-figurái); 2. más drámai színek, illusztrációk figuráinak ismétlése ill. megelőlegezése (pl. a X. szín keretén a XI. szín centrum-rajza); 3. a drámai műre utaló a centrum képhez is szorosan tartozó, de onnan kirekesztett képelem (pl. állatrajzok a III. színnél); 4. az ikonikus hagyomány ismert metaforája, szimbóluma (pl. a hangya a szorgalom szimbólumaként a IV. szín, a vakság szimbolikus figurái a XI. szín keretén); 5. más Kass-művekből ismert szimbólum (pl. a szarvas, az A-betű a X. színnél). Az ismétlés (1), az adott virtuális világon kívülre történő utalás (2), az elkeretezés-kirekesztés (3), a tradícióba integrálás (4, 5) következtében, a perem mentén egyre elvontabbnak, szimbolikusabbnak tetszik a képtárgy, melyhez hozzájárul a vázaltszerű kivitelezettség is. A figurák ill. figura csoportok nem állnak egymással hierarchikus viszonyban, nem bontanak ki semmiféle történetet. Polifokális rendezettségük ellentétben áll az elkeretezett virtuális képi világ alapvetően centrális perspektívájával.

E keretek belső peremükkel körülhatárolják a művet, a külső peremig viszont megnövelik a mimetikus mezőt. De korántsem a szűkebb értelemben vett utánzás, a drámai művet konkretizáló – azonosító képi megjelenítés a céljuk. Úgy tűnik túl lépnek a reprezentálás mint helyettesítés funkcióján. Ez eddig természetes: hiszen a keret hagyományosan a megnyilatkozás eszköze „egyike azoknak a megkülönböztetett helyeknek, ahol a reprezentáció, a reprezentáción keresztül a

vasóhoz intézheti utasításait és felszólításait, a »tudás«, az »elhitelesés«, az »éreztetés« helye.” Továbbá a keret a reprezentálás mint bemutatás helye, a rámutatás alakzata. Nyelvi megfelelője ikonikus mutató névmás: „ez”.¹ Ám Kass János Tragédia-keretei oly mértékig fokozzák a figurativitást, sőt az ún. kommentátor pozíciókat, a keretbe foglalás érzelmi alakjainak figura-variánsait (ld. az ebbe a funkcióba száműzött, szimbolikussá tett centrum-figurákat, a befele és kifelé fordított arcokat, tekinteteket), hogy nem pusztán rámutatásról, sokkal inkább valamiféle bizonyításról (a képi értelem igazságának bizonyításáról) kell beszélnünk. A megjelenítést, a rámutatást kiaknázó és kifordító képi reprezentációk birtoklásáról, meta-reprezentációról.

A dráma reprezentációja

Ha *Az ember tragédiájához* készült illusztrációk a reprezentáció folytonosságának, megszakíttóságának és meta-viszonyba helyezésének lehetőségeit is felmutatják, akkor talán eredménnyel szolgálhat megvizsgálni, hogy maga a „kiindulópont”, Madách műve miben, mennyiben segítette elő mindezt. Van-e a struktúra mélyebb szintjein, a két jelrendszer reprezentációs eljárását érintő összefüggés? A válasz-keresésben egyrészt a keret-teóriák egyik lényeges konzekvenciája lehet irányt adó, miszerint: a keret a megnyilatkozás eszköze, s ezért vizsgálatában a diskurzus-elemzés technikai-módszertani eljárásai segíthetnek. Másrészt az ikonográfiai hagyományokra építő, a dráma alapvető jelelméleti kérdéseit tárgyaló szemioográfia kutatásai lehetnek inspiratívak.

A szemioográfiai kutatások a középkori liturgikus színpadi megjelenítésben az ikonicitás törvényeinek működését vélik felfedezni. Tudjuk, a középkor világszemlélete szerint a valóság minden eleme közvetlenül részesedik az isteni princípiumból, vagyis „belülről fakadó módon ikonikus”. A tárgyak, a lények, a színész, az ő teste is belső jelölő képességgel rendelkezik, a rituális színpadi játékban ezért a szó és a Test ikonikus, vagyis hasonlóságon alapuló egysége valósul meg. A reprezentáció mint megjelenítés ekkor tehát problémátlan és megkérdőjelezhetetlen.² Úgy tűnik, Madách Imre Tragédiájának keret

színei

(I–III. és XV. szín), témájukból következően, ebből a liturgikus hagyományból merítenek. Rájátszanak a dramatikus reprezentáció eredetére, de kompozicionális funkciójukból következően (keretezés) azt is megmutatják, miként viszonyuljunk e hagyományhoz. A Kass-illusztrációknál már láttuk, a keret hagyományosan a megnyilatkozás és a rámutatás helye, olyan hely, amely pontosan meghatározza a befogadás és a reprezentáció feltételeit. A kérdés tehát továbbá az, hogy mennyire igaz mindez a Tragédiára, vagyis az ikonikus reprezentáció törvényeit mennyiben működtetik a Tragédia keretszínei, s e jelenség a struktúra mely szintjén ragadható meg?

Az első szín szerzői instrukciója verbálisan megfelel annak a jellegzetes középkori képi beállításnak, mely a Mennyet centrális és szimmetrikus elrendezettségben, fénytől övezve jelenítette meg. Az angyalok karának első szava, a drámai mű nyelvi kezdete, szintén az ikonikus középkori színházat idézi: „dicsőség”. Ez a szó pragmatikai szempontból performatívum, azaz cselekvésértékű megnyilatkozás, ezen belül üdvözlés. A többször előforduló „Hozsána néked”, „Hozsán az Úrnak” később is megismétli, hangsúlyossá teszi e performatív jelleget. Ezáltal a dráma nemcsak kompozicionális funkciójának megfelelően, hanem nyelvi-pragmatikai szempontból is, a rámutatás helyévé válik. Ugyanez történik szemiotikai és ikonográfiai vonatkozásban azoknál az ikonikus azonosításoknál, melyek az Úrra vonatkoznak. „Ő az erő, tudás, gyönyör egésze, / (...) Megtestesült az örökös nagy eszme”. A motívumok és témaelemek jelentős része a teremtés és a teremtő között lévő okozati kapcsolatot hordozzák, tehát szintén ikonikusak: ld. a forgó „gépre”, az „anyag” életre keltésére vonatkozó kinyilvánításokat, pl. „az Úr *mindentől* mit lehelni enged / Méltó *adót* szent zsámolyára vár.” „A *gép forog*, az alkotó pihen” „Ki a végetlen űrt kimérted, / *Anyagot* alkotván beléje”, stb.

A megnevezett dolgoknak, tárgyaknak a Tragédia keretében működésbe hozott, természetes belső jelölő képessége, valamint az ezen alapuló reprezentáció evvel a kérdéssel szakad meg: „Vagy nem teszük tán, amit alkoték?” Válaszul Lucifer „semleges salak”-ot, „rossz gépezet”-et, „mímel”-ést, „játék”-ot emleget, s végül kijelenti: „hiányzik az összhangzó értelem”. A Tragédia az „összhangzó értelem” metaforájá-

val értelmezési szempontunkból tulajdonképpen meta-viszonyba helyezi a reprezentáció kérdését. A szemiográfiának avval a teoretikus megállapításával mutat ui. rokonságot, miszerint: az okozati viszonyok a középkori típusú színház után megszakadnak (megszakadó „értelem”), rés támad a teremtett világ és az Úr között. Már avval, hogy ő maga rákérdez teremtése tetszetősségére, hiszen a kérdés önmagában is valamiféle eltávolodást jelez. Lucifer válasza aztán tovább növeli e távolságot, s ezzel megnagyobbodik a rés. A feltétlen oksági, hasonlósági és reprezentációs viszonyok megszakadnak.

Mindebből kifolyólag Ádám, aki liturgikus értelemben az Úr ikonja, jelölje a romantikus világszemléletű Madách drámájában eleve nem hordozhatja magában saját „jelentésének” garanciáját. Legalábbis a II. szín „Legyünk tudók mint Isten” performatív megnyilatkozása (ismét egy performatívum) után biztosan nem. E ponton ugyanis Madách ábrázolásában Ádámban olyan erős az ikonikus kapcsolat vágya, hogy ez az érzés szükségszerűen magában hordozza önfelszámolásának lehetőségét is. A történelmi színek ezért a jel és a jelölt közti résben játszódnak, ennek természetét kutatják. De valamiféle szakadásban játszódnak azért is, mert a mű fikciója szerint a jelölt, vagyis a történelmi színek valóságos világa jövőbeli, tehát még nem létező dolog. Ebben az értelemben egy feltételezett megjeleníthetőnek a megjelenítése. Tehát meta-viszony. A bűnbeesés a hasonlóság ikonikus kölcsön-viszonyát számolja fel, helyébe a kölcsönös „elhagyatottság” állapotát állítja („Elhagytál engemet, / Elhagylak én is” – Az Úr szava, II. szín). A történelmi színeknek tapasztalata után az angyalok kara az isteni princípiumban való részesedés feltételhez kötöttségéről szól: „te (ti. Ádám) nyertél tőle dísz, *ha* / Engedi, hogy tégy *helyette*”. A dráma záró mondata: „Mondottam ember: küzdj és bízva bízzál!” rámutató (deiktikus) és cselekvésértékű (performatív) természetű: elkeretez, de úgy, hogy a bizonytalanság bizonyosságának kinyilvánítási és megnyilvánulási helyévé válik.

Összegzés

Madách Imre Tragédiája és Kass János Tragédia-sorozata a reprezentáció természetének tekintetében analóg megfeleléseket mutatnak. Mint két műalkotás a megjelenítés mint helyettesítés alakzatát a megjelenítés mint rámutatás alakzatával cseréli fel, tagadva a művészi ábrázolás mimetikusságának totalitását. A dráma esetében a kerettől a közép, az illusztrációk esetében a centrumtól a keret felé haladva a műalkotás önreflexív mozzanatát, a reprezentáció meta-viszonyba helyezését is megfigyelhetjük. A megjelenítés mint olyan, a dráma esetében a dráma jelrendszere és a valóság közötti kapcsolatra, az illusztráció esetében elsősorban a képi és a verbális jelrendszer közti kapcsolatra vonatkozik. A viszonyítási pontok különbözősége ellenére, maguk a relációk, vagyis a megjelenítés módjai tehát Madách Imre Tragédiájának és Kass János Tragédia-sorozatának összevetésében analogikusnak mutatkoznak.

Jegyzetek

1. Louis MARIN: *A reprezentáció kerete és néhány alakzata*. Enigma 18–19. sz. 76–92.
2. V. ö. KISS Attila Atilla: *A szemiográfiáról*. In: Irodalomelmélet az ezredvégen. Bp.–Szeged: Gondolat Kiadói Kör–Pompeji, 2002. 148–159.

Magony Imre

Statika és dinamika a Tragédia színpadán

Madách Tragédiáját megírása óta számtalan szempontból értelmezték már. Könyvtárnyi irodalom szól a mű forrásairól, eszmeiségéről, világgképéről, történelemszemléletéről, alakjairól, jellemábrázolásáról, szerkezetéről, nyelvéről, stílusáról, színpadi előadásairól, azok dramaturgiai, rendezési, szerepformálási és színpadtechnikai kérdéseiről. Ám kevésbé vizsgálták a dráma cselekményének színházi értékeit, melyek gyakorlati megvalósítása nélkül lehetetlen a darab színpadra állítása. Ezeknek az értékeknek a kiderítése a színházi rendező feladata. Ha a művet előadáscentrikusan olvassuk, kiderül, hogy a szerző nem kevés segítséget nyújt ehhez a munkához. Madách ugyanis tisztában van a színház alapvető törvényszerűségeivel, miszerint a színház idő- és térbeli művészet, technikai háromdimenziósak, s az előadás során alkalmazott kép- és hanghatásoknak a nézőben gondolatokat és érzelmeket kell kiváltaniuk. Ennek megfelelően a Tragédiába beleírt olyan utalásokat, utasításokat, melyek a színpadi előadás elemeire vonatkoznak, úgy mint a színészi játék, a díszlet és jelmez, a maszk és kellékek, a világítás, a zene, a különféle hangok és zajok.

Lényegében a dráma szövege – cselekményével és dialógusaival – maga is színpadi elem, melyben a cselekmény mindig jelen idejű, ahol a szereplőknek a teljes realitásukban és az adott környezetükben, formák térbeli mozgásában, fényben és árnyékban, színekben kell megjeleníteniük. Mivel ez a megjelenés az időben történik, a dráma csak akkor és csak addig van jelen, míg folyamatban van, tehát lényeges eleme a mozgás. A színpadon követelmény, hogy a mozgás ritmikus legyen. E ritmust a darab minden egyes szakaszában az egymást követő elemek szabályossága vagy szimmetriája adja. Madách az egyes színeken belüli mozgásokat, vagyis azt, amikor egy új szereplő lép a színre, vagy olyan változás történik a cselekményben, ami egy újabb szituációt teremt – a néző figyelmének folyamatos fenntartása érdekében is – szabályos arányossággal osztotta el. Megállapíthatjuk továbbá, hogy a

színeken belüli mozgások, illetve változások középpontjában az adott szín leglényegesebb téma-eleme, gondolata áll. Tehát a mozgások – mégpedig minden színben – ekörül a lényeges pont körül szimmetrikusan helyezkednek el. (ld. melléklet)

Az előadás ritmusát azonban nem csupán az egymást követő elemek szabályossága határozza meg, hanem befolyásolja még a színész kifejezőmódja, színpadi mozgása, a bejövetelei és kimenetelei, valamint a díszletekkel és kellékekkel való kapcsolata is. Az előadás során a színész révén válik elevenné a színpadi alak. A színész kifejezőmódjával, a természetesség látszatát keltve úgy tolmácsolja az általa ábrázolt figura érzelmeit és magatartási formáit, hogy játékát a ritmus révén beilleszti a dráma mozgásába. A színész kifejezőmódjához a beszéd, a mimika, a gesztus és a mozgás tartozik. Mivel a szöveg a színész hangján keresztül jut el a nézőhöz, lényeges, hogy a színész szövegmondása összhangban álljon a szöveg minőségével. Vagyis a színészi beszédnek a szöveg érzelmi és értelmi tartalmát kell tökéletesen visszaadnia ahhoz, hogy azt a néző érzékelni tudja. Ez különösen igaz a Tragédia előadására. Kárpáti Aurél a darab legendás bemutatója kapcsán írta, hogy „Madáchnál a látványos képekbe sűrített drámai harc legkifejezőbb hatóereje maga a megszólaló szöveg, a filozofikus eszmékkel terhelt költői párbeszéd. Ezen múlik a Tragédia megértése. Ha rosszul mondják a szöveget egész értelme elvész.”¹ Madách, ahol úgy érzi, hogy a beszéd mód meghatározásával az adott szituációban jobban kifejezhető a figura lelki állapota, ott utasítást ad. Ádámnak helyenként *merengve, magában, vigyázattal*, valamint *eszmélve* és *ellágyulva*, Évának *súgva* és *sírva*, Lucifernek *gúnyosan, felkacagva* és gyakran *félre* kell beszélnie. *Suttogva* szól még időnként Ádám, Lucifer és a Cigányasszony. *Gúnyal* még az Úr is megszólal egyszer. Természetüknek megfelelően a Boszorkányok egy helyütt *kacagva* beszélnek.

A színész további eszköze a mimika, mely az érzelmek és gondolatok árnyalt kifejezését szolgálja. Madách erre is tesz utalást: az ötödik színben láthatjuk amint *az áldozatok füstében EROSZ mosolyogva megjelenik*, majd nem sokkal később Lucifert, a harcost, amint *rémült arccal, szaladva jön*. Beszédes még a Londoni szín utasítása, melyben *Lovel örült mélasággal jő*.

A következő színészi eszközre, a gesztusra többször is történik utalás a Tragédiában. A gesztusnak, amely egy külön nyelv, s amely egyszerre mozdulat és cselekvés „összhangban kell lennie, azzal, amit ki akarunk fejezni, és a kifejezéshez leginkább megfelelő pillanatban kell alkalmaznunk.”² Madách ilyenféle utasításokat pontosan ott ad, ahol a színpadi alak lélektani pillanata azt megköveteli. A második színben Lucifer megjelenésekor az emberpár *megretten*, Éva *lassanként felbátorodik*, a negyedik színben a munkások jajveszékelésére Éva *összerezzen*, az ötödik színben Lucifer *kacagva kezét dörzsöli*, Ádám *gyöngéden szolgálói karjába emeli Évát*, a hatodik színben a halotti csók láttán a jelenlévők *mindnyájan visszaborzadva, helyükön felemelkednek*, Ádám *elgondolkodva, az előtérbe lép, letérdel, s kezét égnek emeli*, a hetedik színben Lucifer *zavarban*, Ádám *feleszmélve* és *visszaborzadva* mondja szövegét, a nyolcadik színben Éva Ádámot *meghatva simogatja*. A tizedik szín elején Lucifer cinikus mondatát, miszerint *Ezúttal a nyakazás elmarad*, megelőzi, hogy előtte Ádám *vállára üt*. A Londoni színben, amikor Éva mézeskalácsot kap egy Ifjútól, a jelenetet Ádám *izgatottan nézi*, majd később, amikor a Cigányasszony Évához lép, *zavartan áll*. Amikor pedig Évát az Eszkimó nejeként látja viszont csak *mereven bámul, a küszöbön állva*.

Említettük, hogy az előadás ritmusát a színész mozgása is meghatározza. A színész színpadra való bejövetelei és kimenetelei, a járásai, a játéktéren belüli elhelyezkedése fontos és kevésbé fontos, hangsúlyos és kevésbé hangsúlyos pontokat kíván. Ezeket az előadás rendezője állapítja meg, de Madách helyenként ezeket is meghatározta. Egyik legmarkánsabb mozgásra vonatkozó utasítássora a Párizsi színben található: miközben Danton a néptömegnek szónokol *újonchad jelenik meg, és az állványnál sorakozik. Az újoncok közül egy tiszt ki lép. Az újonchad elléptet. A néptömeg indul a börtönökbe, néhány sans-culotte egy ifjú Márkit és Évát mint ennek testvérét hurcolja az állványra elé. A sans-culotte-ok elmennek a többi néppel, az ifjak az állványra lépnek. Néhány fegyveres nemzetőr a Márkit elkíséri. A néptömeg véres fegyverekkel, lándzsákon néhány véres főt hurcolva, vadul visszatér. Néhányan az állványra hat.(olnak). A nép letakarodik az állványról. Éva mint rongyos, felgerjedt pórnök kibontakozik a sokaságból, és egyik ke-*

zében törrel, másokban egy véres fejvel Dantonhoz rohan, később Robespierre, Saint-Just s más konventtagok új néptömeggel jönnek, s egy rögtönzött emelvényre állnak. Majd Ádámot a nép zúgása közben körülveszik s elfogják. Fejét a nyaktiló alá hajtja. Példánkból láthatjuk, hogy a Párizsi szín hangsúlyos helye az állvány a nyaktilóval. Ehhez igazodik a szereplők mozgása. A többi színben is ott vannak a hangsúlyos helyek: az Úr trónja, a tudás és az örökélet fája, a fakaliba, a fáraó trónja a hozzávezető lépcsővel, az agora, a templomcsarnok a lépcsőivel, a paloták kertjei, a csillagásztorony erkéllyel és lépcsővel, a Tower bástyája, a kunyhó, a szírt, ahonnan Ádám a mélybe akarja vetni magát. Érdekes megfigyelni, hogy szinte mindegyik színben van olyan kiemelt helyszín, amihez lépcső visz fel. Használatának megvan a funkciója. A rajta történő mozgás ugyanis kétféle hatást képes kiváltani. Mivel a néző a színpadon mindent térben lát, s a térlátás legfontosabb jellemzője a perspektíva, a közeledő tárgy növekvő, a távolodó pedig csökkenő hatást ad. Vagyis a lépcsőn lefelé tartó szereplő alakja megnövekszik a szemünkben, s ezzel együtt jelenlétét is fontosabbnak, hangsúlyosabbnak tartjuk a színpadon. Ádám fáraóként lépcsőn jön le a trónról, majd Évát a lépcsőn vezeti fel maga mellé a trónra. Ezen a lépcsőn gördül le egy múmia is. De vannak még a Tragédiában emelvényre, toronyba történő fel- és levezető, szintén jelentéssel bíró mozgások.

Madách a darab térszervezési koncepciójának kialakításában is segíti a rendezőt. Meghatározza a tér kiemelt geometriai pontjait, melyeknek önálló szimbolikus szerepet szán, a szereplők mozgásával pedig, mivel a mozgó szereplő minden esetben magára vonja a figyelmet, összeköti e kiemelt pontokat, fokozva vagy csökkentve ezzel a térdinamika hatását, amivel lényegében a játék térbeli ritmusát is kialakítja.

A színész mozgatása azonban „nemcsak a térdinamika része, nemcsak mint térkompozíciós elem funkcionál, hanem belső történések, lélektani fordulatok, érzelmi váltások kifejezésére is szolgál.”³ Színészi szempontból az emberábrázolásnak ugyanis nemcsak belső, hanem külső jegyei is vannak, s ennek része a szereplő mozgása is. Másképp mozog egy fiatal vagy öreg, egy egészséges vagy beteg, egy magabiztos vagy bátoratlan ember, ám hasonló mozgások kísérik a lelkiállapot különféle megnyilvánulásait. Például az idegességet járkálás, a várako-

zást toporgás, a lesújtó hír tudomásulvételét az egyenes testtartás elvesztése kíséri. Madách a lélektani folyamatok mozgásbeli ábrázolására is ad utasítást. Az első színben a főangyalok leborulnak az Úr előtt, az Egyiptomi színben Éva *mint a rabszolga neje, kibontakozik, s fájdalmas sikoltással férjére borul*. A Római színben, miután Hippia megcsókolja a halottat, a jelenlévők *mindnyájan visszaborzadva, helyükön felemelkednek*, majd pár sorral később Hippia lelkiállapotában *az asztal előtt összeroskadva* mondja el szövegét. A falanszterben Éva *összerogy*, miközben *gyermekét elviszik*, majd az Eszkimó nejeként érzelmeit nem titkolva *Ádám nyakába borul, s a gunyhóba vonja*. Az utolsó színben Ádám *térdre esve* intézi szavait az Úrhoz, Lucifer pedig *görnyedezve* szitkozódik.

Az előadás lényeges építőelemét a ritmust alakítja még a színész díszletekkel és kellékekkel való kapcsolata is. A díszlet mint az előadás szerves alkotórésze Madáchnál is funkcionális és háromdimenziós. Meghatározza a színpadképet és részt vesz a játékban. Amikor a függöny felmegy „a nézőnek egyértelműen fel kell ismernie a cselekmény színhelyét, mint ahogy jelmeze révén tisztában kell lennie a színre lépő alak jellegével is.”⁴ A színpadkép akkor kifejező, ha a mű tartalmának képi megfelelője. De mi biztosítja azt, hogy az adott tartalomnak megfelelő látványt a nézők többsége is kifejezőnek tartsa? A magyarázatot a képi asszociáció adja. A látott képek meghatározott érzéseket, hangulatokat keltenek. Az ember bizonyos képekről bizonyos fogalmakra asszociál. Ez az ún. tömegasszociáció, mely egy kultúr-közösségen belül hasonló módon működik, érvényes és érvényesül a nézőtérben is. Az érzelmi állapotokra utaló fogalmaknak viszonylag egyértelmű képi megfelelői vannak, azonban az elvont fogalmak, mint például Madách történelmi fogalmai, kifejezései (egyiptomi despotizmus, görög demokrácia, középkori vallásosság, francia forradalom stb.), reprezentáns képi szimbólumot kívánnak. Az Úr trónjáról a mennyországra, a tudás és az örökélet fájáról a paradicsomra, a piramisról és rabszolgákról Egyiptomra, az agoráról és oszlopcsarnokokról Athénre, az istenszobrokról és gladiátorokról Rómára, a máglyáról és keresztről a középkorra, a vérpadról és guillotine-ről a francia forradalomra, a Tower-ról Londonra asszociálunk. Madách tehát olyan, az adott történel-

mi helyzetre és földrajzi helyre jellemző szimbolikus tárgyat használ, mely elsősorban a keresztény-európai kultúr-közösségben működik, tradíciójának része.

Madách díszletekre történő utalásaiból az is kiolvasható, hogy tudja, egy színpadra képzelt építményt nem lehet részleteinek összetettségében ábrázolni a színpadon, elegendő egy jellemző részlet, mely felkelti a nézőben az illúziót. Első tanulmányában a „Művészeti értekezés”-ben már közölte ezzel kapcsolatos álláspontját: „A dráma költészet, lelki élvezetre számított, melynek hatása magában a költeményben fekszik, nem szemet gyönyörködtető cifra látványra. Díszítvényeink azért éppen a cselekmény szükségéhez alkalmaztassanak, semmi felesleges ne legyen rajtuk, mit a cselekmény nem magyaráz...”⁵

A jelmezekre, melyeknek összhangban kell állniuk a darab egészével, s idomulniuk kell a díszlethez és a színészekhez, Madách szintén utal: Athénban a téren *rongyos nép ácsorog*, Rómában a *kéjhölgyek ledéren öltözve dőzsölnek*, a Pátriárka Bizáncban *fejedelmi pompában jön*, Párizsban *igen rongyos újonchad jelenik meg*, Éva ugyanitt *mint rongyos, felgerjedt pórnő* bontakozik ki a tömegeből, Londonban *tarka sokaság hullámszik*. Ádám és Lucifer *munkásokul öltözve* lépnek ki a Tower kapuján, a falanszterbeliek pedig *egyenlően vannak öltözve*.

A kellékek használatát, mely csak akkor indokolt, ha meghatározza, vagy módosítja a cselekményt, vagyis nélkülözhetetlen, Madách ott írja elő, ahol az igazán szükséges. Athénban Éva *galambot s tömjént áldoz az oltáron*, ugyanitt *tőkét hoznak a lépcsők elé*, ahol Lucifer áll bárdal. Párizsban egy *sans-culotte gyűrűt* ad Dantonnak, Éva pedig *egyik kezében törrel, másikban egy véres fejjel* rohan Dantonhoz. Londonban a virágáros lánytól *ibolyát* vásárolnak. Éva, *mint polgárlány imakönyvvel s bokkrétával kezében* jelenik meg, mely bokréta később a szentképen lehervad. Ugyanitt egy *ifjú mézeskalácsszívet nyújt* Évának, Lucifer pedig *ékszereket ad át* neki, melyek aztán *gyíkokká* változnak.

Az elektromosság színházban való megjelenése óta, a színpadi világítás az előadás lényeges elemévé vált. Alapvető funkciója, hogy „plasztikusan felfokozza és modulálja az egész színpadi játékot annak minden részében,”⁶ valamint, hogy elkülönítsen és kiemeljen részeket, hangsúlyossá és hangsúlytalanná tegyen cselekvéseket. A

a fények változására is találunk utalásokat: a mennyekben *nagy fényesség* van, a paradicsomban *verőfényes nap*, majd a *dics elborul*, később *kissé kitisztul*. Egyiptomban *tiszta nap*, Athénban *ragyogó reggel*, Rómában *alkony, később éj*, Konstantinápolyban, Prágában *estve, később éj*, Párizsban *fényes nap*, a második Prága színben *szürke reggel*, Londonban *este felé*, majd *besötétül*. Az Eszkimó színben *kétes világosság*, majd az utolsó színben ismét *ragyogó nap*.

A Tragédiába Madách beiktat olyan színpadi elemeket is, mint a zene, a hangok és a zajok. Ezek gyakran fokozzák egy szó, vagy egy játék színházi értékét. A mennyekben halkan a *szférák* zenéjét halljuk, a paradicsomban *angyali karok halk harmóniája hallik, egy madárka énekelni kezd*, majd *szélroham* kerekedik, a harmadik színben a Föld szellemének megjelenése előtt *iszonyúan mennydörögve* a földből lángok csapnak föl. Athénban *harsonák hangzanak*, Rómában *fuvalások zenélnek, áhítatos himnusz hallik*. Bizáncban *dobszó*, a Párizsi szín előtt pedig a *Marseillaise dallama hallik*. Londonban a *Kar a zszibongó sokaság morajából egygyéolvadva, s halk zenétől kísérve* szólal meg. Éva megjelenésekor *templomi zene néhány végakkordja hallik*. Egy *Nyegle trombitaszóval* jelenik meg, majd a sírjelenetnél a *lélekharang megcsendül*.

Végül a tánc, mely gyakran játszik szerepet színházi előadásokban, a Tragédiában is megtalálható. A Római színben *az emelvényt táncosok foglalják el*, Londonban pedig *zene és tánc* kíséretében mulat a nép.

Az elmondottak alapján talán joggal feltételezhetjük, hogy a Tragédiában a színpadi játék elemeinek ilyen tudatos és nagyarányú alkalmazását csak az indokolhatja, hogy Madách a színházi alkotásnak nem csak a művészi, de a technikai feltételeiben is járatos volt és darabját egyenesen az előadás szemszögéből tervezte el és vetette papírra.

Jegyzetek

1. KÁRPÁTI Aurél: *Az ember tragédiája*. In.: KÁRPÁTI Aurél: *Színház*. Bp.: Gondolat, 1959. 255.
2. MOUSSINAC, Léon: *Kézikönyv a rendezésről*. 2. bőv. kiad. [Bp.]: MSZI: NPI, [1982.] 59.
3. MÁTÉ Lajos: *Térszervezés a színpadon és a pódiumon*. [Bp.]: NPI, [é. n.] 26.
4. MOUSSINAC i. m. 62.
5. *Művészeti értekezés*. In.: *Madách Imre összes művei*. 2. köt. Sajtó alá rend. HALÁSZ Gábor. [Bp.]: Révai, 1942. 561.
6. MOUSSINAC i. m. 67.

Melléklet

A Tragédia színeinek mozgásai

1. szín

Kar
dialógus (Úr)
mozgás (A csillagok védszellemei bejönnek)

Kar

mozgás (A csillagok védszellei elvonulnak)
dialógus
Kar

2. szín

Kar (...angyali karok halk harmóniája hallik...)
dialógus
mozgás (Nagy szélroham. Lucifer a lombok között megjelenik)
dialógus
mozgás (Lucifer a megrettenő emberpár előtt megjelenik)
dialógus
mozgás (A dics kissé kitisztul)
dialógus

az Úr hangja

dialógus
mozgás (Szelroham, a dics elborul)
dialógus
mozgás (A tudás almáját előbb Éva, aztán Ádám megízleli)
dialógus

mozgás (Lucifer a másik fa felé vonja őket, egy Kerub lángoló karddal útjokat állja)

dialógus
Kar

3. szín

dialógus
mozgás (Amit Ádám mond mind láthatóvá is lesz)
dialógus

mozgás (A földből lángok csapnak föl ... a **Föld szelleme** megjelenik)

dialógus
mozgás (A ligetet... nimfák népesítik be)
dialógus

4. szín

dialógus
mozgás (Egy rabszolga egész a nyílt csarnokba fut, s a trón előtt összerogy)

dialógus
mozgás (A betóduló felügyelők a rabszolgát s nejét ki akarják hurcolni)

dialógus

mozgás (A halottat kiviszik, Ádám **Évát** a trónra vezeti)

dialógus
mozgás (Lucifer kimegy, a fáraó parancsára szabaddá teszi a szolgákat *kint nagy örömjaj, a munkások eloszolnak*)

dialógus

mozgás (Lucifer a trónról lerúg egy múmiát, mely *lassan legördül annak lépcsőin*)

dialógus

5. szín

dialógus

mozgás (Kimón, Éva *a templom csarnokába mennek, ezalatt a térre mindig többen gyülekeznek*)

dialógus

mozgás (Éva meggyújtja az oltár tüzét *a tér megtelik polgárokkal, néppel, két demagóg a szószékért küzd*)

dialógus

mozgás (*Az áldozatok füstében Erósz mosolyogva megjelenik...*)

dialógus

mozgás (*Az áldozatnak vége, az istenségek eltűnnek*)

dialógus

mozgás (*Lucifer mint harcos rémült arccal, szaladva jő*)

dialógus

mozgás (Éva, Kimón *felmennek az üldöző csoport elől a csarnokba,*

két nimfa rózsaláncot bocsát le mögöttük a nép előtt, mely azonnal visszalép... harsonák... a nép jajveszékelve szétszalad. – A nimfák eltűnnek)

dialógus (Lucifer monológja)

mozgás (*Ádám mint Miltiádész, fegyveres csapat élén jön*)

dialógus

mozgás (*Ádám felvezeteti magát a csarnok lépcsőin. Fegyveresei eloszolnak*)

dialógus

mozgás (*Nép tolong a templom csarnok elé, köztük Lucifer*)

dialógus

mozgás (*Ádám levezeteti magát a lépcsőn, Évát gyöngéden szolgálói karjába téve*)

dialógus

mozgás (*...egy tőkét hoznak a lépcsők elé, mellette Lucifer áll bárdal. Ádám lehajtja fejét*)

dialógus

mozgás (*A templomból a halál nemtője ... Ádámhoz lép*)

dialógus

6. szín

dialógus

mozgás (*Catulus gladiátora elesik, s életéért esdve, ujjait fölemeli. Ádám a kegyelmi jelt akarja adni, de Catulus lefogja*

kezét,

s összeszorított markát, hüvelykét a gladiátor felé tartja)

dialógus

mozgás (*A hullát kiviszik, az emelvényt táncosok foglalják el*)

dialógus

mozgás (*A táncosok elmennek, jajgatás hallik kívülről*)

dialógus

mozgás (*A csarnok előtt temetési menet vonul el. Az egész társaság egy ideig merev hallgatásba süllyed*)

dialógus (Lucifer behozatja a halottat)

mozgás (*A halottat nyílt koporsóban behozzák*)

dialógus

mozgás (*Hippia a halottat megcsókolja. Péter apostol a kíséret közül kilép*)

dialógus

mozgás (*Péter apostol Hippiaát megkereszteli, aki meghal, Catulus, Cluvia el*)

dialógus

mozgás (*Az égen glóriában a kereszt feltűnik ... A csúcsról félvad csapatok szállnak alá. Távolról áhitatos himnusz hallik*)

dialógus

7. szín

dialógus
mozgás (Első polgár, második polgár *elszélednek*)
dialógus
mozgás (*Néhány polgár ismét megjelen*)
dialógus
mozgás (A Pátriárka *jó palotájából, egy csapat barát követi láncravert eretnekeket kísérve...*)
dialógus
mozgás (*...a Pátriárka s a menet elvonul...*)
dialógus
mozgás (*Egy barát a tolakodó keresztések közt árulja a vezeklésnek tanát*)
dialógus
mozgás (*Éva mint Izóra s Heléne, annak komornája sikoltva rohannak Ádámhoz, néhány keresztésektől üldözve...*)
dialógus
mozgás (*Éva a zárdába lép*)
dialógus
mozgás (*...egészen besötétül... Izóra és Heléne megjelenik az ablakban*)
dialógus
mozgás (*A háttérben egy máglya világa gyúl ki. Az eretnekek karban távolról énekelnek*)
dialógus
mozgás (*...a tornyon egy kuvik kiállt, a légben boszorkányok szállnak, s az ajtó előtt egy csontváz kél a földből, s fenyegetve áll Ádám előtt*)
dialógus
mozgás (*A jelenések eltűnnek*)
dialógus

118

8. szín

dialógus
mozgás (Udvaroncok el)
dialógus (Lucifer monológja)
mozgás (Lucifer el, Rudolf és Ádám be)
dialógus
mozgás (Rudolf el, Ádám... *erkélyének lépcsőinél megáll. Két udvaronc az előtérbe ér*)
dialógus
mozgás (*Éva más csoporttal a két udvaronchoz csatlakozik...*)
dialógus
mozgás (Az udvaroncok el. Ádám és Éva az erkélyre megy. *Mindinkább besötétedik*)
dialógus
mozgás (*Lucifer jó lámpával ...*)
dialógus
mozgás (*Éva ... a lugoshoz ért, A Harmadik udvaronc elébe lép*)
dialógus
9. szín
dialógus
mozgás (*Az újoncok közül egy Tiszt kilép*)
dialógus
mozgás (*A Tiszt föbe lövi magát. Az újonchad elléptet*)
dialógus
mozgás (*A néptömeg fenyegetve el. Ezalatt néhány sans-culotte egy ifjú Márkit és Évát, mint ennek testvérét hurcolja az állvány elé*)
dialógus
mozgás (*A sans-culotte-ok elmennek a többi néppel, az ifjak az állványra lépnek...*)
dialógus

119

mozgás *(Néhány fegyveres nemzetőr a Márkit elkíséri. Éva megszólítja Ádámot.)*

dialógus

mozgás *(A néptömeg véres fegyverekkel ... visszatér)*

dialógus

mozgás *(Évát leszúrnák)*

dialógus

mozgás *(A nép letakarodik az állványról. Éva mint rongyos felgerjedt pórnök... egy véres fejjel Dantonhoz rohan)*

dialógus

mozgás *(...Robespierre, Saint-Just s más konventtagok új néptömeggel jönnek, s egy rögtönzött emelvényre állnak)*

dialógus

10. szín

dialógus

mozgás *(Éva a lugosból kilép)*

dialógus

mozgás *(Éva és az Udvaronc el)*

dialógus

mozgás *(Egy Tanítvány gyors léptekkel jő s az erkélyre megy)*

dialógus

11. szín

Kar

dialógus

mozgás *(Ádám és Lucifer lemennek a Tower belsejébe, s csakhamar munkásokul öltözve kilépnek annak kapuján ... Egy bábjátékos lép színre)*

dialógus

mozgás *(Egy Kisleány ibolyát árulva jő)*

dialógus

mozgás *(Két Polgárlány együtt jő)*

dialógus

mozgás *(...italt mérnek... Kocsmáros és Munkások színre lépnek)*

dialógus

mozgás *(Két Koldus civódva jő)*

dialógus

mozgás *(Egy Katona egy Mesterlegény kezéből elveszi táncosnéját)*

dialógus

mozgás *(Egy Kéjhölgy danolva jön)*

dialógus

mozgás *(Az egyik Zenészt Ádám megszólítja)*

dialógus

mozgás *(Templomi zene ... Éva mint polgárlány Anyjával jő ...)*

dialógus

mozgás *(Egy Ifjú... Évához lép s egy mézeskalácsszívet nyújt neki)*

dialógus

mozgás *(...egy Cigányasszony Évához lép)*

dialógus

mozgás *(Néhány Tanuló jő sétálva)*

dialógus

mozgás *(Két Gyáros beszélgetve jő)*

dialógus

mozgás *(Egy Nyegle, taligán, trombitaszóval, tömegtől környezve megjelen, s a szín közepén megáll)*

dialógus

mozgás *(Éva anyjával visszajő, a Cigányasszony suttogva követi)*

dialógus

mozgás *(A Cigányasszony Lucifertől pénzt kap, felsikoltva elmegy)*

dialógus

mozgás *(A Nyegle... elvonul)*

dialógus

mozgás *(Lucifer ékszereket ad át, melyeket Éva nagy örömmel nézeget és próbál)*

dialógus

mozgás *(...egy elítéltet hoznak taligán ... a nép tolong utána)*

dialógus

mozgás *(Lovel el)*

dialógus

mozgás *(Éva a virágcsokrot feltűzi a kép mellé, de az lehervad, ...*

az

ékszerek gyíkokká változva leperregnek)

dialógus

mozgás *(A nép csoportosulni kezd, a Cigányasszony rendőrökkel*

jő)

dialógus

mozgás *(Ádám és Lucifer a Towerbe tűnnek, s míg lent a csoportozás és zavar növekszik, ismét megjelennek a bástya tetején)*

dialógus

mozgás *(Besötétül. Az egész vásár csoportozattá alakul, mely a szín*

közepén tátongó síron ás, azt körültáncolja, míg egymás után mind beléje ugornak...)

dialógus *(Kar)*

mozgás *(A lélekharang megcsendül)*

dialógus

mozgás *(Éva fátyolát, palástját a sírba ejtve, dicsőülten felemelkedik)*

dialógus

12. szín

dialógus

mozgás *(Lucifer mindkettőjüket átalakítja a falanszterbeliekhez hasonlóvá)*

dialógus

mozgás *(...a lombik felett lebegő füst sűrűdni kezd s dörög)*

dialógus

mozgás (Falanszterbeliek jönnek, köztük **Éva** is. Az udvaron mindnyájan kört képeznek, egy aggastyán eléjük lép...)

dialógus
mozgás (Éva és még egy nő gyermekeikkel kilépnek)

dialógus
mozgás (Lucifer érintésétől Ádám megdermed, közben Éva gyermekét elviszik)

dialógus

13. szín

dialógus
mozgás (A Föld szellemének szava hallatszik)
dialógus

mozgás (Ádám és Lucifer továbbrepülnek **Ádám** egy sikoltással megmerevül. Lucifer kacagva eltaszítja magától Ádámot)

dialógus
mozgás (Ádám feleszmél)
dialógus

14. szín

dialógus
mozgás (Egy Eszkimó a galibából kilép...)
dialógus

mozgás (...Lucifer Ádámot a gunyhó felé vonta, most az ajtót felrúgja, bent **Éva** mint az Eszkimó neje látszik. Ádám mereven bámul, a küszöbön állva)

dialógus
mozgás (Éva Ádám nyakába borul, s a gunyhóba vonja)
dialógus

15. szín

dialógus
mozgás (Ádám a szírt felé halad, Éva kilép az ajtón)
dialógus

mozgás (Lucifer Ádám felé rúg. Az ég megnyílik: az **Úr** dicsőülten, angyaloktól környezve megjelen)

dialógus
mozgás (Az Angyalok kara megszólal)
dialógus

Asztalos Lajos

A *Tragédia* teljes eszperantó változata

A *Tragédiát* eddig több mint negyven nyelvre fordították le. Ezek között van egy úgynevezett nemzetközi is, amelyik egyetlen népnek sem anyanyelve. Ez az eszperantó. Általában mesterséges nyelvnek tartják. De valóban az-e? Mesterségesnek mondható abból a szempontból, hogy szerzője, saját szavával kezdeményezője, a lengyel Lazaro Ludoviko Zamenhof, az indogermán nyelvek szavaiból, elsősorban a nemzetközileg ismert szavakból hozta létre, úgy, hogy eltávolította az indogermán nyelvek ige-, főnév és melléknévragozásának rendhagyását. Ezért az eszperantót lényegében nem mesterségesnek, hanem inkább egy alapos nyelvújítás során kialakult nyelvnek mondhatjuk. Az így létrejött nyelv könnyen elsajátítható, valóban nemzetközi. Kidolgozója tervének megfelelően, létrejöttétől, 1887-től irodalmi művek átvételére is alkalmas. Éppen ez tette lehetővé kiművelését, saját szókapcsolatainak kialakítását. Ma már nem csupán fordítás-, hanem gazdag saját szép- és szakirodalommal rendelkezik. Zamenhof számtalan nyelvet ismert, azt viszont nem tudjuk, hogyan állt a magyarral. Tény viszont, hogy szótárában, a nemzetköziség jegyében, néhány magyar szó is helyet kapott. Emellett az eszperantóban az összetett szavak képzése igen hasonló a magyarhoz, nemkülönben a jelzős szerkezetek is. Utóbbi azonban nem kötelező, az indogermán minta is használható. A dátum ugyanakkor a magyarral azonos.

Altenburger Adolf és Schatz Róbert a *Tragédiát* az 1900-as évek elején fordította eszperantóra. E változatok nem láttak nyomdafestéket, kéziratban lappanganak. Bárczi Géza változatából 1913–1914-ben több részlet látott napvilágot.

Kalocsay Kálmán, a mű következő eszperantóra fordítója, sokoldalú személy volt. Foglalkozása szerint orvos, kórházi főorvos, orvosi szakíró, egyetemi tanár. Emellett eszperantó nyelvész, író, költő. *Rendszeres eszperantó nyelvtana* két kiadást is megért; Baghy Gyulával és Schwarz Teodorral *Literatura Mondo* ('Irodalmi világ') címen

irodalmi lapot adott ki, amelynek hosszú évekig, a lap megszűnéséig főszerkesztője volt; 22 nyelvből fordított verseket eszperantóra; Aiszóposz tanmeséit, Baudelaire és Heine verseit, Dante *Pokolját*, Shakespeare *Lear király*, *Szentivánéji álom*, *Vihar* című műveit ültette a nemzetközi nyelvre; saját eszperantó versei után lefordította Petőfi Sándor *János vitézét* (1923, ennek alapján készült kínai fordítása), majd 1924-ben *Az ember tragédiáját*. 1965-ben kiadta ennek jelentősen átdolgozott változatát.

Föltehetjük a kérdést, mire jó egyáltalán a *Tragédia* eszperantó változata, miután megannyi nyelvre lefordították? Erre azt mondhatjuk, hogy az egész világon ismert nyelvként olyan nyelv beszélőihez is eljut, akiknek a nyelvére Madáchnak ezt a művét eddig nem ültették át. Ugyanakkor olyanokhoz is, akiknek a nyelvén ugyan már létezik, de nem jutott el hozzájuk.

A spanyol, portugál, katalán, román fordítás ismeretében Kalocsay Kálmán *La tragedia de'l homo* című változata egyike a leg-sikerültebbeknek. A sorok hosszát illetően a fordító igyekszik követni az eredetit: ahol kell, a tizenegy szótagos sorok tíz szótagosokkal váltakoznak, a nyolc szótagosok itt is ugyanazok. Tizenegy szótagnál hosszabb sor csupán elvétve akad. A rímet is követi.

Madách gondolatjeleit a fordító nem vette át minden esetben. Pedig a rövid szünetet jelző írásjelnek megvan a maga szerepe: amikor például egy gondolat befejeződik, s a pont után egy másik kezdődik, a gondolatjel elmaradása kifejezetten zavaró lehet. Ennek elsősorban a szöveg előadásakor van jelentősége, de olvasása közben sem haszontalan.

Az eszperantó vers egyik sajátossága a magánhangzóval végződő szavak esetében a szóvégi magánhangzó elhagyása és ennek aposztróffal való helyettesítése. A sorok hosszának kialakítása, a rím szempontjából ez megkönnyíti a fordító vagy éppenséggel az eredeti eszperantó vers költőjének munkáját. Ugyanakkor a vers ritmusát is sajátossá teszi ez a módszer. Kalocsay, ahol szükséges volt, sikeresen élt ezzel a lehetőséggel. Alkalmazásával a sorok szaporodása is kiküszöbölhető. És Kalocsay változata, más fordításokkal ellentétben, alig valamivel hosszabb az eredeténél.

Néhány példa:

Gloron al nia Dio en la alto!
Lin laŭdu tero kaj ĉiela lum'!

'Dicsőséget Istenünknek a magasban,
dicsérje őt föld s az égi fény'.
Dicsőség a magasban Istenünknek.
Dicsérje őt a föld és a nagy ég.

(első szín, 1–2. sor, Angyalok kara)

Ha az eredetiben az *a* sor a *b* sorral rímel, nála is ugyanez:

Finita, jes, la Verk' la mondcreado.

Ripozas la kreint', turniĝas rado

'Bevégezve, igen, a mű, a világteremtés,
Pihen a teremtő, forog a kerék.'
Be van fejezve a nagy mű, igen
A gép forog, az alkotó pihen.

(első szín, 13–14. sor, Az Úr)

Ha az *a* a *c*, a *b* a *d* sorral rímel, ugyanez az eszperantó változatban is:

Gloron al nia Dio en la alto!
Lin laŭdu tero kaj ĉiela lum'!

Per sola vort' Li vekis vivi ĉion;

Dependas fin' de Lia palpebrum'.

'Dicsőség Istenünknek a magasban!
Dicsérje őt a föld s az égi fény!
Egyetlen szóval keltett életre mindent;
Az ő szempillantásától függ a vég.'
Dicsőség a magasban Istenünknek.
Dicsérje őt a föld és a nagy ég.
Ki egy szavával híva létre mindent,
S pillantásától függ ismét a vég.

(első szín, 1–4. sor, Angyalok kara)

De vegyük szemügyre még néhány megoldást:

Ho ploru fratajn larmojn de sufero,
mensog' triumfas kaj pereis Tero.

'Ő sírjátok a szenvedés testvéri könnyeit,
a hazugság győzött s elveszett a föld.'
Ah, sírjátok testvéri könnyeket,
Győz a hazugság – a föld elveszett. –

(második szín, 340–341. sor, Égi kar)

Por kio vivas sklavo? – Porti ŝtonon

por potenculo al la piramid',

starigi posteulon en la jugo

kaj morti. – Jen: por uno milionoj.

'Miért él a rabszolga? – Követ hordani
a hatalmasnak a piramishoz,
állítani utódot az igába
és meghalni. – Íme milliók egyért.'

Mért él a pór? – a gúlához követ

Hord az erősnek, s állítván utódot

Jármába, meghal. – Milliók egy miatt.

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

Ne laŭ la voĉo de la kok' tagiĝas,

sed krias koko, ĉar tagiĝas jam.

'Nem a kakas hangjára virrad (nappalodik),

de a kakas kiált, mert virrad már.'

Nem a kakas szavára kezd viradni,

De a kakas kiált, merthogy virad. –

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

Mirinda mikso el malbon' kaj noblo,

filtrita el mielo kaj veneno,

virino! Tamen, kial ŝi altiras?

Ĉar al ŝi mem la bono apartenas,

128

dum ŝia kulp' al la epoko, kiu
ŝin naskis. – He, helpist'!

'Csodás keverék rosszból s nemesből,
szűrve mézből és méregből,
a nő! Mégis, miért vonz?
Mert a jó a tartozéka,
míg bűne a koré, mely
szülte őt. – Héj, segéd!'

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.
Hej, famulus!

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

Ha jen, ha jen, la kanto de l'futuro!
Trovita vorto, granda talismano,
rejunigonta la maljunan teron.

'Ah, íme, ah, íme, a jövő dala!
A megtalált szó, a nagy talizmán,
A vén földet megfiatalító.'

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)

Jen, el la alto – kiel preĝejĥoro,
Ja ĉiu veo, ĝemo, raŭka voĉo
fandigas dum alflug' en melodion.
Ĝin tiel aŭdas ankaŭ Dio, tial
li kredas, ke li kreis mondon bonan.
Alie ni ĝin aŭdus tie sube,
se intersonas ankaŭ battoj koraj.

'Íme, a magasból – mint templomi kar,
Hisz minden jaj, sóhaj, rekedt hang

129

Míg felszáll, dallammá olvad.
Így hallja ezt Isten is, ezért
azt hiszi, hogy jó világot teremtett.
Másképp hallanók mi ezt idelent,
ha a szívdobogás is belehallatszik.'

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)

Kio do la celo?
Ĝi estas ĉeso de batalo glora.
La celo – mort', la vivo estas lukto.
Ĉi lukto mem estas la cel' de l'homo.

'Mi hát a cél?
A dicső csata megszűnte,
A cél – halál, az élet küzdelem.
S e küzdelem maga az ember célja.'

A cél voltaképp mi is?
A cél, megszűnte a dicső csatának,
A cél halál, az élet küzdelem,
S az ember célja e küzdelem maga.

(tizenharmadik szín, 3724–3726. sor, Ádám)

Se l'granda Hunyad ne en inda gento
naskiĝus, se sur lia lulileto
ombro de tendo saraceno tremus,
kio fariĝus la hero' de l'kruco?
'Ha a nagy Hunyad nem méltó törzsben
született volna, ha bölcsője fölött
szerecsen sátor árnya remegett volna,

130

mi lett volna a kereszt hősből?’

Ha nagy Hunyad nem méltó nép körében

Jó a világra, hogyha szerecsen

Sátornak árnya reszket bölcsején:

Mi lesz első hősből a keresztnek?

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

Kár, hogy az olvasó tájékoztatására a fordító nem említette meg, ki volt Hunyadi.

Mi diris, luktu, hom’, kaj firme fidu!

’Mondtam, küzdjél, ember, és szilárdan bízzál!’

Mondottam, ember: küzdj és bizva bízzál!

(tizenötödik szín, 4141. sor, Az Úr.)

II. Líra–próza–dráma – elemzések a Madách-életműből

Varga Magdolna

Madách költői tudatossága: egy ars poetica vizsgálata

„Madách a költeményeit ívalakú, bőr írómappába foglalt laza lapokon maga állította össze kiadásra, erre azonban nem került sor... A lapokra már másolatban kerültek a versek... A versekhez csatolt egyik papírlapon egy végsőig egyszerűsített ciklus beosztást jegyzett fel: I *Sárga lomb*, *Egyénekhez* (Szerelmiek, levelek, emléklapok). II. *Visszhang*, *Legenda* (Legendák, balladák, regék). III. *Szélhárfa*, *Egyebek* (Benyomások, jellemzések, elmélkedések)... A kezdő vers: *Sárga lomb* és a végső, *Útravaló verseimmel*, a ciklusokon kívül nyitja, illetőleg zárja a kötetet.”¹ Ennyit tudhatunk, nagy vonalakban arról, hogy a biedermeier és/vagy almanachköltészet nyomdokain haladó költő hogyan tervezte – fölhasználva részben a közéleti figyelmet, részben a Tragédia hatását.

Aki figyelmesen olvassa a lírai életművet, az csodálkozik: a nagy kompozitor keveset tud a ciklusképzés sajátosságairól, pedig a magyar irodalomban akár az 1820-as/1830-as évek költészetében, akár az 1850-es/1860-as évek epikájában található példát a német minta átvételére. A ciklusai túl hosszúak, szerteágazóak; a műveket nem köti össze sem a tematika, sem a személyek sora, sem a helyszín, de még a műfaji összetartozással is kétségeink vannak. Ugyanakkor két olyan művel találkoztam, amely a hagyományos, a kortársi és a mai értelemben is ars poeticának tekinthető: ezek vizsgálata azért fontos, mert segíthet eligazodni Madách lírai művészetelméletében. E két vers a *Sárga lomb* és a *Szélhárfa* című költemény – utóbbit Schéda Mária elemezte.² A záróvers: *Útravaló verseimmel* nem sorolható ebbe a csoportba.

A szerző által élre szánt, az egész kötetet (életművet) megvilágító szöveg³ a következő:

Sárga lomb

1. Gazdag bőségén a nyárnak
A virágot fel se vesszük,
Minden óra új gyönyört ad –
A hervadtat porba vetjük,
2. (5) Míg az ősz jó hús szelével,
A virágok mind kihalnak,
S mult idők emlékeül csak
Sárga lombjaik maradnak.
3. Összeszedjük akkor őket
(10) Édes bú emlékeképen –
Egy-egy napnak érzeménye
Írva van minden levélen.
4. Egy-egy lomb minden dalocskám,
Mely a multban éle-nyíla –
(15) Ez kertben, míg az vadonban,
Ez lányszút, az sirt virasztva.
5. S a tavasznak halvány képe
Száll előttem egyszer még el,
Amidőn a dalt mosolygva
(20) Zengem el – könyös szemekkel.

Az ars poetica jelentését csupán földézem, hogy közös ismeret alapján összegezzem véleményem a versről. A szakkifejezés első jelentése a poétika művészete – itt az ars latin szónak a görög techné felel meg. Ha a poétika műnem- és műfajelmélet, akkor ennek gyakorlati ismeretei illenek ide, mondhatnánk a szerző beavat a műhelytitkokba: hogyan születik az alkotás, melyek a sajátosságai. Ha visszagondolunk a Horatius-műre,⁴ akkor nem véletlen, hogy a későbbi klasszicisták⁵ ezt emelték ki először a jelentések közül. A második jelentését általában

nos iskolás korban tanítják: a művészethez, a költészethez való viszony megfogalmazása. A harmadik jelentés is beletartozik az eredeti horatiusi értelmezésbe: az életfilozófia, az erkölcsi világvélemény értelmezése. Természetesen ezeket a jelentéseket egyszerre kell vizsgálni, ám az egyes művekben valamelyik dominánssá válik. Szép példa erre Petőfi Sándor *A XIX. század költői* című költeménye.

A költő a hagyományos dalformát választott, utalva ezzel is a kiemelt egyszerűsége. A hangsúlyos verselésen nem üt át az időmértékes, trochaikus forma,⁶ a költemény rímei⁷ sem arról vallanak, hogy a nyugat-európai verselés ritmusára hangszerelné a gondolatait Madách. Viszont érdemes szemügyre venni a felező nyolcas ütemeit, vannak árulkodó törések, idézem: 1/1.: bősé-gén; 2/3.: em-lékeül; 2/4.: lombja-ik; 3/2.: em-lékeképen; 3/4.: min-den; 4/1.: min-den és 5/4.: kö-nyűs – a sorok mintegy harmada ilyen. S ha ehhez még hozzá veszem, hogy két ütemben megbontotta a szakaszhangsúlyt (4/3. és 4/4.) a ritmus kedvéért, akkor kivételesen komolyan kell vennünk a költő szándékát: dalt írok, a legegyszerűbb ősi formát választva.

A stilisztikai vizsgálatra nem térek ki – az első olvasat (s az egyszerűség szándéka) szerint nem ez hordozza a többletjelentést.

A vers jelentéséhez a szerkezet „vezet el”. Az enjambement-nal (1–2. versszak összekapcsolása – ritka megoldás a 19. században!) a mesterségbeli tudást is bizonyító **3:2** aranymetszést követi.

A nagyobb egységen belül (mintha tanítani akarnánk) játszva felismerhető a **2:1** arány. A két „súlynyi” rész megkülönböztetése nem nehéz. Nem is a hosszú mondat lezárása miatt, hanem azért, mert a 8. sorban ismét a címhez kapcsol vissza: „Sárga lombjaik maradnak.” (Az már tényleg bűvészkedésnek tűnik, hogy a nyolc soron belül az első három után van egy nagy gondolatjel, amely 5:3 arányban tagolja a versmondatot.) Ugyanakkor a vele szembe állítható önálló egységben, a 3. szakaszban olvasható a vers ars poetikaságát bizonyító teljes metafora: *ők, a sárga lomb darabjai / levelei egy-egy nap érzeménnyel, édes bú emlékeképen.*

A kisebb szakasz a megerősítéssel indul: „Egy-egy lomb minden dalocskám” – ezt a költő a gondolatjel után két csoportba rendezi. Az egyik csoport a művészségre utalhat: „Ez kertben, míg az vadonban”; de

beleérthető a kellem, a formalitás mellett a non-konformizmus, a normák elfogadása vagy felrúgása, vagy az illem és a zabolátlan viselkedés egyaránt. A másik csoport a tartalomhoz és/vagy témához kötődik: „Ez lányszűt, az sírt virasztva” – nem is szükséges részletezni. (Ebből a szempontból – ti. ars poetikának véve – ismét rendeződik a vers: most az 1–2 és 5. versszakkal szemben a 3–4. „magstrófák” hordozzák a művészi többletjelentést, s ez is 3:2 arányt mutat.)

A lezáró versszak értékvesztésre utaló ellentétei: (ősz) – tavasz, [éles pillanat] – *halvány kép*, [van] – *egyszer még* a végső összevegyüléshez vezetnek: „*mosolygva / Zengem el – könnyű szemekkel.*”

A szerkezeti-tartalmi elemzés módosíthatja velünk a műfaji meghatározást: bármennyire dalnak szánta ezt Madách, itt a dal és az elégia kevert műfajával találkozunk. A vers szerkezeti szempontból érdemes az olvasásra, szókincse, mondatfűzése miatt azonban nem különbözik a többi Madách-verstől. Hogy alkalmas-e kötetindítónak vagy ciklusindítónak – ezt a követő versek döntenek el valójában. A szerző ide helyezte, s a filológus itt tárgyalja. Mindenesetre, ha szembesítjük akár a másik ars poetikával (*Szélhárfa*), akár a záróversnek szánt művel, akkor nagyságrendi különbséget érzek a javára.

Madách elsősorban a magánszféra intimitását tekintette a líra témájának, legjobb versei azoknak vallanak, akik ismerik életrajzát, életművét. Ez a költészetfelfogás mindig magában hordozza az izolálódás veszélyét, a zárvánnyá kövülés csapdáját. A romantika már a népiesség jelentkezése előtt meghaladta ezt az álláspontot – Madách a nyilvánosság előtt soha nem szembesült ezzel a kihívással. Lírai műveiben nem a nagy művész, hanem a kisember szólal meg: így s ezzel nyit meg Lewis Carroll módjára bejáratot a 19. századi „kisvilágba”.

Jegyzetek

1. In. *Madách Imre Összes Művei II*. Sajtó alá rendezte, bevezette és a jegyzeteket írta HALÁSZ Gábor. Bp., 1942. 1169. Ugyanitt len-
tebb Halász részletezve ismerteti a kéziratköteg jellemzőit is.
2. *Két Madách-vers*. In. *XI. Madách Szimpózium*. Balassagyarmat–
Szügy–Alsósztregova, 2003. szept. 26–27. Szerkesztette BENE
Kálmán, Bp.–Balassagyarmat, 2004.
3. In. *Madách Imre Összes Művei II*. Sajtó alá rendezte, bevezette és
a jegyzeteket írta HALÁSZ Gábor. Bp., 1942. 5.
4. Epistolae II. 3. – „*De arte poetica*” (*Quintilianus*)
5. Egyikük munkája közismert a magyar irodalomban is: N.
BOILEAU: *Art poétique*. Magyarul kortárs fordításban Erdélyi Já-
nos munkája nyomán olvashatjuk, *A költészetéről*. In. ERDÉLYI Já-
nos: *Filozófiai és esztétikai írások*. Sajtó alá rendezte T. ERDÉLYI Já-
nosa. Bp., 1981. 744–771., jegyzet 1027.
6. Lássuk a ritmikát: 1. – u | uu | – u | – / – / uu | – – | – u | – – /
– u | – u | – u | – u / – / u – | – – | – u | – – // 2. – u | – – | – u | –
u / – / uu | – – | – u | – – / – u | – – | – u | – – / – u | – u | – u | –
u // 3. – u | – u | – u | – u / – u | – – | – u | – u / uu | – u | – u | –
u / – u | – – | – u | – u // 4. uu | – – | – u | – – / uu / – | – u | – u |
– u / – – | – – | – u | – – / – – | – – | – u | – u // 5. – / uu | – – | – –
| – u / – u | – u | – – | – u / uu | – u / – | – u | – u / – u | – u | – u | – u |
– – / u
7. Nagyon gyöngye kétszótagos asszonáncokat használ, s hogy maga
sem tartja fontosnak a rimelés, erre utal a félrímes keresztrímes
megoldás.

Schéda Mária

Az egyéni és a nemzeti sorstragédia élményének összefonódása Madách két versében

Pál öcsém sírjánál

Elégikus óda, filozofikus költemény. A XIX. századi romantika hőm-
pölygő ritmusában a gondolatok hullámai össze-összemosódnak, nin-
csenek klasszikusan elkülöníthető szerkezeti egységek, mint ahogy a
lét-nemlét, ittlét, öröklét sejtelmait sem lehet határvonalakkal, gondo-
latcölöpökkel szakaszokra osztani. A hullámok átbuknak a mestersé-
ges akadályokon.

Madách, ha a lírához nyúl, asszociációira hallgat, mint az im-
presszionisták, de ő a gondolatok asszociációival játszik és nem a
hangulatokéval. A gondolatok asszociációi pedig színtelenek, ha nem
járul hozzájuk poézis, s ennek gyakran híjával van Madách. Ezt ő is
tudja, „göröngyös technikának” nevezi a stílussal való birkózásait, s
mint rá nehezedő „átkot” emlegeti, mely a neki-nekirugaszkodó javí-
tási próbálkozásoktól is gyakran „elijeszti”.¹ Ő azonban kizárólag a
külső formával való küzdelmeire vonatkoztatja, holott ez a belső for-
ma elrendezésénél is jellemző rá. A mélységek kusza üzeneteinek fo-
gadásáért harcol: elsősorban önmagával. Nem dominálnak nála az ér-
zelmek, mégis hangulati asszociációs technikával villantja fel gondo-
latait. Madách minden alkotása gondolati impressziók halmaza, és
egész életműve ezek egymásba kapaszkodó folyondárja. A szálakat,
az indákat nem lehet „rendbe” állítani, de a gyökerekig el lehet jutni
segítségükkel. A gyenge indák (mint pl. e költemény is) éppúgy tart-
ják az erőseket, mint fordítva. Észre kell vennünk ezek szerepét, mert
erőtlenségükben is nélkülözhetetlenek.²

A *Pál öcsém sírjánál* az ismertebb, emlegetettebb Madách-versek
közé tartozik. Talán azért, mert *Az ember tragédiája* halál-meditáció-
it, fejlődéskoncepcióit előlegezi meg nem egy gondolatában.

Az indítás lírai helyzetkép: az elhunyt sírjánál álló költő mintegy „kihangosítja” gondolatait. A versben nincs szó arról, milyen volt az eltávozott, hogy hősi halált halt a 48-as szabadságharcban, hogy élte a fiatal, bohém katonatisztek életét (amint ezt megtudhatjuk bátyjához írt hazafias és vidám hangú leveleiből³). Ez az elégia sokkal inkább öntükröző, mint kegyeletes, sokkal inkább a gyász kiváltotta reflexiókról tudósít, mint az elhunytól, vagy az ő hiányának fájdmáról. Ezért nem szokványos, ezért madáchi.

„A sír néma, hallgatag”, nem válaszol már se könnyre, se a „zajgó szív” szólításaira. A második versszak a múltat, a harmadik és negyedik a jelent idézi, ez utóbbit mint menekülést a jövő elől. Ennyi a lírai „felvezetés” a súlyosabb gondolatok előtt.

Az emlékező második versszak az „együvé csatoló” gondolatokra utal. S hogy melyek voltak ezek, az Madáchra nagyon is jellemző:

Még tegnap együtt küzdénk, fáradánk
Megérteni az életcélokat.

Még közös volt a „szent eszménykép” lelkükben. Öccse távozásával ennek immár vége. A következő képpel érzékelteti ezt a költő:

Mint aki pályázás közben leül,
S vetélytársára sajnálkozva néz...

A haza védelmében elesett Pálról úgy érzi, kiállt a sorból, mint akit elment a kedve a további küzdelemtől. Látván a „balgatag, csalóka” célt, „útközben félre áll.” Íme, mennyire öntükröző a gondolatmenet! Madách nem egy későbbi drámahőse áll félre oly módon, hogy önként búcsút int életének. – Cserbenhagyott – gondoljuk önsajnáló gyászunkban. Tudjuk, József Attilát átjárja a gyűlöletig lemerülő szemrehányás, Madách azonban azt vallja, „szemén könny ég, de szívén nincs harag.”

Az ötödik strófától következnek a súlyos kételyek, az elmét emésztő megválaszolatlan kérdéssorozatok, a hitet és tudást megkérdőjelező romantikus tépelődések, a Tragédiát megelőlegező motívumok.

Óh jaj, hogy így van, bölcsőnk és a sír
Egy pont csak, mely körül futunk, futunk,
S midőn lihegve összeroskadánk,
Mindig csak a kis pont körül vagyunk.

Minden miveltségünk Babel torony,
Vágyunk felérni véle az eget,
S hosszú fáradtság, építés után
Oly messze az, mint volt fejünk felett.

A korra jellemző fejlődéselmélet, a körforgás, valamint a Babel-szimbólum Vörösmartynál is megtalálhatók. Madách is a büszke ember kicsinységét és telhetetlenségét közvetíti általuk, s a hiábavalóságnak tűnő meddő küzdelmet a pusztulással szemben, mely győzedelmeskedik a mindig megújuló élet felett.

A hetedik versszak párhuzamos költői kérdései is az enyészet mindenkit egyenlősítő hatalmára céloznak. Ősi, középkori keresztény motívum ez. Az ittlét és a nemlét, a velünk élő testvér és a halott ismeretlen azonosságának és különbözőségének felfoghatatlan titka ez. Madách megközelítésében:

„...az ember itt csak vendégként mulat”
„...te többé nem vagy már öcsém...”
„...nem ismernék reád.”

E sorokkal elmerészkedik a titok küszöbéig, de ha megtehetné sem lépné át azt, mert az ismeretlen „tökélyesség” „hideg s döbrentő” a számára. A következő sorokra rácseng Ádám Évához intézett vallomása:

Minden mi vonz, ami meleget ad
Az ember keblében egy gyengeség.

Oh nő, mi szük, mi gyarló látköröd:
S a büszke férfit ép ez vonzza hozzád –
Csak gyöngesség mit az erő szerethet.⁴

A gyarlósággal rokonságot vállalni emberibb, mint a túlvilág „döbentő tökéységének” megértése. A túlvilág mint életünk szerves folytatása – vagy amolyan dickensi szembesítése evilági életünkkel – Madáchot még nem érinti meg egzisztenciálisan. Számára a síron túli életnek csak halvány lehetősége ez. Ő inkább a két létforma közti szakadékokat észleli, és véli áthidalhatatlannak.

Az ókori költők és a reneszánsz óta kedvelt, evilági – anyaghoz kötött – „halhatatlanságot”, az alkotót túlélő mű „örökérvényűségét” e költemény írásakor jobban el tudja fogadni a túlvilág vallásos hiténél. Bár a maga módján ezt is szkeptikusan teszi.

Te más lény lettél, voltad elveszett,
Csak a költőből él az, amit írt,
Mint a lehervadt rózsáról viszen
A röpke illat még mulandó hirt.

Hasonlata odakívánkozik Berzsenyi vagy Petőfi mulandóság-metaforái mellé, de már előkészíti a Tragédiában elhangzó sejtéseket is az elmúlás és az emberi „halhatatlanság” paradox egylényegűségéről. Bizonyíték erre *Az ember tragédiája* egyiptomi színének néhány sora:

Nem érzed-é a lanyha szelletet,
Mely arcodat legyinti s elröpül?
Vékonyka porréteg marad, hol elszáll,
Egy évben e por csak néhány vonalnyi,
Egy századévben már néhány könyök,
Pár ezredév gúládat elássa,
Homoktorlaszba temeti neved...⁵

Ez hát minden emberi mű „halhatatlansági képlete”. Az alkotás anyagát a beléje lehelt lélek élteti tovább az időben – egyre csekélyebb intenzitással. Az alkotó még ennek valóságát sem képes lemérni, hisz élete lényegesen rövidebb, mint alkotásáé. A szakadék az itt-lét és a más-lét közt legalább olyan áthidalhatatlannak tűnik, mint az alkotói szándék és az objektivizálódott mű között. Csak az látszik biztosnak Madách szerint, hogy minden műalkotás torzó, hiszen:

143

...a költő is halvány árnyképét
Lelkének bírja csak kizengeni;
S ezzel halálból szívvilágának
Vajh mily csekélyke részét menti ki.

Sajátos esztétikai álláspont, egyéni ars poetica formálódik itt: a luciferi szkepszisé. Ez nem kevés göggel állítja, hogy legfeljebb az alkotó ember élete értékes ezen a világon.

S hát még te, aki nem költél, öcsém,
Burokban haladt köztünk lelked el,
Veled mindent, mint hulló csillagot
Nyom nélkül nyelt el a halott lepel.

Ebből a keserű véleményből származnak a jóvátehetetlenség vergődését, sajnását érzékeltető felkiáltások, melyekben ugyancsak a Tragédia hasonló megközelítéseinek előzményeit kell látnunk.

Óh, mért él hát az ember, mért löké
Az Isten egy percre világába,
Hogy öntudatra ébredve, az
Örökkévalóságot átlássa.

Itt még Istent okolja azért, amiben később az ember szabad akaratból elkövetett lázadását fedezi fel: a halhatatlanság elvesztéséért. Elveszteni, elvesztegetni csak azt tudjuk, ami (vagy aminek lehetősége már) valamelyest birtokunkban volt. Ezért kiált fel Ádám a költő lelkében egy évtizeddel később a fenti gondolat cáfolatának fájdalomával:

...Óh, miért lökém el
Magamtól azt a gondviseletet,
Mit ösztönöm sejtett, de nem becsült,
S tudásom óhajt – óh, de hasztalan.⁶

144

Az „ellőkém” azt sejteti, hogy az ember nyűgnek, ítéletnek élte meg a szabadságot, nem ajándéknak. E ponton Madách közelít a XX. századi egzisztencialistákhoz. Elszakadni, „függetlenné” válni az ember számára viszont azzal jár, hogy átéli kicsinységét, létének abszurdig menő korlátozottságát, és ez elidegenítheti a cselekvéstől.

Ennek a vergődésnek neve: történelem, nemzedékek „percnyi” életének sorozata. E „percnyi lét” is csak *Az ember tragédiája* XV. színében, az Úr szavaiban nyer valódi, célra irányított értelmezést, ahol az ígéret szerint „a végtelennek érzete” emeli és tartja egyensúlyban, s ez áll majd korlátként is a büszke ember előtt. A *Pál öcsém sírjánál* című filozofikus költeményben Madách még maga sem jutott el idáig, s kérdései emiatt lezáratlanok maradnak. Testvére sírhalmá előtt még nem tudja eldönteni, azért él-e az ember, hogy

Átlássa istensége szikraját,
A roppant tért és a nyűgöt nyakán,
S mint trónjáról száműzött istenség
Sírnál álljon meg percnyi lét után.

Vagy nem vesz el a munka és erő,
De méltó bért túl mindenik arat,
S míg szellemed magasb körökbe lép,
A durvább lélek tőled elmarad?

Ezekre a tépelődésekre valóban csak az Úr utolsó szavai adhatnak feleletet „az arasznyi lét” és a „túl örök idő vár” feszültségében élő teremtmény számára, megadva neki a bizalom és a küzdelem lehetőségében megformálható tisztánlátást. Csak ha együtt vállalja az ember a bizalmat a küzdelemmel, közelíthet annak valódiságához, hogy

...lelkünk folytatja, dicsőülve bár
Az életben megkezdett útjait?

Itt még a kérdőjel fejezi ki azt, hogy e lehetőség túl nagy feladat a költő számára, mert – míg fentebb a halál utáni lét „dermesztő tökélyessé-

ge” nyomasztotta –, most úgy véli, az innen átvitt terhek cipelése teheti az odaátot elviselhetetlenné. E belső dialógusok ádám-luciferi dinamikája teszi érdeklődésünkre érdemessé Madách nagyívű gondolati költeményeit annak ellenére, hogy ezek poézisükben valójában nem érik el a magyar nyelvű romantikus líra határfokát.

A halál témában Madách kérdésfeltevései a keresztény morálteológiát faggatják, s eljutva a hit megragadásáig, rádöbben, hogy nem szükségszerű kérdéseinek kategorikus megválaszolása. A kérdések kérdések maradnak a szabad akaratot ajándékozó Úr végzéséből, s megbicsaklik minden igyekezet, ha a hit válaszain túl biztosat akar tudni róluk.

A költeményt lezáró gondolatsorok egyike egy ilyen „bicsaklás”, törés, melyben az előző – az Úr trónját közelítő magaslatokról – visszazáll egy pillanatra a kicsinyes, emberi látkörbe. Az előző, válaszra váró kérdések nyitottsága már a léten túli lét dinamikájával telítődött, az utolsó versszakokban ez a lehetőség mintegy visszahúzódik, visszavonást szenved.

S te is, ki itt már felküzdél öcsém!
Hogyan türöd majd örök életedet?
Te, akinek tett volt egész valód,
A nyugalom halál leend neked.

Innen már csak egy lépés választ el a mindent beborító – küzdelmet és bizalmat félretelő – pesszimizmusig, s ezt a lépést a költemény utolsó három versszakában meg is teszi Madách. Hiszen emberi léptékkal mérve már „vigaszt” nyújthat az is, ha szeretteink és hajdani jószándékaink ádáz sorsát nem kell átszenvednünk. Aki fiatalon itt hagyta az életet (mint Pál), ettől megmenekült. A „ha látod” alaki erősítéssel indító utolsó strófa minden emberi szerelem, szeretet, sőt hazaszeretet elszürkülését sugallják. A pesszimista lecsengést mégis hitelesíti – az 1850-es években – minden magyar számára hazája sorsának reménytelensége. Vörösmarty, Arany és Tompa allegóriákba, szimbólumokba bújtatott jeremiádjaival egy sorba állíthatók (a börtönt is vállaló, két testvérét a szabadságharc miatt elvesztő) Madách zárósorai. Ö
azon-

ban – a publikáció kizárásának tudatában, mintegy „önmagának írva” – nyíltan mondja ki azt, amit kortársai a cenzúra miatt igyekeztek elrejtteni. Ilyen perspektívából nézve minden elhunyt sorsa elviselhetőbbnek és szerencsésebbnek tűnik az életben maradottak megcsúfolt magyar-végzeténél.

És látod a hont, a jogot és erényt
Vérezve, s nem siethetsz védeni:
Örök léted örök keserv leend
S enyészetért fogsz csak könyörgeni.

A *Pál öcsém sírjánál* című költemény Madách azon filozófiai, mérlegelő számvetései közül való, amelyekben a költő az élet és a történelem alapkérdéseinek tükrében vizsgálja önnön, sorsával együtt alakuló arcát. E tükröt itt elhomályosíthatja, sőt – jogosan – el is torzíthatja a „magyarnak lenni” marcangoló fájdalma.

A négy soros versszakok jambikus lejtésűek, gyakori spondeusokkal lassított ritmusban, meg-megújuló félrímekkel.

Mária testvérem emlékezet

Az 1848-as szabadságharc a Madách családot kettős gyásszal sújtotta. Madách Pál tisztként, futárszolgálat teljesítése közben halt meg, Madách Mária pedig férjével, Balogh Károllyal együtt verték agyon saját (oláh nemzetiségű) jobbágyságai.

Mindkét veszteség – a mély fájdalom kifejezésén túl – bölcséleti, történetfilozófiai és általános emberi – következtetések átgondolására és közlésére serkenti a költőt. Ezekben ott találjuk *Az ember tragédiájában* végső formát öltő, jellegzetes madáchi motívumokat is.

Tanulságos összevetni Madách Imre pesti egyetemi éveit alatt írt leveleit a különböző, hozzá közelálló személyekhez. Míg barátjához, Lónyay Menyhérthez a rajongó szeretet, anyjához a tiszteletudó (az anyai szeretet elől már-már védekezésbe menekülő) tartózkodó fiú hangján szól, nővérehez, Marihoz írt egyetlen ránk maradt levele csu-

pa bohémság, a nővér kissé cinkos megértésére és egyetértésére számító kötetlen fecsegés a bálokról, az ismerkedésekről, a „mulatások”-ról, a pesti szalonok könnyed, biedermeieres légköréről. A fiútestvér megértésre és egyetértésre számító beszámolója ez a levél szeretett nővérenek. A tizenéves Madách kedélyhullámzásai (egyazon időpontban jelzett ború- és derülátásai), alakuló jellemének azt a hármas arculatát rajzolgatják, amely az évtizedek formáló keze alatt a Tragédiában Ádám–Lucifer–Éva alakjában nyer majd (jól elkülöníthető) végső formát.

Máriával való kapcsolata felhőtlen testvéri kapcsolat volt, Imre nemcsak szerette, hanem őszintén tisztelte is nővérét, akit az élet alaposan megpróbált a vértanúságnak is beszámítható halál előtt.

Mégis feltűnő e versben is, akárcsak a *Pál öcsém sírjánál* címűben, hogy nemcsak a szeretett hozzátartozó siratása, emlékezetbe idézése motiválja írásra a költőt, hanem sajátos egyéni életfilozófiájának gondolati asszociációkon alapuló interpretálása is. Ez a mondanivaló e költeményben egyensúlyban marad az érzelmi veszteséggel, jobban, mint az előbbiben, ugyanakkor markánsan állítja elének az életművet meghatározó motívumokat. Jelen esetben a tömeg és a nagy ember örökké ellentmondásos kapcsolatával találkozunk; a Tragédiában is jól ismert konklúziók vázlatos és variáns megfogalmazásával. A patetikus, ódai hangvétel éppúgy jellemző az elégiára, mint a mély érzelmektől átítatott líraiság.

A bevezető három négy sorost a sebeket érintő fájdalom hatja át. Az első versszak a megszólításba foglalja a szeretett nővér legfőbb jellemvonását, a hűséget:

Hiven követted férjedet, Marim,
Balsors s szerencse közt az életem.
S midőn a siron állt meg csillaga,
A sírba is követted őt hiven.

A folytatást a szabadságharc leverése utáni nemzettudat fonákjának is tekinthetjük, amely a nemléte, a halált pozitívnak, jónak festi, hiszen együtt veszhettek el, távozhatott a sírba minden, ami értelmet

adott Mária életének: hitvesi, szülői szeretet és a haza szeretete. A költői kérdés keserűen summázza ezt:

Mért vágnátok még élni, véletek
Van mind, mi néktek itt kedves vala?

A harmadik versszakkal kezdődik a tömeg–nagy ember viszonyának taglalása. Az alaptétel a nép nyilvánvaló hálátlansága, erkölcsi törpesége:

De egy emlék van, egy, mely hogyha él
Még lelketekben, óh kínos nagyon,
Hogy a nép, melyért férjed harcra szállt,
Melyért vivott, az gyilkolt agyon.

Polémikus fejtegetéssel bizonyítja a továbbiakban, hogy ellenfeleink kezétől, önként vállalt viadalban, igazunk tudatában szembenézni a halállal sokkal könnyebb, mint

Orgyilkot nyerni hálaszó helyett.

Petőfi Szilveszterének sorsa ez.

Ez, ez hozhat kétségbesést reánk...

– sírja egy életen keresztül, ha erre a témára hangolódik.

Madách korántsem arisztokratizmusból, fensőbbiségérzésből szól. Ahhoz, hogy eljusson a fentebbi álláspontra, tudjuk, nagyon sok közéleti csalódáson kellett keresztülmennie. Ő már a szabadságharc előtt hátat fordított a torzsalkodó magyar (nemesi) politizálásnak, s ez tudatos döntés volt részéről, amit nemcsak egészségi okokkal magyarázhatunk. A *Csak tréfa* című drámája tárja elénk azt a korrumpálódott nemesi környezetet, amelynek politikai mentalitásával végképp nem tudott egyetérteni. Viszont főhősének sorsában azt is átéli, hogy az idealizmus a politikában életképtelen. Visszavonult tehát, mégis lelkes

szimpatizáns lett, amikor az eszmék diadalmenetét vélte megvalósulni 1848-ban. A bukás után is tovább hitt a szabadságharc szent eszméiben. Ezért is nevezi „jó barát”-nak a népet, akkor is, ha hálátlan, mint Madách Mária gyilkosai, akkor is, ha tudatlansága miatt hagyja magát félrevezetni. A *nép* fogalmát később (a Tragédiában) jórészt a tömeg fogalma váltja fel, s ez utóbbi telik meg azzal a pejoratív töltéssel, amelybe mindenki belefér, aki manipulálható, legyen az közember vagy nemesúr. De az eszme soha nem devalválódhat.

A népszabadság eszményképe volt
Zord éltetekben a vezérfonal,
Azért türetek s a sír küszöbén
Szakadt az el, hagyott vigasztalan.

Ott láttátok, hogy álmokép csak az,
Miért szenvedtetek oly hősieen,
Ott láttátok, hogy aki még csatáz
A nép javáért, milyen esztelen.

Szinte válaszként – a hálátlan tömegtől való elidegenedést léleekben megérelve – Éva Athénben kimondott keserű igéi kíváncsoznak ide:

Csak láncot érdemel e csöcselék,
Mely érzi, hogy te születél urául,
Ki nemesebb vagy, mint ők összevéve,
S megöl, megöl, hogy lábához ne essék. –

A hatalmi pozícióra törő irigy és anyagiasság kicsinyesség, valamint az eszmékért élni és halni tudó emberi nagyság történelmi összefüggésének és paradox egymásra utaltságának képlete ez a néhány sor. Madách számára történelmi tapasztalatai igazolják a keserű determinációt: a tömeg rabszolgának született, függőségnyel minduntalan felülkerekedik benne, megalázóiban nem képes felismerni végzettszerű rabságának okozóit, miért ismerné fel tehát valódi jötevőit? Vakon,

csaknem örömmel szolgál annak, aki hatalmi céljait érvényesíteni tudja általa.

Ah, fáraó, rajongsz; hisz a tömeg
A végzet arra ítelt állata,
Mely minden rendnek malmán húzni fog,
Mert arra van teremtvé. Már ma mentsd fél:
Amit te eldobsz, ő meg nem nyeri,
És új urat keres holnap magának.⁷

Aki mégis úgy szolgálná a népet, ahogyan a XIX. századi romantikus forradalmi hazafiság és a lelkiismeretéből fakadó népboldogító eszmék diktálnák, az vállalja, hogy magányával és meg nem értettsé- gével kell fenntartania a világot. Gyakran élete árán is.

„Csak a gyenge szereti önmagát, az erős egész nemzeteket hordoz szívében.”⁸

Széchenyi azonban a realitások talaján maradt:

„Csak az a valóságos bölcs hazafi, ki lehetőt kíván, 's jól tudván, hogy az ember gyenge lé- te miatt se felette boldog, se határtalanul boldogtalan nem lehet, a' középuton jár.”

Széchenyi józansága, az elvárások nélküli mértéktartó középutas- ság – a politikában igen, de – a lírában nem adatott meg Madáchnak. A lírában azonban az érzelmek hullámverése természetes. E költe- ményben is ennek polemizáló hangereje miatt nem jut nyugvópontra a gyásszal terhelt kérdésfeltevés:

Nehéz lehet embernek lenni, hogy
Csak egy-kettő van milliók helyett.
De még nehezebb embernek lenni, hogy
Ne szállja meg lelkünk népgyűlölet.

Még Ádám se tud (egy évtizeddel később) átlépni e csalódásokon és következtetésekben, bár megpróbálja:

E gyáva népet meg nem átkozom,
Az nem hibás, annak természete,
Hogy a nyomor szolgává bélyegezze,
S a szolgaság, vérengző eszközévé
Súlyessze néhány dolyfős pártütőnek.
Csak egyedül én voltam a bolond,
Hívén, hogy ilyen népnek kell szabadság.⁹

A kiábrándulás nem jelent sem megbánást, sem meghátrálást. A jónak is van determináltsága, Balogh Károly és Madách Mária vállal- ták ezt a sorsot.

Ti gyűlölet helyett szerettek,
S ne bánjátok meg csalódástokat.

A szeretet túléli evilági végzetét. Az utolsó strófák megbékélő hang- vétele mögött ez húzódik, s Petőfi Szilveszterével együtt valószínűleg sok ideálpolitikus reményét tárja elénk. Az isteni igazságosságba ka- paszkodva és a „silány” emberek hálátlanságán túllépve Madách hin- ni szeretné, hogy

... nép is megnemesül,
Ha emberré lesz, gondolkodni fog,
Lengetni zászlóit szellemetek
Lejő megint, s ti megbocsájtotok.

Jegyzetek

1. HALÁSZ Gábor (szerk.): *Madách Imre Összes Művei*. Révai, Bp., 1942. II. 867.
2. Az erőtlén, de nélkülözhetetlen szálak Madáchnak *Az ember tragédiáját* megelőző művei. A téma bővebb kifejtését lásd: *A líra és a Tragédia párbeszéde* című tanulmánykötetben. (Árgus–Vörösmarty Társaság, Székesfehérvár, 2002)
3. I. m. 1101–1008.
4. MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1954. 62.
5. Uo. 63.
6. Uo. 47.
7. MADÁCH Imre: i. m. 59.
8. SZÉCHENYI István: *Hitel*. 22. és xii.
9. MADÁCH Imre: i. m. 78.

Árpás Károly

Madách és a közélet – adalékok a képviselő életéhez Madách két beszédének vizsgálata

Előismeretek a beszédértelmezésekhez

Az 1861-es esztendő nagy sikere az országgyűlési szűzbeszéd volt.¹ Ennek megvilágításához járulok hozzá két kisebb beszédének vizsgálatával.

A politikai események megértéséhez a következő konstellációban kell gondolkodnunk: az európai nagyhatalmak a krími háborút lezáró párizsi béke és a felemásan megvalósult olasz egyesítési kísérlet után nyugalom akartak, az osztrák uralkodó pedig a birodalmi meggyengült nagyhatalmi pozíció visszaszerzéséhez biztos háttérrel teremtését próbálta (kapkodva) megvalósítani. Ehhez az örökös tartományokban beletörődött a politikai nyitásban, de a kormányzást nem lehetett féloldalasan megerősíteni: előtérbe kerültek a magyar ügyek. Az uralkodóhoz különben lojális konzervatív arisztokrata csoport a Deák vezette politikai bázissal kívánt egyezkedni, hogy – megszerezve a magyarországi többséget – erre hivatkozva előnyös helyzetbe kerüljön az uralkodónál (közismerten az 1847-es állapotok visszaállításával). Ezzel szemben a meglehetősen aktív emigráció a hazai radikálisokra támaszkodva akarta fenntartani azt a vélt/tudott társadalmi bázist, amelynek meglétére hivatkozva s ezzel operálva nemzetközi (elsősorban olasz, illetve francia) támogatást akart szerezni 1849 folytatásához. A Deák Ferenc körül kikristályosodó politikusok nem akartak kimaradni a birodalom reformjaiból, a katonai megoldást nem vállalva 1848 áprilisi törvényeit akarták életre galvanizálni. A Teleki László–Tisza Kálmán jelezte csoport 1849-cel revolverezve vagy több lehetőséget követelt a belpolitikai átalakuláshoz és vezetéshez, vagy a birodalom felbomlását játszotta. (Érdemes fölidézni az 1840-es évek politikai történéseit,² mert ennek lezáródása az 1861-es országgyűlés.)

Madách politikai tevékenységét csak az országgyűlésre szűkítve vizsgálom: öt művet³ sorolunk ide. A *Politikai hitvallomás* a választói program volt, *A választás után* improvizált laudáció, *A felirat vagy határozat kérdésében* Madách szűzbeszéde, *A nemzetiségek ügyében* című tervezett hozzászólása az országgyűlés feloszlata miatt fiókban maradt, *A választókhöz az 1861. országgyűlés után* című összegző jelentésének nyilvánosságáról nem tud a Madách-filológia.

A magyarországi választások (amelyről 1861 januárjában döntöttek Bécsben) március 2-án kezdődtek. A *Politikai hitvallomás* választói program⁴ azért is jelentős, mert a párt vezetőjévé emelkedő Teleki László⁵ csak 26-án tartotta meg abonyi programbeszédét – őt is, akár csak Madáchot, korábban egyhangúlag választották követték a képviselőházba, holott I. Ferenc József mint főrendet a felsőházba hívta meg személyes levelében. Madách hamarabb jelentette meg programját, hamarabb választották meg – március 20-án –, s a választóknak tartott beszéde független a későbbi politikai helyezkedésektől.

A választás után

A rövid beszédet⁶ két okból érdemes értelmeznünk: egyrészt rögtönzésével a pillanatnyi hangulathoz igazodik, másrészt fölsejlik benne a nagy beszédnek néhány eleme. Terjedelmi okokból csupán a szerkezetét vizsgálom a tizenöt mondatból, nyolc bekezdésből álló szövegnek.

Ami feltűnik: a szövegből hiányzik a megszólítás – Madách feltehetően a szóbeli előadásakor kiegészítette.

A bevezetés az első bekezdésnek felel meg, hiszen nemcsak köszönetet mond (I/1.), hanem a jóakarát megnyeréseként kijelenti, hogy a felelősséggel való bánás jogát későbbi tetteivel kell kiérdemelnie (I/2.)

Kitérésnek veendő a második bekezdés: a közelmúlt nem tette lehetővé a bizonyítást (II/1.), de két ok bátorítja: a választók bizalma (II/3.) és a program: a mostani országgyűlésen csak kitartásra van szükség [alku kötni nem szabad!] (II/4.)

Eztán következik a III/1. mondatban a tétel, megszólítással: a vesztély a törvényesség útján kétségbe vonni a haza létét és 1848-at! Eh-

hez két tekintélyérvet használ fel. Egy vallásos színezetűt: Istenre hivatkozik, aki megtorolná az együttműködést (IV/1.). Majd egy erkölcsfilozófiáit: a hallgatósághoz fordul – nem tudna szembenézni velük (V/1.). Az esetleges ellenzőket kívánja meggyőzni a VI/1-kel: szeretné remélni, hogy az országgyűlés egyezkedhetne, de a jelen helyzetben csak a kitarítás az egyetlen út.

Ezután következik a befejezés. A szónok megerősíti még egyszer a tételt: az országgyűlés hivatása a kitarítás 1848 sarkalatos jogai és eszméi mellett (VII/1.), feladatot ad a hallgatóságnak/választóinak: itthon tartson ki – ez támasz (VII/2.). Ismét kaptáció és hízelgés következik: a nehéz idők kijelentésével homályos hivatkozás történik Jézusra, aki megfeszítettett, hogy tanai elterjedjenek (VII/3.) Végül köszönetet mond a tótajkú választóknak: a magyar képviselő a magyarok szabadságával másokét is védi, ahogyan a protestáns vallásszabadságot is katolikusok védték (VIII/1.). Az utolsó mondat a fáradt képviselő zárata: hivatásunk együtt örülni és szenvedni (VIII/2.)

Az 1861. évi országgyűlés vázlatos története

A történelemre nemcsak a háborúk esetében igaz: a győztesek írják. Egy-egy múltbeli esemény súlyát az határozza meg, hogy mennyiben és milyen mértékben illeszthető be a történelmi fejlődés folyamatába. Az 1861-es országgyűlés történetét nem szükséges részletesen ismerni, hiszen nincs meghatározó befolyása sem a Schmerling-provizórium, sem az 1865–67-es országgyűlés eseményeire. Ám a konkrét, a napi adatok hiányában nem lehet értékelni egy kortárs alkalmi beszéd jelentését.

Ahhoz, hogy Madách politikai tevékenységét megítélhessük, föl kell idéznünk vázlatosan a történelmi eseményeket.⁷ Remélem, a kronológiai kivonat magáért beszél.

- 1861. 03. 02. Az országgyűlési választások kezdete
- 1861. 03. 26. Teleki László abonyi programbeszéde – a későbbi Határozati Párt alapvetése

- 1861. 04. 01. Előértekezlet: csak Pesten hajlandók ülésezni a képviselők (04. 04. a pesti megyeházán Telekiék megerősítik: nem mennek Budára)
- 1861. 04. Karlócán a szerbek kongresszusa: önálló beligazgatású szerb vajdaság követelése
- 1861. 04. 06. Ünnepeles megnyitó Budán (Deák ott van 80 képviselővel), majd utána a Nemzeti Múzeum épületében folyik az országgyűlés
- 1861. 04. vége Kossuth üzenete a nemzetközi helyzet kedvezőtlen fejlődéséről, illetve felelősség: az otthoni vezetés akadályozza meg az alkut, ne robbantson ki felkelést, de használja ki a Habsburg hatalom válságát – válság Teleki és vezérkara között
- 1861. 05. Balázsfalván román kongresszus a magyar abszolutizmus ellen (!), lojális az uralkodóhoz; Erdély különleges jogú önállósága
- 1861. 05. 08. Teleki László öngyilkossága
- 1861. 05. 13. Deák első felirati javaslata
- 1861. 05. 16. Tisza Kálmán benyújtja a határozati ellenjavaslatot
- 1861. 05. 23. Grabarics Ernő felolvassa Teleki László utolsó beszéd-törzsdékét
- 1861. 06. Turócszentmártoni szlovák kongresszus: a szlovák is nemzetiség és önálló beligazgatású felsőmagyarországi szlovák kerület kérése (először (!) a magyar történelemben)
- 1861. 06. 05. Névszerinti szavazás: felirat igen 155, nem 152. Az első szavazáson Podmaniczky Frigyes a párt egyik vezetője, a képviselőház alelnöke és öt társa önlétszavazási manővert készített elő „a határozati javaslatnak többségre jutása oly felelősséggel terhelné meg pártunkat, mely alól kibontakoznia, s amellyel szembeállnia aligha volt lehetséges... a szavazásnak olyan irányt fogunk adni, hogy a felirati indítvány fogadtassék el 2–3 szavazati többséggel.”⁸
- 1861. 06. 12. A felirati megszólítások (Várady Gyula javaslata az alattvalói jelleg eltüntetésére) módosítása

1861. 06. 24. A felirat Bécsbe megy
 1861. 06. 30. /
 07. 01. Leirat: változtassanak a formán
 1861. 07. 05. A felirat Várady-javaslatát kivéve változatlan formában újra felmegy (07. 08.: az uralkodónak átadva)
 1861. 07. A nemzetiségi vita: egy magyar politikai nemzet szemben a közös hazát lakó több nemzettel. Ugyanakkor a nemzetiségi bizottság (vezetője Eötvös József, Deák Ferenc és Andrássy Gyula) nyilatkozata „minden népek ... egyenjogú nemzetiségeknek tekintendők, amelyek külön nemzetiségi igényeiket az ország politikai egységének korlátain belül az egyéni és egyesülési szabadság alapján, minden további megszorítás nélkül szabadon érvényesíthetik.”⁹
 1861. 07. 21. Újabb leirat: az 1848-as közjogi vívmányok elutasítása, az eddigi konzervatív arisztokrata vezetőséget fölmentése
 1861. 08. 08. Tisza Kálmán határozati javaslatát Deák Ferenc második feliratával szemben visszavonják, hogy a második felirat egyhangú döntésként hasson
 1861. 08. 14. A főrendek is elfogadják a második feliratot (1848 és 1723 alapján elutasítják az 1860-as októberi diplomát, az 1861-es februári pátenst és ezzel együtt a birodalmi tanácsot)
 1861. 08. 14. A felirat az uralkodó kezébe
 1861. 08. 21. Deák javaslatára jegyzőkönyvi óvás készül az esetleges feloszlás ellen
 1861. 08. 22. gróf Haller Ferenc királyi biztos feloszlata az országgyűlést

Szeretnék visszautalni a bevezetés konstellációira, ennek fényében világossá válik, hogy nem lehet folytatni az 1850-es évektől indított politikát: sem az osztrákot, sem a magyart. 1861–1865 között (ekkor hívja össze a király ugyanilyen jogosultsággal az országgyűlést) alapvető átrendeződések játszódnak le, amelyek részben a kiegyezés, részben a pusztulás felé mutatnak – ám ezzel Madáchnak már nincs találkozása.

Madách tevékenysége az 1861-es országgyűlésen

Az előbbihez hasonlóan vázlatos a bemutatás – inkább csak azért, hogy a második választott beszéd háttérét érzékeljük. A korábbi szakirodalom mellé a Madách életével részletesen foglalkozó friss munkákra¹⁰ támaszkodtam.

1861. 04. 06. szombat jelen van a megnyitó ülésen (Radó 247.); nincs ott Budán (Andor 154.)
 1861. 04. 09. kedd ott van a második ülésen (Radó 247.)
 1861. 04. ?? szabadkőműves páholyba lép (Radó 248.)
 1861. 05. 08. szerda ott van a később elnapolt ülésen – Teleki halála (Radó 249.)
 1861. 05. 28. kedd a szűzbeszéd elmondása (Radó 248.)
 1861. 06. 05. szerda M. a Határozati Párt mellett szavaz név szerint, nyilvánosan (Radó 251.)
 1861. 06. 07. péntek M. támogatja Bónis Sámuel indítványát, hogy a felirat szövegében módosítsák a „birodalom népeinek boldogságát” a „népek boldogságára” (Radó 251–252.)
 1861. 06. 17. hétfő M.-t beválasztják és tagja lesz a Lónyay Menyhért vezette kilences bizottságnak, amely az országgyűlés teendőiről szerkesztendő javaslatot dolgozza ki (Radó 252.)
 1861. 06. 21. péntek M. az 1848 előtt magyar magánjogi törvények ideiglenes visszaállításáról név szerinti szavazáskor igennel szavaz (Radó 253.)
 1861. 06. 26. szerda M.-t beválasztják és tagja lesz a huszonhét tagú nemzetiségi kérdéssel foglalkozó bizottságnak (Radó 253.)

A fentiekhez csupán a következőt kívánom hozzáfűzni: sem Andor Csaba, sem Radó György, sem korábban az életmű és az életút minden ismerője, de maga a ránk maradt szépirodalmi és nem szépirodalmi dokumentáció nem utal arra, hogy Madách tudott volna azokról a „tit-

kos” történésekről, melyet a ma embere különösebb erőfeszítések nélkül összeszerkeszthetett. Lássuk be, hogy erőfeszítései tragikai jellemzői közzé odakeveredik egy kis groteszség is. Mert ha minderről tudott volna, akkor nemcsak a következő beszédének igazságértéke kérdőjeleződik meg, hanem élete utolsó négy esztendejének minden tette!

A választókhöz az 1861. országgyűlés után

A rövid szöveggel¹¹ arra készülhetett a szerző, amit még ifjúkorából tudott: a közösség képviselőjének el kell számolnia tevékenységével. A reformkorban számos példa volt arra, hogy ez a követi „számadás” országos jelentőségűvé válhatott – most azonban nincs ilyenről szó. Madách felkészült az előadására (vagy a közzétételére), a rendelkezésére álló rövid idő kihasználásával, aztán az egész eltűnt az események hullámaiban: akár a politika felől nézzük, akár a személyes életben bekövetkezett változásokat. Terjedelmi okokból csupán a szerkesztét vizsgálom a tizenhat mondatból, hét bekezdésből álló szövegnek.

A bevezetés most a kötelező megszólítással indul (ebből nem derül ki, hogy a balassagyarmati megyegyűlésen vagy másutt tervezte elmondani). A jóakarát megnyerése és az előreutalás található az I/2. mondatban: örvend, hogy hallgatói/választói egyetértenek az országgyűlés és a képviselő tevékenységével.

A tétel (II/1.) rövid: a sikertelenség más felelőssége (elhallgatással találkozunk: az uralkodó) – ám ezt ellensúlyozza, hogy sértetlen az álláspont: 1848-hoz ragaszkodni (II/2.)

Két érvsorozattal vizsgálja a megszólítottakat. Az egyikben a felelősre mutat: az abszolút hatalom a népre apellál (III/1.), mi is (III/2.), az abszolút hatalom ezzel elismerte a népfelség elvét (III/3.), ez legyen a bíró (III/4.). A másikban a jelenlévők lehetőségeit vázolja: önök az országgyűlésnek adtak igazat (IV/1.), a képviselő és választója összeforrt (V/1.), tehát nem fél a jövőtől (V/2.), ugyanis az erőszak nem lehet tartós (VI/1.).

A befejezésben ókori példával utal az államférfiak felelősségére (rejtve a határozatiak egyezkedési hajlamára – benne voltak a második

feliratban) (VII/1.), de megerősíti a *Politikai hitvallás* óta hangoztatott álláspontját: nem alkuszunk (VII/2.). A hatalmat minősíti, amiért az erőszakot választja (VII/3.). A befejező mondat ismételt köszönet és az egység hangoztatása.

Madách és a politika

Az új időszaknak, az ún. Schmerling-provizóriumnak Madách szempontjából nem lett vége. Ha nem is elégelte volna meg a *democratico-absolut* kormányforma, illetve az *absolutistico-democratia* intézkedéseit, nem sok alkalma nyílhatott a cselekvésre. Részben szépirodalmi sikerei, s az ebből következő helykeresése, részben a következő évek katasztrofális gazdasági-természeti változásai más területekre vonták az életerejében egyre csökkenő művészt. S akkor még nem is említettük magánéleti konfliktusait.

Madáchnak megadatott egy rövid időre, hogy 1848–1849 után (és helyett) másodszor országos jelentőségű politikussá emelkedjen – ennél többet ki kívánhat. Bár iránya vesztett, de valamelyest vigasztalhatta, hogy a „győztes” Deák Ferenc ugyanolyan csapdahelyzetbe került, s bár Pest több lehetőséget kínált, de ő, Madách nagyobb fordított, fordíthatott az életén. S ha az ókori bölcsékkel szólhatott volna: ki kívánhat ennél többet.

Jegyzetek

1. Erről bővebben *Egy Madách-beszéd elemzése. Madách szűzbeszédének hatásvizsgálata*. Madách Könyvtár – Új folyam 36. Madách Irodalmi Társaság, Szeged–Budapest, 2004. és BÁRDOS Dávid: *Madách Imre 1861-es országgyűlési felszólalása*. In. www.madach.hu. (2004. 06.)
2. Ehhez szakirodalomként ajánlom *A polgári Magyarország születése*. Sulinet CD-ROM in MOZAWEB I.0 Mozaik Kiadó Szeged, 1999. [Hungarodidact 1999 bronzdíja, 1999. 10. 26.] 2000. és *A polgári Magyarország születése*. In. www.mozaweb.hu [módosított változat 2000. 05. 14.] című multimédiális munkámat.
3. Halász Gábor még ide osztotta *A helyzethez* című szöveget is, de erről a szakirodalom bizonyította, hogy korábbi. A szövegeket egyébként a *Madách Imre Összes Művei II*. Sajtó alá rendezte, bevezette és a jegyzeteket írta HALÁSZ Gábor. Bp., 1942. tartalmazza.
4. Részletes elemzését lásd SZABAD György: *Madách „Politikai hitvallása”*. In. *Madách-tanulmányok*. Szerkesztette HORVÁTH Károly. Bp., 1978. 267–277.
5. Teleki utolsó hónapjairól Szabad György írt kismonográfiát: *Miért halt meg Teleki László?* Bp., 1985.
6. A szöveg megtalálható többek között a *Madách Imre Összes Művei II*. Sajtó alá rendezte, bevezette és a jegyzeteket írta HALÁSZ Gábor. Bp., 1942. 684–686. oldalain. Halász jegyzeteiben „1861. március 23. a választás után” jelöli meg a keletkezés idejét (i. m. 1194.). Valójában 1861. március 20-án, szerdán mondta el Madách ezt a kis beszédet, „még »azon melegében«, szabad ég alatt.” In. RADÓ György: *Madách Imre. Életrajzi krónika*. Salgótarján, 1987. (246.) Egyhangúlag választották meg a későbbi ún. Határozati Párt programjával – a szónoklat improvizációnak tűnik. Kézirata az OSZK-ban.
7. Vállalva a kontamináció ódiumát, vázlatomat az alábbi művekből merítettem: SZABAD György: *Az önkényuralom kora (1849–1867)*. In. *Magyarország története 1848–1890. I.* Főszerkesztő KOVÁCS

- Endre. Bp., 1979. 679–693.; *Magyar történelmi kronológia. Az őstörténetől 1970-ig.* Bp., 1981. 344–347. és SOMOGYI Éva: *Abszolutizmus és kiegyezés 1849–1867.* Bp., 1981. 137–158.
8. SZABAD György: *Az önkényuralom kora.* 685.; először közzétéve PODMANICZKY Frigyes báró: *Naplótöredékek 1824–1887. III.* Bp., 1887–1888. 115.)
 9. SZABAD György: előző m. 691.
 10. ANDOR Csaba: *A siker éve: 1861. Madách élete.* Bp., 2000. és RADÓ György: *Madách Imre. Életrajzi krónika.* Salgótarján, 1987.
 11. A szöveget olvashatjuk a *Madách Imre Összes Művei II.* Sajtó alá rendezte, bevezette és a jegyzeteket írta HALÁSZ Gábor, Bp., 1942. Kötetben, a 703–704. oldalon. A beszédet 1861. augusztus 22-e péntek után írta Madách, feltehetően néhány nappal. Legrövidebb terminus 1861. augusztus 30.-a, szombat, mert ekkor még Balassagyarmaton van, a legkésőbbi szeptember 17., szerda, ti. ekkor kapta meg Arany János 12-i, a Tragédiát méltató levelét. Utána feltehetően már azzal foglalkozott. – „hogymondta-e...”, erre vonatkozóan nincsen adatunk.” RADÓ György: i. m. 255. Kézirata az OSZK-ban.
- NB! Nem használtam Szigethy Gábor szövegközlését (SZIGETHY Gábor: *Madách Imre Országgyűlési beszédek.* Gondolkodó magyarok. Magvető Kiadó, Bp., 1987.), ugyanis a korábbi munkámban jelzett vélekedésem nem változott: sok adatot sorakoztatott fel a beszédek politikatörténeti hátterének megismeréséhez és megértéséhez, ám a beszéd elemzése, értékelése nála is elmaradt.

Váradi Eszter

A két Nápolyi Endre

Bevezetés

1345. szeptember 18-án éjjel szörnyű tragédia történt a Nápoly melletti Aversában: megfojtották Endre herceget, Nagy Lajos királyunk öccsét. A brutális gyilkosság nagy port kavart az akkori Európában, noha az előzményeket mindenki ismerte: a szülők, Károly Róbert magyar és Róbert nápolyi király dinasztikus megegyezést kötöttek gyermekeik, Endre és Johanna házasságáról, ám az ifjú pár kapcsolata már korán megromlott, s ezt az ellentétet a magyar királyné, Erzsébet látogatása sem oldhatta fel. A nápolyi udvar – feltehetően Johanna tudtával – összeesküvést szőtt, és még a koronázási bulla megérkezése előtt megölte Endrét.

A gyilkosság után évszázadokig elsősorban a történetírók foglalkoztak az eseményekkel, hosszabb-rövidebb fejezetben tárgyalva az aversai merényletet. Mintha lappangási idejét élte volna a krónikások révén egyre szövevényesebbé váló történet, hogy aztán váratlanul a szépirodalomban bukkanjon fel a téma. Magyarországon az 1840-es években két dráma is keletkezett *Nápolyi Endre* címmel, melyek feltehetően az első komoly irodalmi feldolgozásai a témának. A két szerző: Erdélyi János és Madách Imre.

Erdélyi János drámáját egyáltalán nem ismeri a szélesebb nagyközönség, nem adták elő ugyanis színházban, és eddig nyomtatásban sem jelent meg, csupán Szinnyei József említi meg, mint a hátrahagyott kéziratokat magába foglaló Erdélyi-Tár egyik darabját.¹ Az eredeti szöveget T. Erdélyi Ilona bocsátotta rendelkezésemre azzal a céllal, hogy készítem el a kézirat nyomtatott formába való átírását, így hamarosan megjelenik egy kötetben három Erdélyi dráma: a *Nápolyi Endre*, a még szintén kéziratban lévő *Két királyné* és az 1851-ben már kiadott *Velencei hölgy*. E dolgozat azonban csupán a *Nápolyi Endrével* foglalkozik: a tanulmányban Madách drámájával vetjük össze Erdélyi művét.

A ránk maradt szöveg kék papíron fekete tintával íródott, ám ez nem a szerző saját kézírása, hanem egy másoló munkája. A 130 számozott oldalon gyakran felfedezhetjük Erdélyi korrekcióit és betoldásait, valamint esetenként egy ismeretlen kéz javításait is. A számozott oldalakat megelőzi az a négy lap, melyeken Erdélyi kézírásával a címet, a szereplők felsorolását és a versbe szedett előszót olvashatjuk. Ezekon kívül néhol ceruzával olyan megjegyzéseket találhatunk a szöveg mellett, mint „jó”, „helyes”, melyek feltehetően szintén Erdélyitől származnak.

A dráma keletkezési körülményeiről és idejéről nem sokat tudunk. Gulyás József az egyetlen, aki részletesen foglalkozik a művel, ő abból indul ki, hogy „*az olaszországi tájaknak olyan élénk leírása van benne, hogy csak közvetlen szemlélet után festhette le így azokat. Itt ott népies hang csendül meg, (...) feltehető, hogy már abban a korban írta, mikor a népköltéssel behatóan kezdett foglalkozni, s a drámairodalom szemlélete közben, mint a Nemzeti Színház igazgatója, maga is kedvet kapott ujjal drámával foglalkozni. Tehát számításom szerint 1846–48 közt*”.² Ennek azonban ellentmond Pukánszky Kádár Jolán tanulmánya a drámabíráló bizottságról, melyből kiderül, hogy az 1844. február 9-i ülésen tárgyalták többek között Erdélyi *Nápolyi Endrét* is, de sok más művel (például Vörösmarty *Csongor és Tündéjével*) együtt elutasították.³ Ez az egyetlen biztos forrásunk, melyből megállapíthatjuk, hogy valamikor 1844 februárja előtt keletkezhetett a mű. Ezt a tényt a már említett lapszéli ceruzás jegyzetek is alátámasztják, melyek lehetnek akár a bíráló bejegyzései, ahol pedig egyértelműen felismerhető Erdélyi kézírása, ott arra láthatunk példát, hogyan szemlélte és értékelte a kritikus saját művét.

Tudjuk, hogy Erdélyinek csak egyetlen drámája, a *Velencei hölgy* került a nagyközönség elé: 1851-ben jelent meg, és 1852. április 26-án mutatták be a Nemzeti Színházban.⁴ Ez azonban nem aratott átütő sikert, így feltételezhetjük, hogy a drámabíráló bizottság negatív döntése és a *Velencei hölgy* fogadtatása után Erdélyi nem törekedett több színművének kiadására. Mindez azért is valószínű, mivel bár Erdélyi költői és írói tevékenysége is jelentős, mégis elsősorban kritikai és elméleti írásaival vált az irodalmi élet meghatározó egyéniségévé. A már

említett Gulyás József értékítélete ilyen szempontból kissé egyoldalú, ő ugyanis egyenesen azt állítja: „*3 darabjának elolvasása után ki mondhatjuk, hogy Erdélyi nagy kritikus, jó költő, de nem jó drámaíró*”.⁵ Más tanulmány nem foglalkozik a szerző drámáival, így eddig ez az egyetlen értékítélet, de talán e dolgozattal sikerül bebizonyítani, hogy bár mind kortársai, mind a későbbi nemzedékek fontosabbnak és kiemelkedőbbnek tartották és tartják Erdélyi elméleti munkásságát, ugyanakkor nem hanyagolható el drámaírói tevékenysége sem.

Madách drámájának sorsa sok tekintetben hasonlít Erdélyiéhez. Sokáig ugyanúgy kiadatlanul hevert a kéziratok között: mind a Gyulai Pál által kiadott, „*Madách Imre Összes művei*” címet viselő (!) három kötet, mind a tanulmányírók mellőzték ezt a korai drámát. Halász Gábor az első, aki 1942-ben megjelent kiadásában közli a *Nápolyi Endrét*, ezzel a megjegyzéssel: „*Kiadatlan. 2066 Quart. Hung. 31 levél, címlap hiányzik. Prózában. A szövegből egyes részeket a Mária királynő-be és egy tervbe vett Sámson c. darabba szánt*”.⁶ Ugyanitt olvashatjuk Madách vázlatfüzetéből az erre a műre vonatkozó bejegyzéseket: jellemeket és töredékes sorokat, melyek Sámson címen szerepelnek ugyan, de mellettük zárójelben ott áll: *Nápolyi Endre*.

Madách 1840 nyarán kezdett bele drámájába, melyről egy levelében így számol be: „*Én most Endrét írom, és alig képzelem magam a Nápolyi csarnokba, hol Róbert cseleit szövi a hit szent palástja alatt, hol a szenvedő erény tűnik fel Sanchában Phönixként a vitézek tömegeiből, hol Endre természete egész szilárdsággal vív: küzdeni vagy elesni kész egy vak éj minden rémei ellen*”. 1841 szeptemberében pedig így ír: „*Nápolyi Endre befejezéshez közelg, evvel akarok fel lépni az irodalom mezéjén, jövő májusig minden esetre világot lát*”.⁷ Mindebből úgy tűnik, hogy tervezte az esetleges nyomtatást vagy előadást, ám erre nem került sor. Ugyanakkor a kéziratban található bejegyzések, javítgatások arra utalnak, hogy talán később még át akarta dolgozni drámáját.⁸

A szakirodalom, ha nem is bánt olyan mostohán a darabbal, mint Erdélyi drámája kapcsán, mégsem mondhatjuk, hogy kimerítően foglalkozott Madách művével. Csupán két tanulmány elemzi a szerző fiatalkori drámáját részletesebben, a monográfiák közül pedig csak Me-

zei Józsefnél és Horváth Károlynál olvashatunk legalább néhány oldalnyi terjedelemben a *Nápolyi Endréről*. Míg mások esetleg meg sem említik, ők éppen azért foglalkoznak vele, mert annak ellenére, hogy a dráma még kiforratlan, már megtalálhatóak benne olyan fontos előremutató jegyek, melyek egyrészt értékessé teszik a darabot, másrészt Madách későbbi műveinek értelmezésében is segíthetnek.

A két drámának, Erdélyi és Madách művének az a különlegessége, hogy bár nagyjából egy időben, az 1840-es évek elején keletkeztek, mégis mivel kéziratban maradtak, feltehetően egyik szerző sem sejtette, hogy a másiknak is felkeltette érdeklődését a téma. Igaz ugyan, hogy ismerték egymást, hiszen Madách így írt Erdélyinek 1862-ben: „*Nem tudom, emlékszel-e még azon időre, midőn Pesten mint egyetemi tanulót szíves jóindulatodra méltattál, midőn olaszországi utadból később egy darab látásával is megajándékoztál, melyet még mindig kedves emlékül őrzök*”.⁹ Ugyanakkor a már említett levelekben, melyeket Madách *Nápolyi Endréje* alakulásáról ír, nem esik róla szó, hogy az ötletet Erdélyitől vette volna. Ráadásul ismeretségük nem volt annyira mély, hogy a dráma megírásakor vidéken tartózkodó Madách, illetve a hol Pesten tevékenykedő, hol első külföldi útjain járó Erdélyi akármilyen formában tartotta volna egymással a kapcsolatot, és beszámolt volna a másiknak drámatervéről.

Útjaik később, *Az ember tragédiájának* megírása után találkoztak ismét, amikor Erdélyi bár elismeri az egyes részletek kiválóságát, mégis erőszaknak érzi „*az embert és történelmét Lucifer kedvéért, Az Ember Tragoediájáért erőltetni*”, s úgy véli: „*Inkább a történelem és bölcsészeti felfogás akar itt szerepelni, mint a drámai művészet*”.¹⁰ Erre a kritikára válaszul írja meg Madách azt a levelet Erdélyinek, melyben régi ismeretségüket és a lávakő ajándékozását említi, majd mintegy magyarázatként kifejti *Az ember tragédiájának* eszmei mondanivalóját. Ebben a levélben számunkra még egy érdekesség van, itt olvashatjuk: „*első kísérleteimmel soha sem zaklattam az olvasó közönséget*”.¹¹ Ebből kiderül, hogy Madách valóban nem erőltette korai drámáinak kiadását, sőt a fogalmazásmód azt sugallja, hogy valóban nem tartotta őket kiforrott alkotásoknak.

Ilyen körülmények között különleges tehát, hogy közel egy időben, mégis egymástól függetlenül két kiemelkedő szerző is azonos témát dolgoz fel, még hozzá dráma formájában. Említettük már, hogy Nápolyi Endre története korábban inkább csak a történetírók fantáziáját mozgatta meg, ám kétségtelen, hogy e krónikások is egyre színebben, bőbeszédűbben mesélték el az eseményeket, egyesek már-már szépírói igénnyel. Ugyanakkor mégis meglepő, hogy Erdélyi és Madách szinte egyszerre figyel föl a témára. Bár e dolgozatban nem foglalkozunk vele, mindenképpen meg kell említeni, hogy Nápolyi Endre tragédiáján kívül van még egy Anjou-kori téma, melyet mindketten feldolgoztak: Erzsébet és Mária királynők története. Erdélyi *A két királyné* (1837) címmel írt róluk drámát, Madáchnál pedig ugyanez a két főhős szerepel a *Mária királynőben* (első változata 1839–1844 között).¹² Mi lehet az egyezés oka?

Az egyik lehetséges magyarázat, hogy néhány forrásértékű kiadvány mindkettőjük könyvtárában megvolt, vagy éppen akkor jelent meg, így például Fessler német nyelvű munkája, melyet a későbbiekben részletesen ismertettünk. Könnyen meglehet, hogy a hosszan leírt, izgalmas fordulatokban bővelkedő történet mindkettőjük figyelmét felkeltette egy olyan korban, melyben különösen is előtérbe került a nemzeti múlt. Az is előfordulhatott, hogy egy találkozás alkalmával beszélgettek erről a témáról, ha nem is osztották meg egymással költői tervüket. Nem kizárt azonban az sem, hogy egy olyan kiadvány vagy színházi előadás hatott rájuk, melynek mára már nincsenek nyomai, ők azonban felfigyeltek rá: erre utaló jeleket is találhatunk ugyanis a két dráma cselekményében, s azt is tudjuk, hogy a színház fontos szerepet játszott mindkettőjük életében.

Akárhogyan is történt, a két dráma megszületett, és bár mindkettő sokáig kéziratban pihent, valami mégis megmozdult a társadalmi köztudatban: Nápolyi Endre alakja hirtelen előtérbe került. E dolgozatban azt vizsgáljuk meg, hogyan viszonyul a két első feldolgozás, Erdélyi és Madách műve a történelmi hagyományhoz és egymáshoz: hogyan alakult a krónikák színes eseménysora drámává, mely motívumok és figurák kaptak szerepet a két színdarabban, mely pontokon találunk egyezést a két mű között, miben térnek el egymástól, majd ezek ismereté-

ben megkíséreljük értékelni a két drámát. A dolgozat végén röviden felsoroljuk azon műveket is, melyek a 19. század második felében szintén ezt a témát dolgozták föl különböző formában, terjedelemben és színvonalon. Mindezzel elsősorban azt szeretnénk elérni, hogy két elfeledett alkotás megkapja az őt megillető helyet a drámairodalomban, ugyanakkor fontosnak tartjuk felhívni a figyelmet Nápolyi Endre ma már homályba vesző alakjára, mely a múlt században még élénken foglalkoztatta íróink és történészeink képzeletét.

Az Anjou-kor híres krónikái

A legelső kérdés, amit föl kell tennünk: honnan szerezték a szerzők értesüléseiket a történetről? A legalapvetőbb forrása az Anjou-kornak a 14. századi szerző, Küküllei János munkája, mely eredetiben ugyan nem maradt ránk, ám a Thuróczy, a Budai és a Dubnici krónika is megőrizte a szöveget vagy részleteit, és azt is tudjuk, hogy 1760-ban Budán kiadták magyar fordítását.¹³ Ebben a Nagy Lajosról szóló műben a történetíró külön fejezetet szentel Erzsébet királyné itáliai látogatásának, de a leghangsúlyosabb természetesen a magyar király bosszúhadjárata. Mint udvari szerző, Küküllei nyilván vádolható elfogultsággal, ám mégis fontos kiindulási alap: az ő mondatai évszázadokon keresztül nyomon követhetők a magyar történetírók műveiben.

Nagyrészt erre a krónikára támaszkodik Mátyás király udvari szerzője, Bonfini is, amikor történeti munkájában megörökíti András herceg rövid életét, ám a cselekményt néhol feldúsítja korabeli egyetemes történeti művek segítségével.¹⁴ A vaskos kötetet teljes terjedelmében Zsámboki János jelentette meg elsőként 1565-ben, természetesen latinul, majd a 17–18. századból is tudunk több kiadásról. A műnek már a kortársak is igen nagy fontosságot tulajdonítottak, aztán rövid lappangási időszak után 1541-ben újra bekerült a köztudatba, egyes részletei franciául és németül is megjelentek, s többek között Hans Sachs is ebből dolgozta fel Bánk bán históriáját.¹⁵

Egészen más területről szerezték információikat a 13–14. század fordulóján élő Villani testvérek, kik egykorú firenzei krónikaikban

hosszasan közlik a részleteket a gyermekek közti eljegyzésről, az agg Róbert király végrendeletéről, Erzsébet királyné útjáról, majd az összeküvérsről és a bosszúhadjáratról. Az ő feldolgozásuk kicsit más szemzőgből közelíti meg az eseményeket, érezni rajta, hogy jól ismerték a korabeli itáliai viszonyokat (legalábbis sokkal jobban, mint magyarországi kollégáik), bár az András herceggel kapcsolatos események forrásul ők is magyar kútfőt említenek: „*A fent megírt módon beszélt el testvéremnek Magyarországra menet Firenzén való átutaztában egy nápolyi benső bizalmas embere, egy bizonyos Magyar Miklós úr, az említett András királyi nevelője, egy hitre méltó s nagy tekintélyű ember*”.¹⁶ Ugyanakkor olyan részleteket is közölnek a történetekről, melyek egy magyarországi krónikásnál sem szerepelnek, így fontos kiegészítői a hazai forrásoknak.

Nem szabad elfeledkeznünk arról a két szerzőről sem, akik szépirodalmi tevékenységük mellett történetíróként is ismertek, és mindketten megfordultak a korabeli Nápolyban: Petrarcaról és Boccaccióról. Petrarca ugyan kevés időt töltött Róbert király udvarában, de a legkedvezőbb benyomásokkal távozott, hiszen az uralkodó pártfogásába vette, sőt 1341-ben, felelevenítve az ókori szokást, Rómában ünnepélyesen költővé koszorúzta.¹⁷ Érthető, hogy ezután Petrarca mennyire meggyászolta jótevője halálát, kibem nemcsak egy barátot, de egy (értékítélete szerint) kiváló politikust is elvesztett. Későbbi nápolyi látogatásai során megfigyelhette az állapotok rohamos változását, s leveleiben sokat panaszkodott az udvar erkölcsi romlottsága, a nemesség hajmeresztő durvasága és az utcai közbiztonságot veszélyeztető féktelenkedései, vérengzései miatt.¹⁸ A tisztelet és rokonszenv hangján szólt azonban az ifjú királyról, s mikor két évvel később Endre haláláról értesült, felháborodva írt a diadalmaskodó ármányról, melynél „*gonoszabbat a görög drámairók fantáziája sem tudott kigondolni*”.¹⁹ Egyik levelében az azóta történetíróink körében is elhíresült „*O infelix Aversa, vere aversa*” szójátékkal fejezte ki ítéletét a gaztetttről, de ezt a szomorú eseményt örökíti meg *Argus* című pásztorkölteménye is, melyben Endre allegorikus képe így jelenik meg: „*Ekkor az ég zengése között megroppan a ciprus; / Mély zuhanásától megrendül a völgy, meg a bérc is. / Ő vala egykor a Nap szerelme, ma ő leve gyásza*”.²⁰

Boccaccio kortársánál és barátjánál jóval többet időzött Nápolyban, egész ifjúságát ott töltötte, sőt érzelmi szálak is az udvari körökhöz láncolták: Fiammetta néven megénekelte szerelme Róbert király törvénytelen leánya volt. Egyesek szerint ez magyarázza meg a Dekameron fegyelmezetlenségét és vidám önzését, a pestis közepette is: efféle mű csak egy olyan udvarban keletkezhetett, „*hol hogy szabadon szerethessenek, szabadon gyilkoltak s hogy a gőzölgő vér undort ne gerjesszen, a versfikáló gyilkosok ragyogó ünnepélyekkel kábiták el kedélyüket*”.²¹ Boccaccio azonban nemcsak könnyelműséggel vádolt történeteket írt, hanem komoly latin nyelvű munkákat is. Ezek egyikeben, a *De casibus virorum illustrium* című történeti művében arra figyelhetünk föl, hogy a híres férfiak életrajzai közé (sűrű bocsánatkérések közepette) beilleszti Cataniai Phylippa nápolyi udvarhölgy történetét: emelkedését a ranglétrán és titkos intrikáit. Itt Boccaccio az udvarral szembeni minden elfogultsága ellenére annyit beismer, hogy Johanna és társai gyalázatosan bántak András herceggel, ám siet kijelenteni, hogy az összeesküvőket felsorolni nem az ő feladata.²² Körvonalazódik tehát a pár oldalas életrajzból Philippa szerepe az udvari cselszövésekben, ám a nápolyi udvar romlottságának ábrázolása (a fent felvázolt okokból) jóval enyhébb, mint Petraracánál.

Az eddig említett krónikák mindenképpen fontos források, ám nem valószínű, hogy Erdélyi és Madách ennyire mélyen visszanyúltak az időben, hogy műveiknek biztos történelmi alapot dolgozzanak ki. Számos történelmi munka keletkezett a 19. század elején, melyek maguk is több (helyenként korabeli) forrást feltüntetnek, s bőséges anyagot szolgáltatnak egy dráma megírásához.

A közvetlen források

A legkorábbi mű, melyet többek között Arany is felhasznált a *Toldi szerelméhez*, Budai Ferenc *Polgári lexicon*a, mely 1804-ben jelent meg. A terjedelmes kötetek alfabetikus rendben sorolják fel a magyar történelem kiemelkedő alakjait: közöttük hosszasan olvashatunk András hercegről, ki „*egy a' legszerentséltenebb Fejedelmek között,*
a' *kik*

valaha a' Világ szomorú játékpiazzánn megjelentek”.²³ Budai részletesen ismerteti a cselekmény főbb vonalait, az eljegyzéstől a szomorú végkifejletig. Stílusa merőben elüt a korabeli krónikások szárazabb előadásmódjától: ő kerek történetet mutat be, váratlan fordulatokkal, meseszerű elemekkel – vagyis minden olyan kellékkel, mely már az irodalmi feldolgozás irányába viszi tovább a történelmi tény.

Hasonló észrevételeket tehetünk Virág Benedek művének, a *Magyar Századok*nak azon fejezetéről, mely Endre tragédiáját beszéli el. A leírás annyira magával ragadó, mintha izgalmas regényt olvasnánk, ugyanakkor van benne valami líraiság is, ahogy a herceg szomorú sorsát bevezeti: „*Olly régen, egy ártatlan ifjú Fejedelemen esett méltánytalanság, az emberi, jó, szelíd szíveket most is szánakodásra gerjeszti*”.²⁴ A művet 1816-ban adták ki először, forrásai között számos korábbi történeti összefoglalás szerepel, de a szerző felhasználta Anonymus és Thuróczy krónikáját is.

A korszak legnagyobb történetírói vállalkozása azonban kétségtelenül Ignaz Aurelius Fessler tízkötetes munkája, mely 1812 és 1825 között jelent meg. A német nyelvű mű szintén nem vádolható rövid, száraz tartalom-ismertetéssel: csak az eljegyzéstől András haláláig terjedő időszakot 34 oldalon át ismerteti. Nagy hangsúlyt fektet a lélektani motivációkra, Johanna jellemének alakulására, ugyanakkor történelmi hűsége sem kérdőjelezhető meg. Horváth Károly egyértelműen őt jelöli meg Madách drámájának közvetlen forrásául,²⁵ ám egy Fessler magyar hatásáról szóló tanulmány azt is kiemeli, hogy ez a mű a magyar romantika kedvelt kútfeje volt, és mivel megvolt költőink könyvtárában, gyakran használták fel a 19. század első felében.²⁶ Ugyanitt arról is olvashatunk, hogy a történeti feldolgozások között három mű különösen kedvelt: Fessler német nyelvű munkája, Budai Ferenc *Polgári lexicon*a és Virág Benedek *Magyar századai*.²⁷

Valószínűsíthető tehát, hogy Erdélyi és Madách a fent említett három történeti munkát forgathatta, s ezek nyomán körvonalazódott előttük a dráma története. Mielőtt azonban az ő műveikre rátérnénk, célszerűnek látjuk részletesen ismertetni a források alapján rekonstruálható eseményeket, hogy tisztábban láthassuk a drámákban esetleg csak említészerűen felbukkanó szálakat.

A történelmi valóság

Egy 20. századi történésznek, ha az Anjou-korról ír, ugyanazzal a problémával kell szembenéznie, mint Erdélyinek és Madáchnak: hogyan lehet a Nápolyban nevelkedett, ám ott mindvégig idegenként kezelt Endre hercegnek tragikus történetét a szerteágazó, és nagyon gyakran egymásnak ellentmondó krónikák alapján a lehető leghitelesebb módon feltárni? A feladat nem könnyű, s a különbség csak az, hogy míg a drámaíró az izgalmas (és nem mindig valószerű) mozzanatokra, lélektani finomságokra helyezi a hangsúlyt, addig a történészt nem vezeti szépírói igény, inkább valamiféle objektív valóságot próbál a krónikák szövevényéből rekonstruálni. Lássuk, hogyan foglalta össze Engel Pál Nápolyi Endre tragédiájának körülményeit.²⁸

A konfliktus dinasztikus okokra vezethető vissza. II. (Sánta) Károly halála után a nápolyi trón – pápai intézkedés révén – a király harmadik fia, Róbert kezére jutott, ám ebbe a magyar király, Károly Róbert nem nyugodott bele. Joggal hivatkozhatott ugyanis arra, hogy apja, Martell Károly II. Károlynak legidősebb fia volt, ezért Szicília koronája őt illeti. A viszálynak végül az vetett véget, hogy az agg Róbert király fia meghalt, és csak két leánygyermek maradt utána. A nápolyi uralkodó úgy látta legjobban biztosítva örökösnek kiszemelt unokája, Johanna pozícióját, ha az alig hatéves leányt eljegyzi a trónra szintén áhítózó Károly Róbert második fiával, Endrével. Így került a magyar herceg már gyermekként a nápolyi udvarba, ám mivel nők akkoriban még nemigen uralkodtak Európában, várható volt, hogy az ifjú felnőve Szicília királya lesz.

A konfliktus Nagy Lajos uralkodásának kezdetén újult ki, amikor Róbert nápolyi király meghalt és nyilvánosságra hozták a végrendeletét, melyben a 16 éves Johannát tette meg egyedüli örökösévé, míg Endrének csupán a calabriai hercegi cím jutott. A magyar uralkodó és édesanyja mindent elkövettek, hogy a jogtalanságot orvosolják: Lajos követésekkel ostromolta a pápát, Erzsébet pedig (hihetetlen mennyiségű kincsel) útra kelt, hogy meglátogassa fiát. Egyévi itáliai tartózkodásával és főleg a sok arannyal sikerült elérnie, hogy a pápa végül hozzájáruljon Endre koronázásához, ám nagyon rossz benyomást tett

rá a művelt, de léha nápolyi udvar, ahol köztudott volt a házastársak egymás iránti hidegsége és Johanna viszonya unokabátyjával, tarantói Róberttel. A magyarok egyedül a pápai bulla közzétételétől várták a helyzet jobbra fordulását, ám mielőtt még ez megtörténhetett volna, 1345. szeptember 18-án éjjel Aversában megfojtották Endre herceget.

Az esemény hatalmas vihart kavart egész Európában. A pápa vizsgálatot indított, melynek során kivégezték a merénylet végrehajtóit, akik mind Johanna köréhez tartozó udvaroncok voltak, ám Nagy Lajos ezt nem tartotta megfelelő elégtételnek, mivel ő a szintén uralomra vágyó rokonságot: a durazzói és tarantói hercegeket, illetve magát a nápolyi királynét is bűnösnek tartotta. Bosszúhadjárata azonban nem hozott tartós eredményt, így végül kénytelen volt békét kötni Johannával és annak második férjével, tarantói Lajossal. (A sors fintora, hogy az egyik durazzói herceg fia, a Magyarországon nevelkedett Kis Károly végül Nagy Lajos segítségével foglalta el Nápoly trónját, foglyul ejtette az immár negyedik férjével élő Johannát, és börtönében nemsokára megfojtatta.)²⁹

Ez tehát a rekonstruálható történelmi tény, mely drámai fordulattal meghlette Erdélyt és Madácht is, csak hogy ők szépirodalmi formában örökítették meg a krónikákból szintetizált eseményeket. Bár feltehetően nagyjából azonos forrásokból dolgoztak, a két dráma története és felépítése egészen más, így érdemes legelőször azt megvizsgálni, hogy a rendelkezésükre álló anyagból ők mely motívumokra helyezik a hangsúlyt.

A két dráma története, forráskezelése

Erdélyi János már a mű versbe szedett előszavában ismerteti a történet lényegét: a szülők elhatározása balul sült el, a gyermekek meggyűlölték egymást, s így bekövetkezett a tragikus vég, melynek folyamánaképpen Nagy Lajos bosszúhadjáratra indult. Maga a dráma azonban csak annál a pontnál veszi fel a cselekmény fonalát, amikor Erzsébet látogatása végeztével már éppen elindult Itáliából haza. A történet itt kezd el igazán sűrűsödni, hiszen a nápolyi udvar feje fölött fejegető-

en lebeg Endre koronázásának közeledése. Az ifjú hercegre leselkedő veszélyt (már az első színben!) jól érzékelteti a gyűrű emlegetése, az anyjától kapott szent ereklye, mely viselőjét megóvja fegyvertől és méregtől. Érdekes megemlíteni, hogy ez a motívum csak a Budai-féle Polgári lexiconban szerepel, ott is csupán mint mendemonda: „Ehez a' valóságos történethez, ezt a' mesét tóldják: hogy Andrásnak, az édes Anyja egy gyűrűt adott volna; melynek az az ereje volt; hogy neki sem méreg, sem fegyver nem árthatott; és azért kellett kötéllel próbálni az ő megfojtását”.³⁰ A bűvös gyűrű még egyszer visszatér a drámában, az ötödik felvonás elején: Philippa mondja a gyötrődő királynénak, hogy mivel Endrét óvja az ereklye fegyvertől és méregtől, ő selyemkötél fonásába kezdett – hogy aztán Johanna átvegye tőle e munkát, sőt az álmában megjelenő árnyalakok is a fonásra buzdítsák.

A dráma elején ugyan még csak utalás formájában jelenik meg a gyűrű, mint az anyai aggodalom megnyilvánulása, ám hamarosan teljes egészében föltárul szemünk előtt az udvari intrika: Philippa és Milazzo kettőse, akik bábként mozgatják a szereplőket. Jól ismerve a nagyurak titkos gondolatait, éppen e két alacsonyabb származású alak ugrasztja egymásnak a gyermekeik érdekében tigrissé váló Perigord Ágnes és Valois Katalint, az önállóságra vágyó Endrét és jogosan aggodalmaskodó nevelőjét, Róbertet, valamint az ő ármányuk következtében indul meg a lejtőn Johanna és Bertrand is. Erdélyi a cselszövések bőséges tárházát találhatta meg Fessler művében, ahol Philippa és rokonai a főkolomposok, de sokban hozzájárul a sikerhez a fia érdekeit szem előtt tartó két anya: Ágnes és Katalin is, a gyilkosságot pedig végül Bertrand követi el. Nem csoda, ha ezen a ponton Erdélyi a legbővebb történeti forrást használja fel, és még annak drámaiságát is tovább fokozza művében. Emellett csak egy vékony szál Róbert barát, a nevelő szerepe, aki figyelmeztet a veszélyre, s ezért száműzetik. (Ezzel szemben Madáchnál majd láthatjuk, milyen erőteljes szerep jutott a krónikák szerzetesének.) A valós események közül szintén csak említés szintjén kerül elő Sancia, az özvegy királyné kolostorba vonulása, durazzói Károly és Mária (Johanna húga) lányszöktetéssel végbevitt esküvője, vagy a koronázással közelfő királyi bosszú (kicsit módosított) jele, a vesszőnyalábot és szekercét hordozó tíz szolga.

Számos csak Fesslernél található mozzanat van azonban, melyek sokat hozzátesznek a dráma ötletességéhez, fordulataihoz, finom lélekábrázolásához. Ilyen például a három Pipin kiszabadítása (mely Erdélyinél Róbert barát utolsó kívánsága Endrétől), Ágnes erőszakos halála, vagy a földrengés motívuma és annak részletei (a hajótörés a tengeren, Johanna és udvara mezítlábas zarándoklata a templomba), vagy a tény, hogy a királyné maga fonta a gyilkossághoz a selyemkötélet. A szerelmi szálnak szintén Fessler a forrása: nála szerepel ez a két férfi, tarantói Lajos és Bertrand, mint Johanna szeretői. Végül a szomorú befejezés is híven tükrözi a krónikák hatását: Fessler nyomán Bertrand a gyilkos, de Milazzo zárja be Endre mögött az ajtót, abban pedig minden történetíró egyetért, hogy Ursillus Minutulus temette el a királyt. (Külön érdekesség ezzel kapcsolatban, hogy 1826-ban, a Tudományos Gyűjteményben megjelent egy cikk „Régiségek” címszó alatt, melyben Góró Lajos arról tudósít, hogy a nápolyi St. Januárus templomban megtalálta azt a sírt, ahol Endre herceg nyugszik. A sírfeliratból kiderül, hogy a királyt neje csellemel és kötéllel ölte meg és Ursus Minutulus temette el.)³¹

Madách jóval korábbról, az eljegyzés pillanatától kezdi el a történetet, mikor még él az agg Róbert király. Az első jelenetben Perigord Ágnes és Durazzo vitáját hallhatjuk, mely megsejteti az olvasóval a drámai konfliktust. Az anya szerepében viszontlátjuk a nagyra törő nőalakot, akit Erdélyi is ábrázolt. Fia ezzel szemben hazája javát akaró, ám naiv figura, kit csak anyja megtévesztő szavai tesznek Endre ellenségévé. Mikor mindez Ágnes halálos ágyán kiderül, és Durazzo szembesül vele, hogy a magyar herceg még lányszöktetését is megbocsátotta (pedig Johanna húgát, Máriát Endre testvérének szánták), anyja áldása elől menekülve rohan, megakadályozni a gyilkosságot – de a tragédia hagyományainak megfelelően már későn érkezik. Ez a derék ifjú sajnos nem így szerepel a krónikákban, talán az volt Madách célja vele, hogy fokozza a drámai feszültséget egy potenciális, ám megtévesztett barát figurájával.

A drámai szituáció megteremtése érdekében az intrikának Madáchnál is nagy szerepe van: az ördögi Róbert barát nyíltan kimondja, hogy káoszt akar és a káoszban kormányozni, ehhez pedig lelkesen nyújt se-

gítséget Taranto, Ágnes és Philippa, akik azt remélik, hogy közben maguk is halászhatnak a zavarosban. A kölcsönös szövetségnek már csak felbérelt gyilkosra van szüksége, Cabanisra, aki szintén szerepel néhány krónikában, és máris teljes lesz az összeesküvés hálója. Madáchnál csak ezután következik Róbert király halála és a végrendelet ismertetése (teljes történelmi pontossággal megnevezve az ifjú királyné nagykorúságáig kormányzó urakat), majd Erzsébet királyné látogatása.

Ez utóbbi eseménynek valódi súlyát alig érzékeljük (éppen itt hiányzik két levél a kéziratból), és az is tele van ellentmondással. Johanna ugyanis a végrendelet utáni tanácskozáson felveti problémaként, hogy a magyar királyné állítólag magával akarja vinni a fiát, s a hírt (krónikáinknak megfelelően) az urak nagy ijedelemmel hallgatják, mert az azt jelentheti, hogy a bosszúra szomjas Endre Nagy Lajos hadával együtt tér majd vissza. El is határozzák, hogy mindent meg kell tenni Erzsébet szándékainak megváltoztatására, mégsem a krónikákból ismert hízelgés, illetve az érkező magyar királyné ünneplése következik, hanem olyan jelenetnek lehetünk tanúi, mely inkább a nápolyi udvar lenézését, nyegleségét és Endre hősiességét hivatott ábrázolni. Úgy tűnik, a feszültséget fokozó írói koncepcióba nem fért bele Erzsébet fényes fogadtatása, melyről pedig minden történetírónk gondosan megemlékezik, példának álljon itt Bonfini: „*Alig ért a Sipontói-öbölhöz, már meg is pillantotta a fejedelmek díszes társaságában elébe siető Andrást és Johannát. A találkozás pillanatában kitört a vidámság és az öröm, és a kölcsönös üdvözlésbe könnyeik vegyültek. Erzsébet a hosszú és nehéz várakozás után majd odalett fiának és menyének ölelésében, mire csókjaitól megkönnyebbülve nagy nehezen magához tért. Majd elindultak Nápoly felé; minden városban kitüntető tisztelettel fogadták őket*”.³²

Ha itt el is tér Madách a hagyományoktól, néhány ponton azonban ugyanúgy ragaszkodik a krónikákhoz, mint Erdélyi: Sancha özvegy királyné kolostorba vonulását, Ágnes megmérgezését és a földrengést mind szerepelteti művében, ha nem is mindig hangsúlyos helyzetben. A legtöbb drámai, ugyanakkor történetileg hiteles fordulatot az álarcosbál jelenetébe sűríti, ahol miközben Durazzo megszőkteti Máriát,

Endre Petrarccal társalog, majd hamleti bolond beszédben mond képletes mesét, kopott ruhája miatt panaszkodik, hogy aztán váratlanul fekete zászlón a bárd jelét hordoztassa körbe a teremben, közelgő bosszúja jeleként. Azt hihetnénk, hogy ebben a jelenetben a fiatal író fantáziája kissé meglódult, ám tévednünk kell: a legmeglepőbb mozzanatokot éppen a krónikások szolgáltatják. Endre szerény anyagi helyzetéről mindenhol olvashatunk, talán a Polgári lexicon számol be róla a legérzékletesebben: „*Nem szűnt meg Joanna, Andrást naponként keményebbenn régulázni; annyira, hogy Andrásnak, az ő engedelme nélkül; még csak egy kaputrokot sem vólt szabad tsináltatni*”.³³ Ami pedig a fenyegetést illeti: Virág Benedeknél és a Polgári lexiconban az szerepel, hogy Endre meggondolatlanul fogházat készíttetett, demonstrálva, hogy oda fogja bezárni koronás királyként az ellenfeleit, ám a címeres zászló és a rajta lévő bárd sem Madách túlzó ötlete, ezt a motívumot Fesslernél találhatjuk meg.³⁴

Összefoglalásként tehát azt mondhatjuk, hogy mindkét szerzőnél kimutatható a források részletes, aprólékos felhasználása, ezek közül is különösen Fessler hatását emelhetjük ki. Ám míg Erdélyinél mind a szereplők kiválasztása, mind a cselekmény jobban követi a krónikákat, addig Madáchnál azokon a pontokon, ahol a romantikus elképzelés ezt megköveteli, nagyobb teret kap az egyéni lelemény, sőt más drámák elemei is felbukkannak.

Ha azonban a két mű legapróbb mozzanatait vesszük szemügyre, észrevehetjük, hogy az azonos források felhasználása nem feltétlenül sarkallja a szerzőket azonos jelenetek megalkotására, ugyanakkor előfordulhatnak kísértetiesen hasonló epizódok, melyekre a forrásokban nincs utalás, csupán a drámai szituáció egyenes következményeként keletkeznek. Érdemes tehát alaposabban megnézni, milyen mozzanatokból épül fel a két dráma.

Párhuzamos és ellentétes motívumok

Mint azt már megállapítottuk, Erdélyi drámája Erzsébet távozása után kezdődik, szemben Madáchéval, ahol csak a második felvonás végén

érkezik a királyné és Gillet. Azonban míg az előbbi esetben Endre egyetlen magyar segítőjét, Róbertet hamarosan elküldi maga mellől, addig a másik drámában az érkező Gillet csak tovább erősíti a már ott tartózkodó Arszlánt és magyar vitézeit. Ennek ellenére mégis Madáchnál érezzük kiszolgáltatottnak az ifjú herceget, aki határozatlanságában hol ennek, hol annak a pártnak hisz, s végül a saját csapdájába esik, amikor védelmére összegyűlt híveit hazaküldi. Durazzo lehetne még a támogatója, de ő anyja cselszövése miatt csak későn siet Endre segítségére. Erdélyinél Róbert távozása után Scaglioso, majd a kiszabadított Minervino támogatják az idegenből följük rendelt királyt, ám ők az ármányról mit sem sejtjenek. Szerepeltetésükkel viszont kiegyensúlyozottabb a két oldal, nem billen el a mérleg annyira az intrikusok javára, mint Madáchnál. Azonos motívum a király figyelmeztetése is: Erdélyinél Róbert inti Endrét, s ezzel vívja ki a herceg haragját, ki a nápolyiakat érő vádat jogtalannak tartja. A másik drámában Arszlán panaszkodik az olasz vitézek megalázó viselkedéséről, és bár szavainak hitelt ad az ifjú király, a jelenet folytatása, a főkolompos, Cabanis megszegyenyítése legalább annyit árt Endre ügyének, mint Erdélyinél Róbert távozása.

A király híveinél jóval nagyobb ellenségei száma. Az intrikáról Fessler ír a legrészletesebben, hosszan ecsetelve, milyen feslett életmódra szoktatta az ifjú Johannát Philippa és rokonsága, valamint a két hercegné: Valois Katalin és Perigord Ágnes. Az ő színlelt barátságuk, titkos vetélkedésük a dinasztikus háttér ismeretében érthető, a német nyelvű krónikában pedig olvasható Ágnes megmérgezésének ténye is, melyet Katalin tervelt ki, s a mérget hozzá Philippa unokája, Sancia keverte ki. Erre az alapszituációra építi Erdélyi a két „barátnő” találó párbeszédeit, monológjait, és ahogyan Fesslernél is kettőjük közül Katalin a nagyobb intrikus, úgy a drámában is ő hívja meg Ágnest „végvacsorára”, majd az ő kastélyában következik be a gyilkosság. Ezzel szemben Madáchnál Katalin nem, csak fia, tarantói Róbert szerepel, a főszerepet pedig Ágnes kapja, kinek a Barát általi (mint kiderül, kölcsönös) megmérgezése úgy látszik, fontosabb drámai elem volt Madách számára. A cél érdekében Ágnes még a tarantói herceggel is szövetséget köt, aki pedig a legnagyobb ellensége lehetne, hiszen ugyanúgy potenciális jelölt a trónra, mint Ágnes fia, Durazzo.

179

Ugyanennek a két kedves rokonnak még egy, ezúttal párhuzamos helyét megtalálhatjuk a művekben. Erdélyinél tanúi lehetünk a két hercegnő látogatásának, ahol mindketten felajánlják Endrének fiaik barátságát, sőt Katalin még azt is hozzáteszi: „*Fogadj el engem, én anyád leszek*”. A jelenetet ugyanakkor az zárja, hogy Johanna titkon odasúgja tarantói Lajosnak, hogy csak ezután is jöjjön gyakran látogatóba, hiszen elmaradása gyanút kelthetne – így azonnal láthatjuk, milyen barátságot kínálhat Endrének a herceg. Madáchnál édesanyjuk nélkül láthatjuk Tarantót és Durazzót, akik hódolnak a király előtt, ám míg ez utóbbi szívből beszél, addig a Johannába szerelmes Lajos részéről ez nyilvánvaló színlelés. Érdekes, hogy bár efféle jelenet egyáltalán nem található meg a forrásokban, mégis mindkét szerzőnél szerepel, egyértelműen annak érzékeltetésére, milyen hízelgő, kétszínű rokonság veszi körbe az idegenben uralkodó Endrét.

A másik nagy intrikus Philippa, aki az egyszerűség kedvéért (a krónikáktól eltérően) rokonai nélkül ármánykodik. Erdélyinél ugyan szerepel a lánya, de Giuseppa egyrészt erről a rokonságról csak az utolsó pillanatban értesül, másrészt szerepe szerint éppen ő a bűnösök leleplezője. Így Philippa egymaga terveli ki a gyilkosságot, ebben pedig segíti Katalin, Milazzo, illetve bizonyos értelemben Bertrand. Johanna megrontása azonban egyértelműen az ő munkája, s ebben méltó párja a Madáchnál szereplő Philippának. Ott ugyan Róbert barát a főkolompos, s ő a gyilkosság kieszelője is, ám az ifjú királyné lelkének csábító démona mindenképpen Philippa: mindkét drámában végigkövethetjük, hogyan alakítja, tanítja Johannát, hogyan állítja félre a felmerülő akadályokat, hogyan simítja el a lelki furdalás hullámain.

Különös szerep jut az intrikusok mellett álló, ám személyes bosszútól vezérelve a másik oldalnak is szolgálatot tevő két alaknak: Milazzónak és Cabanisnak. Az előbbit megalázza, hogy a királyné kerítője lett belőle, az új szerető pedig, Bertrand, ahelyett, hogy ezért hálás lenne, pökhendien gúnyolja segítőjét: így kerül a király útjába a névtelen levél, mely figyelmezteti Endrét neje csaláságára. Cabanist leánya halála készíti a vallomásra, talán ettől reméli fájdalma enyhülését, ám utána visszatér az összeesküvők közé. Mindkét „árulás” fontos eleme a drámai feszültség fokozásának, ezért a hasonlóság közöttük

akkor

sem

meglepő, ha tudjuk, hogy ezeknek a jeleneteknek nyoma sincs a történetíróknál. Ezek mellett számos kisebb epizód van, ahol összekapcsolható a két mű, pedig nincs historikus előzmény. Endre férjként mindkét drámában sértést szenved, mikor nem engedik be neje hálószobájába. A felbérelt gyilkosok visszaborzadnak a királygyilkosságtól: Erdélyinél akkor, mikor megtudják, hogy Endrét kell megölniük, Madáchnál akkor, mikor szembesülnek uralkodójuk parancsoló, királyi tekintetével.

Jóval meglepőbb az a párhuzam, melyet Giuseppa és Sanchia alakjában fedezhetünk föl. Mindketten negatív hősök gyermekei, miközben maguk tiszta lelkű leányok. A jó és gonosz eme találkozása meglehetősen gyakori ugyan az irodalomban, ám hogy emellett mindkettőn egy beszélgetés során elbűvöljék Endrét, majd pedig a király életéért aggódjanak, sőt akár áldozatot is hozzanak – ez már talán több mint véletlen. Elképzelhető, hogy létezik egy olyan irodalmi feldolgozása a történetnek, melyet mindkét szerző ismert, s amelyben előfordult ez a (krónikákból szintén hiányzó) motívum.

Érdekes az özvegy Sancia/Sancha királyné szerepe is. Milazzo úgy emlegeti Sanciát, mint akire hallgat Johanna – ezért is kell Róberttel együtt minél hamarabb eltávolítani az udvarból. Milazzo feladata könnyű: elhiteti Endrével, hogy a nép várja az új uralkodót, a koronázás meghirdetésével pedig az özvegy kormányzói hatalma is lejár – Sancia tehát távozik az udvarból, és kolostorba vonul, mint ahogy azt a történetíróknál is olvashatjuk. Ám míg Johanna sajnálja nagyanyja távozását, addig az ifjú király, helyzetének és Milazzo ravaszágának köszönhetően, megkönnyebbülten fogadja a hírt: „*Ő dolgainkba kellelten belészólt, / Megszokva férjén a' parancsolást. / Mivel kimondtuk, a' mi nyomta szivünk', / Ő úgy vevé, mint ajtómutatást*”. Madáchnál ezzel szemben éppen Johanna unja az ájtatos királyné prédikációit, az állandó intelmeket és templomba járást, és Endre az, aki szomorkodik Sancha búcsúzkodásakor, ő az, akit megáld az özvegy távozása előtt. Ezen a példán jól megfigyelhető az írói lelemény: rendelkezésre áll a krónikák hagyománya, mely röviden arról tudósít, hogy az özvegy királyné kolostorba vonult. Esetleg néhányan hozzáteszik: azért, mert nem bírta elviselni az udvar romlott erkölceit. Ez az apró tény azon-

ban akár ennyire eltérő árnyalatot is kaphat a szerzők drámai koncepciójának megfelelően.

Ugyanez a szereplőkről is elmondható: bár a figurák jelleme elsősorban a forrásokra támaszkodik, a finomabb kidolgozás már az írók fantáziájának feladata, s így a cél érdekében egy-egy történelmi hős úgy megváltozhat, hogy alig lehet ráismerni. Érdemes tehát a romantikus dráma követelményeihez igazított szereplőket is megvizsgálni.

A szereplők

A főhős mindkét esetben Nápolyi Endre. Krónikásaink nem sokat mondanak róla, legfeljebb azt emelik ki, hogy a kifinomult, pompakedvelő, de rafinált itáliai udvarban érhető, ha nem találta a helyét a magyar egyenességhez, darabosságához szokott herceg. Így aztán a címszereplő nyújtja a legnagyobb lehetőséget a szerzőknek: szabadon kezelhetnek egy ifjú, tragikus sorsú alakot. Erdélyi ábrázolásában Endre valóban magán viseli a fiatalos lendület nyomát, ám Madách hősenél jóval érettebb. A névtelen levél olvasásáig kiegyensúlyozott király viselkedése hiteles, tipikus emberi: Milazzo felébreszti benne a becsvágyat, megcsillogatva az önálló, gyámok nélküli uralkodás lehetőségét. Az özvegy királynét nem Endre távolítja el az udvarból, hanem magától vonul el, így a királyt bűnös hataloméhséggel sem vádolhatjuk, ráadásul jogos jussa lett volna a koronázás. Erzsébet félelme is csak azért bántja, mert szeretné anyját nyugodtnak látni, és valóban úgy hiszi, hogy semmi ok az aggodalomra. (Szemben Madách főhősével, aki zavartan próbálja fenntartani a látszatot anyja előtt.) Johannával való viszonya is egyelőre mentes a nagy viharoktól: a durcás feleséget kifaggatva megtudja, hogy a szótlanság egyetlen oka a jó öreg nevelő, Róbert. Ahogy Endrét Sancia akadályozta a trónra lépésben, úgy Johannának Róbert áll útjában, aki anyja helyett is óvja az ifjú királyt, s úgy osztogatja tanácsait, mintha neveltje még mindig gyermek lenne. A szerelmes Endre elfogadja a többé-kevésbé jogos kritikát, és felesége kedvéért megválnak a hű barátától, annál is inkább, mert őt is sérti Róbert aggodalmaskodása és a nápolyiakkal szembeni fenntartá-

sa. A cél érdekében szinte kegyetlenül beszél az agg nevelővel, ám a végén békében válnak el, s Róbert utolsó kívánságának megfelelően a király nagylelkűségéről is tanúságot tesz, mikor kiszabadítja börtönből a Pipin grófokat, visszaadva nekik elkobzott birtokaikat.

A látszólag derűs kép (hiszen Endre mit sem tud a tarantói herceg és Bertrand titkos látogatásairól) a harmadik felvonás elején válik fenyegetővé, mikor Milazzo becsempészett levele a király kezébe kerül. Megható a kétségbeesés első monológja, majd a dajkánál keresett vigasz: a király most lett csak igazán felnőtt. Johannával szemben a magatartása teljesen megváltozik: rideg hangon beszél vele, a földrengés romjai között haladva nem nyújtja neki kezét, vita közben előcsalt könnyeit megvetéssel nézi: „*Te sirsz, királyné? Nem, csak könnyezel! / Oh asszony, asszony! Nápoly' asszonyi / Mihelyt akarják, zápor módra sírnak*”. Másokkal való beszédmódja azonban nem sokat változik, legfeljebb árnyaltabb lesz: Giuseppához a keserű kiábrándultság hangján szól, miközben magát is siratja, amiért nem talált ilyen hű szívre; Minervinóról is egy pillanatra rosszat feltételez, de utána megköveti. A földrengés előtt a néppel együtt ő is a templomban keres menedéket, úgy nevezve meg magát, mint „*ember s nyomorú*”, mely utalhat arra, hogy a földrengés őt is ugyanúgy sújtja, mint a többi embert, ám érthetjük alatta személyes sorsának tragédiáját is. Másnap újra a népével közösséget vállaló királyt láthatjuk viszont: aggódva kérdez a vihar által okozott károkról. Egyedül azt az új rendeletet vezeti be, hogy római mintára vesszőnyalábót és szekercét hordozó tíz szolga kíséri, zászlójára pedig kalodát festet. A krónikákból ismert fenyegető motívummal találkozhatunk itt, s hozzá magyarázatul olvashatjuk a király szavait: belátta, hogy „*jobb keménynek lenni, mint kegyesnek*”, ám ebből sem származik senkinek kára.

Endre tehát minden tetteben a jó király eszményét valósítja meg, fiatalsága ellenére kiforrott jellem, kinek egyetlen tragédiája, hogy a nápolyi udvar, nejevel az élen összeesküdött ellene. Johanna remek színjátékát látva lélektanilag hiteles, hogy a meggyötört Endre elhiszi, el akarja hinni felesége ártatlanságát, hogy újra boldog lehessen. Megkönnyebbült szívvel ünnepli a megtaláltnak hitt családi békét, s ez a mit sem sejtő nyugalom jellemzi még akkor is, mikor Milazzo

éjjeli

zörgetésére elhagyja a szobát, mondván: „*Nőm nyugalma ne háborítsuk*”. Igazi tragikus hős, aki tetteivel szimpátiát, sorsával együttérzést ébreszt, s akit a legmagasztosabb pillanatban: a kínzó kétségek utáni megnyugvás állapotában sújt a kiábrándító valóság.

Madách főhőse egész más alkat, fiatalsága nem csupán lelkesedésben és naivitásban nyilvánul meg, hanem már-már bosszantó optimizmusban és tehetetlenségben: ő a „tisztaszívű balga”.³⁵ Azt mondhatjuk, hogy az első pillanattól az utolsóig szinte változatlan a jelleme, makacsul hisz abban, hogy Johannát meg tudja menteni ármánykodó rokonai és Philippa hatásától, és legalább ilyen kitartással kérleli nejét, hogy hagyja ott ezt a bűnös társaságot, mely éket próbál közéjük verni. Endre figuráját az a tény jellemzi legjobban, hogy bár tisztán látja az udvar romlottságát, mégsem tud ellene semmit tenni, s nemcsak Johannát nem képes kiragadni ebből a körből, hanem ő maga is áldozatul esik cselvetéseiknek. Sanchia halála igazolja, hogy életére törnek, megaláztatását ő maga panaszozza el a bálon képletes mesékben, mégis megrendül bizalma a mindig hű Gilletben. Az ötödik felvonás második jelenetében egyfolytában ingadozik a véleménye, nem tudja eldönteni, kinek higgyen: először barátja mellett áll ki, aztán Johanna szavára megfordul a véleménye, a haldokló Gillet mellett azonban elszégyelli magát, hogy kételkedett. Ugyanakkor hiába kéri Endrét utolsó szavaival a hű barát, hogy ne menjen Aversába, a király mégis elígérkezik a vadászatra. Majd ott éjjel, mikor azzal kopogtatnak, hogy aggasztó hírek érkeztek Budáról, kinyitja az ajtót, noha a gyanú akkor is benne fészkel.

Amellett, hogy nem tudja biztosan eldönteni, ki ellenség és ki barát, nagyfokú meggondolatlanság is jellemzi a főhőst. Úgy viselkedik, mintha szándékosan maga ellen akarná ingerelni az amúgy is vele szemben álló nápolyi udvar minden tagját: először Cabanist nevezi ebnek, aztán a tanács tagjait szidalmazza, majd a bálon mesél kétértelmű történeteket Róbert barátnak és Tarantónak, s hordoz körbe fenyegető zászlót. Endre felháborodása és bosszúvágya akár jogos is lehetne, ám éretlenségét jól tükrözi, hogy indulatait nem tudja magában tartani és kivárni az alkalmas időpontot. Ugyanez az ifjonti hév jellemzi akkor is, amikor szándékosan rohan vesztébe: Sanchia figyelmeztetése

nére elmegy győnni, hogy bebizonyítsa: ő nem fél. Ám miután a leány áldozata nem téríti észhez, a haldokló Gillet kérését sem teljesíti és elmegy Aversába, hogy megtudja, mi vár rá. Ez az Endre olyan romantikus hős tehát, aki elébe megy sorsának, nem alkuszik és nem tettet. Uralkodói elvei: a lelkiismereti szabadság és tolerancia méltánylandók, ám hamleti alkata eleve bukásra rendeli. Shakespeare hőiséhez hasonlóan Endre is tehetetlen, ő maga mondja Petrarcának: „*legjobb erőnket az érzelésben öljük el, s míg a tette jövünk, tetterőnk kiforrt*”.³⁶ Ezért is kell Hamlet módszeréhez, a képletes beszédhez fordulnia: csak ezzel az álcázással tud védekezni a „*viszonyok hatalma*” ellen, végzetét azonban nem kerülheti el.

A tragikus sorsú király feleségének, Johannának alakja sokkal kidolgozottabb már a krónikásoknál is. Bonfini így ír róla: „*Erzsébet gyorsan kiismerte menyét, Johanna mértéktelenségét, meggondolatlanságát, gátlástalan mohóságát; nem talált benne semmi becset, semmi szégyenérzetet, jámborságot. Andrást lenézte, és inkább parancsolni akart a férjének, mint engedelmessé válni, szegyetelen könnyelműséget mutatott, és a túrhetetlen gögön meg az eluralkodó élvhajhászáson kívül semmi sem látszott benne*”.³⁷ Legrészletesebb azonban kétségtelenül Fessler beszámolója, aki több oldalt szentel a királynő sorsának: hogyan került a korán árvaságra jutott, feltűnő szépségű Johanna Philippáék hatása alá, majd ez a kicsapongó életmód hogyan vált mind elburjánzóbbá immár a hercegi rokonok társaságával kiegészülve. A történetíró hatása jól kimutatható a két drámában: Philippa és Johanna kettősében figyelemmel kísérhetjük, hogyan oktatja, kísérti a tapasztalt dajka fiatal tanítványát.

Erdélyi drámájában először még csak eljátszanak a gondolattal, hogy hogyan emelhetnék alacsony származású választottjukat egyre magasabbra a ranglétrán, ám a már említett jelenetben, mikor Johanna további látogatásokra buzdítja Tarantót, bizonyoságot szerezhetünk róla, hogy Philippa tanítása nem volt elvesztegetett idő. A következő lépés a szeretők váltogatása: tarantói Lajos mellett Bertrand is megjelenik a színen. Az ifjú királyné fejlődésére utal, hogy mikor a két ifjú egymásnak adja a kilincset a palotában, először megrémül, aztán erőt vesz magán, és mire a herceg megjelenik ajtajában, már kész a (mint-

egy véletlenül hangosan elmondott) monológ, mely megmagyarázza Bertrand jövetelének okát, s egyúttal Lajos féltékenységét is megnyugtatója. Hamarosan azonban innen is tovább kell lépnie: Tarantó elülteti benne a férjgyilkosság gondolatát, mely először feldúlja Johannát, majd Philippát kezdi el zaklatottan faggatni, tud-e nőkről, akik megölték urukat, végül az éppen érkező Endrét ártatlanul rebege köszönti és hű feleségként nyakába borul.

Íme a tökéletes szerepjátszás, mely után nem csoda, ha az ifjú király többször is e megtévesztés áldozata lesz. A színlelés pedig folytatódik. Johannát vérig sérti férje viselkedése a földrengés idején, s miközben segítő kéz nélkül, ijedten botorkál a romok között, szörnyű bosszút érez: szeretné holtan látni Endrét. Férje iránti gyűlöletére így már okot is talált, azért pedig szinte alig furdalja a lelkiismeret, hogy halálát kívánja: vidáman elmegy csónakázni Lajossal, majd hidegvérrel vitatkozik Endrével. Philippa tanítványa később sem hoz szégyent mesterére: a már kitervelt gyilkosság előtti jelenetben Johanna inkább nyugtalan és nyűgös, a régi rettegésnek nyoma sincs. Már csak az utolsó feladat van hátra: Endrét látványosan kiengesztelni, hogy a királynőre még a gyanú árnyéka se vetüljön. Johanna a szerepét mesterialien játssza, feketébe öltözve lép férje elé, térdre borul előtte és eléri célját: a többi már Philippa, Milazzo és a gyilkosok munkája.

A királynőről felvázolt kép Erdélyinél sokban emlékeztet a krónikák alakjára: kedvét leli a szórakozásban, több szeretőt is tart, férjét nem sokra becsüli, s a gyilkosság is tudtával, ha nem is közreműködésével megy végbe. Lelkifurdalást alig érez, inkább a lelepleződéstől fél, de ez az idő múlásával egyre csökken, ahogy ő is egyre gyakorlottabbá válik. Nem jellemzik kirobbanó erejű érzések, elsöprő szenvedélyek, nála a szerelem csupán szórakoztató játék, melyhez némi színlelés is szükséges – és talán még élvezi is ezt a tettetést, hiszen az is csak játék.

Első megjelenésekor Madáchnál ugyanezzel a Johannával találkozunk. Ismét tanúi lehetünk, hogyan csepegteti Philippa tanítványa lelkébe a könnyelmű élet utáni vágyat. A már házassága harmadik napján unatkozó királyné igen fogékonyan mutatkozik, és elmereng a gondolon, hogy „*az ifjú kebel másra vágy*”,³⁸ nem bezártságra. A panasz-

codó ifjú feleséget Philippa csábító lehetőségek megcsillogtatásával vigasztalja, melyekben Johanna lelkiismerete felismeri a tévutat, ám Tarantó megjelenésekor nyilvánvalóvá válik számunkra, hogy a bűntudat szavát milyen könnyedén elhallgattatja a szerelem. Következő fellépésekor, atyja halála után a királynő már semmi tétovázást nem mutat: Philippa munkája meghozta gyümölcsét. Johanna határozottan lép föl: a végrendelet lényegét fölolvastatja, az abban kijelölt kormányzókat hízelgéssel még jobban magához láncolja, Erzsébet látogatásának veszélyeit higgadtan tárgyalja, a tanácskozásból kimaradt Endre panaszáradatát pedig ridegen meghallgatja, majd öltözködésre hivatkozva távozik.

Ekkor tehát már egy érett, számító királynéval találkozunk, kinek a látszat ellenére is romantikus lelkéről az álarcosbál utáni jelenetben kapunk árnyaltabb képet. Itt Róbert barát halálos ítéleteket hoz aláírásra, mindegyik vádoltónál megemlítve, mit vétett. Johanna már a hűtlen nőnél is elmereng („*Tehetett-e róla, hogy parancsolni nem tudott a mindent uraló szenvedélynek, hogy tán oly férjhez csatlá őt a rideg számolás, ki keble választotta nem volt?*”),³⁹ ám az ellenségét megölő gyilkosnak megkegyelmez, sőt a többinek is látatlanban kegyelmet ad. Jól eltalált lélektani mozzanat, hogy Róbert barát még egy ítéletet elővesz, egy férjgyilkosét, melyet megbocsáthatatlannak mondott ki a bíróság. Johanna ismét elgondolkodik („*S vizsgálta-e a bíróság szíve történetét is?*”),⁴⁰ ám szavát nem vonja vissza, s a gyilkos asszonynak is megkegyelmez. Ez az epizód kulcsfontosságúvá válik, ugyanis a következő jelenetben a királynő már döntő elhatározásra jutott: fonja a selyemzsinórt, s közben Tarantót kérdezi érzelmei, szándékai komolyságáról. Később a Gilletet vádoló királyné csalfa beszéde még összemérhető az Erdélyinél szereplő, bűnbánatot színlelő feleséggel, ám Madách drámájának vége váratlan fordulatot vesz: a királyi tekintettől megremülő gyilkosokat maga Johanna buzdítja, majd Endre halála után a várt boldogság helyett iszonyodva néz Tarantóra.

Mindebből láthatjuk, hogy ebben a drámában a királynő szerepe is módosult a romantikus eszmény hatására. Johanna bűnében is szinte szánandó, hiszen bár szívesen fogadta mások udvarlását, csak egy nagy szerelme volt, érte követett el mindent, még a gyilkosság pillana-

tában sem vonult vissza, s végül büntetését is elnyerte, midőn szeretőjével elborzadtak egymástól. Halász Gábor találóan jellemzi a királynő alakját: „Szép és szívesen piperézi magát, untatják az unalmas erkölcsi prédikációk, izgatják a bókók, szereti a mulatságot, hajszolja a szenvedélyt, nem gonosz, csak végzetesen könnyelmű. (...) Szíve története viszi őt is a romlásba és szívében éri a büntetés is; a felszabadító tett után kihűlt vérrrel mered egymásra gyilkos és felbujtója”.⁴¹ Bár Tarantóval való szerelmük ábrázolása meglehetősen hiányos, és így a férjgyilkosság elhatározása is kissé hirtelen, mégis jól érzékelhető, hogy Madách mennyire más Johannát ábrázolt, mint Erdélyi. Nála a királynőt forró szenvedély fűti és ragadja magával a végkifejletig, szó sincs játékról: ez a szerelem élet-halál harc.

A főhősök után az intrikusok szerepe a legnagyobb, az ő jelentőségüket a történetírók is kiemelik. E tekintetben Küküllei és a nyomdo-kaiban járó Bonfini a legszükszavúbb, ez utóbbi csupán annyit ír, hogy „A merénylet kiagyalójának Catanzarói Konrádot, hóhérnak Sancia vitézt mondják”.⁴² A Villani-krónikában már Valois Katalin és Sancha (aki természetesen nem azonos az özvegy királynéval!) szerepelnek, mint a gyilkosság kitervelői, végül Fessler az, aki a leg részletesebben mutatja be, hogyan segített Johanna züllesztésében és a merénylet kidolgozásában Philippa, Margaretha von Ceccano és Sancia, valamint Katalin és Ágnes. A nevek között való kiigazodásban eléggé megtévesztő, hogy Sancia vagy Sancha néven minden esetben Johanna udvarmesternője/dajkája szerepel, mint az összeesküvők egyik fő vezetője. A legtöbb esetben Philippára utaló nyom nincs is, az ő nevét csak Boccaccio és Fessler említi, tőlük tudhatjuk meg, hogy Philippának volt egy Sancia nevű unokája, aki szintén tevékenyen részt vett a kicsapongásokban, sőt az Ágnes számára készült méreg is az ő munkája. Az azonban még érdekesebb, hogy ez a két krónika egy bizonyos Raimund Cabanist mond Philippa férjének, így a családfa igen összekuszált változatát találhatjuk meg a két drámában. Cabanis ugyanis csak Madáchnál szerepel, és valóban van egy Sanchia nevű lánya, ám az anya nem Philippa, a leány pedig nem méregkeverő, hanem az egyetlen tiszta lélek az udvarban. Erdélyinél pedig Giuseppáról derül ki,

hogy Philippa lánya, ám Cabanis neve nem merül fel, s ez a leány sem vádolható semmi bűnnel.

Az azonban egyértelmű, hogy Philippa mindkét drámában a cinkos dajka szerepét alakítja, sőt Erdélyinél ő az összeesküvés vezetője is. Láttuk, hogyan alakítja Johanna lelkét, ám emellett még arra is gondja van, hogy Ágnes és Katalin vetélkedését a maga javára fordítsa, felszítva egymás iránti gyűlöletüket. Mesterkedése folytán Róbert és Sancia királyné is távozik az udvarból, Bertrand személyében pedig Johannának szerez új szeretőt, majd hidegvérrel öletné meg, mikor útjában áll. Az aversai gyilkosságnak is ő a kitervelője és elrendezője, Katalin csak buzgó háziasszonyként asszisztál mellette és megelégszik azzal, hogy saját ellenfelét, Ágnest eltegye az útból. Philippa másik segítőtje Milazzo, aki gyenge idegzetű, hatalmasok körül sündörgő kamarásként minden jól elsült tetteivel dicsekszik, ám gyávaasága többször is lelepleződik. A dajka ezzel szemben végig talpraesetten viselkedik, bátorságot önt mindenkibe, s csak a gyilkosság estéjén vallja be, hogy most ő is reszket. Alakja szilárd pont a drámában, bár nem túl árnyalt, a krónikákban sokkal színesebb egyéniség, ki a legalacsonyabb sorból küzdötte föl magát. Itt azonban nem lehet ő a főszereplő, csak a háttérből irányítja a kezében összefutó szálakat.

Madách Philippájának ennél jóval kisebb szerep jut, ott Róbert barát a fő intrikus, a dajka csupán Johanna bűnre csábítója, s láthattuk, hogy ez a feladata is véges, hiszen a királyné hamar beletanul a lelkiismeret szavának elhallgattatásába. Ezután Philippa visszaszorol a klasszikus dajka-szerepbe, Róbert barát segítőjeként már csak apró tanácsokkal, szolgálatokkal járul hozzá az eseményekhez, majd utolsó vállalkozásába belebukik: bár a kételyt elülteti Endre szívében, sorsát nem kerülheti el, Gillet leszúrja.

Madách koncepciója szerint az ármányban Philippánál sokkal nagyobb szerep jut Róbert barátnak. Míg Erdélyinél ezen a néven a hü nevelőt és jóbarátot ismerhettük meg (akit talán Gillettel lehetne párhuzamba állítani), addig Madách sötét színekkel festi a szerzetes alakját. A történeti személy valahol a kettő között helyezkedhetett el: Fessler Petrarca-ra hivatkozva ír a mindenki által rettegett, hajthatatlan ferences barátról, aki az általános zűrzavarban erős kézzel irányított.⁴³ Az

állami szigort hirdető szerzetes Madách keze nyomán hataloméhes, fanatikus pappá változott, akinek Endre csalódást okozott. Maga a szerző így jellemzi őt vázlatában: „*Minden élvezetnek irigy ellene, komor, zárt, uralkodni vágyó, kielégítés nélkül, mindent eszköznek néző, egykedvű*”.⁴⁴

Róbert barát felismeri a lehetőséget, hogy a sértett büszkeségű Ágnes, a szerelmes Tarantó és „*a gyönyörök leánya*”, Johanna kiváló szövetségesei a tervéhez: „*Úgy, úgy, zavarok istene jőjj, s ez összefont érdekekből alakíts káoszt, melyből én magamnak világot teremtek. Mert kormányoznom kell, kormányozni fogok*”.⁴⁵ Ennek megfelelően először a szerelmesekkel szövetkezik, aztán Ágnessel és Philippával köt alkut. Ezáltal eléri, hogy a királyi pár között ne legyen egyetértés, de azt is, hogy a kormányzás az ő kezében legyen. Figurája valóban egykedvű: nem rémül meg a földrengéstől sem, de Endre vizsgáló szeme előtt sem pirul el. Számítása azonban nem volt tökéletes: nemcsak ő mérgezte meg Ágnest, hanem az is őt, így a legdrámaibb pillanatban, Endre megtámadtatásának percében esik össze holtan, mintegy demonstrálva az ég ítéletét a királygyilkosokkal szemben.

Az udvarban azonban még Philippán és a Baráton kívül is akad számos ármánykodó figura, kik mind saját hasznuknak megfelelően állnak a fő intrikus szolgálatába. Ágnes fiát szeretné Endre és tarantói Lajos ellenében trónhoz juttatni, ám ennek érdekében Erdélyinél nem sokat tehet, Katalin ugyanis gyanút fog és megmérgezi. Madáchnál nagyobb szerepe van: szövetkezik a trónra szintén pályázó Tarantóval, mert az neki is érdeke, hogy a házastársak között ellenségeskedés legyen, ha ugyanis Johanna örökös nélkül hal meg, a trónt Ágnes fia öröklí. Ezután már nincs más dolga, mint királyhű fiát Endre ellen hangolni, hogy Durazzo immár lelkifurdalás nélkül megszöktesse Johanna húgát, Máriát, valamint eltenni az útból a hatalomra törő Barátot. A kölcsönös méreg azonban az ő tervét is megakadályozza, s még fia is elborzad látván, hová ragadta Ágnest az anyai nagyravágyás.

A durazzói herceg személye szintén érdekes a drámák és a történelmi hagyomány tükrében. Szerepe a krónikásoknál szinte egyértelműen negatív, hiszen trónra áhító herceggént elszöktette Johanna húgát. Még Fesslernél is úgy jelenik meg, mint aki ravaszul Endre felé

barát-

ságot színlelt, számítva a magyar király haragjára, ő üzent meg Endre halálhírét is, ám végzete utolérte: ő volt az első, akit Nagy Lajos minden kihallgatás nélkül lefejeztetett. Ehhez képest Madáchnál pozitív, csupán anyjától megtévesztett alak, Erdélyinél pedig nem is szerepel, csupán a hírét hozzák, hogy elszöktette Máriát. (A Durazzo kétszínű játékában rejlő drámai lehetőségeket csak Arany János ismeri fel, akinél a történet feldolgozása során a herceg az egyik kulcsfigura lesz.)

A másik törtető hercegné, Katalin csak Erdélyinél jelenik meg, aki minden tetteivel azon igyekszik, hogy tarantói Lajost hatalomhoz segítse. Okítja fiát, hogyan kell keresni a nép kegyét, majd megmérgezi a vetélytárs Ágnest, de közben Endrének is kedvében jár, így a megtévesztett király nem is sejti, hogy a második anyjának hitt hercegné kastélya lesz halála színhelye. Tarantói Lajos, akiért mindez történik, Erdélyinél egészen háttérbe szorul, csupán annyit tudunk meg róla, hogy halálosan szerelmes Johannába (noha ugyanúgy megtévesztés áldozata, mind Endre), s ő az, aki először felveti a kérdést: mi lenne, ha Endre nem élne.

Madách drámájában ezek az arányok egészen eltolódnak: ott Katalin nem is szerepel, fia egymaga lép szövetségre Endre ellenségeivel. A herceget ezúttal is szerelme vezeti, ám ez a szenvedély jóval vadabb, mint Erdélyinél, hiszen Tarantó már a mű elején alkut köt a Baráttal, dacos gyűlöletében Erzsébetet is illetlenül fogadja, majd ő bérel föl Cabanist Endre megölésére, végül maga is részt vesz az aversai gyilkosságban. Ez a pusztító erejű szerelem köti össze Johannával, és ugyanez okozza tragédiájukat is: végül nem tudnak örülni annak, amiért küzdöttek és a bűnt is vállalták, még életükben utolérte őket a szörnyű büntetés.

Az eddig említetteken kívül mindkét drámában szerepel még egy érdekes negatív figura: Erdélyinél Bertrand, Madáchnál Cabanis. Mindkettő törvénytelen gyerekként magukban hordozzák a kisebbségből fakadó indulatot, mindkettőjüket megsérti Endre, s így mindkettő jogosnak érzi, hogy királygyilkosságra vállalkozik. Bertrandot (Philippa utasítására) Milazzo hívja a királyi udvarba, ahol aztán Johanna szeretője lesz, könnyelműen elfeledkezve korábbi szerelméről, Giuseppáról, sőt gyors karrierjétől megszédülve Milazzót is kigú-

nyolja. Így aztán mindenki haragját magára vonja, többen is az életére törnek, végül a király kiutasítja az országból; ekkor dönt úgy, hogy elmegy Aversába. A gyilkosság másnapján már látja, hogy hová ragadta nagyravágyása, s végső kétségbeesésében rosszra csábítóján, Milazzón tölti ki haragját. Bertrand alapvetően nem gonosz jellem, ám megvetett emberként az a típusú törekvő, aki felfelé haladva lelkifurdalás nélkül gázol át mindenkin, lefelé zuhanva viszont mindenkit magával rántana.

Cabanis ennél kevésbé eredeti figura, itt a legegységesebb a világirodalmi hatás. Victor Hugo darabjában (*A király mulat*) szerepel ugyanez az alak: a megalázott nyomorult, kinek egyetlen vigasza szeretett leánya, s mégis a végzet úgy hozza, hogy a bosszúra szomjazó apa saját gyermeke gyilkosa lesz.⁴⁶ Cabanis tipikus ellentétekkel teli jellem: egy nagyúr törvénytelen fia, akit megvetett származása embergyűlölővé tett, s aki főemberek lenézett szolgájaként, sőt kerítőjeként csupán sóvárog a szabadság, az emberhez méltó élet után. Madáchnak láthatóan nagyon megtetszett ez a motívum, mert az amúgy mellékszereplő Cabanis a dráma közepén túlságosan előtérbe kerül, még annak is tanúi leszünk, ahogy fájdalmába félig belebolondulva hol itt, hol ott bukkan fel segítségért könyörögve. A főurak és Endre elleni indulata érthető, ám alakjában és történetében is nagyon sok a romantikus túlzás.

Ami a tiszta lelkű leányokat, Giuseppát és Sanchiát illeti: már szóltunk róla, hogy gyanús hasonlóság van a történetük között, mely egyik krónikában sem szerepel. Származásuk szintén érdekes: Giuseppa Philippa leánya, ám semmiben nem emlékeztet a történetírók által megrajzolt méregkeverő képére. Sanchia nevében emlékeztet ugyan a históriákban szereplő lányra, ám Madáchnál szóba sem kerül, hogy Cabanisnak Philippa lenne a felesége. Mindezekon a hasonlóságokon kívül valamilyen módon a két leány halála is megfeleltethető egymásnak: Giuseppa leleplezi Lajos király előtt, hogy Philippa a gyilkos, csak ezután tudja meg, hogy anyját árulta el, s a hírre holtan rogy össze. Sanchia végzete éppen fordított: ő nem árulhatja el Cabanist, hiszen az apja, így feláldozza magát, s a mit sem sejtő orgyilkos saját lányát szúrja le.

A két leány mellett mindkét drámában vannak még barátai Endrének: Erdélyinél Scaglioso és Minervino grófok, illetve a korán elküldött Róbert, Madáchnál pedig Arslán és az Erzsébettel együtt érkező

Gillet. Ők Arszlán kivételével mind történelmi személyek, akik nagyjából megfelelnek a drámában felvázolt figuráknak. Scaglioso és Minervino szerepe főleg az, hogy kiegyensúlyozzák az udvari intrikusok számát, így Endre magánya nem ölt túlzó méreteket: vannak barátai, akikre biztosan számíthat, ha végzetétől nem is tudják megmenteni. Arszlánnak hasonló szerep jut Madách drámájában, míg Gillet inkább a király megdöntését hivatott kordában tartani, kevés sikerrel. Ő éri el Endre koronázását, ám hiába inti az indulatos királyt, a bálon történt események keresztülhúzzák számításait. Csak úgy tudja kiköszörülni a csorbát, ha Endréről elterjeszti, hogy megbolondult, sőt a biztonság kedvéért bezárja egy szobába, míg ő kivalatja Cabanist és összehívhatja a nápolyi polgárokat királyuk védelmére. A gyilkosságot azonban minden erőfeszítése ellenére sem tudja megakadályozni, s így saját halála is értelmetlen áldozattá válik.

A többi néven nevezett szereplő mind a krónikákból ismert alak, akiknek jutott egy-egy epizód a drámákban. Erdélyi színpadra viszi a Pipin grófokat: Minervinót, Potenzát és Vicót, felbukkan nála Acciajoli, aki firenzei bankárként valóban Katalin kegyence volt, valamint az utolsó jelenetben megjelenik Nagy Lajos és a már említett Ursillus Minutulus. Rövid időre találkozhatunk Endre dajkájával, Csoldával is, akinek a krónikákban sokkal hangsúlyosabb szerep jutott. Érdemes megjegyezni, hogy minden történetíró Isoldaként emlegeti, és ő az, aki az aversai éjjelen fölbred a király kiáltására, de hiába sietne segítségért, az összeesküvők gondoskodtak róla, hogy minden ajtó zárva legyen, és senki se hallhassa meg az öreg dajka sikoltozását.

Mivel Madách korábról kezdi a történetet, Sancha mellett az agg Róbert király, illetve Erzsébet királyné is megjelenik a színen. A végrendeletben kormányzóként kijelölt Cabassole püspök és Sanguinetto is jogosan szerepelnek Madáchnál: Fessler pontos feljegyzése az ő nevüket is megörökítette. Leleményes megoldás az akkoriban ténylegesen Nápolyban tartózkodó Petrarca megjelenítése, aki az események alakulásában nem kap szerepet, ám fontos szellemi partnere Endrének eszméi kifejtésekor. A költő az érzelmek és az álmodozás jogait védi: *„Szabadunkban, hol nincs a léleknek oly hatásköre, hol vagy tepsednie, vagy a mult korhőseit sírjokból előidézve velök kell társalognia,*

*nem jobb-e a képzeletben élni, mint tespedni a szunnyadó jelenettel?*⁴⁷ A király ezzel szemben a tettek embere: „*De megvallom, én azt tartom, a férfi nem álmodozni lőn, erős karokkal kell néki megragadni a sors gyeplőit, én legalább azon érzést becsülöm, mely tettekben foganzik*”.⁴⁸ Párbeszédüknek az ad tragikus felhangot, hogy éppen Endre hivatkozik férfitettre, éppen ő tulajdonít kisebb szerepet az érzelmeknek, mondván: „*Az érzés szent ajándoka az égieknek, mert általa ízleljük az életet, de nem maga az élet*”⁴⁹ – mégis ő esik a szerelem csapdájába, és ő az, akinek végzetét is a tetterő hiánya okozza.

Láthatjuk tehát, a források alig, vagy éppen részletesen kidolgozott alakjai milyen változatos módon jelentek meg a két szerzőnél, kiket választottak ki a rendelkezésre álló anyagból, és hogyan állították a kompozíció szolgálatába a történelmi szereplőket, hol meghagyva őket eredeti jellemükben, hol kicsit eltúlozva, helyenként éppen az ellenkezőjére változtatva.

Formai kérdések

Ahhoz, hogy a két drámát önmagában és egymáshoz képest is értékelni tudjuk, fontos lépés szerkezetüknek a vizsgálata. Mindkét mű a klasszikus 5 felvonásra épül, ám míg Erdélyi versben beszélteti szereplőit (leszámítva azt a néhány jelenetet, ahol a legalacsonyabb társadalmi réteget képviselő lazzaronik lépnek színre), addig Madáchnak ez a drámája még prózában íródott. Ez a tény nagyban meghatározza a két mű hangulatát és hatását az olvasóközönségre. Bár a kötöttebb forma néha nehezíti a megértést, Erdélyinél ez a jelenség nem érzékelhető. Versbe szedett párbeszédei nem válnak nehézkessé, nem érezni rajtuk semmi erőltetettséget, a műfajra jellemző ötös-ötödfeles jambusok lendületessé teszik a sorokat, és magukkal ragadják az olvasót. Ezzel szemben Madách prózája néhány esetben túlságosan terjengős, hősei világnézetét nehézkes mondatokba próbálja belesűríteni, így a beszélt nyelvhez közelebb álló, kötetlen beszéd ellenére helyenként jóval nehezebb megérteni az ő mondanivalóját, mint Erdélyi rövid sorait.

Ha a szerkesztés kérdéseit vesszük szemügyre, mindkét dráma esetében kiegyensúlyozottságot állapíthatunk meg. Bár Erdélyinél az egy felvonáson belüli jelenetek száma 8, 13, 11, 13 és 5, Madách pedig 6, 5, 5, 3, 3 jelenésre osztja művét, a drámák egészének figyelembe vételével ezek az arányok jól eltalálnak mondhatók. A műfaji hagyományoknak megfelelően mindkettejüknél akadnak rövidebb és hosszabb jelenetek is, de ezek mindig szoros összefüggésben állnak a cselekménnyel: ahol a történet úgy kívánja, pergő eseménysorok viszik tovább az elbeszélést, hogy aztán átadják a helyüket terjengősebb párbeszédeknek vagy monológoknak. Egyedül Erdélyi drámájának utolsó felvonása mutat némi egyenetlenséget, az 5 jelenet a korábbiakhoz képest túl kevés, ám itt annyiszor cserélődik a helyszín, hogy nem érezzük hosszúra nyúlnak az epizódokat, mindegyik váltás előtt csupán az új jelenet sorszáma hiányzik.

Fontos támpontot nyújtanak az olvasónak és az esetleges színpadra állítóknak is olyan apró kiegészítések, megjegyzések, melyek a dráma szövegén kívül állnak rendelkezésünkre. Erdélyi sokat segít azzal, hogy felsorolja a mű szereplőit, nevük mellé odatéve rangjukat vagy rokoni kötelekeiket is. Mindazok számára, akik a történetet nem ismerik a legapróbb részletekig, ez az egyik legfontosabb kiindulópont a mű megértéséhez. Ez a felsorolás Madáchnál nem szerepel, így ott kénytelenek vagyunk a szövegből kiokoskodni, ki kivel áll rokonságban, és milyen címet visel a nápolyi udvarban. Ez nagyban megnehezíti a befogadó dolgát, ám feltételezhetően a hiányosságot az okozza, hogy nem a dráma végleges változatával van dolgunk.

Legalább ilyen fontosak a színi utasítások is, melyek nem csupán a későbbi színházi rendezőnek segítenek koncepciója kialakításában, hanem az olvasót is hozzásegítik, hogy hitelesebben, a szerző szándékának megfelelően képzelje maga elé az egyes jeleneteket. Erdélyi ezt az elvárást teljesíti, ha szüksézávan is: minden esetben megjelöli a helyszínt és a szereplőket. Emellett természetesen nem maradnak el az olyan szintén kulcsfontosságú utasítások, mint: *félre, magában, háttérben, el*, stb. Ugyanez Madáchról is elmondható, ám ő jóval hosszabban írja le elképzeléseit, mind a berendezésről, kellékekről, mind a színpadi mozgásokról. Így az ő drámáját olvasva néha az az érzésünk

támad, mintha egy kész forgatókönyvet olvasnánk, s ez sokat segít annak megsejtésében, milyen lehetett az író eredeti elképzelése.

Mindezen hagyományosnak mondható elemek mellett mindkét szerző szolgál valami kiegészítéssel. Erdélyi egy (szintén versbe szedett) előszóval kezdi meg drámáját, melyben nagyjából fel is vázolja a történet lényegét, majd azt is megmagyarázza, miért érezte ezt szükségesnek: „*Előbeszédet mondunk, hogy mikor / A' fő dologra jó a' sor, kiki / Helyén legyen, kész lélekkel figyeljen / Hogy jól ítéljen, jót avagy roszat*”. Madách másik módszert választ arra, hogy előre megsejtse az olvasóval a cselekményt: minden felvonásnak címet ad. Ezek a címek (*Az udvari ünnep, A végrendelet, Cabanis, Földrengés, Viszonyok hatalma*) amellet, hogy némi támpontot nyújtanak, és segítenek a befogadónak az események követésében, egyúttal azt is elárulják, mit tartott a szerző legfontosabb motívumnak az adott felvonásban.

A két dráma értékelése

Ha Erdélyi drámájáról szeretnénk ítéletet alkotni, nem sok segítséget kapunk a kritikusoktól, hiszen mint korábban említettük, a szakirodalom alig foglalkozott a művel. Gulyás József a már idézett tanulmányában egyértelműen arra a következtetésre jut, hogy Erdélyi nem volt jó drámaíró, bár azt beismeri, hogy a *A két királyné*hoz képest a *Nápolyi Endre* nyelvezete fejlettebb, szerkezete egységesebb.⁵⁰ Tekintsük át először ezt a két mozzanatot.

Akárhol ütjük fel a drámát, szinte mindenhol megfigyelhetjük, milyen jó érzékkel szerkeszti Erdélyi a pergő párbeszédet, melyeket humoros kifejezésekkel, köznyelvi elemekkel színesít. Szembetűnő, hogy a szövegben gyakran találhatunk népies mondásokat, hasonlatokat, sőt varázsmondókat is. Tudjuk, hogy Erdélyi már ekkor érdeklődött a népköltészet iránt, ugyanakkor fontos kiemelni, hogy ebben a korban teljesen újszerű ötlet volt efféle fordulatokat egy drámában szerepeltetni. A szöveg azonban egyértelműen meggyőz minket arról, hogy az elgondolás nagyszerű volt: a nápolyi lazzaronik beszédében teljesen autentikusnak hatnak a népies elemek, de éppenséggel Milaz-

zo vagy Philippa ízes beszéde sem kelt megütközést, annyira jól illik személyiségükhöz.

Erdélyi nyelvi humorára rengeteg példát találunk a hasonlatok közt: „*Mindig gyanakszik, mint a' vadludak*”, „*Ugy összeváglak, mint a' töltelék*”, de sok köznyelvi-népies fordulatot is használ: „*A' sajt' javából támad a' kukac*”, „*Kedves Milazzo, angyal szól belőled*”, „*Könnyü Katót tánczra vinni*”, „*Magad uram, – ha szolgád nincs*”. A lazzaronik beszédében nem egyszer olvashatunk rigmusszerű versikéket: „*A' melly leány sokat jár az utczán, / Sok por marad naponként a' hátán*”, „*Forgószél, meg orkán, / Rajtok jár boszorkány*”, az öreg dajka pedig varázsmondókéval próbálja enyhíteni Endre fájdalmát: „*Melegítek szenes vizet, / Verek belé tisztos füvet, / Meglocsolom zsebkendődet, / Bekötöm a' fejecskédet*”. Philippától egy hosszabb átkot hallhatunk: „*Száradjon el két elpuhult karod. / Pittyedjen ajkad melledig, hajad / Menjen ki, mint molyette ruhaször. / Nyuljék meg arcod, nőjjön meg szemöldöd, / Hogy a' ki rád néz, gyomrából utáljon*”, de Erdélyi számos evangéliumi parafrázist is beleszó a szövegbe: „*Ha a' szemed megbotrántoztatand, / Szakítsd ki, tépd ki*”, „*Veled nem ülnék egy csónakra és / Nem mártanék egy tálba*”.

Ugyanakkor megfigyelhetjük, hogy a pozitív szereplők, Endre, Róbert, Minervino és Giuseppa beszédében sokkal ritkábban találhatók efféle humoros elemek. Giuseppa ugyan tréfálkozik Bertrand visszatérésén („*Légy üdvöz, a' ki megtér, üdvözül*”), de általában rá is inkább a költői kifejezésmód jellemző: „*Megbánom és megnyugszom bánatimban, / Mint a' madár, melly önnön tolla közt / Talál nyugalmat csüggedő fejének*”. A király is csak elkeseredésében cinikus: „*Te sirsz, királyné? Nem, csak könnyezel!*”, de még ekkor sem használ bántó vagy királyhoz nem méltó szavakat. Megható jelenet a Csoldával, vagy a Giuseppával való párbeszéde is, a legszebb sorokat azonban a megbocsátás, a kibékülés pillanatában halljuk Endrétől: „*Mióta hordnak gyászt a' liljomok? / Mért rajtad e' búbánatnak ruhája, / Te éjszakába mártott napsugár?*”.

Ha a dráma felépítését vizsgáljuk, hasonló tudatosságot figyelhetünk meg. Erdélyi a magyar királyné távozásáról szóló hírről indítja el a művet. A történet ismeretében tudhatjuk, hogy éppen ez az a pillanat,

amikortól kezdve a legnagyobb a feszültség a királyi udvarban: Erzsébet rábeszélése és aranyai hatására a pápa már hajlik a koronázási bulla kiadására. Ez a Nápolyban tartózkodó magyarokat, Endrével az élen, nagy várakozással töltötte el, hiszen végre elégtételt vehetnek a sok megaláztatásért – s mint azt több történetíró is megemlíti, a herceg annyira bízott a közelgő trónralépésben, hogy minden elővigyázatosságot félretéve kinyilvánította, hogy királyként első dolga lesz bosszút állni. A nápolyi udvar ezt a fenyegetést komolyan vette, és ettől kezdve azon volt, hogy Endrét még a pápai bulla megérkezése előtt ártalmatlanná tegye. Erdélyi tehát a drámaivá forduló cselekmény legjobb pontját választja kiindulásul, hogy aztán ebből építse fel a gyilkossághoz vezető út minden apró mozzanatát. Róbert aggodalmaiból azonnal megtudjuk, milyen veszély fenyegeti a királyt, majd hamar megismerjük a szereplőket is, így azonnal átláthatóvá válik a drámai szituáció.

Maga a címszereplő kicsit késleltetve lép színre, ezzel is fokozva a feszültséget, előtte azonban már kialakul bennünk egy kép róla: Milazzo elbeszélése királyi méltóságot sejtet. Endre megjelenése ezt a sejtést igazolja, ő valóban igazi uralkodó, fellépésében és viselkedésében egyaránt. Ugyanakkor jelleme nem egysíkú, királyként is figyel az emberi kapcsolatokra: félti anyját, békíti Johannát, védelmébe veszi a dajkát. Mint már korábban is említettük, ez az Endre sokkal érettebb figura, mint Madách főhőse, aki csapong saját eszméi és mások befolyása, a valóság tényei és a látszat között. Nagyon találó Johanna első megjelenése is, ahogyan Philippával tervezgetik az udvarhoz kerülő férfiak sorsát: ez szintén előrevetíti a tragikus végkifejletet. Ennek ellenpontját megtalálhatjuk az ötödik felvonás első jelenetében, ahol Johannát a lelkifurdalás rémei gyötrik. A játék komolyra fordult, s innen már nem lehet meghátrálni.

Ezekon kívül számos apró mozzanatot találhatunk még a drámban, mely egységgé kovácsolja a szöveget. A szereplők gyakran utalnak vissza korábban elhangzott mondatokra, például a gyám először a már említett evangéliumi idézettel óvja Bertrاندot az udvari intrikáktól, majd az újra felbukkanó, éppen ellenségeivel küzdő ifjútól ezt kérdezi: „*Szemed talán megbotrántoztatott?*”. Az egyik legötletesebb motívum, mely behálózza a dráma második felét, szintén Bertranggal

kapcsolatos: őt, miután támadóját leszúrta, először Giuseppa nevezi gyilkosnak, majd a támadó egyik társa, aki később fel is írja a falra: Bertrand a gyilkos. Ezt a feliratot előbb a csizmadia olvassa el, majd az egész nép, s az ő kiabálásukat hallja meg a király. Ezután Bertrand is elismétli monológjában és fogadalmat tesz: „*Gyilkos? mióta? Még csak most leszek. Ne / Mondják hiába, hogy gyilkos vagyok*”. Végül miután részt vesz a királygyilkosságban, elborzad attól, hogy hova jutott, és Milazzo szemébe vágja: „*Én gyilkos vagyok, / Mi mind a' ketten gyilkosok vagyunk*”.

Mindezek mellett vannak kevésbé jól szerkesztett pontjai is a drámának. A király panaszos monológjai néha túl hosszúvá nyúlnak, és ugyanez elmondható a harmadik felvonás terjengős utcajeleneteiről. Igaz ugyan, hogy a lazzaronik tréfálkozása bővelkedik a szójátékokban, ám párbeszédük nem viszi előre a cselekményt. A leggyengébb pont a dráma befejezése: Nagy Lajos megjelenése a színen, fájdalom és haragja teljesen súlytalan, noha egészen addig tőle rettegték az összeesküvők, mint fő bosszúállótól. Olyan az utolsó jelenet, mintha Erdélyi túl hamar akart volna véget vetni a történetnek: nem bűnhődik sem Johanna, sem Philippa, sem Katalin, csupán Milazzo, pedig ő csak eszköz volt az összeesküvők kezében. Ebben a kérdésben Madách drámája következetesebb: Philippát megölik, Johanna pedig szerelmétől való elborzadásával fizet meg a gyilkosságért.

Madáchnál visszafogottabban bár, de Erdélyi is alkalmaz tipikus romantikus motívumokat, mint például a gonosz királynő, a titkos származású gyermek, az ártatlanul bűnhődő király, valamint az elpatlant jegygyűrű, a gyilkosság, a földrengés és a vihar. Gulyás József Shakespeare hatását emeli ki, mely már a dráma előszavában is felfedezhető, de az utcajelenetekben kifejezetten szembevető, a kísértetek pedig, „*akik itt még beszélnek is, egyenesen Macbethre emlékeztetnek*”.⁵¹ Endre és Minervino párbeszédét (IV. felv. 9.) Bánk bán és Tiborc jelenetével állítja párhuzamba Gulyás, amennyiben itt is az aggodó alattvaló hallgatja ura vívódását.⁵² Összességében azt mondhatjuk tehát Erdélyi drámájáról, hogy bár vannak szerkesztési hiányosságai, valamint érezni rajta Shakespeare és a romantika hatását; jó jellemábrázolásával és színes, a drámai formához és a szereplők lelki alkatához

is nagyszerűen alkalmazott nyelvezetével mindenképpen több figyelmet érdemel.

Madách drámájának értékelésénél mindenképpen szem előtt kell tartanunk, hogy fiatalkori műről van szó, melyet maga a szerző sem tekintett kiforrott alkotásnak. Ennek megfelelően nem érthetünk egyet azzal a vélekedéssel, mely szerint a „*Nápolyi Endrével kár lenne bajlódni*”,⁵³ főleg ha hibái és hiányosságai mellett a dráma előremutató jegyeit is kiemeljük.

Mint már említettük, Madách vázlatfüzetében megtalálhatjuk a dráma tervezetét, amiből kiderül, hogy a szerző eredetileg Sámson választotta ki főhősnek, ám később módosította elképzelését. A felvázolt jellemek némelyike valóban inkább a bibliai történethez illik, de sok mozzanatban ráismerhetünk a megvalósult dráma szereplőinek csírájára. A már idézett jellemzés, Róbert baráté mellett kiragadhatunk még néhány példát: Sámson-Endre „*egyeses jellem, népét boldogítani vágyó*”, a rabszolga (Cabanis) „*minden nyomoron örülő, rosszat feltevő; semmit, csak lányát szerető s eleinte a pénzt*”, leánya (Sanchia) „*egy minden utógondolatok nélkül magát egészen átadó, ezért mindent szenvedni tudó és rossz névtől sem visszaborzadt nő*”, a hercegnő (Ágnes) „*iszonyu nagyra- és uralkodni vágyó nő*”.⁵⁴ Úgy tűnik, mintha Madách fantáziája létrehozta volna egy intrikus udvar képét, tele sarkítottan jó és végletekig gonosz szereplőkkel, majd a férjét eláruló Delila–Johanna párhuzam alapján egyszerűen áttette a történetet egy, a magyarokhoz jobban kötődő historikus keretbe, hogy ezáltal kapcsolatba hozza a nemzeti múlttal. Mindez megvilágítja, mennyire fontos volt Madáchnál az írói szándék, s egyúttal arra is magyarázatot ad, miért találkoztunk annyi helyen a történelmi valóságot átalakító mozzanattal.

A Madách-kritika szinte minden esetben abból indul ki, hogy a fiatal szerző számára a dráma eszköz, mely által kifejezheti eszméit, jelen esetben a liberalizmus elvét. Endre boldoggá kívánja tenni népét, a lelkiismeret szabadsága és a vallási tolerancia szellemében akar kormányozni: „*egy országot bízott reám az ég, s nem legszentebb hivatásom-é, mit egy isten akart, mint ember boldogítva teljesíteni. (...) Én tisztelem a hitet, mint az ember személyességének legszentebb sajátját, a meggyőződést*”.⁵⁵ Ezek Endre elvei, melyekről Róbert barát rosszal-

lása ellenére sem mond le, nem is mondhat le, hiszen „*az ifjú Madáchnál a pozitív alak csak népbarát és szabadelvű lehet*”.⁵⁶ Célját akár el is érhetné, hiszen bár az udvar idegent lát benne és ellene tör, a nép mellette van, védelmére még fel is lázad és felvonul a palotához. Tragédiája éppen abban nyilvánul meg, hogy ez a nagyra hivatott férfi mégis megbukik az intrikák szövevényében. Mezei József definíciója szerint a király „*karthauzi típus*”, vagyis jellemző rá a habozás és tehetetlenség, de ehhez a figurához hozzátartoznak az ellene irányuló ördögi mesterkedések is. Ezért nem menekül el Endre a veszélyek elől, valamiféle fatalista végzetvárás jellemzi, amely miatt sorsát inkább érezzük megindítóknak, mintsem valódi, küzdelmes tragédiának.⁵⁷

Mindebből az látszik, hogy bár a történet ismeretében egy végzetes, gyilkosságba torkolló, feszültségekkel teli házasság és uralkodás képeit várnánk, Madáchnál inkább a főhős passzív áldozatjellege dominál. Endre és Johanna harcát, amely tulajdonképpen a tragédiához vezet, nem látjuk: a házaspár alig találkozik, párbeszédük akkor is szinte elbeszélés egymás mellett, viszonyuk a sok epizód (például Cabanis sorsa) mellett háttérbe szorul. Ugyanígy hiányzik Johanna és Tarantó kapcsolatának részletes kidolgozása, annak az elsőprő erejű szenvedélynek az ábrázolása, mely a királynét a férjgyilkosság gondolatáig sodorja, így kissé váratlan az elhatározása. A dráma jól meglátott és kiválasztott lélektani problémája tehát elsikkad a részletek és intrikák tömegében. Ennek legfőbb oka talán az, hogy Madách a tetteket még nem tudja a jellemekből levezetni. Több epizód teljesen motiváció nélküli: említettük Johanna hirtelen döntését, de szintén meglepő Durazzo elpártolása Endrétől, Sanchia önfeláldozása, vagy akár Endre hiszékenysége. A szereplők ismeretében megállapíthatjuk, hogy a romantikus elemek túltengése elfedi a figurák igazi jellemét, akik így csupán elmosódott alakokká válnak, s egy-egy jól eltalált pszichológiai mozzanattól eltekintve lélekrajzuk meglehetősen gyenge.

A történet pedig önmagában hiába szövevényes, ha a szereplők jelleméből és a cselekményből nem keletkezik állandóan növekvő drámai feszültség. A harmadik felvonástól kezdve Madách egyre jobban eltér a történetírók leírásától, és sok kitalált elemet beleszó a műbe (Cabanis merénylete, Gillet szerepe, a nép lázadása Johanna ellen,

Endre

fogsá-

ga), hogy ezekkel a romantikus motívumokkal adjon nagyobb aktivitást az amúgy meglehetősen passzív Endrének és magyarjainak. Az így létrehozott feszültséget azonban sokszor éppen azok az eszmeifuttatások apasztják le, melyeket a szerző saját érzésvilága kifejezésére rejt el a párbeszédok között. Az ifjú Madách tévedése abban áll, hogy egy romantikus színpadi műbe szeretné belesűriteni nagy horderejű filozófiai problémáit, ám a klasszikus dráma szerkezete ilyen fokú rugalmasságot nem enged meg. Ahogy egy kritikusa fogalmaz: „*Hősei állandóan filozófiai távlatokba helyezik sorsukat, és saját sorsuk megélése mellett képesek arra, hogy bármikor – sokszor a legfelszítettebb pillanatban is – kilépjenek önmagukból, s általános emberi konzekvenciákat vonjanak le*”.⁵⁸ A szereplőknek ez a szokása azonban egyrészt nem hiteles lélektanilag, másrészt megakasztja a dráma ívét.

A fent említett hiányosságok mind a szerkezet széteséséhez vezetnek, ám ez megmagyarázható Madách kompozíciós járatlanságával. A kritika azonban elismeri, hogy a drámai dikció jóval fejlettebb, mint korábbi színművében, a *Commodus*ban, stílusa nem annyira fellelengzős, a metaforák alkalmazása mértéktartóbb, és a gondolatiság már erősebb benne, mint a lírai hangvétel.⁵⁹ A nehézkes dialógusok helyét átvették a pergő, s ezért életszerűbb párbeszédok, jóval kevesebb a körmondat, s így mondatai is világosabbá, érthetőbbé váltak, ha nem is tisztultak még le teljesen. Új elemként feltűnik az irónia is, melyet néhol ügyesen alkalmaz, s amely későbbi műveiben is állandóan jelen lesz.⁶⁰

Bár a szerkesztésben találhatunk hibákat, ezekért kárpótol két nagyszerűen megkomponált jelenet: az intrikusok cselszövése (2. felv. 2. jel.) és az álarcosbál (4. felv. 1. jel.). Az első epizód három főúr: Taranto, Durazzo és Artúr tréfás, egymást ugrató párbeszédével indul, aztán megjelenik a színen a többi bajkeverő: Ágnes, Philippa és a Barát, majd Cabanis is, és csoportokat alkotva megindul a tervezetés, szövetkezés. A színi utasítás szerint „*Ezen egész jelenet alatt élénk társalgás folyik, melynek csak egyes helyei lesznek érthetőkké*”.⁶¹ Így bár csak töredékes dialógusokat, beszédfoszlányokat hallunk, mégis pontosan értesülünk az intrikusok motivációjáról és szándékairól, miközben az ármány mellett azt is megtudhatjuk, Cabanis hogyan szerve-

zett titkos légyottot Artúr számára. A jelenet ötlete is és kivitelezése is kiváló, a párbeszédok itt a legpergőbbek, miközben felváltva hallunk ijesztő cselszövésről és mulatságos kalandokról. Hasonló leleményességgel találkozhatunk a báli epizódban, ahol az álarc mögé rejtőzött szereplők maguk is talányokban beszélnek. Endre és Petrarca dialógusának filozófiai mélységeit föloldja a báli forgatag, a könnyed, tréfálkozó-udvarló szavak mögött viszont komoly érzések feszülnek. Ezzel egybecseng Endre viselkedése is, aki először magát bolondnak tetteve talányos mesékbe burkolja indulatát, majd szavait komolyra fordítva bosszúval fenyeget, s Gillet csak örülségre hivatkozva mentheti ki a királyt a kiélesedett helyzetből. Ebben a jelenetben az ellentétekre épít Madách, és nagyszerűen játszik az álarc és valóság ötvözésével.

Schéda Mária számos olyan elemet is fölfedez a műben, mely a megvalósítás hiányosságai miatt ugyan a kezdő drámaíró gyakorlatlanságát jelzi, ám már megtalálhatjuk benne az érett Madách gondolatvilágát.⁶² Ilyen mozzanat például férfi és nő viszonya, melynek több olyan aspektusa is szerepel a műben, mely már *Az ember tragédiája* felé mutat. Endre minden idealizmusát, az igazi szerelem utáni vágyát kifejezi az eljegyzés ünnepén, mikor így szól Johannáról: „*Ő majd nehéz napokban lemosolyogja a gondot, a bút homlokomról, szerelme ad díjt a harc után, s erős új csatákra*”.⁶³ Ugyanez az eszme jelenik meg majd a *Tragédia* végén is, amikor az Úr Évát jelöli ki Ádám számára vigaszul és támaszul, mint „*Vigasztaló, mosolygó génusz*”.⁶⁴ Sanchia alakjában is a paradicsomi Éva tiszta lelkű előképe jelenik meg, aki saját maga fogalmazza meg a nő egyetlen feladatát: „*Szerelem a nő világa, melyben egyedül honos, vedd tőle ezt el és nyomorúbb lesz a naptól megfosztott világnál*”.⁶⁵ Ugyanakkor a nem éppen tökéletes házastársi kapcsolatra is láthatunk példát a drámában, mikor Endre megpróbálja kiragadni Johannát az ármánykodó udvaroncok köréből: „*Jőjj, jőjj! Johanna! bontakozzék ki lelked ez alacsony kötelékből, szóljunk egymáshoz, mint férj a nőhöz, mint kebel a kebelhez, és minden kiviláglik*”,⁶⁶ ám a feleség azzal távozik: „*Sietnem kell. Öltözködési órám eljárt*”.⁶⁷ Ebben a jelenetben ráismerhetünk a prágai szín előzményére, ahol Kepler siratja ifjonti álmait: „*Oh nő, ha te meg bírnál érteni, / Ha volna lelked oly rokon velem, / Minőnek első csókodnál hívém*”,

ám Borbála válasza visszarántja a földre: „*Jó éjt – reggelre ne feledd a pénzt*”.⁶⁸

A sokarcú nő, Johanna-Sanchia mellett nem okoz meglepetést, ha Endre alakjában is a fáradhatatlanul küzdő, de mindig csalódó Ádámra ismerhetünk, aki az utolsó pillanatban sem adja fel a reményt, hogy Évában hű szerelme és igaz társat találhat. Végül Lucifer elődjét is megtalálhatjuk a drámában Philippa és a Barát kettősében: az előbbi is káoszt akar („*Te, te légy frigyeselem, egyenetlenség s zavar istene*”),⁶⁹ az utóbbi pedig ugyanezt az istenséget hívja segítségül, hogy a káoszt kormányozhassa. Mindebből láthatjuk, hogy ez a fiatalkori dráma még sok hiányossággal bír ugyan, ám korántsem tekinthető jelentéktelen műnek, hiszen magában hordja azokat a csírákat, melyből aztán megszületik *Az ember tragédiája*.

Kitekintés

Bár Nápolyi Endre története, mint láttuk, bővelkedik drámai elemekben, ez még nem feltétlenül elegendő ok arra, hogy Erdélyi és Madách is éppen az ő életét dolgozza fel. Még meglepőbb azonban, ha röviden azokra is kitérünk, akik a 19. század folyamán szintén ehhez a történethez nyúltak. Tudunk róla, hogy Kuthy Lajos tervezett egy *Nápolyi Johanna* című kétkötetes történelmi regényt, mely azonban csak terv maradt.⁷⁰ Megszületett viszont 1847-ben, nem sokkal a két drámát követően, Tóth Ferenc *Johanna* című történelmi elbeszélése, mely hűen követi a *Polgári lexicon* leírását az eseményekről.⁷¹ Ugyanebben az évben írta meg Czákó Zsigmond a szintén Anjou-témát feldolgozó *János lovag* című drámáját.

A történet Jókai írói fantáziáját is megmozgatta, külön fejezetet szentelt neki *A magyar nemzet története regényes rajzokban* (1854) című munkájában. A hiteles tényekre támaszkodó, ám novellának is beillő írás nagyszerűen felhasználja a már ismert drámai elemeket, de kitér arra a történések által csak kevésbé elemzett kérdésre is, mi lehetett Endre idegenségének, vagyis áttételesen tragédiájának oka. „*A nápolyi trón és a nápolyi menyegzői ágy ravatal leendett oly jellemnek,*

mint ő. Magyarnak nevelve, egyszerű, őszinte, tiszta erkölcsű ifjúnak, magyar nép közt növe fel, hol a királyi trónt közérő, közbizalom tette erőssé, ahol a király ellenségei nyílt hadüzenettel álltak ki a síkra, s ha kibékültek, híveik maradtak mindhalálig; egy oly udvar tömkelegébe jutva, hol a halálos ellenségek egymásra mosolyognak, hol az árulás meggörnyeszi derekát a trón előtt, s a házasságtörés glóriába burkolja arcát – Endre nem tudott eléggé olasz lenni”.⁷² A történet ismertségét mutatja azonban, hogy Jókai regényeiben is hivatkozik rá, minden kísérő magyarázat nélkül. A *Fekete gyémántokban* (1870) például így ír: „*Nápolyi Johanna maga fonja meg a zsineget, mellyel királyi férjét megöleti*”,⁷³ a *Mire megvénülünk* (1865) című regényben pedig ez szerepel: „*Be akarták mögöttem zárni az ajtót mint nápolyi Johanna tett férjével, mikor az gyilkosaival küzdött*”.⁷⁴

Tompa Mihály is megverselte *András herceg sólyma* (1855) című művében Endre halálát, balladai történetet kerekítve a király alakja köré, akinek kedves madara megbetegszik a vadászaton, de hiába kelti föl éjjel vergődésével Endrét, a gyilkosságot nem tudja megakadályozni.⁷⁵ Ökröss Bálint 1857-ben fordította le franciából *Nápolyi Johanna, vagy egy királyné bűnei* címmel Molé-Genthilhomme történelmi regényét.⁷⁶ Farkas Albert *Nápolyi Johanna* című négyfelvonásos drámáját 1862-ben kétszer is előadták a Nemzeti Színházban.⁷⁷

A téma Arany János érdeklődését is felkeltette, hiszen a *Toldi Szerelmében* (1879) éppen annak a nápolyi hadjáratnak a történetét dolgozta fel, melyet Nagy Lajos vezetett, miután öccse haláláról értesült: „*Olaszok ölték meg, orozva, titokban, / Önnön hitvese is részes a dolokban*”.⁷⁸ A költő leírja az ifjú Endre jellemét, ő is megemlékezik a gyűrőről, mely megvédeni hivatott a királyt az idegenek között, majd visszatér a gyilkosság módjára: „*Nem világos nappal, hanem éjjel, orvul, / Megejtve, kicsalva hűtlen női karbul*”.⁷⁹ A kritikai kiadás szerint Arany forrásai között szerepel a már említett *Polgári lexicon*, valamint Fessler német nyelvű műve, de Thuróczy krónikája is.⁸⁰

A történet Erdélyi és Madách mellett más szerzőket is dráma írására ihletett. Füzesséry Bertalan 1884-ben írta meg *Johanna, a nápolyi királyné* című művét, mely több ponton sem felel meg a történelmi tényeknek. A szereplők ugyan változatlanok, ám a királyi házaspárnak

gyermeke születik és Endre megkapja a koronát. Ezután történik a gyilkosság, ahol még Erzsébet királyné is jelen van, majd következik az ötödik felvonás, mely Nagy Lajos bosszúhadjáratát dolgozza fel, miközben Johannát már negyedik férje oldalán látjuk.⁸¹ Bár a szerző még ki is adta művét, meg kell állapítanunk, hogy sem a dráma története, sem kivitelezése nem közelíti meg Erdélyi és Madách munkáját, ahogy egy kritikus írja: színvonalára jellemző, hogy eléneklik benne Kölcsey *Himnuszát*.⁸²

Szintén a drámai formát választotta a téma feldolgozásához Rákosi Jenő, akinek *Endre és Johanna* című művét 1885-ben be is mutatta a Nemzeti Színház. Itt is a már ismert szereplőkkel találkozunk, ám a történet több ponton is eltér a történelmi tényektől. A két fiatal ebben a drámában véletlenül, egy utcai bál forgatagában ismerkedik meg, egymásba szeretnek, ám mikor kiderül, hogy a politika is házastársnak rendelte őket, az ábránd szertefoszlik. A nézeteltérést csak fokozza az udvari intrika, illetve a végrendelet, mely Johannát mondja ki örökösnek, sőt még Erzsébet békítő szándékú látogatása sem éri el célját: az ifjú királyné tarantó Lajos karjaiba menekül. Végül úgy tűnik, mégis helyreáll a béke a házások között, ám éppen a kiengesztelődés pillanatában hangzik fel Lajos szerenádj az ablak alatt. A féltékeny Endre újra gyanút fog, és ez lesz a végzete, Johanna pedig víziójában látja Nagy Lajos bosszuló seregeit – majd ugyanazzal a selyemzsinórral, mely Endre halálát is okozta, öngyilkos lesz.⁸³

Ketten romantikus novellában is megörökítették a történetet: Jósika Kálmán (*Endre*) és Boross Mihály (*Nápolyi Johanna*),⁸⁴ Bartók Lajos pedig *Erzsébet királyné* címmel írt róla drámát 1892-ben.⁸⁵ Mindezek ismeretében elmondhatjuk: nem lehet véletlen, hogy ennyi híres és alig ismert szerző is éppen ehhez a témához nyúl. És akkor még nem beszélünk Lope de Vegáról és Frederic Mistralról, akik színművet írtak a történetről, vagy Walter Savage Landorról, aki drámai trilógiában (*Andrea of Hungary, Giovanna of Naples, Fra Rupert*) örökítette meg a tragikus eseményt.

Az írók buzgalmatól nem maradt el történészeink igyekezete sem. A 19. század második felében nemcsak az összefoglaló jellegű történelmi munkák tértek ki Endre tragikus sorsára (említhetjük itt Szalay

László, Horváth Mihály vagy Kerékgyártó Árpád műveit), hanem sorra jelentek meg hosszabb-rövidebb tanulmányok: csak a *Századokban* több írása jelent meg Fraknoi Vilmosnak, Pór Antalnak, Óváry Lipótnak ebben a kérdéskörben.

A felsorolást nyilván még lehetne folytatni, de talán az eddig említett művek is bizonyítják, hogy Erdélyi és Madách témaválasztása nem volt sem szokatlan, sem véletlen. A 19. század Magyarországa bizonyára jól ismerte a történelmi tényeket, amellyel ma már alig esik szó, különben nem született volna annyi tudományos és irodalmi feldolgozás, annyi színvonalas, néha pedig felejthető munka. És valóban: ha a magyar földön idegenként meggyilkolt Gertrudis története elterjedt a köztudatban, miért ne lenne még ismertebb az olaszok közt idegenként megfojtott magyar herceg alakja, aki még annyi bünt sem követett el, mint amennyit a hagyomány Gertrudisnak tulajdonít?

Összefoglalás

Előttünk áll a két dráma, egymás mellett és a krónikák tükrében. Azt állapítottuk meg, hogy feltehetően azonos történelmi munkákat forgathattak Erdélyi és Madách, de nem kizárt egy mára már homályba vesző irodalmi alkotás közvetlen hatása sem. Mindkét szerzőnél kimutatható a források aprólékos felhasználása, melyek közül különösen kiemelhető Fessler műve. Ám míg Erdélyinél mind a szereplők kiválasztása, mind a cselekmény meglehetősen pontosan követi a krónikákat, addig Madáchnál az eszmei mondanivaló mindenek felett áll, s így az ő drámájában gyakran találhatunk erősen megváltoztatott, esetenként a történelmi ténnyel teljes ellentétben álló motívumokat.

Nyomon követhettük azt az érdekes mechanizmust is, hogyan hat egy drámai szituáció a szerzői szándéokra. Mivel egyik szerző sem tudott a másik művéről, pontosan megfigyelhető, hogy nagyjából azonos forrásokból milyen történelmi vázat építenek fel, egyéni elképzeléseik alapján. Láthattuk, hogy még a krónikák által egybehangzóan ismertett események sem mindig vezetnek hasonló jelenetek megalkotására, ugyanakkor előfordulhatnak szinte egyező epizódok, melyeket

len forrás sem említ, a drámai helyzet mégis ennyire leszűkítette a megoldási lehetőségeket. Ennek megfelelően a szereplők is nagy eltéréseket mutatnak, mert bár jellemüket nagy vonalakban meghatározza a történelmi hagyomány, a kidolgozás részletei az írói fantázián múlnak. Egyes figurák a romantikus dráma követelményeinek eleget téve a felismerhetetlenségig eltorzulnak, mások csupán jelentőségükből veszítenek, s a krónikák főinrikusából színtelen mellékszereplővé törpülnek.

A két dráma részletes vizsgálata azonban mindenképp arra hívta fel a figyelmet, milyen rejtett értékekre bukkanhat az ember elfelejtett művek olvasása során. A szerkesztési és stílusbeli gyengeségek, hiányosságok mellett számtalan nagyszerű megoldással, újszerű ötlettel találkozhattunk, melyek korábban talán nem részesültek az őket megillető elismerésben. Erdélyi könnyedén pergő dialógusai megdöbbenően frissnek hatnak, a népies fordulatok pedig állandó forrásai a nyelvi humornak. Madách rendkívül érzékenyen ábrázolja a finom lélektani mozzanatokot, mondatai nehézkességét pedig feledteti a főhős alakjába sűrített sodró romantikus eszme.

S ha a két drámát részletesen elemeztük, összevetettük és értékeltük, még mindig ott lebeg körülöttük valami titokzatosság: a témaválasztás. Nápolyi Endre alakjának hirtelen kialakult népszerűségét magyarázhatjuk ugyan az akkoriban megjelent történelmi művek hatásával, hivatkozhatunk arra is, hogy ebben a korszakban különösen előtérbe került a nemzeti múlt, ám ezzel még mindig nem tudjuk pontosan megragadni, miért dolgozták fel annyian éppen az ő történetét. Talán az Nápolyi Endre titka, hogy sorsában úgy keveredik az idegenek közti kiszolgáltatottság érzése a megtévesztettségéből fakadó látszólagos nyugalommal, az intrika mozgalmassága a tragikum csendjével, hogy alakjában minden korszak és minden író megtalálhatta a maga hőst.

Jegyzetek

1. SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, II, Bp., 1893, 1394.
2. GULYÁS József, *Erdélyi János két kéziratban lévő drámája*, Sárospatak, 1917, 16.
3. PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, *A drámabíráló bizottság*, ItK, 1939, 11–12.
4. SZINNYEI József, *i. m.*, II, 1893, 1393.
5. GULYÁS, *i. m.*, 22.
6. MADÁCH Imre *Összes művei*, kiad. HALÁSZ Gábor, Bp., Révai, 1942, II, 1166.
7. HORVÁTH Károly, *Madách Imre*, Bp., Gondolat, 1984, 23.
8. KAMARÁS Béla, *Madách Imre ifjúkori drámái és novellái*, Pécs, 1941, 33.
9. MADÁCH, *i. m.*, II, 876.
10. ERDÉLYI János, *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*, kiad. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., Akadémiai, 1991, 396.
11. MADÁCH, *i. m.*, II, 876.
12. HORVÁTH, *i. m.*, 80.
13. KÜKÜLLEI János, *Lajos király krónikája*, ford. KRISTÓ Gyula, Bp., Osiris, 2000, 119.
14. Antonio BONFINI, *A magyar történelem tizedei*, ford. KULCSÁR Péter, Bp., Balassi, 1995, 1017.
15. *Uo.*, 1015–1016.
16. A három VILLANI *krónikája*, ford. és bev. RÁ CZ Miklós, Bp., 1909, 154.
17. KATONA Lajos, *Petrarca*, Bp., 1907, 84–85.
18. *Uo.*, 100.
19. FRAKNÓI Vilmos, *Petrarca és Nagy Lajos*, Bp., 1900, 6.
20. KATONA, *i. m.*, 107.
21. IRMEI Ferenc, *Egy udvar befolyása a „Decameron”-ra*, FL, 72 (1873), 310.
22. Giovanni BOCCACCIO, *De casibus virorum illustrium = Tutte le opere di Giovanni BOCCACCIO*, A cura di Pier Giorgio RICCI e

- Vittorio ZACCARIA, IX, Milano, 1983, 860: „Nam Ludoicus, Un-
garie rex, egre ferens Andream, fratrem suum, adeo indigne a Io-
hanna et complicibus sius tractari”; *uo.*, 862: „Qui fuerint, quo
ordine in mortem iuvenis itum sit, instantis exercitii non est”.
23. BUDAI Ferenc, *Magyarország polgári históriájára való lexicon, a’ XVI. század végéig*, Nagyvárad, 1804, 34.
 24. VIRÁG Benedek, *Magyar Századok*, Buda, 1816, II, 150.
 25. HORVÁTH, *i. m.*, 23.
 26. PAPP Zoltán, *Fessler Ignác Aurél és a magyar romantikusok*, Pécs, (1928?), 18.
 27. *Uo.*, 32.
 28. ENGEL Pál, *Beilleszkedés Európába, a kezdetektől 1440-ig*, Bp., Háttér, 1990 (Magyarok Európában, 1), 290–292.
 29. *Uo.*, 313.
 30. BUDAI, *i. m.*, 38.
 31. GÓRÓ Lajos, *András hercegnek Nagy Lajos testvéröccsének emlékköve 1345-ből*, TudGyűjt., 1826/8, 133: „Joannae Uxoris Dolo et Laqueo necato / Ursi Minutuli Pietate hic recondito”.
 32. BONFINI, *i. m.*, 453.
 33. BUDAI, *i. m.*, 36.
 34. Ignaz Aurelius FESSLER, *Die Geschichten der Ungern und ihrer Landsassen*, III, Leipzig, 1816, 210: „Nur bey den nächsten Ritterspielen erschien er mit einer Fahne, worauf unter dem königlichen Wappen ein Block und ein Beil gemalt zu sehen war”.
 35. MADÁCH, *i. m.*, I, 7.
 36. *Uo.*, 979.
 37. BONFINI, *i. m.*, 454.
 38. MADÁCH, *i. m.*, I., 926.
 39. *Uo.*, 987.
 40. *Uo.*, 988.
 41. *Uo.*, 12.
 42. BONFINI, *i. m.*, 460.
 43. FESSLER, *i. m.*, 190: „Die Sachen stehen so schlimm, dass ich von menschlicher Hülfe nichts mehr erwarte, wenigstens so lange Robert am Ruder sitzt”.

44. MADÁCH, *i. m.*, II, 719.
45. MADÁCH, *i. m.*, I., 925.
46. HORVÁTH, *i. m.*, 24.
47. MADÁCH, *i. m.*, I., 979.
48. *Uo.*, 978.
49. *Uo.*, 979.
50. GULYÁS, *i. m.*, 16.
51. GULYÁS, *i. m.*, 21.
52. *Uo.*, 21.
53. NAGY Miklós, *Madách fiatalkori drámái mai szemmel és mai feldolgozásban*, It. 1973/4, 983.
54. MADÁCH, *i. m.*, II, 719.
55. MADÁCH, *i. m.*, I., 923.
56. HORVÁTH, *i. m.*, 25.
57. MEZEI József, *Madách*, Bp., Magvető, 1977, 67.
58. SCHÉDA Mária, *Madách első drámakísérleteinek néhány lélektani tanulsága*, ItK., 1978, 614.
59. HORVÁTH, *i. m.*, 24–25.
60. KAMARÁS, *i. m.*, 33.
61. MADÁCH, *i. m.*, I., 944.
62. SCHÉDA, *i. m.*, 615–616.
63. MADÁCH, *i. m.*, I., 920.
64. *Uo.*, 698.
65. *Uo.*, 963.
66. *Uo.*, 957.
67. *Uo.*, 959.
68. *Uo.*, 604–605.
69. *Uo.*, 948.
70. SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig*, II, Bp., MTA, 1926, 161.
71. *Uo.*, 234.
72. JÓKAI Mór, *A magyar nemzet története regényes rajzokban*, Bp., Akadémiai, 1969, 158.
73. UŐ, *Fekete gyémántok*, Bp., Akadémiai, 1964, I, 59.
74. UŐ, *Mire megvénülünk*, Bp. Akadémiai, 1963, 322.

75. TOMPA Mihály *Összes művei*, Bp., Franklin, 1943, 1001.
76. SZINNYEI József, *i. m.*, X, 1905, 44.
77. SZINNYEI József, *i. m.*, III, 1894, 137.
78. ARANY János *Összes művei*, kiad. VOINOVICH Géza, V, Bp., Akadémiai, 1953, 140.
79. *Uo.*, 141.
80. *Uo.*, 434–435.
81. FÜZESSÉRY Bertalan, *Johanna, a nápolyi királyné*, Kassa, 1884.
82. GALAMB Sándor, *A magyar dráma története 1867-től 1896-ig*, II, Bp., MTA, 1944, 161.
83. *Uo.*, 122–123.
84. SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*, I, Bp., 1939, 592–593, 597.
85. GULYÁS, *i. m.*, 17.

Felhasznált irodalom

- ARANY János *Összes művei*, kiad. VOINOVICH Géza, V, Bp., Akadémiai, 1953.
- Giovanni BOCCACCIO, *De casibus virorum illustrium = Tutte le opere di Giovanni BOCCACCIO*, A cura di Pier Giorgio RICCI e Vittorio ZACCARIA, IX, Milano, 1983.
- Antonio BONFINI, *A magyar történelem tizedei*, ford. KULCSÁR Péter, Bp., Balassi, 1995.
- BUDAI Ferenc, *Magyarország polgári históriájára való lexicon, a XVI. század végéig*, Nagyvárad, 1804.
- ENGEL Pál, *Beilleszkedés Európába, a kezdetektől 1440-ig*, Bp., Hátér, 1990 (Magyarok Európában, 1).
- ERDÉLYI János, *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*, kiad. T. ERDÉLYI Ilona, Bp., Akadémiai, 1991.
- Ignaz Aurelius FESSLER, *Die Geschichten der Ungern und ihrer Landsassen*, III, Leipzig, 1816.
- FRAKNÓI Vilmos, *Petrarca és Nagy Lajos*, Bp., 1900.
- FÜZESSÉRY Bertalan, *Johanna, a nápolyi királyné*, Kassa, 1884.
- GALAMB Sándor, *A magyar dráma története 1867-től 1896-ig*, II, Bp., MTA, 1944.
- GÓRÓ Lajos, *András hercegnek Nagy Lajos testvéröccsének emlékköve 1345-ből*, TudGyűjt., 1826/8.
- GULYÁS József, *Erdélyi János két kéziratban lévő drámája*, Sárospatak, 1917.
- HORVÁTH Károly, *Madách Imre*, Bp., Gondolat, 1984.
- IRMEI Ferenc, *Egy udvar befolyása a „Decameron”-ra*, FL, 72(1873).
- JÓKAI Mór, *A magyar nemzet története regényes rajzokban*, Bp., Akadémiai, 1969.
- UÓ, *Fekete gyémántok*, Bp., Akadémiai, 1964.
- UÓ, *Mire megvénülünk*, Bp. Akadémiai, 1963.
- KAMARÁS Béla, *Madách Imre ifjúkori drámái és novellái*, Pécs, 1941.
- KATONA Lajos, *Petrarca*, Bp., 1907.
- KÜKÜLLEI János, *Lajos király krónikája*, ford. KRISTÓ Gyula, Bp., Osiris, 2000.

- MADÁCH Imre *Összes művei*, kiad. HALÁSZ Gábor, Bp., Révai, 1942.
- MEZEI József, *Madách*, Bp., Magvető, 1977.
- NAGY Miklós, *Madách fiatalkori drámái mai szemmel és mai feldolgozásban*, It. 1973/4.
- PAPP Zoltán, *Fessler Ignác Aurél és a magyar romantikusok*, Pécs, (1928?).
- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR KÁDÁR Jolán, *A drámabíráló bizottság*, ItK, 1939.
- SCHÉDA Mária, *Madách első drámakísérleteinek néhány lélektani tanulása*, ItK., 1978.
- SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig*, II, Bp., MTA, 1926.
- SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*, I, Bp., 1939.
- SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, II, Bp., 1893.
- TOMPA Mihály *Összes művei*, Bp., Franklin, 1943.
- A három VILLANI *krónikája*, ford. és bev. RÁ CZ Miklós, Bp., 1909.
- VIRÁG Benedek, *Magyar Századok*, Buda, 1816.

Mészáros Zoltán

A Bach-korszak kritikája

Madách Imre: *A civilizátor, komédia Aristophanes modorában* című drámájával – talán annak politikai mondanivalója miatt – a szakirodalom méltatlanul keveset foglalkozik, de az olvasóközönség számára is újrafelfedezés előtt áll a mű. Pedig *A civilizátor*, ez a bölcsen és finom humorral megrajzolt kor- és társadalomkritika sok időszerű igazságra világít rá.

Madách politikai krédója

A civilizátor egyértelműen politikai indíttatású mű, ezért legalább feleletesen meg kell ismerkednünk Madách politikai nézeteivel. Első, s ezért különösen fontos nyilatkozata a *Politikai hitvallomás*, mely Balassagyarmaton kelt 1861. március 12-én:

„[...] vannak általános elvek, melyeket rendíthetetlen alapokul bevallani lehet, sőt kell; melyeket még hasznosság tekintetéből is feladni tilos; melyekért meghalni nem csak egyesnek kötelesség, de melyek elárulásával nemzetnek is életet váltani halál helyett gyalázat, mert a javak között nem legfőbb az élet. Ez alapelveket én [...] három szóban foglalom össze, s e három szó: Szabadság, egyenlőség, testvériség! A szabadság alatt értem hazám minden beolvasztástól megóvott integritását, saját ügyei s különösen legnagyobb két kincse: a nép vére és pénze fölötti rendelkezhetés jogának minden idegen befolyástól való megőrzését, nyolcszázados alkotmányos küzdelmeink virágát, a személyes felelősségre fektetett kormányt megyei municipiummal és sajtószabadsággal, ezen két legerősebb gyámolóval egyetemben. Másodsor. Az egyenlőség alatt értem a törvények alatti egyenlőséget, a vallások egyenjogúságát s minden feudális visszaemlékezések megszüntetését. Harmadsor. A testvériség alatt a különböző ajkú népfajoknak nyelvi igényeinek méltányos tekintetbe vétele mellett, mindnyájok testvéries összeolvadását a magyar állampolgári jogok s kötelességekben.”¹

Madách értékrendszerében e három, a francia forradalomtól kölcsönzött, s a magyar viszonyokra alkalmazott fogalom a legfontosabb, politikusként ezek mellett áll ki. E három eszme lehet egyenértékű, azonban egyik feltétele a másiknak, mint arról *A választás után* c. beszédében szól tótajkú választóihoz:

„[...] tanúbizonyságát adták annak is, hogy felfogták azon nagyfotosságú igazságot, mely ügyünket egyedül vezetheti győzelemre, hogy a magyarországi bármi ajkú, bármi vallású népek érdeke csak egy, hogy midőn a magyar saját szabadságát védi, azzal tót testvére szabadságáért is vív, hogy a protestáns vallásszabadság legbuzgóbb harcosait mindég a katolikusok sorában találta. – Hogy jó és balszerencse között együtt örülni vagy együtt szenvedni vagyunk hivatva.”²

A korabeli Ausztria és Magyarország helyzetében, valamint Magyarország és kisebbségei közti viszonyban párhuzam vonható, melyről Madách *A nemzetiségek ügyében* tartott híres beszédében így vall: „Korunk feltűnt eszméi közt kétségkívül legkitűnőbb helyet foglal el a nemzetiségek kérdése. Mégpedig sajátságos viszonyainknál fogva különösen nálunk. S úgy látszik a magyarnak világtörténeti hivatása, mely őt³ a népvándorlások nagy országútján jelen veszélyes helyére örül állítá, mely őt mint elpusztíthatatlan anyagot oly törzsek közé ékelé, melyeknek összeolvadása talán a jelen civilizációt is fenyegetné, mely a betörő izlám ellen a szabadság s keresztyenség védőbástyájául állítá őt – most ismét arra utalja, hogy a nemzetiségi kérdést, mely még sehol meg nem fejtett, ő fejtse meg a jog alapján, a szabadság érdekében.”⁴

Madách politikai felfogására az egészséges középút-keresés a jellemző: Magyarországon békében kell együtt élnie a különböző nemzetiségeknek, s ugyanígy kell tennünk Európa népeivel is. Mindezekről az osztrák abszolutista, beolvasztó és minket állítólag civilizáló törekvések miatt kellett szólnia. Láttatja, hogy a függetlenséget megszüntető beolvasztásnak értelme nincs, azonban Európában a magyarságnak helye van, mint ahogy a magyarság történelmében, gondolkodásában is fontos szerepet játszik Európa:

„Tudniok kellene azonkívül azon igen tudós doktoroknak, kik mindenhez értenek, azt is, hogy külön népcsaládokhoz tartozó nemzetek

még azon organizáló századokban sem olvadtak össze soha, s hogy csak két példát említsek fel, mint az amerikai faj soha az európaival nem egyesül, de inkább kivesz, mint a vegyest lakó török és görög nem olvad össze: úgy az altáji magyar sem olvadhat össze az indogermán népekkel soha; de uraim, kiveszni nem fog, mert világtörténeti hivatása van, melynek még csak első felvonását játszotta el.

[...]

Másik vezéreszméjük az osztrák státusférfiaknak az volt, hogy bennünket civilizáljanak, mint olyanok, kik hivatvák a civilizációt keletre terjeszteni.

Ezen egész kiinduló pont részint vastag ignorancián, részint maliciózus átmításon alapszik.

A magyar nemzet Szt. István korától kezdve mindig a többi Európa civilizációjának színvonalán, sőt sok esetben azon felül is állott, mire [...] csak néhány példát kapok ki. Ott áll a legbabonásabb századokban Kálmán királyunk törvénye a boszorkányok nem létéről; ott áll az első keresztes hadak idejében nemzetünk felvilágosodott magatartása. Ott azon tény, hogy a feudálizmus nálunk soha oly virágzásra nem juthatott, mint az állam egész megsemmisítésével jutott szomszédainknál. Ott van végre, mint fényes lap, a protestantizmus első idejéből vallási türelmünk akkor, midőn Európaszerte az eretnekek máglyái lobogtak.

De honnan merített tudományosságunk is új táplálékokat? Az első időkben, a konstantinápolyi bölcsektől, később az Anjouházbeli királyok alatt Olasz- és Franciaországból, melyeknek egyetemeit látogató túlnyomó számmal ifjúságunk [...].”⁵

A civilizátor születése

A mű kéziratának évszáma 1859, tehát *Az ember tragédiája* írásának éve. Feltehetően augusztus 21-e előtt születhetett, ugyanis Alexander Bach miniszterségének ez az utolsó napja.⁶ *A civilizátor* vagy közvetlenül a *Tragédia* előzménye, vagy pedig a nagy mű munkálatainak első szünetben keletkezhetett. Azt azonban mindenképp kijelenthetjük, hogy köze van a *Tragédiához*, hisz Madách ott is hasonló hangnemben

juttatja felszínre az igazságba vetett hitét és a társadalmi aberrációk elvetését.

Több kutatót foglalkoztatott, vajon hatással volt-e Madáchrá Széchenyi *Ein Blick* című röpirata.

Madách és Széchenyi eltérő politikai állásponton voltak. Madách többször is elhatárolta magát Széchenyitől: első ízben 1841. augusztus 6-i levelében, melyben a *Kelet népét* bírálta,⁷ majd 1843-ban, amikor elítélte Széchenyi akadémiai beszédét,⁸ s 1844-ben is, amikor fellépett Széchenyi a reformellenzék eredeti közteherviselési javaslatánál mérsékeltebb terve ellen.⁹ Madách – Széchenyi ellenében – Kossuthot támogatta; politikája az államberendezkedést illetően centralista volt, egyebekben pedig reformellenzéki nézeteket vallott.¹⁰

Bár a politikában nem egyeztek, mindenképp érdemes összevetni a Bach-korszakról alkotott véleményeiket, mert más szemszögből ugyan – Madách elsősorban íróként, Széchenyi pedig politikusként –, de gyakorlatilag azonos konzekvenciát vontak le. Széchenyi két műve áll nagyon közel *A civilizátorhoz* műfaji és tematikus szempontból. Ezek az *Egy pillantás a névtelen „Visszapillantásra”* és a *Szatíra a Bach-féle Új-Ausztriáról*.

Bach miniszter 1857-ben egy hazug koholmánnyal vezette félre a külföldet civilizációs munkálatairól: Mayer Bernharddal megíratta a *Rückblicket* (*Rückblick auf die jüngste Entwicklungsperiode Ungarns*), mely izléstelen dicsekvéssel festette le működését, s amely jele volt közelgő bukásának. A felháborító koholmányt Széchenyi István 1857 novemberében olvasta, s ekkor, minden egyéb munkáját félretéve, ugyancsak német nyelven megírta a *Visszapillantás* cáfolatát *Ein Blick auf den anonymen „Rückblick”, welcher für einen vertrauten Kreis, in verhältnismäßig wenigen Exemplaren im Monate October 1857, in Wien, erschien Von einem Ungarn* címmel. A munkával 1858. június 2-án készült el, majd ez év decemberében legidősebb fiával, Bélával a kézirat másolatát Londonba küldte, ahol a mű 1859 februárjában jelent meg,¹¹ Magyarországon pedig 1859 áprilisában vált ismertté.

Széchenyi így ír az *Egy pillantás*ban a beolvasztási tendenciáról: „A bitorlás mindenkor ellenszenvet és gyűlöletet költ. Ti, németek

mintegy 40–50 milliónyi nép vagytok; mi, magyarok alig 13–14 millió, s ebből csak 8 millió valódi magyar. Miért akartok bennünket elnyelni? Nem lenne okosabb, ha tudományotokat, erőtöket, fáradozásotokat arra fordítanátok, hogy végre egy nemzeté egyesüljete? Nincs-e jogunk nekünk is az élethez? És azt hiszitek, hogy ezen illoyalis ábrándképek sikerülni fog? Oly vakok vagytok, hogy nem látjátok, hogy elméletileg át nem gondolt törekvésetek épp az ellenkező eredményt idézi elő? Oly képzelődők vagytok-e, hogy nem látjátok be, hogy beolvasztási tulajdonokkal éppen nem bírtok? Hiszen más fajokkal érintkezve inkább ti olvadtok be: ez tény, melyet csak az tagadhat, ki magát és másokat szándékosan tétűtra vezetni törekszik. Nézzük Amerika, Anglia, Francia- és Oroszország felé, s mit tapasztalunk? Talán azt, hogy a német sebet üt e nemzetiségeket? Nem, sőt ellenkezőleg azt, hogy a német lassanként kivetkezik nemzetiségéből; sőt Magyarországon is – a legbiztosabb tudomásom van erről – napról napra erősbül a magyarság, mióta a németek, coute que coute, nemzetiséget eltörölni akarják – a németek, kik tudományosságuk és sok jeles tulajdonaik dacára a gyakorlati államelmélet mezején sajnálatra méltó alakot mutatnak.”¹²

Széchenyi szerint a nemzetek egyenjogúságának ígértét lehetetlen beváltani. Azt mondani, hogy ez sikerülhet, vagy önámítás vagy pedig olyan csapda, mellyel csak egy darabig lehet megnyerni az embereket. Az osztrák kormány 1848-ban nagy bajba került, hisz nagyon is sokat ígért, de – mint a nem becsületes ember – ezt képtelen volt aztán beismerni.¹³ „A nemzetiségek egyenjogúságáról szóló frázist hangoztatni már akkor is nagy meggondolatlanság, azzal évekig handabandázni nevetséges volt, de hogy valaki még ma is ezzel parafirozzon és igyekezzék proselytákat szerezni, oly kuriózum, mely határozottan Schönbrunnba vagy a londoni zoological gardenbe való. Igen, a vakság, ittasság vagy szemtelenség nem mindennapi adagja kívántatik ahhoz, hogy valaki még ma is ezen ügyetlen csalétkkel kívánja horogra csalni az új-ausztriai állam szabad (!?) polgárait vagy megnyerni az „új német nagyhatalom” összeolvasztandó, de még össze nem olvasztott népeit.”¹⁴

Másik, a témához kapcsolható műve, a *Szatíra*.¹⁵ Ennek *Alkotmányos komédia...* c. fejezetében is Új-Ausztria civilizációs, beolvasztó folyamatát elemzi: „Mi most a felébredt németységnek fő célja, kérdem. Nem egyéb, mint minden nemzetek fölibe emelkedni és más népfajtákat germanizálni. és ezen tendencia ellen nem lehet méltányos kifogás, sőt ily vágyat csak dicsérni kell; mert vajmi dicső más nemzetekkel diadalilag pályázni és lelki supremácia által azokat elolvasztani. – Igen, de vajon miképp akarják e gyönyörű célt a derék teutonok elérni? – Bizonyosan oly tempó szerint, mint amilyenel az intelligens rák halad, nehogy fejét betörje. Németesíteni akarnak, és minden tőlök kitelhetőt elkövetnek a németséget gyűlöletessé tenni – mely vágy még azáltal nyeri különösen pikant voltát, hogy illúziókkal teli nem is sejtik, mily kimondhatatlanul sértik mindazokat, kiket megnyerni akarnak.”¹⁶

A civilizátor vázlatos cselekménye

A szín: István bácsi, falusi gazda udvara, háttérben lakóházzal és kutyáóllal. A gazda patriarchális körülmények között él a különböző nációkhoz tartozó cselédségével: Janóval (tót), Urossal (rác), Mitrulével (oláh), Carlóval (olasz), Miskával (magyar) és a német szolgálóval, Mürzllel.

Megérkezik Stroom, aki a cselédeket szembefordítja gazdájukkal, majd a házat lefoglalja saját maga és kísérei, a svábbogarak számára hivatal címén és megkezdik az új rend megalkotását.

Stroom nem osztja a cselédekkel a gazdaságban. Kiosztja a posztokat: minden hivatalt a svábbogarak kapnak.

A cselédek ráébredve, hogy Stroom rászedte őket, régi gazdájukat hívják, de István bácsi nem hajlandó előbújni a kutyáóllból, ahová Stroom hatalomátvétele után beköltözött.

Mürzl, a német szolgáló (hajdan István bácsi kedvese) elutasítja Stroomot, aki ezen felháborodva elhatározza, hogy új rendeletet helyez hatályba: minden leányt lakat alá tétet, a kulcsokat magánál tartja és a

sóvárgó férfiakkal csak díj ellenében hajlandó a leányokhoz bebocsátást engedni.

Ezt már István bácsi is megsokallja: maga köré gyűjti az egyre elégedetlenebb cselédséget és ostrom alá veszi a házat. Az ablakon behatolva a légycsapókkal felfegyverkezett had kiűzi a betolakodókat.

István bácsi és emberei vidáman összeborulnak, amihez Stroom – visszatérve eredeti foglalkozásához – szolgáltatja a zenét.

A mű szerkezete

Mint már az alcímekben is (*Komédia Aristophanes modorában*) utal rá, Madách klasszikus mintát választott művéhez. *A civilizátor* olvasva láthatjuk, hogy szerkezetében is igazodik az antik formához.

(Bal oldalon *A civilizátor*, jobb oldalon Arisztotelész *Poétikájában* meghatározott egységek):

Madách	Arisztotelész
prológus	prológus
epizodium (1.)	paródusz
paródusz	epizodium (1.)
epizodium (2.)	sztaszimon
sztaszimon	epizodium (2.)
epizodium (3.)	sztaszimon
sztaszimon	epizodium (3.)
epizodium (4.)	sztaszimon
sztaszimon	exodus
exodus	

Mint látjuk, Madáchnál egy szerkezeti egységgel több van, ez pedig egy plusz epizodium, valamint két egység felcserélődött: míg Arisztotelész szerint a prológust a paródusznak, a kar első felszólalásának kell követnie, Madách a bevezetés után közvetlen egy epizodiumot illesztett be.

A szerkezeti egységek megfeleltetése a műben a cselekmény tükrében:

István bácsiék hazaérkezése [prológus]
Stroom megérkezik; a cselédek mellé állnak [epizodium (1.)]
paródusz
megérkezik a kar [epizodium (2.)]
sztaszimon
Stroom megkezdí működését; a cselédek visszapártolnak
[epizodium (3.)]
sztaszimon
az ostrom [epizodium (4.)]
konklúzió Stroom és a kar részéről [sztaszimon]
konklúzió István bácsiék részéről [exodus]

A drámai akció ritmusa megfeleltethető az Arisztotelész által megadottakkal:

poiéma (cél)
Stroom részéről: saját érdekeinek megfelelően elfoglalni a gazdaságot és kihasználni annak lakóit
A cselédség részéről: jobb életkörülmények és anyagi előnyök szerzése
István bácsi részéről: az alapszituációban a rend fenntartása, Stroom megjelenése után pedig visszaállítani az eredeti állapotokat
pathéma (szenvedés)
Stroom részéről: a régi rend megdöntése
A cselédség részéről: Stroom új rendjének elviselése
István bácsi részéről: cselédei elhagyják, Stroom átveszi az uralmat, meg kell alázkodnia előtte, birtokát is elveszík
mathéma (felismerés)
Stroom részéről: tervei megghiúsultak
A cselédség részéről: Stroom csak kihasználta őket
István bácsi részéről: nagyobb egyetértés kell

Mit jelent a „Komédia Aristophanes modorában”?

Számos tényezővel magyarázhatjuk, hogy Madách miért választotta ezt az alcímet. Ezek közül az egyik a cenzúra elaltatása lehetett, de valóban nagy hatással volt rá az ókori vígjátékíró mind a témaválasztás, mind pedig a szerkesztés tekintetében.

Vázlatszerűen négy momentumban lelhető fel Arisztophanész hatása:

- a, a tárgy kiválasztásában
- b, a mű szerkezeti egységeiben
- c, a cselekmény helyében és idejében
- d, a főhős és a kar viszonyában.

a, A tárgy kiválasztása

Madách, akárcsak Arisztophanész, az aktuálpolitikát dolgozza fel. Arisztophanész akkor élt, amikor hazája korábbi, a görög–perzsa háborúk idején elért magasságokból rohamosan süllyedni kezdett. A korábbi athéni demokráciából már csak a formák maradtak, s még ezek a formák sem a közérdeket, hanem csak az önös célokat szolgálták. Madách is egy átmeneti korban írta meg *A civilizátort*, akkor, amikor a szabadságharc bukása utáni Bach-korszakban a pillanatnyi feltörekvést az abszolutizmus igája törte meg. Van azonban különbség is a két szerző mentalitása között: míg Arisztophanésznél a haza pusztulását a polgárok idézik elő, Madáchnál nem a hazát fenyegeti vég, csak egy rendszert, s ezt is csak részben idézi elő a lakosok együgyűsége.

b, A mű szerkezeti egységei

Akárcsak Arisztophanésznél, *A civilizátorban* sincsenek felvonások, jelenetek, a színhely ugyanaz az egész darab folyamán, a cselekményt nem szakítja meg semmi, a történet egy szálon fut. A tagolást a kar hozza létre, mely mindösszesen négy alkalommal szólal meg hosszabban.

c, A cselekmény helye és ideje

A cselekmény ideje egy nyári nap estébe nyúló alkonya, cca. 19–21 óra között. Ennyi idő kell a civilizátornak, hogy lázadásra bírja a cselelést, majd elbukjon, s visszaálljon a régi rend.

d, A főhős és a kar viszonya

A főhős és a kar minőségi viszonya mindkét szerzőnél ugyanaz: a darab hőse rendszerint ugyanolyan tulajdonságokkal bír, mint a kar, a különbség abban áll, hogy a hősből (illetve esetünkben antihősből) a tulajdonságok egyoldalúan fejlődnek ki, hisz a kar tagjai mind Stroom céljaiért ágnak, szavalják a humanizmust és a műveltséget, valamint éppúgy keresik az anyagi hasznot, azzal a megkülönböztetéssel, hogy ők a tanítványok és Stroom a mester. A kar kapcsán még megemlíthetjük azt az egyezést is Arisztophanészal, hogy Madách szintén állatokat használ a karban – svábbogarakat – mely állatok minden visszatartó tulajdonságát kiaknázták.¹⁷

A svábbogarak civilizációja

Mint említettük, *A civilizátor* keletkezése 1859, tehát vagy a *Tragédia* közvetlen előzménye, vagy a nagy mű első munkaterveinek mellékterméke. (Szabad György ez utóbbit tartja valószínűbbnek tartalmi vonatkoztatásokra hivatkozva.¹⁸) Az osztrák önkényuralom ekkor még javában tart. A műben parodizált Alexander Bach törekvése az egységes kormányzás alatt álló összbirodalom megteremtése volt. E tervet tulajdonképp békés bánásmóddal, de annál energikusabban akarta megvalósítani. A közbiztonság érdekében a cenzúrával megölte a nehezen megszerzett sajtószabadságot, a hivatalos nyelv a német lett, a nemesség a tönk szélén állt, ám mindennek volt egy, de csak egy hasznos vonása: „az összes pártokat, felekezeteket, sőt a nemzetiségeket egyesítette a gyűlöletben az abszolutizmus ellen”.¹⁹

Bach nem tekinthető civilizátornak a szó pozitív, tanító, példamutató értelmében. Céljai között nem szerepelt a „civilizálni” kívánt nép, a magyar körülményeinek javítása, inkább Bécs helyzetének stabilabbá és nélkülözhetetlenebbé tétele. Civilizatori türelmetlenség időnként fel-felbukkan a történelemben, amit felerősíthet az átpolarizálódás is. A küldetéstudat magában hordja a kivételesség azonosságtudatát is. Stroom esetében nem gondolhatunk semmiféle magasztos eszmére, őt a meggazdagodás vágya hajtja.

A darabnak politikai szemszögből többféle értelmezése lehet. A két alapvető megközelítés értelmében felfoghatjuk *A civilizátort* nemzetiségügyi kérdéseket boncoló, illetve a civilizáció terjesztésének Bach-féle módját megkérdőjelező kritikaként is.

A darab fő mondanivalója Tóth Ede szerint az, hogy a magyarországi népeknek ősi jussú és a németnél kevésbé rossz ura a magyar úr. Tóth olvasatában: „Madách e művével az abszolutizmussal megalakuló, magyar hegemoniához ragaszkodó, a forradalomtól megszeppent nacionalista birtokosnemesi közvélemény hangulatának szerény művészi igényű kifejezője csupán.”²⁰

Meggyőződésünk szerint nem erről van szó, mert a mű lényege nem a nemzetiségek és a magyarok viszonyának utóbbiak részéről „nacionalista” felhangokkal ékesített boncolgatása, hanem inkább a civilizáció álarcá mögé rejtőzött és abszolút hegemoniára törekvő osztrák hatalom bemutatása, valamint előzménye *Az ember tragédiájának* azzal, hogy más aspektusból és más formai eszközökkel bár, de hasonlóképp foglalkozik a gondolattal, hogy ti. a civilizáció mennyire vitte előbbre az Embert.

Tóth félreértésének egyik bizonyítéka az, hogy szerinte Madách: „a nemzetiséget olyan divatos koreszménynek tekinti, mint annak idején a reformáció volt, és feladatát abban látja, hogy amiként a reformációval kapcsolatban a vallásszabadságot mint államjogi kérdést az elmúlt századok során megoldották, úgy a magyar nemzet speciális feladatává vált e divatos eszmének a megoldása, a jog alapján a szabadság érdekében.”²¹

Madách országgyűlési beszédeiből kiderül, hogy nem holmi divatos eszmeként tartotta érdemesnek a Magyarországon élő nemzetisé-

gekkel való foglalatosságot, hanem meglehetősen komolyan véve azt, a következőkre jutott: a nemzetiség kétféle fogalmat fejez ki, egyrészt történeti fejlődésen alapuló politikai nemzetiséget, másrészt külön faji származást és külön nyelvűséget. A második értelemben vett nemzetiség ügyeit az államnak védeni kötelessége „minden külérőszaktól”.

Tóth a következő és ehhez hasonló kijelentéseket érthette félre: „[...] van-e, lehet-e Magyarország határai között más történelmi vagy politikai nemzetiség, mint a magyar? E kérdésre határozottan nemmel kell felelnem.”²² Itt azonban Madách a nemzetiséget az előbbi meghatározás szerinti első értelemben használja; a második értelemmel kapcsolatban a következőket vallotta: „[...] a nemzetiségek kérdése hazánkban egyedül a faji s nyelvi veszteségek kielégítésére vezetendő vissza, melynek elve ... nem lehet más, mint a személyes szabadság gyakorolhatása, éppen úgy, mint a különböző vallásfelekezeteké, miután a két kérdés a legmeglepőbbben analóg egymáshoz.”²³

Mikor Madáchot 1861-ben megválasztották a balassagyarmati kerület képviselőjének, anyanyelvükön szolt a jelenlevő szlovák választókhoz azokkal a szavakkal, melyekre tanulmányunk bevezetőjében már utaltunk. Úgy érezzük, hogy e sorokból is világosan kitűnik, hogy Madách nem ultranacionalista vagy épp hanyag dzsentri módon foglalkozott a nemzetiségügyi politikával. Azzal a Tóth-féle kijelentéssel kapcsolatban, hogy ti. a reformáció divatos koreszmény volt, megjegyezzük, hogy vallási és nemzetiségpolitikai elveket ilyen módon összevetni talán nem a legszerencsésebb.

Vegyük kissé szemügyre most Stroom intézkedéseit! Már működésének elején kifejti nézeteit az alapvető tudásról: „Csak egy van, mit mindennek tudni kell, / Adót fizetni engedelmesen. / Így készül a derék sok szaktudós.”²⁴

Madách ezzel az osztrák pénzügyi politika lényegét ragadta meg, ti. az egységes birodalomra elsősorban azért van szükség, hogy az anyaország, a Habsburg Birodalom szíve kellő mértékben virágozhassék.

Ezekkel az ígéretekkel csábítja magához a civilizátor a cselédséget:

„Ha én intézném e ház dolgait, / Kitárnám a törvényt, mely mint a nap / Világos s jóltevő, majd lenne rend.”²⁵

„Ha én intézném e ház dolgait, / Majd másképp lenne mindez, minden nemzet / Egyenlően van jogosítva élni.”²⁶

„Ha én intézném e ház dolgait, / Egyenjogúság lenne mindenütt, / Ha mezteláb is kéne járnia.”²⁷

Mit is ígér? Mindent és – semmit. Mit szeretnének a cselédek? Rendet és egyenjogúságot. Amit nem vesznek észre, az az, hogy már mindkettő a rendelkezésükre áll. Még hozzá régóta működő formában, anélkül, hogy kérték volna, hisz ez kell a birtok működéséhez. Stroom felbújtja őket a gazdájuk ellen, s ők nem veszik észre, hogy eddig sem éltek elnyomásban, hanem inkább családként, s ennél kedvezőbb helyzetbe nem is kerülhetnek (ha másért nem, hát kisebbségi létük miatt).

„Te lész az úr ezentúl is, barátom, / Csak azt ne bánd, hogy én parancsolok”²⁸ – mondja Stroom István bácsinak. Madách itt tökéletesen adta vissza az osztrák abszolutista politika módszerét: a formális hatalmat a tagországok továbbra is birtokolhatják, de minden lényeges döntést Bécsben hoznak meg.

Magyarországon magyarnak lenni nem volt éppen dicsőség Bach idejében. Erre utal Stroom kifogása István bácsi vezetékeve (Magyar) ellen: „Mi parvenű név! / Vad származás, no mindegy, megjavítjuk. / Mader leszszesz.”²⁹

A már fentebb említett osztrák pénzügyi politika másik összetevője a következőképp foglalható össze: „Hisz abban áll finciális / Munkám előnye, hogy értéktelen / Lomot értékesítsz, ha megeszed.”³⁰

Itt utalnánk a birodalmi gazdaságtan azon alapvetésére, hogy a legnagyobb felvásárlópiac maga a Birodalom. Így felesleg nem képződhet, csak haszon, hisz a tagországok által megtermelt árukat Bécs megadóztatta, majd eladta a termelőknek.

Madách véleménye szerint a Birodalom ereje alattvalóinak hiszékenységében áll: [az amulettben] „Erőm nem bennem, – marhaságtokban van.”³¹

Végül pedig a két fél részéről a konklúzió:

Stroom és a kar végkövetkeztetése: „Jaj néked föld, keseregi, jajdulj fel, / Elesett Svábia, a szent vár / És Európa, melyet mink oly / Szépen germán-keresztényeztünk, / Ismét csak vad pogánnyá süllyed. / Ledobja válláról az ökröt, / Amelyet rá ültettünk, / S megint ő ül fel az ökrre.”³²

István bácsiék részéről: „Mert kettőt nyertünk mégis általad: / Egy szót, mi eddig nyelvünkől hiányzott, / A huncutot neked köszönjük, és / A drágább vívmány egy szakadatlan pánt: / Az egyetértés, mely most összefűz.”³³

„... lám milyen hiányos nyelv az a magyar ...”

Stroom, aki a német szellemet képviseli, két ízben kel ki hevesen a magyar nyelv ellen, s kifogásaiból nyelvünk egyik, az európai nyelvektől eltérő törvényszerűségnek a körvonalai bontakoznak ki: „... lám milyen hiányos nyelv az a magyar – / Hogy lenne képes kulturális nyelvnek, / Muszájja sincs, – kell – mindha kérdené...”³⁴ A második kifogás így hangzik: „De visszatérve barbár nyelvekre, / Hogy értené meg Hegelt ez a nép, / Mely így beszél: / Embernek s nem nek ember. / Hisz annak észjárása mind hibás. / Előbbvaló a birtok mint az ember, / Ezért nem lesz, lám, semmi a magyarból.”³⁵

Felületesség volna e sorokból a szokott meghatározásokat és az általuk determinált különbségeket kiolvasni. Igaz, hogy a német prepozíciókkal és esetekkel fejezi ki azt, amire a magyarnak ragjai és névutói vannak, hisz a német hajlító, a magyar ragozó nyelv. Nem sokra megyünk az ilyen megállapításokkal, nem disztingválhatunk segítségükkel a két nyelv különbözőségének lényege szerint. Ez a különbség okozat, nem ok. Nem azért különbözik a két nyelv egymástól, mert az egyik hajlít, a másik pedig ragoz, hanem különbözik, s ennek következtében ragoz, ill. hajlít.

Az *embernek és nek ember* Madách szerint sem abban tér el, hogy rag van hátul és a prepozíció elöl, hanem abban, hogy Stroom szerint előbbvaló a birtok, mint a birtokos, tehát az ember. A viszonyítás módjában van a különbözőség.

Mindezek alapján úgy érezzük, hogy Madách Imre *Civilizátora* a kor talán legérzékletesebb politikai szatírája, melynek mondanivalója ma is aktuális. Végül hadd idézzük ismét az ő szavait: „Vallásnak és nemzetiségnek kútfeje nem a fő, de a szív. Mindkettőt homályos sejtése a jövőnek s kegyeletes tisztelete a multnak táplálja.”³⁶

Jegyzetek

1. MADÁCH IMRE *Összes Művei*, II, Bp., Révai, 1942, 683–684.
2. *Uo.*, 686.
3. Kollár szláv író szerint. [Madách jegyzete]
4. MADÁCH, *i. m.*, 694–695.
5. *Uo.*, 687–690.
6. HORVÁTH Károly, *Madách Imre. 1823–1864.*, Horpács, Mikszáth Kiadó, 1999, 109–114.
7. GYÖRFFY Miklós, *Madách kiadatlan levelei*, Irodalomtörténet, 1959, 97.
8. MADÁCH, *i. m.*, 952.
9. *Uo.*, 969.
10. V. ö. SZABAD György, *Madách politikai hovatartozása a reformkorban*, Műhely, 1983/5, 11–22.
11. V. ö. SZÉCHENYI István *válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1991, I, 954.
12. *Egy pillantás a névtelen 'Visszapillantásra', mely 1857. október havában Bécsben bizalmas kör számára, aránylag kevés példányban jelent meg. Írta egy magyar ember* = SZÉCHENYI István *válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1991, II, 558
13. V. ö., *uo.*, 620–623.
14. *Uo.*, 622–623.
15. *Szatíra a Bach-féle Új-Ausztriáról* = SZÉCHENYI István *válogatott művei*, Bp., Szépirodalmi, 1991, III..
16. *Uo.*, 698.
17. V. ö. KRISTÓF György, *Madách és Aristophanes*, Egyetemes Filológiai Közöny, 1912, 229–242.
18. SZABAD, *i. m.*, 104.
19. ECKHART Ferenc, *Bevezetés a magyar történelembe*, Bp., Danubia, 1924, 128.
20. TÓTH Ede, *Mocsáry, Eötvös, Madách a nemzetiségi kérdéstről az abszolutizmus válságának éveiben*, Filológiai Közöny, 1962, 142.
21. *Uo.*, 143.
22. MADÁCH, *Összes Művei*, *i. m.*, 697–698.

- 23. *Uo.*, 684.
- 24. MADÁCH, *A civilizátor, i. m.*, 12.
- 25. *Uo.*, 14.
- 26. *Uo.*, 15.
- 27. *Uo.*, 15.
- 28. *Uo.*, 25.
- 29. *Uo.*, 37.
- 30. *Uo.*, 43.
- 31. *Uo.*, 45.
- 32. *Uo.*, 53.
- 33. *Uo.*, 55–56.
- 34. *Uo.*, 23.
- 35. *Uo.*, 25.
- 36. MADÁCH, *Összes Művei, i. m.*, 701.

Bene Kálmán

„Kemény a kavics és láng van benne...” Az első szárnycsapások – avagy a Commodus-kísérlet

Egy még nem egészen 16 éves pesti joghallgató a Pesti Magyar Színházban az 1062 fizető néző egyikeként 1838. dec. 10-én *Dumas Caligulájának* előadását megtekintve¹ arra az elhatározásra juthatott, hogy a benne feszülő drámairói ambícióknak első megvalósításául egy római zsarnokot formál meg. Szorgalmasan áttanulmányozta hát *Gibbonnak* a római birodalomról szóló történelmi históriáját,² s papírra vetette tragédiáját Marcus Aurelius elfajzott fiáról, Commodusról.

Először ötleteit, elgondolásait írta apró papírfecnikre, valami sajátos (szigorúan megítélve gyakran hibás, sőt magyartalan) mondatokban. Ha azonban más szemmel nézzük: szellemes, a későbbi írók megelőlegezően találó, aforisztikus mondatok ezek, a madáchi „dialektikus” gondolkodás lenyomatai. Miképp a papírszeletek egyikén található címadó mondat...³

A vázlatokat a jellemelek megtervezésével kezdte az ifjú költő. A címszereplőről pl. így írt: *Bűn által jó trónra, kéjmámorba akarja magát mártani, de már semmi nem ingerli, a csók hideg, a kacajok gyérek. A rossz tett örök nyitja lelkének. Éltét szereti, haláltól fél.*⁴ Íme, a Tragédia írójánál oly sokszor megdicsért tömör, ellentéteket felvonultató, hatásos mondatalkotás, a madáchi szállóige-termő és -teremtő stílus forrása. Már ezeken vázlatlapokon (s a jellemelek megtervezése után sorakozó cselekmény-töredékekben is) számos hasonlóan figyelemre méltó mondattal találkozunk, köztük néhány olyannal is, melyek semmilyen formában nem kerültek be a dráma szövegébe. Pedig csak emelte volna dráma merész nyelvi megformálását, ha felhasználta volna a következő mondatokat:

Ki népek sírhalmiból készite lépcsőt fenyegéhez.

Az út fülétől szívéhez benőtt.

Csak egy órai éltet, valami cselt vagy véletlent, Isten!

Mi gondunk, hogy hernyóból lett a lepke, kevésbé szép azért?
Ti olyanok teszitek a szerelmet, mint szükség-végzés, pedig az élv.
Asszony rény.

Az utolsóként idézett azonosító mondat is tanúsítja, hogy a szinte még gyermek Madách Kölcsey eszméinek és nyelvének⁵ büvkörében él. A *rény* mellett gyanúsan sokszor tűnik fel a korai drámákban a *szű* (szív), a *korány* (hajnal), vagy olyan más, a reformkori romantikus líra archaizáló szókincsét idéző szóalakok, mint a *fogansznak*, *üld* (üldöz), *búsg* (búsong), *könyről* (könyörül), *őreb*, *geréb* (gróf), *üdő*, *ólta* stb.

A szókincs tehát reformkori romantikus költőink nyelvét idézi, utánozza, persze, nagyon is *zsengén*, kamaszos ügyetlenséggel. (De azért az oroszánkörmök is látszanak már itt-ott...) A mondatalkotás, a túlméretezett, fellengző tirádák is ilyesmit sugallnak: erőteljes tagmondatok, hatásos romantikus költői képek villannak ki a végtelen hosszú körmondatok monoton, unalmas áradatából. Egy jellegzetes példa, amelyet maga Madách is kihúzott később a szövegből:⁶ *Egy kígyó mardossa a páncélos keblet is, s e kígyót megölni, gyöngye még a por. Kopasz falak környeznek és körönkben csak a nyomor vigyorgja szent imánkat, és szűnkbe mégis az égnek üdve van, holott ezernyi fény virraszta termet, melyben a purpur vérrel festetett, a kajánság zord réme dühöng, s ürömpohárrá változtatja az istenek ambrosiájokat.*

A túlbeszélt dialógusok nem is kissé fellengzős mondat-zuhatagiból tehát egy-egy szép romantikus költői kép, vagy egy madáchos, aforisztikus megfogalmazás emelkedik ki. A harmadik értékes mozzanat e nyelvben a legváratlanabb szituációkban hirtelen felvillanó irónia. Olyan jelenetekre gondolok, mint amikor a hízelgő udvaroncok (Micilius és Nigricius) egymással versengve, már-már abszurd módon kiszolgálják a császár szeszélyeit. Vagy olyanra, mint az örült Lucius és a magát örültnek tettető Pertinax párbeszéde a gladiátorviadal előtt:

PERTINAX Jó napot, te felfordított villa, mit jársz itt, hol nincsen sült számokra az emberek között?

LUCIUS Hogy érted azt? Ha marhahúst akarnék felszúrni, nem kellene messze mennem! De hát, te jóllakott filozófus, te világ csodája, te szélzsák, ki úgy adod vissza a kint, mint füledbe fúják, mit keressz
itt

e sok ember között, hol oly bűdösen párolg a pestis. Ezek a mozzanatok, köztük kitüntetetten az irónia tesz az első drámát különösen érdekessé.⁷

A jellemformálásról a drámában nagyon sok rosszat (és lényegesen kevesebb jót) lehet elmondani. A szélsőségesen romantikus sémák és panelek (pl. *csak a testvérek viszonyát nézve*: a végtelenül jó és végtelenül gonosz testvér, Maternus és Cleander; a másik helyett magát minden áron feláldozni akaró öccs, Maximus; Commodus két ellentétes jellemű nővére: a bátor szavú „honleány” Fadilla és a császár zsarnoki természetét ambícióiban túlszárnyaló aljas, gonosz Lucilla) bizony inkább a kor leggyengébb romantikus színpadi műveinek színvonalát képviselik, mintsem a mintaként idézett Vörösmarty, Schiller vagy akár az idősebb Dumas műveinek színvonalát. (Az említett szerzőkre maga Madách hivatkozik a dráma kéziratán, illetve a vázlatlapokon.⁸) A hősök nagy része emellett szélsőségesen romantikusan egysíkú: Lucilla, Cleander vagy Commodus emberfelettien gonosz, Virginia emberfelettien tiszta, Maternus csupa lángoló szabadságszeretet, az elérhetetlen nő iránti égi szerelme, az őt rabszolgaként nevelő apa iránti a megbocsátása egy rajongó, idealista ifjú lelkében élhetett csupán.

Mégis, van néhány pozitív vonása is az első drámakísérlet jellemformálásának. Közismert, így itt csak utalunk rá, hogy a dráma több madáchi jellemképlet csíráját tartalmazza. Az Ádám-elődök ősfarmája Maternus, akit a tömegek elárulnak és elhagynak. Mikor a lázadó nép megbocsát a „bűnbánó” császárnak és elhagyja vezérét, az átkot mond: *Gyáva nép, megvetlek, átkozott! Szégyen fejedre. Te igának születél, igába görbede fejed, midőn láttad először a napvilágot; én véled többé semmit sem akarok. Elhagyva állok, hiveim sehol.* A Miltiades-párhuzamot kiemeli több, a drámát értékelő-értelmező munka.⁹ S ilyen alapképletek a női hősök közt is fellelhetők: így pl. az angyali ártatlanságú Virginia, Izóra őse, a kéjnőként is az egykori „édeni” nőből sokat megőrző, belül tiszta római Éva (Júlia) alakjának első megformálását Marciában lelhetjük meg, s még folytatható lenne a sor.

A jellemzés legértékesebb vonását azonban nem a későbbi Madách-drámák kamaszosan szertelen, ügyetlen megfogalmazású, dadogó előzményeiben látom. A *Commodus* jellemformálásának legértékesebb

oldala az az egységes mag a dráma jellemeiben, amely vonás nagyon sok szereplőben többé-kevésbé fellelhető. Ez a közös mag a *dráma hőseinek kétarcúsága*. A *Commodus* a tettetés, az álszent alakoskodás, a *félre* szólások merész drámája. A zsarnok, aki ártatlan üldözött ifjúként lopja be magát a Quintilianus család házába (és szívébe), hogy azután trónra lépve elraboltassa az őt szüziiesen szívébe záró Virginiát (aki bátyjának megvallja Hilár iránti érzelmeit – ám amikor Hilárról kiderül, hogy ő a tónra lépő császár: ellenáll). Commodus alakja a legkidolgozottabb s legsokoldalúbb példája ennek a Janus-arcúságnak. Kéjenc, zsarnoki hajlamait erősítő, hízelgő kegyenceinek és Lucilla nővéreinek bűnre biztató szavait örömmel hallgatja, de elfogadja az őt feddő, korholó, erkölcsös uralkodásra buzdító nővéreinek, Fadillának, s férjének, Arriusnak intéseit is. Gyáva (ld. viselkedését az ellene irányuló merényleteknél, vagy néplázadásoknál), kétszínű, aljas figura: Kegyenceit kiszolgáltatja a népharagnak, hogy maga megmeneküljön. Perennistől megtanulja a „módszert”, majd Perennist veti oda koncul a lázadóknak. A második felkeléskor már ismerve a teendőket, Cleandert, új kegyencét teszi meg bűnbaknak, miután eljuttatja a megjavuló, bűnbánó uralkodót. S a császárhoz hasonlóan tettet, alakoskodik még a drámának számos fontos szereplője. Perennis, Pertinax, Cleander, Lucius, Lucilla és Marcia széles skáláját vonultatja fel az álszent alakoskodásnak. Még az anyagi tisztaságú Virginia is így meséli el bátyjának „ártatlan” megismerkedését Hilárral (azaz Commodusszal):

...anyámmal Róma fényes utcáin jártam fel s alá, midőn hon jövet azon setétesb utca szegletén egy deli ifjú tekénte reánk, és mi reá, ő mozdulatlan állt, mint kőszobor, s reánk mereszté szüntelen szemit. Midőn a másik utca végzetén hátra tekénttem egész véletlenül, még ott kövülve állni láttam őt. Másnap ismét így történe, és nem tudom hogyan jött, én kétszer mentem arra aznap...

A darab talán leggyengébb láncszeme maga az eseménysor, a cselekmény. Túlszűfolt, egymásra torló, zavaros jelenetek, sokszor az elemi logikát is nélkülöző fordulatok teszik nehezzé az első drámakísérltet olvasását és megértését. Maga az ifjú költő is látja ezt: a kéziratot számos helyen meghúzza, mondatokat, egész dialógusokat töröl,

odairja pl. a lapszélre: *Egész hilár kimarad*. (Ezt csak tervezte: a Rómát beiktatása előtt áruhában fürkésző szelíd „gall” ifjú jeleneteit megtartotta végül.) Még egész jeleneteket is kihúz: pl. a második felvonás földalatti keresztény-jelenetét.¹⁰

Nagy gondja lehetett az ifjú drámaírónak a történelmi forrásokból megismert nyersanyagot drámává gyúrnia. Commodus uralkodásának eseményeit, tényeit nem árt megismernünk a dráma olvasása előtt,¹¹ s akkor láthatjuk: a történelmi forrás felhasználása, tömörítése néha egész ügyesen, néha katasztrofálisan gyengén sikerült. Túl sok szereplőnek akart arcot adni, így azonos funkciójú mozzanatok ismétlődnek: a két kegyenc (Perennis és Cleander) és a bukásuk meglehetősen hasonló, az örületbe menekülő Lucius zavarosan felépített tettetéseit Pertinax ismétli, a császár ágyasa, Marcia lélekben olyan tiszta marad, mint a kísértésnek ellenálló Virginia. (Hogy ez teljesen hihetetlen és elképzelhetetlen, azzal nem nagyon törődik a szerző.) Arrius, Condius és Claudius csak szavakban megnyilvánuló zsarnokellenessége, passzivitása is nagyon hasonló. Mint említettem, a keresztények is kissé funkciótlanok: nem érezni, hogy bármiféle megnyugvást, segítséget jelentenek a hozzájuk menekülő hősöknek.

Mindezzel szemben csak dicsérendő, hogy a fiatal drámaíró megpróbál válogatni, kihagyni a Commodus-kor eseményekben gazdag időszakából: nem szereplő pl. a szintén császár ellen lázadó feleség, Crispina. Az ő figuráját jól olvastotta egyé a nővér, Lucilla alakjával. Szintén elismerésre méltó a szándék, hogy a történelmi nyersanyagot költői fikcióval is színesítse. Így lesz Maternus és Cleander a Commodust váltó császár, Pertinax két rabszolgasorban felnevelt, ellentétes jellemű fia, így lesz Commodus kedvelt ágyasából, a rabszolga származású Marciából az előkelő Claudius testvére. Hogy ezek a fiktív elemek csupán a kor romantikus drámáinak közhelyei, az nem róható fel egy 16 éves drámaírónak...

A cselekményhez hasonlóan nagyon-nagyon kezdő a szerkesztésben is a szerző: a „*kompozíciójában igen jeles mű*”-ig (Az ember tragédiája) még nagyon hosszú az út. Még a külső szerkezet is ezt igazolja. Halász Gábor az első kiadásban tévedésből ötfelvonásos tragédiát ír a címdoldalra. A kézirat négy felvonást tartalmaz, de valószínűleg az el-

ső kiadásnak megfelelően, az öt részre bontás lett volna az egészséges: míg az első három felvonás összesen 8 jelenetből áll, s a dialógusokban 319 megszólalásból, addig a záró felvonás 5 jelenet és 220 (!) megszólalás. Tehát terjedelmében épp a befejezés a leghosszabb: a szöveg több, mint 40 százaléka. Ennél nagyobb hiba azonban a jelenetek közötti összefüggések, kapcsolatok hiánya: szinte követhetetlen, hogy ki, mikor, miért lép színre. Mennyivel áttekinthetőbb a másik ókori tárgyú Madách-dráma, a *Mózes!* Pedig ezt a drámát is elmarasztalták a korban epikussága, eposz-szerűsége miatt.¹² A ma olvasója és színházi látogatója azonban már elfogadja drámának (különösen a nagy sikert aratott a Keresztury-féle átdolgozás¹³ után). A *Commodus*-nak nem nagyon van erre esélye, bár más okból...

A *Commodus* ugyanis talán Madách leginkább műfajt tévesztő darabja. A líra uralma Madách drámai szövegeiben mindenütt érzékelhető: nemcsak verses betétek formájában, hanem a szereplők dialógusainak tetemes részében is. A legjobban sikerült a lírát és a drámát egységes művé formálnia a Tragédiában¹⁴ – de ez a kettős természet a korábbi művek mindegyikében¹⁵ jelen van. Az első munkában nem túlteng, *uralkodik* a líra, még akkor is, ha a verses forma még itt elmarad. (Később se lesz döntő jelentőségű: amilyen nagy a lírikus Madách eszmei, hangulati, gondolati vonások tekintetében, olyan átlagos, néha pedig kifejezetten gyenge a versben.) Állításunkat igazolandó, íme két „prózavers” a *Commodusból*:

...mord testvérei azon rideg, bezárt keblű hősök,
borzadok, ha rájuk gondolok,
nekik istenek a rény, a rény, mondom,
ők dacolnak földi urokkal,
és nevetve, szilárdul megvetik bilincseit.
Én ismerem őket, és ilyes embereket nem szenvedhetek,
nem küzdöm vélek, nem, én félem őket.
Pirulok, rejtőzni kívánnék tekintetek előtt,
mert egy szó súgja szívemben,
hogy több a rény, mint pusztá eszme,
s ha több, úgy ők nagy emberek, s korcs császárok.

Vizsgáld az egész természetet,
és minden abban e törvényt súgja csak.
A kis fereg nem annyira tart-e jogot,
mennyire erejével tartni bír,
a férget a kis madár eszi meg,
s a kis madár mindent magáénak tekint, minél erősebb.
De jó a sas, előtte rab a kis madárka is.
Te vagy a sas, fölötted senki sincs, róvni tettedet,
tehetsz, mit tenni bírsz.

A dráma számos hasonló költői részletét, motívumát megtalálhatjuk, szebb, tömörebb, intenzívebb stílusban a későbbi drámák, köztük *Az ember tragédiája* sorai között.¹⁶ Ezért is gondolom, hogy a darabok szövegével való hosszú foglalatzkodás után egyetérthetünk azokkal a véleményekkel, amelyek azt állítják: a *Commodus több* zsenge tollpróbánál. A prózában írt dráma egy zseniális kamasz, *Madách Emők*¹⁷ merész lírai víziója a szabadságról és a szerelemről, egy olyan dráma, melynek valós értékeire csak egy mai alapos átdolgozás és annak nyomán egy invenciózus színházi kísérlet világíthatna rá igazán.

Jegyzetek

1. A drámát és előadását *Kamarás Béla: Madách Imre ifjúkori drámái és novellái* c. munkája említi először. (Pécs 1941.)
2. Edward GIBBON: *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. (A római birodalom hanyatlásának és bukásának története.)
3. Ezt a talányosan erőteljes stílusú mondatot emeli ki *Weöres Sándor* különleges irodalomtörténete is (*Három veréb hat szemmel*. Antológia a magyar költészet rejtett értékeiről és furcsaságairól. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1977. 514.)
4. A vázlatlapok mondatait teljes egészében közöljük a társaságunk által kiadott Madách összes művei I. kötetében, így itt és a továbbiakban is csak a mondanivalónk illusztrálásához legszükségesebb idézeteket közöljük jelen írásunkban. (MADÁCH Imre: *Zsengék*. – Továbbiakban: MIZS. – M. I. művei, I. Drámák 1., Madách Irodalmi Társaság, Szeged 2004. A Commodus szövege: 17–93., jegyzetek: 95–136.)
5. A *rény* kulcsfogalom Kölcsey Parainesisében, még ódát is ír *Rény* címmel. A Szemere Pál alkotta nyelvújítási szó nem került be a köznyelvbe, de az irodalomban sem túl sok költő emelte be szókincsébe. A kamasz Madách kivétel...
6. *Commodus*-t, e kamaszkorban, 16 évesen írt császárdramát tehát később átdolgozta Madách, s írói gyakorlatának megfelelően jeleneteket, hősöket, helyzeteket akart áttenni más darabjaiba. Az első jelenet elé ezt írta a kéziratra: *Az első testvéri szeretetű párbeszéd Jolánba*. Majd később: *Lucius a könyelmű Rákócziba*. (Az első valószínűleg a *Csak tréfa* első csirája lehet, hisz Jolán a dráma női főszereplője. A másik darab megmaradt ötletnek, tervnek.)
7. A két részből a talpnyaló udvaroncok jelenete MIZS 86-87. l., a két örült dialógusa a MIZS 66. lapon található. Ebben zord, komor műben az ironia mellett olykor még a humor és a derű is felcsillan. A kézirat utolsó lapjára pl. egy ironikus apróhirdetést firkantott a szerző. Íme: *Hirdetés! urak szép látvány néznievaló lesz – keresztényeket tépendnek el tigrisek*.
8. Madách gyakran utal kéziratain világirodalmi mintáira. A legkorábbi darab kéziratán olvasható pl.: *Caligula Messalinája, Carlos királynéja, Fieskó Verrina, Marót bán vége*. Idősebb Dumas, Schiller, Vörösmarty. Az első hivatkozás Dumas darabját idézi, melyet a költő láthatott a színházban. A további utalások Schiller két darabjára vonatkoznak. (A *Don Carlos* mellett a *Fiesco*-ra! Itt a címszereplő Fiesco gróf az összeesküvés feje, míg az öreg Verrina összeesküvő republikánus.)
9. Így pl. *Horváth Károly* alapvető monográfiája. (*Madách Imre*. Mikszáth Kiadó, Horpács, 1999. 16.)
10. Ezt a katakomba-jelenetet a Halász Gábor-féle kiadás benn hagyta a dráma első kiadásában, holott a kéziratban nemcsak kihúzta a szerző, de a 3. felvonás elején, a másik keresztény jelenetnél oda is írta, utalva az előző áthúzásra: *Keresztények kimaradnak*. Nem tudtam kideríteni, mikor történhetett ez az átigazítási kísérlet, de mindenképp jelzi: Madách maga is kissé bele-erőltetettnek, a cselekményhez szervesen nem illeszkedőnek, feleslegesnek érezhette a keresztények szerepeltetését.
11. Ezért tettünk kiadásunkba a jegyzetek közé *A dráma történelmi hátteréről és szereplőiről* egy rövid összeállítást. (Ld. MIZS, 130–136.)
12. Az 1862-ben a Karácsonyi drámai pályázatra beküldött mű ellen ez az epikusság volt az egyik fő bírálói kifogás.
13. *Csak végnappjai. Mózes*. Újraformálta, illetve élő színpadra alkalmazta és utószóval ellátta *Keresztury Dezső*. Magvető, Bp. 1966.
14. A Tragédia lírai természetéről magam is értekeztem (ld. *Az ember tragédiája felépítése*. In: VII. Madách Szimpózium, Bp.–Balassagyarmat, 2000. 13–44.), sőt, a nagy mű szövegéből kialakított versciklusokat is megjelentettem (*Madách I.: A Tragédia dalai. Az ember tragédiája lírai ciklusokban*. Átdolgozás, szerkesztés, összeállítás. Szeged, Bába Kiadó 2000. – 219 l.).
15. A *Csak tréfa* új kiadását sajtó alá rendezve a dráma kéziratában meglepő felfedezést tettem: A költő itt nemcsak tömörített, amikor kihúzott a kéziratból: számos részletet azért „vágott ki”, hogy azok lírai költemények alapszövegévé váljanak. 56 ilyen részlet,

vers kezdemény van a drámában, melyek kisebbik hányada későbbi Madách-versek első szövegváltozata, a többi akár új, eddig nem ismert Madách-költeménynek is felfogható. Még gyakran címeket is írt a szöveg mellé. Hogy mennyire egy sajátos lírai alkotó módszerről, „technikáról” van szó, ezt egy következő tanulmányomban fejteném ki.

16. E „prózaversekhez” hasonló motívumok pl.:

Anyám, elrémitesz beszédeiddel.

Ne kívánj a sorssal dacolni, szent az,

Erősebb mint az ember, és a küzdés

Olyan fárasztó, hogy nem érdemes

Sebet cserélni.

(Mária királynő)

Dacolok véled, hasztalan ijesztesz,

Testem tiéd tán, lelkem az enyém,

A gondolat s igazság végtelen,

Előbb megvolt az, mint anyagvilágod.

(Az ember tragédiája)

Ezt tartja tán az a kis féreg is,

Mely a gyümölcsöt eszi el előled,

Meg a sas, melly a kis madárra csap.

Avagy mi tesz nemesbbé tégedet?

(Az ember tragédiája)

17. A *Commodus* kéziratán a vége feliratot a szerző aláírása előzi meg, a következő formában: *Emők*. (Madáchot a családban ifjú koráig Emők-nek becézték, az Imre német megfelelője, az Emeric alapján.) Abból, hogy ez a becenév került a kézirat végére, érdekes lélektani következtetéseket lehetne levonni. Ezt azonban meghagyjuk az olvasónak...

III. Madách Gáspár, a költő-ős

Bene Zoltán

Balassi – Rimay – Madách Gáspár

Az idén kettős évfordulójáról emlékezhetünk meg gyarmati Balassi Bálintnak, hiszen 450 évvel ezelőtt született és 410 esztendeje halt hősi halált Esztergom ostrománál. A legnagyobb magyar reneszánsz költő halálos ágya mellett pedig ott állt barátja és titkára, egy huszonnégy esztendőes ifjú ember: Rimay János. Ugyanebben az időben Madách Gáspár, aki majd Rimaynak lesz közeli munkatársa, minden bizonnyal az anyja szoknyája mellett üldögélt Alsósztrégován. A három nemzedékhez tartozó három költő tehát, mint látható, egy rövid ideig, négy évig ténylegesen kortársként élt. Meghatározó négy év ez Rimay életében, s általa bizonyosan meghatározó Madách Gáspáréban is.

Balassi Bálint költői hagyatékának gondozójává tette meg familiárisát és önkéntes titkárát, Rimay Jánost, ahogyan Madách Gáspár Rimay örökségének viselte gondját évtizedekkel később. Balassi életében egyetlen verse sem jelent meg nyomtatásban, mindössze az *Az beteg lelkeknek való füves kertecske* című fordítása került ki a nyomdából, az sem itthon, hanem Krakkóban. Ám kéziratban annál inkább terjedtek költeményei, s Rimay egész életén keresztül azon dolgozott (sikertelenül), hogy közreadja mestere életművét, akit következetesen a magyar irodalom legnagyobb alakjának nevezett. Madách Gáspár Rimay halála után szintén nyomtatásban szerette volna közölni választott mesterének, azaz a felvállaltan Balassi-tanítvány Rimaynak műveit, a birtokában lévő kézirat azonban ismeretlen okokból részben vagy egészben elveszett.

Mindebből jól látható, hogy Rimay és Madách Gáspár egyaránt hallatlan tudatossággal, célirányosan haladtak kitűzött céljuk: tanítómesterük rájuk hagyott örökségének megőrzése, közkinccsé tétele felé. Sőt: mindketten építették és megideologizálták mesterük kultuszát. Annál is könnyebben teheték ezt, mert mindketten bátran vallották magukat tanítványnak, s ezt mindkettőről többé-kevésbé a mai napig elfogadhatjuk. Természetesen nem abban az értelemben, hogy

noknak tekintenék őket. Rimayt legalábbis semmi esetre sem nevezhetjük Balassi-epigonnak. Balassi költészete ugyan eredetibb, erősebb, mint Rimayé, mégsem jelenthetjük ki, hogy Rimay nem tudott kilépni Balassi árnyékából. Balassi eredetisége egyrészt magyarnyelvűségében, másrészt a Balassi-strófa megalkotásában szembeötlő, ezzel szemben ilyen mértékű nóvumot Rimay nem tudott felmutatni. Mint Nemeskürty István írja: „Rimay tökéletesen uralja a Balassi-strófa továbbfejlesztett változatát; ismeri mestere egyik fő témáját: a hazáért fegyvert fogó nemesúr lelkesedését; híven tükrözi korának örvendezve reménykedő nyugtalanságát: hátha ezúttal sikerül az országot felszabadítani. A különbség csak az, hogy Rimay nem gyakorló katona, mint Balassi, lelkesedése tehát eszmei maradt; de nem volt gyakorló szerelmes sem, ezért szerelmes vonatkozású lírája meg sem közelíti Balassiét.”¹ Kettejük költői-emberi világa más-más ízlésvilág, más-más világszemlélet lenyomatát viseli magán, s ez költészetüket is meghatározza.

A fő különbség közöttük ugyanis nem a tehetségbeli eltérés, sokkal inkább a korérzés, a korszellem, amelyet tükröznek. Balassi ízigvérig reneszánsz, s egyben életerős, művelt, élettel teli, vagabund – míg vele szemben Rimay melankolikus, lakonikus, bár szintén nagyon pallérozott, de műveltsége a szobatudós műveltsége. Nagyon jellegzetes különbségük, hogy Balassi szerelmes alkat, míg Rimay mintha idegenül mozogna a szerelem világában. Találónan írja Klaniczay Tibor, hogy „Balassi költői hagyatéka szerelmes versek gyűjteményéből áll, de vallásos és vitézi énekek is vannak benne.”² Ebben a tekintetben Madách Gáspár Rimaynál *közelebb* áll Balassihoz, hiszen Madách Gáspár szerelmi versei, igaz, hogy egy populárisabb, vulgárisabb regiszterben, de életszerűbbek, hitelesebbek, mint Rimay becsülettel, de kevés érzéssel megírt dalai. Ez azonban alkat, s nem hatás kérdése. Annak oka, hogy Rimay mégsem nevezhető semmi szín alatt Balassi-epigonnak, máshol keresendő. Ahogyan a barokk főnemesi költészet voltaképpen a Balassi-hagyományban és a későreneszánsz főúri költészetben gyökerezik, úgy a nemesi költészet Rimay János hagyatékának továbbfejlesztése – s ez a meghatározó kijelentés, ha Balassi és Rimay fő különbségeiről akarunk beszélni. Rimay ugyanis elválik a főnemesi irodalomtól és egy sztoikus-manierista irányt alakít ki. Ennek

alapja pedig egyértelműen vallási eredetű: a főnemesség az 1620-as évekre már az ellenreformációhoz csatlakozik, a protestantizmust viszont az alacsonyabb nemesi körök őrzik. Ez a sztoikus-manierista irányzat aztán egyre inkább provincializálódik, ellaposodik – s ennek egyik legemblematikusabb képviselője Madách Gáspár.

Balassiról szeretik azt állítani, hogy csak saját érdekei vezérelték vallásváltoztatásaiban, én azonban úgy gondolom, ez csak részben igaz. Balassi alkata ugyanis sokkal közelebb áll a misztikusabb, úgymond *romantikusabb* katolicizmushoz, mint a szikár, rideg reformált vallásokhoz. Ezzel szemben Rimay józanságának inkább a protestantizmus felel meg. Szembeötlő ez, ha összehasonlítjuk kettejük, illetve Madách Gáspár életművét is elővéve, hármójuk szerelmi költészetét: Balassié nagyrészt emelkedett, szép szerelmi líra, jóllehet nála is fellelhetőek vágáns dalok, amint ez Janusra és általában a tudós humanistákra szintén jellemző; Rimayé ezzel szemben kötelességszerű, papiros-ízű; Madách Gáspáré viszont néhol egészen közönséges, polgári színezetű (mintha Boccaccio vagy Chaucer pikáns, olykor vaskos történeteit olvasnánk). Ha Balassi latrikális jellegű dalait összevetjük Madách Gáspáréival, azt tapasztalhatjuk, hogy Balassi kétségtelenül finomabb, mint Madách. Ennek valószínűleg ismét csak alkati okai vannak: Balassi szerelmes alkat, olyan ember, aki sokat kapott a nőktől és sokat adott a nőknek, mindemellett öntörvényű, sőt néha akár a durvaságig önző – mint a korszak, amelyben él. Száraz Miklós György írja Ó, Santo Domingo című munkájában: „...ilyen maga a kor is. A költő Balassi szerelemről, jó hírről, dicsőségről énekel, egy óra múlva pedig nőket erőszakol, dúl, rabol, részegen fosztogat, még írásban is olyan ocsmányul káromkodik, hogy belepirul a kései olvasó. Aztán bajt ví' a törökkel, végül életét adja a hazáért. Ellentmondásos? – ki tudja, talán éppen hogy tökéletes emberek. Férfias férfiak. Olyanok, amelyet a kor megkövetel.”³ Ez Balassi Bálint. Madách Gáspár polgáribb jelenség. Neki a szerelem nem feltétlenül jelent boldogságot, és a testiséget is mintha félelemmel vegyes undorral nézné, a nőket nem csodálja, inkább féli, s leginkább: szenved tőlük. Végül Rimay szerelem-élménye a verseiből nem vezethető le, hiszen, mint említettem, nincs igazán őszinte szerelmes verse.

Ha a különbözőségek után visszatérünk a hasonlóságokra, minde-
nekelőtt a nyelvet kell vizsgálnunk. Ami ugyanis feltétlenül Balassi-
hatás Rimay János művészetében – és Madách Gáspáréban nem kü-
lönben – az az anyanyelvűség. Balassi előtt ugyanis számottevő anya-
nyelvű lírai költészet nincs Magyarországon. Van ugyan egy-egy el-
szigetelt kivétel, de a jellemző a latin nyelv használata a lírában.
Bökversek, alkalmi rigmusok szép számban születnek ugyan
magyarul, de a művészetnek szánt irodalom nyelve ugyanúgy döntően
a latin, mint Janus Pannonius idejében. Ne feledjük, hogy Balassi és
Janus kora között mindössze egy évszázad áll, s a korajúkori
viszonyok között egy évszázad összehasonlíthatatlanul kevesebb idő,
mint manapság! Balassi és Janus lényegesen közelebb állt egymáshoz
világszemléletben, a világról birtokolt tudásanyagban, mint mondjuk
Arany János és Babits Mihály. Mégis Balassiig a verselés nyelve
latin. Kivétel persze akad ez alól is, nevezetesen az úgynevezett
historikus költészet, amelynek legjelesebb képviselője Tinódi Lantos
Sebestyén. Am „Balassi már lírikusként és nem historikusként
verselt. Magyarul.”⁴ Ezzel szemben latinul írt verset például Garázda
Péter, az erdélyi szász Piso Jakab, Megyericsei János, Istvánffy
Miklós, Zsámboki János (Európa-szerte közismert humanista néven
Johannes Sambucus), Oláh Miklós, Verancsics Antal vagy Hajnal
Mátyás, hiszen a latin a művelt köznyelv – magának Balassinak
utolsó szavai is latinul hangzottak el, mint azt gyóntatóatyja,
Dobokay Sándor, a vágsellyei kolostor tudós jezsuitája papírra
vetette: *Tuus miles fui Domine, Tua castra secutus sum!*, vagyis *A Te
katonád voltam, Uram, a Te seregedben szolgáltam!* Ami tehát
feltétlenül, megkérdőjelezhetetlenül Balassi-hatásnak tekinthető
Rimay János, s közvetlenül, vagy Rimayn keresztül közvetve Madách
Gáspár életművében, az mindenekelőtt az anyanyelvűség. Igaz ugyan,
hogy az anyanyelvűséget nem pusztán Balassi, de a protestantizmus
is erősítette ebben a korban (s itt feltétlenül meg kell említenünk a
Balassit nevelő Bornemissza Péter nevét), az azonban vitathatatlan,
hogy a költészetben Balassié a legnagyobb érdem: ő az, aki a magyar
nyelvű lírát európai színvonalra emelve bebizonyítja annak lét-
jogosultságát.

A magyar irodalmi nyelv kialakulásának kezdetéről, azaz a ma-
gyar lingua vulgaris irodalmi nyelvvé emeléséről Ferenczi Zoltán

1920-ban tartott felolvasást a Magyar Tudományos Akadémián. Dol-
gozatával azt kívánta bizonyítani, hogy Balassi Dantét követve a ma-
gyar lírai költészet művelésével akarta fejleszteni a magyar nyelvet.⁵
Ferenczi gondolatmenetét továbbgondolva Ács Pál kifejti, hogy kik és
milyen körülmények között próbálták tudományosan létrehozni a ma-
gyar irodalmi nyelvet, s arra a következtetésre jut, hogy „a magyar
nyelv fejlesztésének három különböző programja bontakozik ki: a) az
erazmistáké, b) a reformátoroké, c) Balassié és követőié.” Ács Pál az
elsőt és a harmadikat vizsgálja, s arra az eredményre jut, hogy a kettő
közül a Balassié és követőié volt sikeres.⁶ Tehát Ács Pál is Balassi ér-
demének tekinti a magyar nyelv irodalmi nyelvvé emelését. Ebben az
értelemben pedig nyugodtan kijelenthetjük, hogy mind Rimay, mind
Madách Gáspár Balassi hatására kezdett magyar nyelven verselni.

Hogy Madách Gáspár Rimay János titkáraként jutott-e arra a
meggyőződésre, hogy a költészet nyelve lehet a magyar is, nem bizo-
nyítható. Más hatások is érhatték, és az sem kizárt, hogy ezek a
hatások akár közvetlenül Balassitól erednek. Elvégre egyrészt
Rimayn keresztül, másrészt családi kapcsolatai révén bizonyosan jól
ismerte Balassi Bálint műveinek egy részét, vagy akár jelentős
hányadát. A Madách- és a Balassi-család atyafiságban állott; maga
Madách Gáspár egyik jellegzetes versében, a *Balassa János éneke
solymocskájáru* címűben, amelyben Gerézdi Rabán véleménye
szerint a kurvacsfűfő férfi párjára, egy „cégéres latorénekre ismerhet
az olvasó”,⁷ s amelyről tavalyi előadásomban szóltam, éppen a
Balassi-família egy tagjáról énekel. (Mellékesen jegyzem meg, hogy
Jankovics József szerint ez a Balassi-sarj nem Bálint atyja!⁸) Ez is
bizonyosság arra, hogy a Madách- és a Balassi-família közel állottak
egymáshoz.

Végezetül kijelenthető, hogy amennyiben Balassi Bálint hatásait
vizsgáljuk Rimay János és közvetve-közvetlenül Madách Gáspár köl-
tészetiében, úgy arra a következtetésre kell jutnunk, hogy ez a hatás a
legmarkánsabban az anyanyelvűségben figyelhető meg. A legmegha-
tározóbb különbözőség közöttük pedig az, hogy Balassi a későre-
szász főúri költészet jeles képviselője, ezzel szemben Rimay és Ma-
dách Gáspár a nemesi barokk-maniérista vonulatot képviseli. Ugyan-
akkor mindhárman tevékenyen részt vállaltak abban a folyamatban,
amelynek során a magyar lingua vulgaris irodalmi nyelvvé
nemesedik.

Jegyzetek

1. NEMESKÜRTY István: *A magyar irodalom története 1000–1945*. I. kötet 180.
2. KLANICZAY Tibor: *Reneszánsz és barokk. Tanulmányok a régi magyar irodalomból*. 183.
3. SZÁRAZ Miklós György: *Ó, Santo Domingo*. 57.
4. KELÉNYI István: *A Balassi-kultusz kialakulása és verseinek kiadástörténeti kezdetei*. Duna-part 2004/3. 16–29.
5. Idézi ÁCS Pál: *A magyar irodalmi nyelv két elmélete: az erasmista és a Balassi-követő* c. tanulmányában. ItK 1982/4. 391.
6. ÁCS Pál: *A magyar irodalmi nyelv két elmélete: az erasmista és a Balassi-követő*. ItK 1982/4.
7. GERÉZDI Rabán: *Balassa János éneke solymocskájáru*. ItK 1965/6.
8. JANKOVICS József: *Madách Gáspár-jelenség*. 66.

Felhasznált irodalom

- ÁCS Pál: *A magyar irodalmi nyelv két elmélete: az erasmista és a Balassi-követő*. Irodalomtörténeti Közlemények 1982/4.
- GERÉZDI Rabán: „*Balassa János éneke solymocskájáru*”. Irodalomtörténeti Közlemények 1965/6.
- JANKOVICS József: *Madách Gáspár-jelenség*. In. *Hagyomány és ismeretközlés*. [Szerk.: KOVÁCS Anna] Salgótarján, Nógrád Megyei Múzeumok Igazgatósága, 1988.
- KELÉNYI István: *A Balassi-kultusz kialakulása és verseinek kiadástörténeti kezdetei*. Duna-part 2004/3. 16–29.
- KLANICZAY Tibor: *Reneszánsz és barokk. Tanulmányok a régi magyar irodalomból*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961.
- NEMESKÜRTY István: *A magyar irodalom története 1000–1945*. I. kötet. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1993.
- SZÁRAZ Miklós György: *Ó, Santo Domingo!* Budapest, Magyar Könyvklub, 2003.

Árpás Károly

Az ars poetica kényszere – egy XVII. századi költői alapállás

(?Madách Gáspár: Pöngését koboznak...)

*Keserű Bálint
tanár úrnak!*

A múlt bennünk él. A közhelyszerű bölcsekedés tovább tágítható: a térbeli határok elenyésznek az elme vidámparkjában (L. Ferlinghetti). Magunkkal foglalkozunk, amikor a múlttal, s a jövőt építjük magunk kiteljesítésével. Az alkalmiság azonban nem mindig véletlenszerű választás: Németh Péter Mikola barátom készítésének engedek, amikor az Ipoly Eurorégio szervezte Madách Tanulmányi Napok programjára készülve kerestem témát. Az alkalom: szembesülés az elődök életművével, tetteivel teremtő is egyben – ezért választottam egy több mint háromszázötven éves alkotást előadásom témájának.

A magyar filológiai kutatások kalandtörténetének egyik fejezete, hogy ki mindenkinek tulajdonították a *Pöngését koboznak...* kezdetű költeményt. Az irodalomtörténészek a Balassi-leszármazottak és a -familárisok köréből eljutottak Madách Gáspárig, Madách Imre őseiig, majd az utóbbi negyedszázadban már őt is megkérdőjelezték: egy ismeretlen másolóval/bejegyzővel gyarapodott a magyar anonymusok csoportja.

Nem szükséges eldönteni, hogy ki is volt ő valójában; sokkal fontosabb, hogy a Madách-Rimay Kódex másolója-szerzője úgy vélte, ez a szöveg (mert dallam nélkül jegyezte!) alkalmas olyan élettartalmak kifejezésére, amelyet az utódoknak meg kell ismerni, amely fölött a jövőnek (is) el kell töprengenie.

Pöngését koboznak...

1. Pöngését koboznak gyakran ha te hallod,
Minden vígságodat elmulatni látod,
Gyönyörűségedet szomorúságra fordítod,
Szép száraz szemedet könyvezésre hozod.
2. (5) Nem korcsmához való koboznak pöngése,
Sem tánchoz nem való gyönyörű zengése,
Mert hozatik tőle elme gyötrődése,
Bujdosó elmének gondban törődése.
3. Hárfá, lant zengése gyönyörűséget hoz,
(10) Hegedűnek hangja lakodalom házhoz,
Síp szónak az szava, jó az ser korcsmához;
De koboz pengése elme törődést hoz.
4. Regal és orgona, díszes templomokban
Mikoron dicsérik istent ének szókban,
(15) Puzan és hortista az éneklő karban:
Koboz igen illik katonák karjaiban.

A szöveg pontosságáért Bitskey Istvánt illeti a köszönet.¹ Vannak közlési változatok² – ám ezeknek az elemzés során nem lesz generális jelentősége. A jeles költeményt korábban is ismertem,³ de csak Bene Zoltán cikke⁴ ébresztett rá – akár Madách Imre költészetét is befolyásoló – jelentőségére. A mű ugyanis sokféle értelmezést gerjeszt – erre lesz példa ez a munka is.

Az elemzés megközelítésekor utalni kell a pozitivisták vélekedésére: Szinyei József vagy Pintér Jenő még a Balassi-családhoz, vagy legjobb esetben Rimay Jánoshoz kapcsolta a verset.⁵ Az adatok 19. századi összegyűjtése után következett a szakfilológia: Bóta László, Dézsi Lajos, Eckhardt Sándor, Gerézdi Rabán, Klaniczay Tibor, Varga Imre – ők azok a jeles kutatók, akik a szövegeket mintegy megtisztították a vélekedések folyondáraitól (Bene Zoltán tanulmányában rész-

letezi a hozzáférhetőséget). Az 1970-es évekre vált világossá, hogy a költemény nem lehet a Balassi- vagy a Rimay-életmű része; a kutatók felvázoltak egy olyan nagyszabású körképet a 17–18. századi Magyarországról, amely nemcsak értelmezte és meghatározta a 19. századot, hanem a magyar irodalmat az európai kultúrtörténet szerves részévé tette! Ez után (s e munkálatok közben) a mikrofilológiai vizsgálatok⁶ arra engedtek következtetni, hogy Madách Gáspár szerzősége is kétes. A keletkezés kora azonban nem: a 17. század első felének világa nemcsak benne van a szövegben, hanem egyenesen ez kényszerítette a lírai ént és/vagy a szerzőt a mű megalkotására.

A Bitskey István készítette elemzés történelmi háttérbe ágyazta a versértelmezést. A 17. századi végvári vitézi élet válságát összekapcsolta a manierista létértelmezések káosz-teleológiájával: az értelmező innen nézte a versvilágot. „A gond, a tűnődés, a magányos elme töprengése lett a kóborló vitézzé züllött katonák sorsa. Az egzisztenciális alap elveszéséből adódó hangulati komorság filozofikus távlatokat is felvillant: a rezignáció a sztoicizmus irányába hajlítja a magányosan szemlélődő egyéniséget. Nem könyvekből és filozófusoktól átvett divatos szólamok adják itt a sztoa nyugalma, hanem a nagyon is tisztán látó, de tehetetlen énekes melankóliája hajlik át a kor divatos filozófiai áramlatába. Csak az életét naponta kockára tevő végvári vitéz érezhette át ilyen intenzitással, hogy a végvári élet alkonya a független Magyarország gondolatának megsemmisülését is magában hordozza. S ha ez így van, akkor mit ér az élet? Akkor csak pengjen a koboz, s pengjen hangjaiban egy nép sorsának fájdalma, a magyarság egészét védelmező végváriak pusztulásának keserve.

A magyar történelmi helyzetből eredő primér élmény és egy divatos európai eszmeáramlat találkozásának vagyunk itt tanúi, s ez egyben arra is int: az európai stílus- és eszmeáramlatok nem mindig csupán külső hatásként bukkannak fel irodalmunkban, hanem gyakran belső fejlődés eredményeképp. Innen: a megszenvedett magyar élményeknek és az európai szintű eszmeáramlatoknak találkozásából születnek líránk legjobb alkotásai.”⁷

Bitskey értelmezését (amelynek lényegét csak ezzel a hosszú idővel tudtam megragadni) a rendkívül gondos, a strukturalista tanul-

mányokra és a beleérző esszékre egyaránt tekintő versvizsgálat támasztja alá – véleményével mégsem tudok egyet érteni. Nem osztom azt az álláspontot, hogy a választott vers ilyen jellegű korélményt és életérzést rögzítene. Ha ez így lenne, akkor a *Pöngését koboznak...* kezdetű versünknek több másolt és/vagy megjelent variánsával vagy változatlan példányával is rendelkezünk kellene. Ezt támasztaná alá, ha lenne kottája a szövegnek, azaz valóban ének lenne! Szép érvelés a koboz kapcsán kortárs adatokat (Szepsi Csombor Márton vallomásait) felvonultatni – ám ez eltakarja a lényegét: a vers nem ének, hanem a mai értelemben vett költemény, lírai vallomás! Így és ezért nagyobb jelentőséget kell tulajdonítani az ismeretlen szerző koncepciójának. Ehhez a megközelítéshez a manierista világrépre⁸ utalok, melyet most nem részleteznék.

A vers meghatározó jellege az emblématikus építkezés. Az embléma olyan valóságos vagy szövegben konnotatív jelentéseivel adott költői kép, amelynek értelmét mindenki ismeri – ezért alkalmas a rövidítésre, tömörítésre (ellentétben az énigmával, amelynek jelentését csak a beavatottak tudják). Amikor tehát emblémához fordul a szerző, akkor eleve a közönség közös előismeretére épít – erre támaszkodva fejtí majd ki üzenetét. Ennek az üzenetnek a megértéséhez először idézzük fel a hangszereket (Bitskey Istvánt is segítségül hívva):

Koboz: tipikusan magyar hangszer; húros, a török korban terjedt el;

Hárfa: a nemesi udvarházak szórakoztatásának kedvelt instrumentuma;

Lant: nemesi udvarházak szórakoztatása – elterjedtségére nemcsak Tinódi Sebestyén mellékneve utal, hanem Bakfark Bálin európai ismertsége is;

Hegedű: tánckísérő szerep van a korban;

Síp: kocsmai hangszer, a kortárs adatok tükrében; Orlovsky Géza szerint töröksípról van itt szó (tárogató – Á. K.)

Orgona: templomi hangszer;

Regal: kis orgona; ebben csak nyelvsípkból álló változatok vannak benne;

Puzan: kürt – Pápai-Páriz Ferenc szótára bizonyítja az átvétel eredeti alakját (die Pousane);

Hortista: kürtös – Pápai-Páriz Ferenc szótára ismét eligazít (der Hornist). Az Orlovsky-féle olvasatban stortista. Valószínűleg a német földön használatos storto 'görbekürt' elnevezésből. Az elnevezés az olasz cornamuto torto-ból származik. Nem sikerült kiderítenem, hogy ez a hangszer azonos-e a crumhorn, krumbhorn nevű fafüvőssel.

A hangszerek mint képek nemcsak a zenére utalnak (milyen gazdagon árnyalja Bitskey a megszólalás nyelvi-akusztikai jelentéseit!), hanem olyan társas, társasági tevékenységre, amely már életmódhoz kapcsolódik. Idézzük fel még egyszer, hiszen az életmód, életvitel magyarázhatja az ars poetica lehetőségét.

Nincsen kérdés az egyszerűen tevékenységhez kapcsolódó hangszerekkel kapcsolatban:

Hárfa és lant:	„...zengése gyönyörűséget hoz”.
Hegedű:	„...hangja lakodalom házhoz” [jó az – itt zeugma inverzióval, Á.K.]
Síp:	„...az szava, jó az ser korcsmához”.
Regal és orgona:	„...díszes templomokban / Mikoron dicserik istent ének szókban”. [jó az – itt is zeugma inverzióval.]
Puzan és hortista/stortista:	„...az éneklő karban [igen illik – itt zeugma inverzióval, Á. K.]

Ám mi a helyzet a kobozsal?

Két alapvető megközelítéssel találkozunk. Az elsőt sokszorosan részletezi: „Minden vígságodat elmulatni látod, / Gyönyörűségedet szomorúságra fordítod, / Szép száraz szemedet könnyezésre hozod. // Nem korcsmához való koboznak pöngése, / Sem tánchoz nem való gyönyörű zengése, / Mert hozatik tőle elme gyötrődése, / Bujdosó elemének gondban törődése.” „De koboz pengése elme törődést hoz.” Mit tudunk kezdeni ezzel a szövevényes megfogalmazással?

A másik értelmezés hiányosságában is világosabb: „Koboz igen illik katonák karjaiban.” Ezt úgy is érthetjük, hogy akkor illik a katonához, amikor nem forgatják a kardot: azaz a katonai lét, a katonai

életforma két ismerve a kard és a koboz. Ha vesszük például Tinódi Lantos Sebestyén címerét,⁹ akkor szívyszerű pajzs egyik oldalán szemből jobb oldalról egy szablyát markoló kézfejet látunk, balról pedig egy lantot/kobzot markoló másik kézfejet. Az 1554-ben megjelent *Cronica* példányai eléggé elterjedtek ahhoz, hogy szöveg és kép összeolvadjon. Még inkább megerősítheti ezt a Pallas Lexikon adata,¹⁰ itt kiemelendő, hogy a „játszó a hangszert *jobb kezében* s félig ölben *tartva*, a húrokat balkeze ujjjaival pengette.” (Azaz nem lehetett a két szerszám egyszerre ugyanazon kézben.)

Térjünk vissza az első értelem körülírásához: miért múlik el a vígság, miért leszünk szomorúak, miért gyötrődik, törődik az elme, miért bujdosik? A válasz is ott van: „koboz pengése elme törődést hoz.” Úgy vélem, senki nem állíthatja, hogy a szerző jártas lenne a felsorolt instrumentumok megszólaltatásában – akkor miért pont a koboz játékát kérjük rajta számon. A koboz itt a görög lant, a líra szinonimája: nem a zenélés okozza az elme törődését, hanem az alkotás! Vegyük ehhez az elme szó korabeli¹¹ jelentéseit! A manierista művész elég képzett ahhoz (reneszánsz humanista műveltség, a klasszikusok és a Biblia forgatása), hogy szembesüljön a kihívással: az elődökhöz méltóvá lenni. Minél képzetesebb a szerző, annál nagyobb kötöttséget jelent a tudás meghaladása.

Az ars poetica – ismereteim szerint – az itáliai humanistáknál tér vissza először mint műfaj. Meghatározni azt, hogy mi a költészethez való viszonyunk, hogyan alkossunk szabványosítható remekműveket és/vagy hogyan élünk úgy, hogy érdemes utódai legyünk a klasszikus művészeknek... a kérdések epigrammákat, episztolákat, röpiratokat teremnek. Mintha föltámadna a horatiusi kor értékkonfliktusos világa, a megcáfol(hat)atlan Mesterbe kapaszkodik mindenki.

A magyar irodalomban a manierista költők teszik fel először ezeket a „szakmai” kérdéseket – a 16. század magyar költészetének nincs alkotáslélektani komplexusa: írnak, ahogy akarnak, írnak, ahogy elvárják tőlük. Ám a manierista (talán kisebb tehetségű) iskolázott, művelt (vagy magát annak tartó) művész csapdába esik: ismeri és tudja, hogy mi a jó – mégsem tudja megvalósítani. Az ismeretlen szerző vagy Madách Gáspár szembesül amatőr, dilettáns, outsider létével: fűzfapoétá-

nál több, mert akkor nem élné át ezt a konfliktushelyzetet, de az általa ismert művészeknél kevesebb! Fölismeri, de formába önteni nem tudja – hiába a 20. századi utód, Weöres Sándor segítő javítása.

Az ars poetica kihívás válaszai két irányba mutatnak. Az egyik, talán elegáns megoldás a magabizó szerzőé lesz: ő tudja, hogy mi a jó, következőképpen kodifikálja a követelményeket, majd eleget tesz ezeknek. Azt gondolom, hogy így jutunk el a klasszicista akadémitizálódásig. A másik az állandó szembesülés önnön gyengeségünkkel, kisszerűségünkkel. Az újabb és újabb kísérletek egyike a *Pöngését koboznak...* Igaza van mind Bitskey Istvánnak, mind Weöres Sándornak: számos helyen sántít a vers, valóban hiányzik az igaz nagyság. Ám a versbe foglalt életérzés igaz: a művészettel viaskodó én harca és kételyei fonódnak egybe – ez alkalmas lehet a korszellem kifejezésére is, de nem azért született! Aki jártas a 17. század irodalmában, az számos pontosabb kor- és kórképpel találkozik.

A személyes ars poetica Balassi Bálint költészetében csak rejtve fordult elő az *Egy katonaénekben*:

„Az jó hírért névért s az szép tisztességért ők mindent hátra hadnak,
Emberségről példát, vitézségről formát mindeneknek ők adnak,
Mídon mint jó sólymok mezőn széllal járnak, vagdalkoznak, futtatnak.”

Zrínyi Miklósnál már megjelenik a személyes sorsvállalással lett ars poetica, de már a költészet másodlagos a kor szorító szituációjában:

„De hiremet nemcsak keresem pennámmal
Hanem rettenetes bajvivó szablyámmal:
Míg élek, harcolok az ottoman hoddal,
Vigan burittatom hazám hamujával.”

(Peroratio)

„Nem irom pennával,
Fekete téntával,
De szablyám élivel,
Ellenség vérvél,
Az én örök hiremet.”

(Nem irom pennával...)¹²

255

A két szerző, a két felfogás között átkötést jelent a vizsgált műalkotás – ennek jelentőségét nem módosítja, hogy ki a személy.

Az ars poetica az antikvitástól hosszú századokig kimaradt mint műfaj és/vagy téma a magyar és az európai irodalomból. A humanista-klasszicista örökség fölfedezése támasztotta fel, de valójában a manierizmustól vált általánossá. Így hagyományozódott a klasszicista és a barokk művészetfelfogás részévé, de programként (nem dogmatikus szabványként) majd a romantika fogja értelmezni. Petőfi ars poeticái már nemcsak művészi, hanem politikai cselekvést ösztönző parancsként is olvashatók – ezekben valóban tetten érhetők a Bitskey István megfogalmazta sajátosságok. Ám a romantika a személyes vívódásokat is megszólaltatva utat mutat a rilkei személyes parancsig: „Változtasd meg élted”.

A *Pöngését koboznak...* című-kezdetű opus a korai magyar művészet- és létértelemezések megszólaltatásai közé tartozik. Nehézkes fordulatai, körülményes fogalmazása az alkotási kihívás és a személyes meghatározottság harcából adódnak, mintha egy magyar Hamlet szólalna meg a 17. század közepén. Értjük-e szavát?

Jegyzetek

1. A szöveg Bitskey István verselemzése és *Régi Magyar Költők Tára XVII. század 12.* Sajtó alá rendezte VARGA Imre, CS. HAVAS Ágnes, STOLL Béla Bp., 1987. alapján készült.
2. Az alábbiakban részletezem a változatokat:
Weöres Sándor: 2. sor.: „elmúlatni látod” (in. WEÖRES Sándor: *Három veréb hat szemmel.* Antológia a magyar költészet rejtett értékeiből és furcsaságaiból. Bp., 1976.; második, bővített kiadás. Bp., 1982. I. 316.) – a költő szövegváltoztatásakor két ellentétes jelentés közül dönt: múlat ‘tölti az időt’, ‘múlat’ szórakozik időtöltés közben. Érdekes módon elfogadja ezt Orlovsky Géza, az ELTE oktatója is: www.ludens.elte.hu/~orlovsky/txt/koboz.html – 2004. 06. 30.)
Weöres Sándor: 3. sor.: „Gyönyörűségedet szomorúságra fordítod” nagyon kizökken a ritmusból, ezért „bánatra fordítod”-ra javítottam. Minthogy énekelt szöveg volt, és két szótagnyi többlettel énekelhetetlen: feltehetőleg ez lehetett az eredeti alakja, csak a lejegyzőnek a „bánat” szinonimája, a „szomorúság” jutott az eszébe. (I. m. 317.). Orlovsky Géza szintén ezt a változatot követi – nem magyarázva azt: miért.
Weöres Sándor: 4. sor.: „könyezésre hozod” (316.o.) – a költő itt napjaink nyelvéhez közelít.
Esze Tamás: 6. sor: „Sem víg tánchoz való...” In: *Magyar költészet Bocskaytól Rákócziig.* Bp., 1953. 64.
Bitskey István: 6. sor: „Sem tánchoz nem való...” In: *Pöngését koboznak... A régi magyar vers.* Szerkesztette KOMLOVSZKI Tibor. Bp., 1979. 233.
Weöres Sándor: 10. sor.: „lakodalom-házhoz” (316.) – napjaink nyelvéhez közelít.
Weöres Sándor: 11. sor.: „Sípszónak az szava jó” (316.) napjaink nyelvéhez közelít az egybeírásban és a vessző elhagyásában. Orlovsky is elfogadja itt – magyarázat nélkül – a weöresi változatot.
Weöres Sándor: 12. sor.: „pöngése” (316.) – értelmező akusztikai változat; „elme-törődést” (316.) napjaink nyelvéhez közelít.

Weöres Sándor: 13.sor.: a vessző elhagyása (316.) napjaink nyelvéhez közelít.

Weöres Sándor: 14. sor.: „Istent” (316.) napjaink nyelvéhez közelít. Orlovsky nemcsak ezt fogadja el, hanem a „dícsérik” változatot használja (még a Helyesírási Szabályzat sem támasztja alá), sőt egybeírva közli az „énekzóban”-t.

Weöres Sándor: 15. sor.: „hornista” (316.) az eredeti jelentéshez közelít; a „hiortistát másolási és/vagy értelmezési hibának tartja. Orlovsky olvasatában a „stortista” szerepel – a honlap lehetőségeit nem használja fel: mutathatná a kérdéses helyet nagyított képpel. Nem indokolja semmivel az olvasatot.

Weöres Sándor: 16. sor.: „katonák karjában” (316.) nem foglalkozik a diftongussal, csak a szabályos metrikával. Amíg Orlovsky Géza ezt indoklás nélkül elfogadja, addig Bitskey István a 16. sorban az „-ai- hangkapcsolatát (karjaiban) diftongusként foghatjuk fel, ez a kor költői gyakorlatában szokásos.” (233.)

3. *Irodalom II.* Tankönyvpótló jegyzet a hatosztályos gimnázium második osztályosainak. (KERTÉSZ Józsefnével) Szeged, DFG, 1993. és *Kiegészítő irodalmi szöveggyűjtemény II. A hatosztályos gimnázium második osztályosainak.* Szeged, DFG, 1994. Igaz, itt még *A magyar irodalom története II. 1600-zól 1772-ig.* Bp., 1967. alapján még Rimay Jánosnak tulajdonítottam a művet.
4. BENE Zoltán: *Madách Gáspár – egy XVII. századi verselő.* In. *XI. Madách Szimpózium.* Bp.–Balassagyarmat, 2004.
5. Mindkét szerző meghatározó műve (*Magyar írók élete; A magyar irodalom története*) ma már hozzáférhető CD-ROMon is az Arkánium Adatbázis Kiadó jóvoltából.
6. BITSKEY István: *Pöngését koboznak...* In. *A régi magyar vers.* Szerkesztette Komlószi Tibor. Bp., 1979.; JANKOVICS József: *Madách Gáspár-jelenség.* In. *Hagyomány és ismeretközlés.* Szerkesztette KOVÁCS Anna. Salgótarján, 1988.; H. HUBERT Gabriel: *A sajkakazai Radvánszky-könyvtár története.* In. <http://church.lutheran.hu/konyvtar/krad.html>, illetve Orlovsky Géza idézett helyén.
7. BITSKEI István i. m. 231.

8. A két alapvető műhöz – HAUSER Arnold: *A modern művészet és irodalom eredete. A manierizmus fejlődése a reneszánsz válsága óta* [németül München, 1973] Bp., 1980.; *A manierizmus.* A bevezető tanulmányt írta, a szövegeket és a képeket válogatta, szerkesztette KLANICZAY Tibor. Bp., 1975., 1982. – a saját értelmezéseimet is hozzákapcsolom: *Szövegek és stílusok* – SULINET CD-ROM in MOZAWEB I.0. Mozaik Kiadó, Szeged, 1999. [Hungarodidact 1999 bronzdíja, 1999. 10. 26.], www.mozaweb.hu [módosított változat, 2000. 05. 14.] és *A kezdetektől a romantikáig: a manierizmus; a barokk.* Művészettörténeti előadások a Siker BT. Színészképzőjének. (2004. 04. 28.)
9. *Magyar Irodalmi Lexikon III.* Főszerkesztő BENEDEK Marcell. Bp., 1965/1978. 359.
10. Régi magyar neve a lírának vagy lantnak, mellyel a hegedősök énekeiket, énekmondásaikat kísérték; az ily énekmondókat kobozosoknak is nevezték. A koboz közép hangtestének 10-15 cm. vastagságú tojásdad alakja volt, a felső részből kinyúló vékonyabb nyaka különféle hosszúságú s négy-öt vagy még több bél- vagy sodrott húrral volt ellátva. A játész a hangszert jobb kezében s félig ölben tartva, a húrokat balkeze ujjjaival pengette. Több mint valószínű, hogy a XVI. században a kobozhangszerből – mely minden országban nagyon el volt terjedve – keletkeztek a vonós hangszerek mindennemű fajtái, valamint a gitár is. Eredeti alakját manapság leginkább megközelítik a dunai tartományokban divatos s minden nagyságban található tamburák.
11. **elme** = A Balassi-szótár szerint a következő jelentései lehetnek a szónak: 1. A gondolkodást lehetővé tevő értelmi képesség; ész. „Erkölcsét Diana, elméjét Minerva, Mercurios beszédét Óneki adta, mert kedves barátja mindenik” 2. Vkinek nagy tudós elméje: bölcsessége. „Salamonnak hol volt nagy tudós elméje, Mikor szeretője pogánságra hitette?” 3. Gondolkodásmód, észjárás. „Bizony megcsalná, akárki volna, aki nem tudná ravasz elméjét.” 4. Gondolkodás menete, működése. „Hogy hadnálak téged, Ha elmémben forog szüntelen szerelmed?” 5. Lélek. „Adj már csendességet, lelki békességet, mennybéli Úr! Bujdosó elmémet ódd bútól szí-

vemet, kit sok kín fűr!"; „Ó, te csalárd világ, nyughatatlan elme, Forgandó szerelem, változó szerencse, Mire most szívembe Új gyötrelmet hozál eszem vesztésére?" 6. Lelkiállapot. „Vagyok békességes, én elmém már csendes, nincs gyötrelme lelkenek". (ORLOVSZKY Géza i. m.)

12. Zrínyiről lásd KOVÁCS Sándor Iván: *A lírikus Zrínyi* című monográfiáját. Bp., 1985.

Függelék

Tragoedia Hominis

Emerici Madách

Scaena quarta decima

(Regio montana nive geluque, sed arbore nulla oppleta. Sol velut globus rufus sine radiantia inter pannos nebulae stat. Lux incerta micat. In parte antica scaenae inter nonnullas betulas, iuniperos deformes, pinus reptantes tugurium Hyperboreanum videtur. Adam ut senex aevo fractus baculo nitens de monte descendit cum Lucifero.)

ADAM

Quid infinitas per nives vagamur
Morte intuente nos caecis ocellis?
Nil vocis, immergens nisi se aquae
Strepit nostro ingressu excitata phoca;
Et planta defessa est certamine,
Depravantur vepres inter lichenas,
Rubens luna aspicit, lucerna mortis,
Sepulcri fossam hanc sub caligines. –
Duc me, palmae quibus locis virent,
In solis, balsamorum patriam,
Tractus pulchras, humana mens ubi aucta est
Sui valoris conscientia. –

LUCIFER

Ibi sumus. Globus cruentus hic
Sol. Aequatorem orbis teris pede. –
Fatum non devictum est scientia. –

ADAM

O horridam orbem! – aptum tantum mori,
Cuius relinquendae nil paenitet me.
O Lucifer! humanae gentis olim
Ad cunam qui astiti vidi que spe

Tanti futuri cunam commoveri,
Tot eius bellis usque proeliavi,
Nunc cogitans bustum immensum super
Constratum naturae velamine,
Primus vir in mundo, idem ultimus,
Velim nosse: ut gens lapsa sit mea?
Auguste, nobili in certamine,
An usque nequior prioribus,
Maiestate privata, indigna luctu?

LUCIFER

A, a! superbus magnanimitate
– Quam nominare praefers spiritum,
Qui sanguinem facit pulsare, pectus
Tumere iuvenile pro quibusdam
Ideis – denique ipsius tuum
Noli testis assistere ad feretrum:
Hora ultima est mira inquisitio
A servo, ero sine, acti computi.
Fugat febris delira visiones
Omnes coruscas febris, vita qua ardet.
Quis dicat posthac, ultra vera sit?
Singultus morte accedente minutus
Ridet pugnam vitae magnopere.

ADAM

Cur ergo non in excelso exii,
Potentiae omnis, mentis conscius,
Prius quam nossem epigramma ipsius
Meum, quod neglectu et rigore
Inscribit spiritus, certaminis
Qui non sit consors aut mortis meae. –

LUCIFER

Gentem de lacrimis novi tuam,
Te ad intellectum clarum somnio
Gratissimo experrectum quae sequuntur. –
Quiesce: gens supervixit tua.

Viden illic humanam exsistere
Casam, cultorem exire nunc foras. –
(*Hyperboreus quidam e tugurio provenit expeditus ad phocas venandas.*)

ADAM

An visus degener, deformis illa
Forma usurpet maiestatem meam?
Videri cur sisti illum, Lucifer?
Sane solacium peius dolore.

HYPERBOREUS

Num denique existunt dei super nos?
Eccos coram me apparuere iam.
At, sint boni malignine, ut scio?
Certissimum est mihi illos aufugi.
(*Cedere vult.*)

LUCIFER

Paucis volo te!

HYPERBOREUS (*se prosternens*)

Parce, domine!

Primam quam captaro, tibi immolabo
Phocam; exaudi me, noli perdere!

LUCIFER

At phocam quonam iure habebis istam,
Quod eius vita compenses tuam?

HYPERBOREUS

Potentioris iure: namque cerno
Edi circum me alacri pisce vermes,
Phocis pisces, a me phocas edi.

LUCIFER

Et spiritu magno te devorari.

HYPERBOREUS

Scio, scio; momentum temporis,
Quo me moveri clementer sinit,
Cruore tantum exposco victimae.

ADAM

Ignava opinio!

LUCIFER

An secus tua est?

Id inter vos solum interest, eum
Phocas, humanam te immolasse vitam
A te creato numini ad tuam
Imaginem, hic ut ad suam creat.

HYPERBOREUS

Iratum te sensi et causam scio.
Egestate actus tollere preces
Ad numen solis ausus sum benignum,
Qui non petit: dat. Dicit fabula
Hic imperasse hunc olim. – Ignosce mi,
Exsecrabo hunc in aeternum.

ADAM

Deus,

O despice et rube, quam sit miser,
Quem daedalum tu feceras, homo!

HYPERBOREUS

Saevit comes tuus: an esurit?

LUCIFER

Immo ille saevit, quod non esurit.

ADAM

Quam non apte iocos facis malignos!

LUCIFER

Ioci nil, vera dico. Uti satur
Argumentaris – hic consors tuus
Ieiuni ventris philosophiam
Habet. Neque alter alterum argumentis
Vincet, sed si tu ieiunes vel ille
Satur vivat, statim consentiatis.
Ita est, ita est: quidvis fingas tibi,
Tamen prior est in te bestia,
Cumque istam iam sopiveris, homo
Resurget in magna superbia
Spreturus naturam primam suam.

ADAM

Te dignus hic est sermo, Lucifer,
Qui pravo gaudio omne detrahis
Sacrum in terrae lutum. Num est omne mentis
Manusque magnum opus vapor coquinae,
Inutilisve stirps occasionum,
Quae nonnullis vilis materiae
Agantur, obligentur legibus? –

LUCIFER

An est secus? – Vel fors putas fuisse
Casurum in faucibus Leonidam,
Ni pastus esset atro iure in illa
Re publica, quae nec nummum excudisset,
At si in villa Luculli crapulam
Lubidinis bibisset dulcem Eoae?
Casurum Brutum, ad pulchram Porciam
Si post vigorem proelii redisset
Cenatus optime, otio refectus?
Quo culpa, quo modo cor nobile
Propagatur? Nonne hanc caligo, egestas,
Nonne illud libertas, lux parturit
Solis, legatque seris saeculis
Suam formam suumque spiritum?
O quot dixere se vitae dedisse
Rationem ligno collum adligantes.
Cum non vocatae solverunt manus
Eos, vitae attactu novo statim
Obliti sunt rationis datae. –
Ni digna in gente magnus natus esset
Corvinus ille, si tentorii
Saraceni cunam obduxisset umbra:
Crucis primus miles quis factus esset?
Luther si forte pontifex fuisset,
Leoque in universitate doctor:
Reformavisset *hic* ecclesiam,

Ille audacem forte excommunicasset.

Quid ex Napoleone fit, superbam
Viam ni gentis stravisset cruor
Totius? Castris tabet putridis. –

ADAM (*os Luciferi manu constringens*)

Nihil plus! – omne, quodcunque explicas,
Videtur tam simplex, verum videtur:
Eo letalior. – Tantum viros
Stultos occaecat superstitio,
Qui spiritum ignorent moventem, agentem;
Fratrem optimus sed norit quisque, ni
Dura scientia hunc neces, mathesi. –

LUCIFER

Loqui vin cum sodali? Proderit
Parum scholae sui de notione.

ADAM

Multine hoc tractu degitis miselli?

HYPERBOREUS

Multi quidem, plures quam computare
Manu possum. – Sane viciniam
Omnem excidi plagis; quid usui est?
Novi usque procedunt, tamque est genus
Phocarum rarum. – Sin vere es deus,
Fac obsecror, fiat minus virum,
Phocarum plus. –

ADAM

Sat! imus, Lucifer!

LUCIFER

Attat, spectemus saltem coniugem.

ADAM

Nolo videre: nam si labitur
Vir, visus certe est detestabilis,
At nostro in corde contemptum movet.
Imago pulchri, femina, incarnata
Poesis in lapsu, ut deforme monstrum,
Horrorem profert. I, ne viderim.

*(Interdum Lucifer, Ada ad tugurium tracto, calcibus ianuam aperit.
Intus Eva ut coniunx Hyperborei videtur. Adam in limine haerens
stupet.)*

LUCIFER

Fors consuetudinem invenis vetustam?
Amplectere hanc: nisi hoc uxorem honore
Digneris, accipit probissimus
Maritus diram in contumeliam.

ADAM

Amplectar hanc, olim qui Aspasiam
Sinu fovi! Illius per hanc figuram
Iam specto rursus translucere vultum,
At tamquam mutatum inter oscula
In ora bestiae. –

HYPERBOREUS (*tugurium intrans*)

Uxor! hospites
Venere. Gratos illos accipe.
(*Eva collum Adam applicans eum in tugurium trahit.*)

EVA

Viator, salve, succumbe otio.

ADAM (*se explicans*)

Opem fer, Lucifer! abhinc, procul!
Reduc me in praesens de meo futuro,
Ne diram sortem viderim meam:
Certamen irritum. Mi cogitandum est,
Num protinus fato dei resistam. –

LUCIFER

Excire ergo, Adam! finit somnium. –

Fordította: Fehér Bence

Andor Csaba

Gyórfy Miklós

Társaságunk alapító tagja, Gyórfy Miklós, egyike volt azon keveseknek, akiknek még 1992-ben elküldtem egy körlevelet, az I. Madách Szimpózium előkészítése során. Válasza gyors és rövid volt: „ha megérem, ott leszek!” Valóban el is jött, s akik ott voltak, talán még emlékeznek rá, hogy az I. Madách Szimpóziumon valószínűtlenül kései időpontban, nulla óra negyven perckor kezdte meg az előadását. Azóta is évről évre köztünk volt, és amíg ereje engedte, előadásokat is tartott.

1925. márc. 14-én született Aradon. Miután Kolozsvárt Magyarországhoz csatolták, iskolai tanulmányait ott folytatta s fejezte be: a piaristáknál érettségizett. Haláláig tagja volt a Magyar Piarista Diák-szövetségnek.

Édesapja telekkönyvvezető volt; a háború után a család, a telekkönyveket is menekítve került – távolabbi úticél helyett – Magyarországra. Gyórfy Miklós a Műegyetemen kezdte meg egyetemi tanulmányait, de rövid idő után a Pázmány Péter Tudományegyetem magyar-történelem szakán folytatta, majd tanulmányainak befejezését követően ott is dolgozott.

1956 után egy kereskedelmi szakközépiskola magyartanáráként találta meg azt a szabadságot, amely mellett tudományos tevékenységét is folytathatta.

Több fontos Madách-tárgyú dolgozata jelent meg. Emlékezetes, hogy ő közölte elsőként hiánytalanul Madách Imrének Lónyay Menyhérthez írt leveleit, mindmáig ő az egyetlen kutató, aki Madách elbeszéléseit részletesen elemezte, de fontos adalék volt a Madách–Kosuth-vita „felfedezése” is, mint ahogyan Madách Pálnak menyasszonyához írt leveleit is ő tette közzé elsőként. Ezek a tanulmányai mindmáig csak folyóiratokban olvashatók, pedig érdemes volna külön kötetben is megjelentetni írásait. Annál is inkább, mert az említettek tanulmányok közül sajnálatos módon csak a Lónyay-levelezés vált széles körben ismertté, a többi szakmai körökben is ritkábban idézik.

Tagja volt a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnak is, ahol gyakran kérték fel előadás megtartására.

Évtizedek óta tevékenyen részt vett a Jókai kritikai kiadás szerkesztésében és sajtó alá rendezésében; az elmúlt években is több levelezés-kötettel készült el; még utolsó telefonbeszélgetésünk során is jelezte, hogy ezt a munkát folytatja, s bizonyos számítástechnikai segítségre is számít. Sajnos már nem nyílt alkalmam a segítségnyújtásra. Egy-két héttel a beszélgetés után, 2003. november 26-án végleg eltávozott közülünk.

Utoljára 2001. október 5-én hallhattuk őt, a IX. Madách Szimpóziumon; a következő évben betegsége már nem engedte, hogy közöttünk legyen. Györffy Miklós ugyanolyan otthonos volt a zene világában, mint az irodalom területén. Valaha ugyanis karmesternek készült. Ennek köszönhetően néhány évvel ezelőtt egyedülálló előadás megtartására vállalkozhatott: *Madách zenei öltözetben* címmel a Madách-művek ihlette zeneszámokat vette számba. Emlékszem, halála előtt néhány hónappal a *Cantus Vitaeröl* faggattam őt. Most, amikor hat nappal ezelőtt a Zeneakadémián – hatvanhárom év múltán – ismét előadták Dohnányi művét, a Bartók Rádiót hallgatva Györffy Miklóstra emlékeztem.

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 Madách: 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)
30. X. Madách Szimpózium (2003)

31. Imre Madách: Moses [2003 (angol fordítás)]
32. Bódi Györgyné: A legújabb Madách-irodalom (1993–2003) (2004)
33. L. Kiss Ibolya: Erzsébet tekintetes asszony (2004)
34. Becker Hugó: Madách Imre életrajza (2004)
35. XI. Madách Szimpózium (2004)
36. Árpás Károly: Egy Madách-beszéd elemzése (2004)
37. Madách Imre: Zsengék. Commodus – Nápolyi Endre (Madách Imre művei I. Drámák 1., 2004)
38. Papp-Szász Lajosné: Két Szontagh-életrajz (2004)
39. Kálnay Nándor: Csesztve község története és leírása – Csesztve község (Nógrád vármegye) tanügyének története (2004)
40. Madách Aladár művei. II. Próza (2005)
41. Horánszky Nándor: Az alsósztrégovai Madách-síremlék (2005)

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)
- Frim Jakab: A hülyeség és a hülyeintézetek, különös tekintettel Magyarországra (2004)
- Antal Sándor: Ady és Váradi (2004)
- Györe Balázs: Mindenki keresse a saját halálát (Györe Balázs művei 3., 2004)
- Tomschey Ottó: A XVIII–XIX. század magyar költői / Hungarian poets of the 18th–19th centuries (2004)
- Andor Csaba: Ízes étkek (2005)
- Horváth Beatrix: A lélek útjai (2005)
- Györe Balázs: A megszólítás ábrándja (Györe Balázs művei 4., 2005)

Megköszönjük, ha személyi jövedelemadója 1%-ával támogatja a Madách Irodalmi Társaság további működését, és kiadványainak megjelentetését.

Adószámunk: 18066452–1–42

Címünk: 1072 Budapest, Nyár utca 8.

Számlánk: Madách Irodalmi Társaság 11707024–20345225

www.madach.hu