



A Tragédia katedrálisra

Hommage á Gábor Miklós

Előtanulmány Ruszt József *Az ember tragédiája* rendezéséhez

Szerkesztette: Kőszegi Lajos

Zalaegerszeg * 2004



Ádám (Ember) és Éva (Élet) meg Lucifer (Fényvivő) a színházban

SZÍNHÁZNYITÁNY ZALAEGERSZEGEN 1983-BAN.....	4
GÁBOR MIKLÓS: „...A MAGUNK VÁLASZAIT MADÁCH KÉRDÉSEIRE”.....	7
AZ EMBER TRAGÉDIÁJA – FŐBB RENDEZÉSEK.....	9
1883 – Paulay Ede – Nemzeti Színház.....	10
1923 és 1926 – Hevesi Sándor – Nemzeti Színház.....	11
1933 – Horváth Árpád – Nemzeti Színház.....	13
1933 – Hont Ferenc; 1934 – gr. Bánffy Miklós – Szeged.....	17
1934 – Hermann Röbbeling – Burgtheater, Bécs.....	20
1937 és 1939 – Németh Antal – Nemzeti Színház.....	23
1947 – Both Béla – Nemzeti Színház.....	25
1955 – Gellért Endre, Major Tamás és Marton Endre – Nemzeti Színház.....	25
1964 – Major Tamás – Nemzeti Színház.....	26
1975 – Harag György – Marosvásárhelyi Nemzeti Színház.....	26
1981 – Paál István – Szolnoki Szigligeti Színház.....	26
1982, 1983 – Vámos László – Szeged és Nemzeti Színház.....	27
1996 – Lengyel György – Debrecen.....	27
1998 – Vidnyánszky Attila – Beregszászi Illyés Gyula Színház.....	27
2002 – Szikora János – Nemzeti Színház.....	27
RADNÓTI ZSUZSA: ELVESZETT KONSZENZUS.....	28
ISTVÁN MÁRIA: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA LÁTVÁNYVILÁGA.....	30

Bevezetés a Tragédia hermenautikájába

A Nyugat 1923-as Madách-számából

BABITS MIHÁLY: ELŐSZÓ EGY ÚJ MADÁCH KIADÁSHOZ.....	39
KARINTHY FRIGYES: MADÁCH.....	40
KUNCZ ALADÁR: A MI MADÁCHUNK.....	46
GÁSPÁR KORNÉL: MADÁCH ÉS LELKI ROKONAI.....	48
LACZKÓ GÉZA: A XIX. SZ. FÉRFI TRAGÉDIÁJA.....	50
SCHÖPFLIN ALADÁR: AZ EMBER TRAGÉDIÁJÁNAK LÍRÁJA.....	53
RÉVAY JÓZSEF: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA ÁLOM-MOTÍVUMÁNAK ÓSEI.....	54
RÓHEIM GÉZA: ÁDÁM ÁLMA (Nyugat, 1934. 19. sz.).....	57
FÜST MILÁN: EMLÉKEZÉS KÉTFÉLE NEVELŐMRŐL.....	59
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: LUCIFER A KATEDRÁN.....	60

Ki írta Az ember tragédiáját?

MOLNÁR ANDRÁS A MEGÉRTÉS HATÁRAI	
A SZERKEZET.....	64
A NYELV.....	65
STRIKER SÁNDOR: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA?.....	70
KERÉNYI FERENC: VÉDTELEN KLASSZIKUSOK.....	73

Ádám és Éva meg Lucifer (Ember és Élet meg Fényvivő)

ÁDÁM ÉS AZ ANGYALOK.....	78
LUCIFER.....	82
BORY ISTVÁN: AZ IGAZI LUCIFER.....	83
BOLBERITZ PÁL: LUCIFER, A DÉMON.....	85
FEHÉR JÓZSEF ANDRÁS: „AZ EMBER TRAGÉDIÁJA” KOMPLEX LÉLEKTANI SZEMPONTBÓL, KÜLÖNÖS TEKINTETTEL „ÉVA” ALAKJÁRA.....	86

Hít és tudás

SÁNDOR IVÁN: A TRAGÉDIA TOVÁBBGONDOLÁSÁNAK LEHETŐSÉGEI.....	90
HORVÁTH KÁROLY: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA SZEREPLŐINEK ÉS MOTÍVUMAINAK BIBLIAI ÉS VILÁGIRODALMI ELŐZMÉNYEIRŐL.....	91
A MŰBEN HATÓ TERMÉSZETTUDOMÁNYOS ESZMÉK.....	111
A TRAGÉDIA ÉS AZ ASZTROLÓGIA.....	111
A TRAGÉDIA ÉS A TAROT.....	112
MADÁCH IMRE: HIT ÉS TUDÁS.....	117
JÓB KÖNYVE 42.....	118



Az utolsó kéziratoldal

"Kezdtém 1899. február 17-én, végeztem 1860. márczius 26-án."

A történet halálán is lész,
 Melynek az utolsó részét
 Ő benné erőt, ki nagyos tette,
 Szegényen csak kennei meg,
 És e' szegény ön tudatja
 A kétségbeesés pilótá szegény,
 A dicsőség felragadja. —
 Mindezt ismét felülébe
 Ne valóson e' képzés,
 Hogy amit aifant az isten
 Dicsőségis és vigaszt,
 És e' szem rád fordul,
 Mint végzet esztendőre,
 Sőt te nyaralát dote: dicit, ha
 Cszéds' hogy szegény helyett. —
 Eva.
 Ah eitem a' dalt, hálá istenneknek!
Állam
 Gyantóm én is, és fogom könnömei:
 Csak az a' vég... csak az a' tudomás feladom!
Az Úr.
 Mondottam, ember: kiéj' az bírvá dicséit!
~~Vége~~
 Ex — deone — Szoncom!



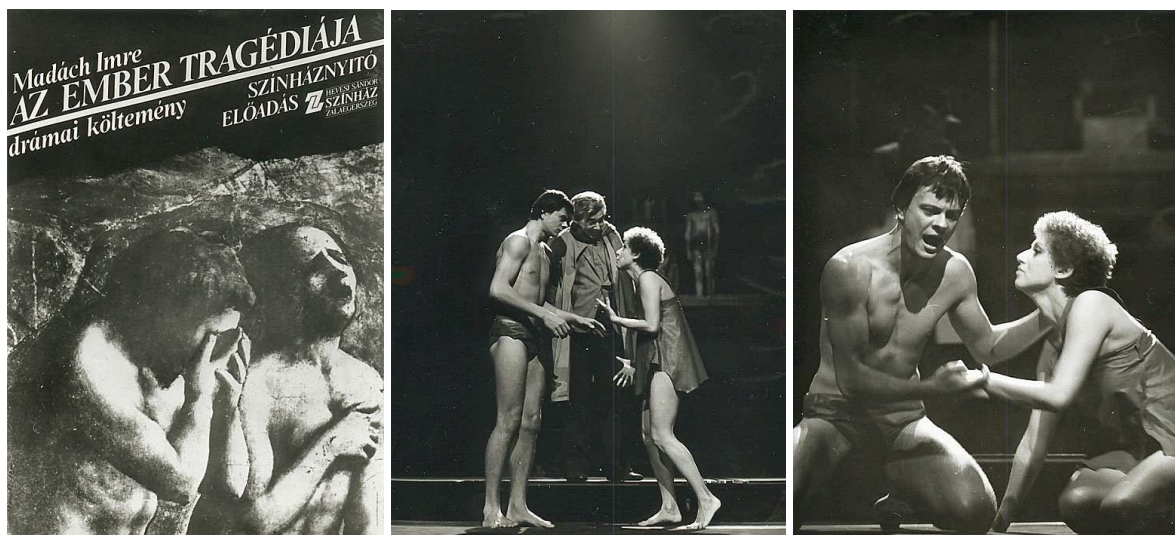
Ádám (Ember) és Éva (Élet) meg Lucifer (Fényvivő) a színházban

*Az alapkérdésekben kezdettől egyetérttünk.
Azt is mondhatom, hogy az első perctől evidensnek érztem
a dráma Ruszt által felvázolt struktúráját.
Azt, hogy nem az emberiség képekbe tömörített történetét kell
Madách Imre költői elő-és utójátékával keretelve színpadra állítani,
hanem magát a szellemi párviadalt, a vitát.
Ebben a struktúrában egyetlen jelenet sem önmagáért érvényes,
hanem érveként, illusztrációként szolgál...*

(Gábor Miklós)



SZÍNHÁZNYITÁNY ZALAEGERSZEGEN 1983-BAN



MADÁCH IMRE:

Az ember tragédiája

(drámai költemény három részben)

Bemutatva: 1983. október 11.

Színházavató díszelőadás

Lucifer - GÁBOR MIKLÓS

Ádám - SZALMA TAMÁS

Éva - FEKETE GIZI

Áron László
Bagó László
Baracsi Ferenc
Barta Mária
Borhy Gergely
Császár Gyöngyi
Deák Éva
Derzsi János

Egervári Klára
Fráter András
György János
Gyukics Gábor
Gyürki István
Katona András
K. Nagy László
Latabár Árpád
Máriáss József

Marti János
Nádházy Péter
Nemcsák Károly
Rác Tibor
Siménfalvy Lajos
Vass Péter
Zétóth Éva
Forgács András
Havas Ágnes

Holl Nándor
Horváth Valéria
Kardos Endre
ifj. Kovács Károly
Nagy István
Samu Géza
Schaefer Andrea
Végh Attila

Díszlettervező - Menczel Róbert

Jelmez - Vágvölgyi Ilona

Szcenikus - Bischof Sándor

Dramaturg - Böhm György

Játékmester - Tucsni András

Asszisztens- Stefán Gábor

Dramaturg, asszisztens - Zsótér Sándor

Rendező: RUSZT JÓZSEF Érdemes művész



S eljött 1983. október 11-e, amikor a színház felvette a zalai származású, sokoldalú színházi ember, Hevesi Sándor nevét, és hivatalosan is megnyílt. A díszbemutató: Madách Imre Az ember tragédiája. Lucifer szerepében vendégként: Gábor Miklós. Kirobbanó siker, nemcsak a premieren, hanem az azt követő, s az ottani viszonylatban hosszú szériában is.

Ez az előadás pontosan fejezte ki Ruszt József és társulata művészi törekvéseit, amelyek lényege: maximálisan igényes darabválasztás, a szuverén, az írói anyagot tiszteletben tartó, mégis újszerű, kísérletező formai megvalósítás, a közönség szellemi aktivizálása. A rendező tömören így fogalmazta meg előadása lényegi paramétereit:

"A konfliktus alaphelyzete: az Úr és Lucifer vitája.

A helyzet: a teremtés folyamatában a tagadás pillanata.

Cselekmény: egy fogadás története.

Tárgy: a létezés.

Téma: az ember.

Alapforma: példázat.

Az Úr állítása: A világ van.

Lucifer kérdése: Minek?

Lucifer nem elpusztítani akarja az embert, hanem meggyőzni őt egy Isten nélküli világ logikájáról.

Lucifer az önmaga tudatára ébredt ember."

Ruszt a drámára egy évszázada ráakódott előadás-hagyományokat felülvizsgálva, a túlhaladottakat elvetve, szigorúan az írói szövegből kiindulva hozta létre a maga egyéni, a mű ma is élő drámaiságát kibontó előadásformáját. Ruszt a színház névadója előtt is tisztelgett azzal, hogy a Tragédiát – ahogyan Hevesi is több mint fél évszázaddal azelőtt – szigorúan misztériumdrámának értelmezte. Ugyanakkor az ortodox drámaolvasók, filológusok, irodalom-, és drámatörténészek számára megdöbbentő lehetett, hogy Ádám több alakban jelenik meg, hogy Lucifer ballonkabátot, öltönyt, puha kalapot hord, hogy a szöveget a rendező erősen meghúzta, és a filozofikus Tragédiát misztériumdrámának láttatta. A rendező és a dramaturg (Böhm György) minden változtatása egyetlen célt szolgált: az Úr és Lucifer közötti összeütközés motiválását. Ugyanakkor az előadásban enciklopédikus sűrítésben jelen volt mindaz, ami Ruszt József több mint húsz éves művészi pályája során rendezéseiben kikristályosodott, ami munkáit összetéveszthetetlenül rusztivá teszi.

Az ember tragédiája is a felsorakozó, a közönséggel farkasszemet néző társulat kitartott pillanatával kezdődik, jelezve: szertartás következik. Az első színben a háromszintes misztérium színpadon misét celebrálnak. Az Úr (Máriáss József) püspöki ornátusban ül a felső szinten egy karosszékben, mellette két oldalt, szintén főpapi díszben állnak az arkangyalok, közéjük lép be kelletlenül a ballonkabátos Lucifer. Puttószerű ministránsok misekönyveket cipelnek be, az arkangyalok abból olvassák a dicsőítő szövegeket. A kenetteljes ünnepi ceremóniát Lucifer robbantja szét. Az a Lucifer, aki elfogadja ugyan az Úr létezését, de a teremtést - aminek ő is részese volt - tökéletlennek tartja, tehát jobbítani akarja. Emiatt kerül szembe az Úrral, s a dráma során a beleszólás jogáért harcol Ádámmal és - rajta keresztül - végső soron az Úrral. A reformok szükségességét próbálja bizonyítani.

Lucifer és az Úr konfliktusa nyíltan csak a keret-színekben valósulhat meg, de a rendező minden színben megtalálja azt a figurát, aki Luciferrel szemben az Úr akaratát képviseli (Cherub, a Föld szelleme, csontváz, múmia, pestises halott, halál nemtője stb.), s ezt a sokszor szótlán alakot mindig ugyanaz a színész, Nemcsák Károly játssza. Ezáltal szerepe felerősödik, a többi állandó szereplőével csaknem egyenrangúvá válik, tényleges ellenfele lehet Lucifernek, s így a konfrontáció folyamatosan érvényesül. Ugyanakkor ez a megoldás az Urat is minősíti, aki személyesen soha nem vesz részt a küzdelemben, a munkát küldötteire bízva. Amikor például a második színben az Úr megérezvén a veszélyt, hogy teremtényeit Lucifer sikeresen téríti el parancsától, közbeszól: "Ember, vigyázz!" Ekkor Gábor Miklós Lucifere felrohan a felső szintre,



s az Úr szemébe kiáltja: "E két fa enyém", de az Úr nem méltatja feleletre, a Cherub lép közbe és készletti meghátrálásra a tagadás ősi szellemét.

Lucifer Ádámot (Szalma Tamás) szeretné felkészíteni a küzdésre, sorsa megváltoztatására, ezért szembesíti őt történelmi társaival - ez magyarázza, hogy Ádám több alakban jelenik meg -, illetve az általuk képviselt hamis tudatokkal. A történelmi színek egyedül Ádám álmában jelennek meg, Lucifer neki mutatja be az emberiség történelmének példaértékű epizódjait, azaz Ádám nem játssza el a történelmi figurákat, azokat kívülről szemléli, ugyanakkor az álom logikája szerint időnként belép a jelenetekbe, s nemcsak Luciferrel, hanem történelmi alteregóival is vitába keveredhet. Éva (Fekete Gizi) természetesen nemcsak Ádám társa, hanem a történelmi színek nőalakjait is játssza, hiszen ő is Ádám álmának része.

Többszörös szereprendszer jön létre, ugyanis az egyes színek azonos funkciójú szerepein kívül az Ádámok alakítói között is kialakul egy rendszer. Rácz Tibor a Fáraót és Sergiolust, Derzsi János Miltiadest és Tankrédot, Áron László a londoni szín egyik munkását és az Eszkimót, Siménfalvi Lajos pedig Keplert alakítja, emellett ők a Falanszter megbüntettei is, így teljesítve ki a figurák megfeleltetését. Az Ádámok ugyanúgy félmeztelenül jelennek meg, mint Szalma, csak az egyes színeknek megfelelő jelmezjelzés van rajtuk. Az első szín, amelyben a valódi Ádám egyben a történelmi szín Ádámja is, a párizsi, ez megfelel a dráma álom az álomban logikájának. A londoniban még két Ádám van, a munkás képében megjelenő mellé belép Szalma is, majd a történelmi jelennek tekintett Falansztertől kezdve ő lesz a színek főszereplője.

A londoni szín delíriumban játszódik. A szereplők a félhomályos színpadon megállás nélkül járkálnak körbe, illetve fel-alá, kezükben pálinkás pohár. Az össze-vissza elhelyezett tonett székekre időnként leülnek, mintha attól félnének, hogy a fenekük alól is kilopja valaki a széket. Az előszínpadon, egy lefektetett székhez mint kereszthez kikötve fekszik a krisztusi elítélt, Nemcsák Károly. (Emlékeztetőül: a debreceni Nap a város felettben egy lefektetett szék jelképezte a gyóntatószéket, a Passió magyar versekben című előadásban egy lefektetett építési bakra feszítették fel Jézust.) A történelmi színek közül egyedül ebben jelenik meg az Urat játszó színész, ő az eltorzított történelmet felidéző Bábjátékos. Itt minden érték visszajára fordul, a haláltánc sem hoz katarzist, a szereplők, mielőtt távoznak, leteszik az addig magukkal cipelt széküket, s ráhelyezik poharukat.

A Falanszter kép ott folytatódik, ahol a szünet előtt a londoni befejeződött. A Tudós a poharak alján megmaradt italt összegyűjti, összeönti, s amikor a lombik felrobban, bánatában felhajtja - az ekkor kiszabadult Föld szelleme kissé kapatosan távozik. Az ilyen apró finomságok ellensúlyozzák azt, hogy a jelenetet Ruszt igencsak megrövidítette. Ahogy a londoniban az ital, itt a cigaretta az uniformizáló jel.

Az Úr jelenetben Ádám megérti Lucifer tanítását, de nem jut el a tettekig. Az Úr a Föld szelleme képében itt is közbelép. Majd amikor az utolsó képben Éva bejelentése után - miszerint Anyának érzi magát - úgy néz ki, hogy a további harc reménytelen, Lucifer feladja a küzdelmet. A felső szinten angyalai-ministránsai körében ülő, fehér karinget viselő, falusi plébánosként jelenlévő Úr lejön, Lucifer tonett székére ül, Ádám és Éva pedig engedelmesen hajtja fejét az ölébe. Az Úr szentenciái hamisan hangzanak; sőt, Luciferhez szólva még az ő első szín-beli szavait ("Hideg tudásod, dőre tagadásod /Lesz az élesztő, mely forrásba hoz...") is kisajátítja, ezzel is hangsúlyozva azt az ismerős politikai képességet, hogy a vereséget is győzelemmé lehet stilizálni. Lucifer kényszeredetten beáll a helyére, a misét celebrálók közé. Feltartott kezének gesztusa azonban egyszerre fejezi ki a kelletlen megadást és a harc újratekzését. A harc nem fejeződhet be, az értelem nem adhatja meg magát.

(Nánay István)



GÁBOR MIKLÓS: „...A MAGUNK VÁLASZAIT MADÁCH KÉRDÉSEIRE”

Gábor Miklós, a kivételes erejű és intellektusú Lucifer alakítója, a rendező egyenrangú társalkotója a közös munkáról hosszú interjút adott a Színház folyóiratnak (1984. 10.), amelyben többek között ezeket mondta:

"Ruszt társulatteremtő művész. Megfigyeltem, hogy ha vendégként rendez is egy-egy darabot, nagyon hamar megnyeri, sokszor valósággal lenyűgözi a produkció szereplőit. Abhoz is megvan a képessége, hogy az egyszer létrejött kapcsolatokat megőrizze. A kecskeméti gárda java, majja akkor is összetartott, amikor már ki-ki máshol kereste a boldogulását. Köztem és Ruszt között is fennmaradt a baráti kapcsolat, nyilván ennek köszönhető, hogy mihelyt terbe vette a Tragédia bemutatását, rögtön rám gondolt és megkeresett...

Az alapkérdésekben kezdettől egyetértettünk. Azt is mondhatom, hogy az első perctől evidensnek éreztem a dráma Ruszt által felvázolt struktúráját. Azt, hogy nem az emberiség képekbe tömörített történetét kell Madách Imre költői elő- és utójátékával keretezve színpadra állítani, hanem magát a szellemi párviadalt, a vitát. Ebben a struktúrában egyetlen jelenet sem önmagáért érvényes, hanem érveként, illusztrációként szolgál...

Mióta együtt dolgozunk, tapasztalom, hogy valójában csak az őt szubjektíve is érintő, szenvedélyesen foglalkoztató darabok színre állításakor futja ki a maga formáját. Ebből következik, hogy az előkészületek során és a próbaperiódusban ő soha nem arról vitatkozik a színészeivel, hogy az író - ez esetben Madách - így vagy úgy gondolta-e a jelenetet; mi nem a Tragédia filológiai hiteles értelmezését kerestük, hanem a magunk válaszait Madách kérdéseire. Hogy mi mit gondolunk, hogyan éljük át a létnek a drámában megfogalmazott gyötrelmeit. Így vált a dráma kulcskérdésévé, ha úgy tetszik mottójává Lucifernek a teremtés sikerét, tökéletességét megkérdőjelező legelső mondata, hogy "mi tessék rajta? Mármint a teremtésen..."

Lucifer a vitában diadalmas, de a küzdelemben elbukott. Ezért beszélhetünk Lucifer tragédiájáról - ahogyan többen megfogalmazták az előadás lényegét. Lucifer az, aki lázad és bukik, nem pedig Ádám...

Amiről vitatkoztunk, az paradox módon nem Lucifer funkciója, magatartása volt, hanem Éva alakját, drámán belüli vonalát éreztem túlságosan háttérbe szorítottnak. Lucifer a mi értelmezésünkben nem elpusztítani, hanem megváltani törekszik Ádámot. A felvilágosítás, a felszabadítás szándékával fordul az emberhez, és amikor kiábrándítja, szigorában, iróniájában is érződnie kell a félelmetes, mégis baráti gesztusnak: figyelj rám, ember, jöjj rá, hogy milyen szerepre szántak, szabadulj fel végre, légy felnőt, légy önmagad! Ennek a luciferi magatartásnak akkor van hitele, ha Ádám és Éva egyaránt eléggé fontosak, eléggé emberek abhoz, hogy méltók legyenek az ő erőfeszítésére...

A Ruszt-típusú rendező a víziójához keresi a megfelelő komponenseket, s ha a színész megfelel az elképzelt látványnak, egyszerűen, filmfiguraként behelyezi a kompozícióba, és előfordul, hogy magára hagyja. Ugyanakkor a gyakorlati munkában Ruszt szereposztó és próbamódszerének megvan az az előnye, hogy mindenkor tekintetbe veszi a lehetőségeket, odafigyel a rábízott színészekre, és számol a társulat tagjaival, erőviszonyaival. Rusztnak az évek során kifejlődött az a remek képessége, hogy tömören, plasztikusan oda tudja tenni a látomását a színpadra, s aztán arra épít. Az viszont probléma lehet, ha ezzel beéri, s ezen belül már nem igen érdeklik a megvalósítás részletei. A londoni színben például a kivégzendő munkás színpad közepére állított alakja ragadta meg a fantáziáját. A képek ez a struktúrája a feláldozandó ember és az őt körülvevő, lealacsonyító, részeg tömeg ellentétét állította reflektorfénybe, s az ötlet valóban drámai erejű képi konfrontációt ígér. Az önmagában kifejező, képileg megragadott ellentét azonban csak addig helyénvaló, amíg el nem hangzik az a mondat: sietniünk kell, hogy helyet kapjunk a kivégzésen. Vajon hova sietnek, ha a kivégzés a színpad közepén történik? Így, kiragadva ez szórásálbasogatásnak tűnik, de eltagadhatatlan, hogy ez - ha apró is, de - logikai hiba. Másfelől azok az apró ötletek, amelyek Luciferben az iróniát, a komikumot is megmutatja, szinte mind remekül működtek, holott ezeknél is felvethetők lennének az előzőhöz hasonló okoskodások. Az, ahogyan Lucifer az emberpár enyvelését kalapja mögül kilesi, vagy amikor a fáraó mellett puhakalappal végzem az udvaronc konvencionális udvari bókolását, vagy említhetnék számos ehhez hasonló "gegeket", egyrészt abból következtek, hogy ki-beléphettem a



szerzők, másrészt tipikusan brechti helyzetet teremtettek, így funkciójuk volt, arról nem beszélve, hogy a színpad és nézőtér között állandóan fenntartható és jól érzékelhető kontaktus meghatározó összetevőjévé váltak."

A Hevesi Sándor nevét felvevő színház egy előevad utáni hivatalos létét, 1983-ban *Az ember tragédiájával* kezdte. A Madách-bemutatót nem a protokolláris esemény tette nevezetessé, hanem az, hogy Ruszt koncepciója új alapokra fektette a Tragédia-interpretációt. Nála a dráma középpontjába Lucifer, egy mai, ballonos értelmiségi kerül, aki szembeszáll az Úrral, a hatalom képviselőjével. Ez még nem teljesen új gondolat, de az már igen, hogy Ruszt úgy próbálta áthidalni minden Tragédia-értelmezés fő ellentmondását – már tudniillik azt, hogy a keretszínék és a történelmi példázatok sem a szerepek szintjén, sem dramaturgiailag nem illeszkednek –, hogy minden színben felléptetett egy az Urat képviselő szereplőt, aki mindig közbeavatkozik, amikor Ádám kikerülne az Úr fennhatósága alól.

A rendező másik ötlete az volt, hogy Ádám szerepét megsokszorozta, azaz a keretszínék Ádámja mintegy kívülről szemlélte majdani botladozását. Ennek érdekében az egyes történelmi színekben más-más színész játszotta Ádámot, de az ős-Ádám is beleszóllhatott a jelenetekbe, vitázhatott másik (történelmi) énjével. Ruszt rá jellemző módon igen erős metaforákat használt, és számos megoldásában amatőr színházi múltjának eredményei is megjelentek.

Az előadás lényegét tekintve szertartásszínházi lett. (A keretszínék templomi rituálét idéztek, az Úr kezdetben bíborosként, a végső jelenetben falusi káplánként jelent meg, s ez újabb adalékot adott a hatalom természetrajzához, hiszen a megtért emberpárt egy leereszkedő paternalista Úr ölelte keblére.) Az előadás lelke Gábor Miklós hallatlanul modern Luciferje volt; a színész a hívő s kételkedő, a gondolkodó, a jobbítani akaró, de a hatalommal szemben törvényszerűen alulmaradó értelmiségi prototípusát alkotta meg.

(Nánay István)



AZ EMBER TRAGÉDIÁJA – FŐBB RENDEZÉSEK

Madách Imre fő műve a magyar irodalom legnagyobb és legsikeresebb vállalkozása, teljesítménye. A művelt nagyvilág is elismeri ezt, negyven nyelven 113 fordításban jelent meg ez idáig a Tragédia. Madách tragédiájának idegen nyelvre való fordításokban, [...] alapjában véve három variációjával találkozunk a cím fordítását illetően: "az emberiség tragédiája" (angol, lengyel, orosz, román, dán), "az emberi tragédiája" (norvég, olasz, orosz) vagy az "emberi szomorójáték" (finn); "emberi szomorú ének" (örmény), "az ember végzete" (japán); és az "Ádám látomása" (héber).

Az ember tragédiáját az irodalomtörténet jellegzetes XIX. századi műformaként tartja számon mint az emberiség-költemény világirodalmi vonulatának (Goethe: Faust, Byron: Manfred, Shelley: A megszábadított Prométheusz) kiemelkedő alkotását. Az **elfogadott** értelmezés szerint műfaji és poétikai ihletői elsősorban az európai romantika lírai drámái voltak, amelyekben a színpadi konfliktus helyett a gondolati líra az elsődleges, világgépi előzményei között pedig a hegeli dialektikus történelemszemlélet, a különböző pozitívista irányzatok és a voltaire-i deista istenkép is szerepel.

Az ember tragédiáját Makka Sándor katedrális költeménynek nevezte. Nemcsak monumentális kompozíciója miatt, de égbe törő lelke miatt is. Babits pedig, újraolvasása után, örök költői tartalmára utalva, ki merte mondani, hogy „Madách költeménye az egyetlen igazából filozófiai költemény a világirodalomban.”

A megjelenésétől fogva elismeréssel fogadott művet csak huszonegy évvel a költő halála után mutatták be színpadon. Paulay Ede, a nagy rendező látta meg benne az előadható drámát. És azóta úgyszólván évtizedről évtizedre minden korszak legsikeresebb magyar drámája, rendezők versengenek színpadra állításáért, színészek vágya, hogy eljátszhasák Ádámot, Évát vagy Lucifert. És még a mellékesnek látszó személyek is kitűnő szerepeknek bizonyulnak. Ádám szerepét olyan híres színészek játszották, mint például Beregi Oszkár, Ódry Árpád, Abonyi Géza, Lehotay Árpád, Szabó Sándor, Ladányi Ferenc, Básti Lajos, Bessenyei Ferenc, Gábor Miklós és Bitskey Tibor. Évát játszták Fáy Szeréna, Márkus Emilia, Tasnady Ilona, Tökés Anna, Lukács Margit, Szörényi Éva, Máthé Erzsé, Váradi Hédi és Zolnai Zsuzsa. Lucifer alakítói között volt Pethes Imre, Nagy Adorján, Ódry Árpád, Lehotay Árpád, Timár József, Csontos Gyula, Balázs Samu, Major Tamás, Ungvári László, Básti Lajos, Gábor Miklós és Kálmán György.

Madách műve a magyar kultúrkincs egyik éke lett, valószínűleg azért, mert a darab története az idők során szervesen összekapcsolódott a magyar színháztörténettel. Attól kezdve, hogy Paulay Ede bebizonyította kortársainak, hogy ez nem egy könyvdráma, hanem színpadra állítható alkotás, Az ember tragédiája a nemzeti köztudat részévé vált. Azóta minden kultúr- és társadalomtörténeti korszak elkészítette és bemutatta a saját Tragédia-értelmezését. De nemcsak a színházi alkotókban élt ez a készítés, hanem valamiképpen a közönségben is. Azóta minden magyar ember tudja, hogy ezt a művet illik megismerni, és legalább az életben egyszer megtekinteni. Madách szenialitása, hogy képes nagy erővel megszólítani minden korszak emberét.

Az ősbemutató óta – 1883. szeptember 21. – a Nemzeti Színház előadásainak száma meghaladta az 1500-t (2000. április 7-ig).

1984-ben a Magyar Írók Szövetsége vetette fel, hogy erre a kivételes dátumra emlékezve szeptember 21. a magyar dráma rendszeres ünnepe legyen. A kezdeményezést az a cél is vezérelte, hogy felhívja a figyelmet a magyar drámairodalom értékeire, azok jobb megismertetésére, s ösztönzést adjon az íróknak újabb művek létrehozására.

A Tragédia színrevitele azok számára, akiket igazán foglalkoztat ez a különleges kihívás, még nagyobb felelősséget jelent, mint az angoloknak, mondjuk, egy Shakespeare- vagy a franciáknak egy Racine-tragédia bemutatása, mivel nekünk egyetlen ilyen klasszikus remekművünk van.

Madách műve talán a leginkább játszott drámái költemény. A Tragédia bécsi (1934), hamburgi (1937) és frankfurti (1940) előadásainak köszönhetően még a második világháború előtt sem maradt visszhang nélkül Európában.



1883 – Paulay Ede – Nemzeti Színház

Színháztörténetünk számára kétségtelenül az volt Paulay Ede legfontosabb és legsikeresebb vállalkozása, hogy 1883. szeptember 21-én be merte mutatni Madách Imre csodálatos remekművét, filozófia és látvány pazar ötvözetét, *Az ember tragédiáját*. Alaposan felkészült erre a kivételes vállalkozásra: a színrevitel problémáiról a bemutató előtt elemző tanulmányt jelentetett meg a Fővárosi Lapokban, hogy a jövőző közönséget bevezesse a nagy mű titkaiba. Az együttes legkiválóbb tagjaira bízta a szerepeket. Ádámot Nagy Imre, Évát Jászai Mari, Lucifert Gyenes László játszotta. Paulay kedvéért vállalta el a londoni szín epizód szerepét — *Egy asszony* — Prielle Kornélia. Hippia Márkus Emília volt, Cluvia pedig Helvey Laura. Péter apostolt Újházi Ede alakította, a Patriarchát Feleky Miklós személyesítette meg, Nyegle szerepe Náday Ferencnek jutott. A bemutató kivételes sikert ért el: 1894-ig, Paulay haláláig, kilencvenhétszer tűzhatték műsorra. Paulay alapvetően történelmi képeskönyv-megoldást választott.

(Németh Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*. Bp., 1933 Kelényi István: *Paulay Tragédia-szenáriuma*. Színháztudományi Szemle, 12. 1983. 33—53; Székely György: *A Tragédia ősbemutatójának problémái*. Színháztudományi Szemle, 32. 1997. 6—22. Koltai Tamás: *Az ember tragédiája a színpadon*. Budapest, 1990)

PATAKI JÓZSEF: EGY KIS SZÍNPADI ELMÉLKEDÉS

(*Nyugat*, 1923.3. sz. részlet)

[...] *Az Ember Tragédiájának* színre hozatala meglehetősen merész gondolat volt s majdnem annyit jelentett, mint korlátok közé szorítani a korlátlant és tért szabni a tér nélkülinek. E merész gondolatot Paulay Ede, a Nemzeti Színház nagynevű igazgatója valósította meg. *Az Ember Tragédiája* az ő rendezésében Erkel Gyula kísérő zenéjével 1883 szeptember 21-én került először színre a nemzeti Színházban s a műremeket azóta nagyon kevés változtatással Paulay útmutatása szerint játsszák.

Pedig hát - tisztelet, becsület Paulay kiváló érdemeinek és nagy rendezői tudásának - az *Ember Tragédiája* nem mindenben követi Madách intencióit. Mintha a máskor biztos kezű Paulay - talán a színrehozatal merészségének tudatában - ezt a szcénát egy kissé bátortalan kézzel irányította volna. Rendezésének két feltűnő hiánya, - hogy nem meri követni Madách fantáziáját és fél a történelmi képek sötét színeitől. (Ez utóbbira elegendő példa, hogy az egyik athéni demagóg alakját, - sötét hatású kép enyhítésére - a komikus *Vízvárival* játszatta.)

Paulay a szöveggel is elég önkényesen bánt, a darabból nagyon sokat kihagyott, sok részét pedig egészen felforgatta. A francia forradalmat, mely a darabban Kepler álmaként van feltüntetve, ő önálló kép gyanánt állította be és teljesen elhagyta Kepler ébredését, a tanítvány jelenése pedig egyszerűen a forradalmi szín elé került, ahol annak semmi értelme sincs. Hiszen Kepler éppen a francia forradalom hatása alatt mondja azokat, amiket a tanítványnak mond. Paulay általában kihagyott mindent, ami nagyobb színpad technikai nehézséget okozott volna. Így teljesen kimaradt az "Úr," ahol a földet elhagyni készülő Ádám meggyőződők földhöz kötöttségéről.

Egy szóval: Paulay a színpad konvencionális keretei közé illesztette Madách költeményét, ahelyett, hogy a színpad kereteit igyekezett volna e nagy koncepciójú mű számára a lehetőség szerint kibővíteni.

Az Ember Tragédiájának azonban még így is rendkívüli nagy színpadi sikere volt. Ezt Paulay a mű szépségeinek, a különben jó előadás látványos voltának és a három főszerep helyes kiosztásának köszönhette. A szenvedélyek fokozásában nagyszerű Nagy Imrét nemes pátoszával, mintha az Isten is Ádám szerepére teremtette volna, Jászai Mari nagyvonalú egyéniségében gazdagon megvolt minden színjátszóí készség Éva művészi ábrázolására, Gyenes Lászlót pedig éles metszésű rideg művészi egyénisége predestinálta Lucifer szerepére. Ennek a három kitűnő művésznek nagy része volt a sikerben. Ők voltak Paulay építményének erősebb oszlopai és tartó pillérei. Hát hiszen kétségtelenül vannak színdarabok, melyeknél a jó szereposztás már magában is jó rendezést jelent. *Az Ember Tragédiája* azonban nem tartozik e darabok



közé. Ide nem elég a jó szereposztás és nem elég az odaadó rendezői munka. Ide merész fantázia kell, amely fel tud emelkedni Madách szelleméhez és híven meg tudja valósítani mindazt, amit a költő elgondolt. Az Ember Tragédiájának előadásai pedig éppen ezt nélkülözik. Mert Paulay fantáziája Az Ember Tragédiájával kapcsolatban egy kissé szegényes nyilatkozott meg.

A merész gondolat úttörője eleget tett hivatásának. Most már az utódokon a sor, hogy az általa megkezdett nagy munkát tovább építsék!

HORVÁTH ÁRPÁD: MADÁCH A SZÍNPADON

Ötven év margójára

(*Nyugat*, 1934. 2. sz. – *részlet*)

Madáchot Arany János vezette át az irodalom kapuján s Paulay Ede a színpadén. 1883-ban, a jórészt francia drámai anyagon kikulturált s a magyar színpadi beszéd tisztaságát evangéliummá emelő Paulay-igazgatás a meiningenizmus hatása alatt szólaltatta meg a Tragédiát. Helyes úton, mély biztonságával a színpadi érzéknek, normális előadási méretre redukálta a mű 4139 sorát, a szellem s benső teljesség lényegesebb sérelme nélkül. Ehez az auditív előkészítéshez, amit a dramaturg olyan sikeresen végzett el, optikában a rendező-Paulay nem adhatott többet, mint amit kora vaskossága s a Nemzeti Színház akkori technikai felszerelése engedhetett. Dikcióra-kényesen, de - szintén a koráramlatból eredő - deklamációs stílusban játszották a tragédiát, hiszen Paulay minden genialitása és reformer-igyekezete sem tudta a 40-es évek hagyatékát: a deklamáció uralmát, ezt a rossz tradíciót teljesen kiölni. (Ma is él még.) Paulay után, közel 40 éven keresztül, koncepcióban nem sok változott a Tragédia színpadi előadástörténetében. Tóth Imre s Ivánfi Jenő rendezéseiben sem, 1922-ig, amikor Hevesi Sándor hozzáfogott a színpadi újjáalkotáshoz. Az ő első kísérlete illuzionista optikát, stilizált színpadot, dramaturgiájában nagyon kidolgozott játékot és dikciót jelentett, egyetemes sikerrel. 1926-ban tovább ment és műfaji felfogását, - amely szerint Madách műve, épúgy, mint a Faust, misztérium - alálázta a többtagozású misztérium-színpad megvalósításával, állandó keretbe zártan. Egyhangú sikere nem volt, a revueszerűség folytonos változását kötötte a stabil színpad, melynek dekoratív s ornamentals elemi jóval később is készültek el s amelynek térmegoldása amennyire előnyösen tagolt, ugyanannyira szűkítette is a centrális játékeret. De minden, esetleges támadhatósága mellett is generális kezdeményezés volt a műfaji igazság érvényesülése számára, (e tekintetben, tehát fejlődéstörténeti szempontból: 1922-es megoldásánál ezerszerre ösztönözőbb és termékenyítőbb,) hogy a világirodalom egyik legnagyobb magyar misztériuma többé egysíkú színpadon, a játék, proporciók, stílus tisztaság és dekorációs egység sérelme nélkül elképzelhető ne legyen.

Paulay is, Hevesi is a korszerűség igényét érezték s a korszerűség varázskulcsát igyekeztek megtalálni. Olyan fejlődéstörténeti bázist fektettek le, aminek számbavétele nélkül mai magyar színpad-studium a Tragédiát illetően nem indulhat el.

1923 és 1926 – Hevesi Sándor – Nemzeti Színház

Hevesi Sándor 1923-as rendezése szimbolista, az 1926-os misztériumfelfogású. Hevesi Sándor véleménye szerint a Tragédia minden egyes színrevitele csak újabb és újabb kísérletet és próbálkozást jelenthet.

KÁRPÁTY AURÉL: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA, MINT MISZTÉRIUM

A nemzeti színház repríze

(*Nyugat*, 1926. 22. sz.)

Hevesi Sándor, mikor pár év előtt új rendezésben hozta színre Az ember tragédiáját, mondhatnám, csak a színpadból indult ki. Elsősorban a Paulay-féle beállítás nyers naturalizmusát s a körülményes díszletezéssel járó, illúziót bontó kényszerszüneteket igyekezett eltüntetni, kevésbé nehézkes színpadtechnikai megoldással. Ez részben sikerült is. Az egyes képeket az új rendezés nem szaggatta el önkényesen egymástól, hanem összefüggő csoportokra tagolta, gyors változásokkal hangsúlyozva benső, drámai kapcsolatukat. Mégis, a munka egésze, főképp stílusegység tekintetében, zökkenőket mutatott, s úgy látszik, magát Hevesit sem elégítette ki, aminek bizonyosága,



hogy most másodszor is nekivágott a nehéz feladatnak. Bár az eredmény ezúttal sem teljes, a megismételt kísérlet sok értéket hozott, föltétlenül fejlődést jelent az előbbivel szemben. Szerencsésebb úton jár, sőt talán az igazin, mikor *Az ember tragédiáját* mint misztériumot fogja fel s a misztérium-színpad modern kiképzésével próbálja természetes keretei közé illeszteni.

A tragédia alap gondolata – az Úr és Lucifer harca az emberért – minden erőszakoltság nélkül, szinte közvetlenül utal Madách drámai költeményének a középkori misztériumokkal való rokonságára. Ezt a benső rokonságot külsőségek is támogatják. Mennyei prólóg vezet be, paradicsomi kép folytatja s égi szózat zárja le a darabot. Ami közbeesik, ha a költő legmélyebb mondanivalóit foglalja is magában, – álom. Ádám és Éva álma a titokzatos jövődőről, amelyben – Karinthy finom megjegyzése szerint – a Paradicsomból kiűzött Ádám egyéni sorsa pontosan egybeesik az emberiség történelmi sorsával, mintegy Haeckelt megelőzően illusztrálva a biogenetikai törvény szimbolikus igazságát. A forma tehát valóban misztérium s akarva, vagy akaratlanul, de felöleli a középkor kedvelt műfajának csaknem minden jellemző járulékát: az égi és földi látványosságot, a tömegek felvonultatását, a zenét és táncot, a borzalmakat, a csodákat és átváltozásokat, sőt a gépezetek alkalmazását is. (Érdekes, hogy Madáchnál mindez különösen az álomképekben jut szerephez: egyiptomi vízió, a Miltiadesz s Danton ellen támadó nép, Kepler véres álma az álomban, római orgia, a londoni vásár ékszer-varázslata, az úr-jelenetben a repülés stb.) Mindenképp elfogadható és jogosult hát a misztérium-felfogás, amely Hevesit a misztérium-színpad elemeinek felhasználásához vezette. Persze a *Tragédiát*, ezt a modern misztériumot nem állíthatta olyan naív színpadra, amilyen például a XVI. századbeli bourgesi polgároké volt, egyik oldalán a Paradicsommal, festett felhőkkel, aranyos trónszékekkel, forgó Napokkal, zenélő angyalokkal, s a Szentháromsággal, másik oldalán a Pokol vártornyával, kútjával és kapujával, középen pedig a Purgatóriummal. A régi misztérium-színpadból meg kellett elégednie a hármastagolással, azzal a stabil konstrukcióval, amely könnyen kiegészíthető, gyorsan átalakítható és stílusosan hozzáhangolható a változó képek sorához. (Legősibb alakjában a középkor misztérium-színpada is stabil volt. Változásnál a nézők vándoroltak odább, a másik, előre felállított díszlet elé. S a közönség konzervatív hajlandóságára vall, hogy ezt a primitív megoldást később is jobban kedvelte, mint a fejlettebbet.) Hevesi második kísérlete így lényegében a *Tragédiában* gyökerezik. Alapötlete mélyebb és egészségesebb az elsőnél, mert a drámából kiindulva jut el a darab természetének megfelelő színpadhoz. Ám agytól a kézig hosszú az út – s a kivétel bizony nem mindenben felelt meg az érdekes koncepcióhoz fűzött várakozásnak.

Lássuk magát a modernizált misztérium-színpadot. Jobbra-balra felszökő lépcsősor, középen megtörve négyszögletes platóval. A két lépcsőt fenn trapéz alakú híd köti össze, alatta széles, nyitott boltív, míg a felső háttért négy kerek oszlop osztja a síkokra. Első és fő hibája ennek a stabil szerkezetnek az, hogy túlságosan reális architektúrát ad. Nem eléggé közömbös váz, nem eléggé elvont, ennek következtében a ráakott díszítőelemek (szőnyeg, kapu-ráma, guirlande, faltoldás) alul is kiütözik. Önálló életet él, holott olyannak kellene lennie, hogy szinte eltűnjön a legcsekélyebb változásra. Így a legtöbb képben zavaróvá, sőt értelmetlenné válik. Főképp az úr-jelenetben, ahol Lucifer és Ádám, lebegés helyett a hídon állva, beszélnek – és hiába beszélnek – a repülésről. Általában a játék folyamán a híd alig kerül komoly kihasználásra. (Kivétel a francia forradalom.) Egyetlen előnye a nyitott boltív, amely lehetővé teszi a hátsó színpad kitarását a bevonuló tömegek számára, ami viszont, el kell ismerni, nem megvetendő előny.

Már most, a szilárd konstrukcióra támaszkodó képeknél, a következő észrevételek merülnek fel. A három első jelenet fölött állandóan ott van a nyitott mennyország, a két középső oszlop között, hol elborultan, hol dicsfényesen jelezve a misztérium égi vonatkozását. (És itt némi helyreigazítással tartozom. A repríz estjét követő negyedórán rövid referációt írtam a P. N.-ba, ahol következtetlenségnek mondtam, hogy az álomképek fölül már elmaradt a mennyország. Pedig ez az elhagyás teljesen logikus, hiszen az Úr Ádám tetteire s nem álmaira vigyáz. A gyors munka s az idő hiánya mentse a tévedést.) Az előtér a mennyországjelenetben sötét. Talán a poklot szimbolizálja, ahova Lucifer le hull. De miért áll már kezdetben, vörös fénytől megvilágított Lucifer a sötétben? Hiszen a tragédia indulásakor ő még a menny főangyalai közé tartozik, csak mikor pártütéséért lesújtja az Úr, degradálódik a pokol fejedelmévé. Hevesi első rendezése – nagyon helyesen – megmutatta ezt a drámai átalakulást, amelyet most nélkülöztünk. A második kép a Paradicsom stilizált, lapos



díszletét túlságosan előtérbe hozza, s így a benne mozgó figurák plasztikus ellentéte meglehetősen szembeötlő. A rákövetkező díszlet viszont majdnem naturalisztikus, „üti” az előzőt, holott a három első kép egységes stílusa rendkívül fontos, mert ennek kell kiemelnie szemléltetően magát a misztériumot, elkülönítve az álomképektől. – A történelmi jelenetekben még mindig sok a „korhűséghez” való ragaszkodás. Ez különösen a kosztümökre vonatkozik. (Bár tudom, a színház budgetjével is számolni kell.) Az álomképeknek, díszletben és kosztümben egyaránt, nem a történelmi stílusokat, hanem az álomszerűséget kellene következetesen érzékeltetni, valami irreális, de egységes mesestílust, amely a kort éppen hogy csak jelzi. Olyasmire gondolok, mint a forradalmi tömeg pittoreszk, harsogó piros foltja, az athéni nép barnaruhás, egy-mozdulású, százkarú szörnyetege, vagy a falanszterjelenet fantasztikus ruha- és épületstílusa. Ezek kitűnően hatottak s mintául szolgálhatnak a többihez. Ellenben súlyos hiba volt térben elszakítani a vérpadot az alvó Kepler karosszékétől, tisztára festői hatás kedvéért, hogy a guillotine a híd közepére kerülhessen. A vérpadnak és a székek ugyanazon a helyen kell állnia, – mint az előbbi rendezésben, különben „a nyakazás” csakugyan „elmarad.” Végül az égen feltűnő feszületnél illúziót keltőbb lenne a pusztá kereszt, főleg a londoni temetkezés jelenetében, ahol egymás sarkára hágva sétálnak le a süllyesztőbe szereplők, tönkretéve a nagyszerű kép megrázó hatását.

Ezek a fogyatékoságok azonban korántsem az elv helyessége, csupán a technikai kivitel tökéletlensége ellen szólnak. S éppen azért vettem rendre őket, mert azt hiszem, sikeresen kiküszöbölhető. Ha ez megtörténne, Hevesi új szcenáriuma nemcsak részleteiben, hanem teljes egészében is méltó keretnek bizonyulna a Tragédiához.

Az előadás a repríz estéjén a készültség benyomását keltette. A díszletezés soká tartott s kivált a darab második felében volt gyakori a botlás és trémázás. Emlékszem, a darab második felében Hevesi előző rendezésének is ez volt egyik legvégzetesebb baja. Akkor is idő előtt hozta ki a darabot, amivel kockáztatta egész fáradságos munkája sikerét. Azóta, e tekintetben, bizonyára javult a helyzet, ám mégse lehet ennyit csiszolni – a közönség előtt.

A repríz szereposztásában Ódry kapta Lucifert. Tökéletes volt. Főlényes, elegánsan csúfolódó, hűvösen józan, logikus. Mindvégig diabolikus mozgatója a drámának, amelynek legrejtettebb szálai az ő kezében futnak össze. Maga a testet öltött tiszta ész, szívet szorító racionalizmus. Könnyed, áttetsző és mégis titokzatos, sokszor félelmetes ördög, aki Abonyi kellemes, de puha, erőtlén Ádámjával úgy játszott, mint felnőtt a gyermekkel. N. Tasnády Ilona Éva szerepében a gyengéd, nőies érzések mélyről zengő, finoman színezett skáláját szólaltatta meg, művészi átéléssel, meleg közvetlenségével.

1933 – Horváth Árpád – Nemzeti Színház

A nyughatatlan és kielégületlen, Hevesihez hű rendező. A Madách-szakértő igazgató érája elején Az ember tragédiája ötszázadik előadására készült felújítást rendezhet Abonyi Géza Ádám, Tasnády Ilona Éva és Tímár József Lucifer szereposztással a három főszerepben. Nem is volna baj, ha megelégedne a rendezéssel, de megírja a Nyugatba Madách-tanulmányát. Mivel tanulmánya kifogásokat támaszt ismét akkori munkahelyével szemben: fegyelmi elé állítják. Ítélet: elbocsátás. Amint szárazföldet érez maga alatt, újabb petíciót fogalmaz. Gömbös Gyula miniszterelnökhöz 25 nyomtatott könyvoldal terjedelmű beadványt intéz a Nemzeti Színház megreformálásáról. Németh Antal nemzeti színházi lerohanását azonban Horváth Árpád találta ki, és ő dolgozta ki részletesen.

HORVÁTH ÁRPÁD: MADÁCH A SZÍNPADON

*Ötven év margójára
(Nyugat, 1934. 2. sz.)*

Költészet és színpad: – a színház számtalan paradoxonja közül talán a legközkeletűbb és szerencsétlen jelenkori szembeállítottságánál fogva mindig az ellentétek túlzásaiban fejeződik ki. Az irodalom vádolja a színpad emberét, hogy túl souverain a mű rovására s a költő bizonyos leküzdhetetlen ellenérzéssel gondol a színpad felé: a színpad meg napi életküzdelle nyomorúságaiban, a gazdasági szempontok pajzsa mögé rejtí félelmét a költői művek iránt való erkölcsi kötelezettségével szemben, kibúvóját az



üres kassza veszedelmével fedezve. A beteg világ mai színházának ez az általános európai nyavalyája sokszor kényszerűen, sokszor sanda tudatossággal téveszti el célját: az élő színházzá formált irodalmat s szinte nem is e mai világba való a jaj, ami költészet utáni szomjúságukban kifakad a színpad munkásaiból. Szinte az álmok országába való, – álmok színházába s mi főbb: álmok közönségéhez vágyódik – és számkivetve az elképzelés régióiba menekül az, aki a költői génusz örökéletének a ma színpadával kapcsolatos viszonyára gondol.

I.

Valahányszor örök költő érkezik el színpadi pályafutásának félszázadáig, mindig felmerül s elgondolkasztató a kérdés, hogy miként is áll a színpad a költészettel s ha van olyan találkozásuk, mit az idő és gazdasági siker még a mai korban is igazol, mik lennének az élő színpad feladatai az örökértékű mű folytonos és további életbentartása érdekében?

Feladat: kötelesség, tehát: felelősség s fokozottan az épen a mai irodalmiatlan színházi jelenkorban, amikor költészet és színház (egy-fogalomban: a tiszta színház) olyan mélyen s olyan tragikusan elhajlanak egymástól. S ha kötelez a költészet szolgálata, aminthogy kötelez, mennyivel nagyobb a színpad felelőssége egy már színpadilag állandósult remekkel szemben, amelynek életbentartása épen e remekmű multjával szemben kötelez s a jövőt illeti, mert egy kor színháza sem vállalhatja, – élő lelkiismerettel, – hogy épen az ő idejéhez fűződjön annak a kapcsolatnak hanyatlása, amit közönség s remekmű egymásrhatása, vagy ennek ellanyhulása, esetleg megszűnése a mű életére nézve jelent.

A felelősség kérdése a standard remekművekkel szemben a negatívumon túl úgy fogalmazható, hogy minden kor színháza kora nyelvén, közvetítő formáiban, a színpad jelen eszközeivel köteles közeltartani a költőt közönségéhez, a megszólaltatás legszuggesztívebb eszközeivel, az illúzió legteljesebb instrumentálásában.

S ez «Az ember tragédiájá»-nak problémája is, aminek aktualitást ad az ötvenéves pályafutás 1883-tól, csak a Nemzeti Színház színpadán 499 előadásban. Ezalatt nemegyszer vált a génusz munkája a legköznapi színházi gazdaságpolitika emelőjévé: remedium volt a bukó napi termések kátyúiban. Nemcsak szellemi, de siker-rangjában is a magyar színpadi művek első remekévé lépett, épen a közönséggel való kontaktusánál fogva: sokkal elsőbbré, mint «Bánk-bán»; színészi, rendezői s dramaturgi fantázia örök izgatójául maradt: főproblémájánál fogva, hogy a benne levő eszmei szépség, gondolattávlát s koncepcionális érték teljességét, sohasem a revue túlsúlyának rovására, – hogyan fejezhesse ki s juttassa a színpad legközvetítőbb közvetlenséggel, a közönség összetételében változó jelenhez. Ötvenéves, ilyen folyamatos és állandó hatóerő magában hordja a színpadi interpretáció szükségképeni változását, – fejlődését! – minthogy a színpadon egy mű örökélete egyszersmind a közlő és közvetítőforma állandó és korszerű megmásulását jelenti. Soha nem lehet a színpadnak elsőbb s méltóbb kötelessége a költő iránt, mint művének életbentartása, de ez a kötelesség a fejlődés igájába hajló igyekezetet épügy jelenti, mint magát a kultuszt és tradíciót: a folyton változó színpad változó eszközeit, a játéktílus és scenéria mindig másként tolódo artiztikus hangsúlyait, egész orkeszterét, amit a Mű szelleme és hatóereje alá kell építenie. Vezérszóban ez talán nem több, mint: odaadással reformálni. Tehát tradicionális meggyőződésből változtatni a maradéktalan hatás érdekében.

II.

Madáchnak a színpadon eltöltött ötven esztendeje, egyebek mellett, két nagy igazságot hordoz. Első, hogy a legteljesebb esztétikai s filozófiai érték mindeddig megtalálta útját a közönséghez s nagy anyagi karriérral, élő szövete maradt a színpadnak félszázadon keresztül. (Egyedülállóan a magyar drámai irodalomban.) Második, hogy a színpad tolmácsoló ereje eddig korszerűen tudta követni, tehát az a híd, amit az örök költő s a folyton változó közönséglelek között a színháznak kell vernie, e félszázadon keresztül művészileg teherbíró volt.

III.

Madáchot Arany János vezette át az irodalom kapuján s Paulay Ede a színpadén. 1883-ban, a jórészt francia drámai anyagon kikulturált s a magyar színpadi beszéd tisztaságát evangéliummá emelő Paulay-igazgatás a meiningenizmus hatása alatt szólaltatta meg a Tragédiát. Helyes úton, mély biztonságával a színpadi érzéknek, normális előadási méretre redukálta a mű 4139 sorát, a szellem s benső teljesség lényegesebb sérelme nélkül. Ehez az auditív előkészítéshez, amit a dramaturg olyan sikeresen végzett el, optikában a rendező-Paulay nem adhatott többet, mint amit kora vaskossága s a Nemzeti Színház akkori technikai felszerelése engedhetett. Dikcióra-kényesen, de –



szintén a koráramlatból eredő – deklamációs stílusban játszották a tragédiát, hiszen Paulay minden genialitása és reformer-igyekezete sem tudta a 40-es évek hagyatékát: a deklamáció uralmát, ezt a rossz tradíciót teljesen kiölni. (Ma is él még.) Paulay után, közel 40 éven keresztül, koncepcionálisan nem sok változott a Tragédia színpadi előadástörténetében. Tóth Imre s Ivánfi Jenő rendezéseiben sem, 1922-ig, amikor Hevesi Sándor hozzáfogott a színpadi újjáalkotáshoz. Az ő első kísérlete illuzionista optikát, stilizált színpadot, dramatizáltságában nagyon kidolgozott játékot és dikciót jelentett, egyetemes sikerrel. 1926-ban tovább ment és műfaji felfogását, – amely szerint Madách műve, épúgy, mint a Faust, misztérium – aláhúzta a többtagozású misztérium-színpad megvalósításával, állandó keretbe zártan. Egyhangú sikere nem volt, a revueszerűség folytonos változását kötötte a stabil színpad, melynek dekoratív s ornamentals elemei jóval később is készültek el s amelynek termegoldása amennyire előnyösen tagolt, ugyanannyira szűkítette is a centrális játékteret. De minden, esetleges támadhatósága mellett is generális kezdeményezés volt a műfaji igazság érvényesülése számára, (e tekintetben, tehát fejlődéstörténeti szempontból: 1922-es megoldásánál ezerszerre ösztönzőbb és termékenyítőbb,) hogy a világirodalom egyik legnagyobb magyar misztériuma többé egysíkú színpadon, a játék, proporciók, stílus tisztaság és dekorációs egység sérelme nélkül elképzelhető ne legyen.

Paulay is, Hevesi is a korszerűség igényét érezték s a korszerűség varázskulcsát igyekeztek megtalálni. Olyan fejlődéstörténeti bázist fektettek le, aminek számbavétele nélkül mai magyar színpad-studium a Tragédiát illetően nem indulhat el.

IV.

Akár «Faust»-ot, akár «Az ember tragédiájá»-t vesszük, a «drámai költemény», mint műfajmeghatározás, nagyon keveset mond a színpad számára. Ha elfogadjuk, hogy műfajuk: misztérium (mint minden drámai mű, melynek cselekménye az égben kezdődik s az égben végződik,) nemcsak elméletizű feleletet, hanem a műfajiságból eredő segítséget, másfelől kötelezettséget kapunk a színpad számára.

Segítséget és ösztönzést abban, hogy Madách alap-elméleteit ötven év múltán meg is valósítsa a színpad s mint a misztérium szellemi keretének zárópontját: a mennyországot teljes optikájában visszahozza a színpadra a darab végén, nem rejtve el többé a mű összetartó erőinek egyik leghatalmasabb pillérét.

Kötelezettséget, hogy a misztérium stílusát, emelkedettségét, a verses forma jelentőségének teljes elismerésével s bevallásával építse fel, tehát: az előadást a realiztikus játéktílusnak még a legkisebb maradványaitól is mentesíteni igyekezzék. Ezt a szempontot műfaj és verses forma indokain túl, még parancsolóbb módon követeli a «Tragédia» egész koncepciója: a keretes képek (I., II., III. és XV. szín,) közé foglalt történelmi álmkép-sorozat, amelynek épen álomszerűségét és amelyen épen Ádámnak végigvonuló líráját, a mai színpad szintén nem lenne képes naturális vagy realiztikus stílusigényekkel még csak meg sem közelíteni:

Ádám álma: az emberi sors szimboluma. A történelmi történések szerkezeti nyugvópontját, s oszlopait az egyes képek végén feltörő ádami eszmélet adja, az emberiségnek saját útja láttán feljajduló lírája, a madáchi géniusznak talán az egész műből legkirályogóbb leleménye.

Ez a hármas ok: műfaj, forma, koncepció utal sürgetve a mai színpad útirányára: a szimbolikussá stilizált színpad és játéktílus igényére, amely egyedüli lehetséges megmérkőző erő a színpad mai közönségével szemben. Az élő színháznak pedig közönséget kell hódítania a genie számára s a geniet a közvetítés legmaibb formáiban kell kitárnia és ragyogtatnia.

V.

A magyar színpad, az európai modern színpadfejlődéssel szembeállítva furcsa kihagyásokat mutat. Színészetünk még mindig kizárólagos túlsúllyal járja a realizmus útját. Utolsó színpadi forradalmunk, a század elején, a «Thália» volt, amely a pathetikus-deklamációs stílussal szemben, (ami legfeljebb technikai virtuozitásokban tudott frissülni,) a naturalizmus felszabadító betörését hozta el a magyar színjátszás számára. Azóta, épen csak véletlen vagy kényszerű beszivárgás, de nem program és studium formájában érvényesülő hatás az, amit az európai fejlődés a mi színészetünknek juttatott, holott a magyar színészyanyag, – a világnak egyik legelsőbb komédiásmatériája, – tudna s tudott volna az élen is haladni. S amikor Madách a génius mai megszólaltatásának felelősségét rágördíti a mai színpad lelkiismeretére, épen az ő kultuszának tradíció-tiszteletében kell lehajtanunk fejünket s arra a 30 éves fejezetre gondolnunk, amit a korszerű színpadstílus fejlődéshiánya a mai magyar színpad számára a múlt légüres tereként hagyott.



Oedipus, mikor élete súlya rágördült és összeroppantotta, köntöse kapcsaival kiszaggatta szemeit. Hjalmas Ekdal csak megtorpant s ugyanúgy élt tovább.

SCHÖPFLIN ALADÁR: „KLASSZIKUST ÚJÍTANI...”

Horváth Árpád a Nyugat legutóbbi számában teljesen helytálló dolgokat írt arról, hogy az olyan nagy műveket, mint Az ember tragédiája, a színháznak minduntalan újra meg újra meg kell hódítani a rendezés és színészi játék új meg új idomításával a változó színházi stílus és még inkább a változó közönség kívánalmaihoz. A klasszikust minduntalan újítani kell, hogy meg ne merevedjék és múzeumi tárgy ne legyen belőle. Színház és rendezés legnagyobb és legnehezebb feladata ez, a legnagyobb becsvágyra méltó.

Madách művét vagy negyven évig egyforma felfogásban játszották, a Paulay Ede által megvetett alapon, csekély változtatással, csak az egyes színészek játéka jelentett lényegbe vágó különbséget. E negyven év második felében vált tulajdonképpen tudatossá a rendező-művészet önállósága s az a felismerés, hogy a nagy művek színházi előadásában a rendező koncepciója van hivatva megszabni az előadás lelkét s a színész játéka is ennek a koncepciónak van alárendelve. Ennek az az értelme, hogy a mű mint egész kell hogy hasson és nem egyes szerepei által, ahogy régebben például Shakespeare vagy Moliere művei egyes nagy színészek játéka révén maradtak életben.

Hevesi Sándor rendezései már ennek a felismerésnek a szellemében valók voltak. Az első még a Paulay-féle alapra volt építve, a második már egészen új volt: a misztérium-színházra vitte a tragédiát. Az utóbbi nagyon érdekes és színház-történetileg jelentős kísérlet volt, a maga rész-sikerében is szép kezdet. Azzal biztatott, hogy továbbfejlesztve jóval közelebb juttat a célhoz: a nagy mű ideális előadásának megközelítéséhez. De már akkor látni lehetett a teljes siker elháríthatatlan akadályát: a mai magyar színjátszás készültségét az új stílus követelményeihez. Lehetetlen feladat beletörni egy szimbólikussá stilizált előadásmódba a színészek megszokott realiztikus játékmódját, amely egy emberöltő alatt úgy belegyökerezett színjátszásunkba, hogy a színészek talán el sem tudnak más stílust képzelni. Attól is kell tartani, hogy az ezen a stíluson nevelkedett közönség sem tudna hirtelen befogadni egy ilyen stílusváltozást.

Érthetőnek találjuk és semmiképen sem kárhoztatandónak, ha a Nemzeti Színház az ötvenedik évforduló és ötszázadik előadás hétfői ünnepi alkalmakor nem akarta a kísérlet kockázatát vállalni s olyan előadással újította fel drámairodalmi múltunk egyetlen állandó színházi életre képesnek bizonyult remekművét, amely a Paulay-féle hagyományt fejleszti tovább a színház ma rendelkezésre álló eszközeivel. Bármennyire elismerjük egy elvi álláspont jogosultságát, azért el kell ismernünk egy más állásponttól való munka eredményeit is. És el kell ismernünk azt is, hogy a látványosságot, mint a mű a közönségre való hatásának nagyon fontos tényezőjét, semmiféle előadásnak nem szabad elhanyagolni. Ebből az álláspontból kiindulva Az Ember tragédiája új előadásáról nem mondhatunk mást, mint hogy mégis csak előbbre viszi sok jelentős ponton a mű színházi ábrázolását és bizonyára hathatós injekciót ad színházi élettartamának.

A színészi teljesítmény a leginkább sebezhető oldala. Akik a főszerepeket játsszák, Tasnády Ilona, Abonyi Géza, Timár József tehetséges és lelkes színészek és képességeik legjavát viszik játékukba, de nem tudják elfeledtetni, hogy a drámai hangnemből ma nincsenek a színháznak nagyszabású és szélesen kilendülő egyéniségei. Játékuk a jó Nemzeti-színházi átlagot jelenti, de nem ad egyenértékűt a költő filozófiai és lírai mélységével. A hiány itt a mai színész-nemzedékben van s ezen semmiféle rendezői elv és rendezői akarat nem tud segíteni. A kis szerepek csaknem mind jól vannak beállítva és egyikük sem hagy üres teret az előadásban.

A rendező munkájának súlypontja a színházi eszközök felhasználására és a tömegek mozgására esik. Ebben pedig nemcsak hogy hiány nincs, hanem általában kitűnő teljesítményt kapunk. A színházi képek, díszletben, stílusban, elrendezésben mind szépek, a szín, vonal és fény kifogástalan felhasználásával készültek. Horváth Árpád fantáziája és Upor díszlettervező ízlése itt teljes sikert ér el. A kezdő és záró menyországi kép ellen sem lehet érdemleges kifogás – itt a vallási közfelfogásra való kényszerű tekintet tesz elkerülhetetlenül némi édeskésséget. Az egyiptomi, az athéni, a bizánci, a francia forradalmi színek nagyon szépek, a falanszter egyenesen megragadó, míg a római és a Kepler-fele szín valamivel lanyhább. Ádám és Lucifer jelenete az úrban sejtelmes vetített díszletével példát ad a stilizált ábrázolás lehetőségére.



Bizonyos mértékű stilizálás érzik a tömegek mozgásán is. Itt a rendező felhasználja a szavalókórus modern módszerét – a kórus itt-ott lehetne erőteljesebb, de mindig hatásos. A zajongó tömegek hullámváza az athéni és forradalmi színekben erősen össze van fogva és hatásosan szimbolizálja a tömegnek örült szembenállását a szellem akaratával, a falanszter háttérben látható néma, szürke tömeg stilizáltan érzékelteti a gépi élet sivárságát.

Az egész előadás a realiztikus síkon mozog, de észrevehető lépésekkel a stilizálás felé. Ebből származik egy s más egyenlenség, a vonalnak itt-ott némi ingadozása, de néha éppen ez ad egyes mozzanatoknak érdekességet.

Az Ember tragédiája mint színpadi feladat azért is izgató marad sok nemzedéken át, mert többféle úton lehet megközelíteni, de megoldani még egyikén sem sikerült. Megoldásához rendkívüli kedvező körülmények kellenek, a színház, színészek, rendezés különleges virágzása s a közönség befogadó képességének a mainál sokkal nagyobb foka. Addig is elismeréssel kell fogadni minden olyan erőfeszítést, amely egy-két lépést jelent a nagy cél felé. Ha így nézzük, a mostani jubiláris előadás érdemét s az alkalomhoz méltó voltát mindenképpen el kell ismernünk.

1933 – Hont Ferenc; 1934 – gr. Bánffy Miklós – Szeged

A darab rendezését Hont Ferenc kapta. 1933. március 18-án a Városi Színházban előbemutatót tartottak, melyben Kiss Ferenc (Ádám), Táray Ferenc (Lucifer) és Könyves Tóth Erzsébet (Éva) játszották a főszerepeket. 1933. augusztus 26.: Az ember tragédiája első szabadtéri bemutatója, tulajdonképpen a Szegedi Szabadtéri Játékok igazi születésnapja. Lehotay Árpád, Tőkés Anna, Táray Ferenc alakítása, a 300 fős statisztéria, a tánckar, a honvédzenekar és a hatalmas kórus, a templomból kiszűrődő orgonaszó valamint Buday György vetített színpadképei mind-mind hozzájárultak a Madách-mű szegedi sikeréhez.

MOHÁCSI JENŐ: A SZABADTÉRI TRAGÉDIA

(*Nyugat, 1934. 16. sz.*)

Az ember tragédiája szegedi szabadtéri előadása a nagy mű pályájának fontos állomása. Válasszal szolgált a rég fölvetődött kérdésre, hogy Madách remekműve alkalmas-e egyáltalában arra a most már annyira divatos ábrázolási módra, mely valamely színpadon kívül található terület vagy színpaddal rendelkező aréna adottságaival új hatásokat akar kicsiholni, új távlatokat nyitni, új értékeket kibányászni nagyon is ösmert művekből. (Mert egyenest szabadtéri előadásra alkotott mű még csak kevés van.)

Már a tavalyi szegedi előadás, Hont Ferenc rendezésében, bizonyosságot adott Az ember tragédiája szabadtéri lehetőségeiről. Azzal, amit mutatott, de még inkább azzal, amit nem hozott. Pozitívumai: a székesegyház előtt elterülő terras és lépcsőzet fölhasználása és kiegészítése falonstruktúrával, nagy tömegek mozgatása, ezekben Reinhardt és egyéb külföldi rendezők módszerének átvétele. Nagy negatívuma: Az ember tragédiája kellő átrövidítésének és átdolgozásának elmulasztása. (Tudom, hogy erre sem idő, sem lehetőség nem volt.) De minden kezdetlegessége mellett máris nagy hatást tett a nézőkre, a távolulókra is, a Tragédiának ez az első szabadtéri előadása.

Ez évben gróf Bánffy Miklós és segítőtársa, ifj. Oláh Gusztáv több eszközzel, nagyobb anyagi keretek között dolgozhattak. A két művész munkája helyenkint igen szép, de műfajilag felemás produkciót eredményezett. A szabadtéri előadások szellemének megfelelt az a nagyszabású ötszintes emelvény szerkezet, Bánffy Miklós legsajátosabb műve, mely belső lépcsőzetével nagyszerűen elősegítette a tömegek mozgását, emberseregek kirajzását és elsüllyedését, így Athénben és Párisban, meneteknek és magánszereplőknek különböző magasságban történő felsorakozását. (Röbbling is alkalmazott ilyen állandó szerkezetet, a Burgszínházban, de csak az álmokképekben: az egyiptomi jelenet előtt a mélységből szállt föl ez az állandó, ugyancsak sokrétűen tagolt, de a tömegek elővarázsolására és elsüllyesztésére persze nem alkalmas építmény, melynek bizonyára azért nem volt mélysége, mert a négyemeletes nézőtér magasabb pontjairól oda be lehetett volna látni.) Szabadtéri technika, melynek alkalmazását tavaly is észleltük, az is, hogy egészen kívülről, a színpad előtt, jött a pestishalottat kísérő menet, kívülről vonult föl a keresztes vitézek lovascapata. A szegedi templom adottságából folyt az, hogy az előadás intonálása a tornyokból történt, a reflektorok első fénysugara a tornyokra szállt föl, a tornyokban harsonáltak angyalok, magasból hangzott a harang, magasból a hangszóróval kivetített orgonaszó.



Minden egyéb, ahogy ezt ifj. Oláh Gusztáv nekem határozottan ki is jelentette, csupán Az ember tragédiája egy rendes színházi előadásának nagyvonalú kibővítése. A szegedi dómtér, nagyszerű akusztikájával, épületeinek háromoldalú zártságával tulajdonképp be nem fedett színházi nézőtér. Maga a dóm annyira kiesik a zárt színpad stílusából, hogy lehetőleg el kellett tüntetni, homlokzatát el kellett takarni azzal a nagy vászonnal, amelyre az egészen zártszínpadi jellegű háttérket vetítették. (Tavaly Buday György háttereit akarták vetíteni, de a készülék használhatatlannak bizonyult.) A színpadi rendezésben úgy Bánffy Miklós, mint Oláh Gusztáv, mindketten képzőművészek, itt-ott igazán remeket adtak. Egyiptom, Athén, Róma, aztán Prága, Páris, London és a Falanszter: nem illik kikutatni, hogy a két művész kollektívnek hirdetett munkájában ki melyik jelenetben adott többet a magából, háttérrel, világitási hatásban, rendezésben.

Bánffy Miklós már régebben hirdette cikkeiben, hogy ki akarja domborítani az álomképek álomszerűségét. (Ezt csinálta Röbbling, januári rendezésében.) Ez a fölfogás szakítást jelent a színpadi hagyománnyal, mely híven követte Madách instrukcióit, még akkor is, ha azok nem feleltek meg egészen az álom fiziológiájának. (Madách így rendeli: Egyiptomban: tiszta nap. Athénében: ragyogó regg. Párisban: fényes nap. Phalanster: nappal.) Az álomképek sejtelmességét attól kezdve, hogy az egyiptomi színben fokozatosan bontakoznak ki a sötétből az egyes csoportok, a háromfelől, leghatározottabban a nézőtér közepén emelt reflektororonyból lövellő sugarak gyönyörűen szolgálják, némely helyen a Burgszínházra emlékeztetően.

Egyáltalában nem lényegbe vágó, de a második szegedi rendezés kiváló érdemeit méltató írásban mindenesetre megemlítendő, hogy a háttérközvetítésen (felhők járásán) kívül még néhány mozzanat emlékeztet Röbbling burgszínházi elgondolásaira. Az első színben a három arkangyal elhelyezése emelvényen, a sötét Luciferé az előtérben, a magasban fénytoró reflektor, mely sugaraival az Úr fényességét jelenti, az egyiptomi színben a rabszolgák robotolása, a Kepler-jelenetben (az elsőben, mert a második, ahogy Bécsben, Szegeden is kimarad, a tanítvány jelenete sincs átvétítve az elsőbe, mint egyéb magyar előadásban) a lugas, a párisi jelenetben a guillotine ott áll, ahol a Burgszínházban. Az ür-jelenet kimarad. Az előadás egyetlen szünete, ahogy Bécsben, a forradalmi szín után van.

Az óriásméretű színpad a mű új szcenikai távlatait nyitja. Az athéni, a konstantinápolyi, a párisi jelenet még soha ilyen általános érvényűnek és megdöbbentőnek nem bizonyult, a Kepler-jelenetben még soha ilyen szükségszerűen messze nem volt a tudós csillagvizsgáló tornyától az a lugas, melyben Borbála megcsalja az urát. (Ez a jelenet itt egyébként is gyönyörű, színben és hangulatban.)

A színészi teljesítmények nagyrészt ösmertek. Ádámot Lehotay Árpád és Táray Ferenc, Évát Tőkés Anna játssza. Ez az Éva tavaly óta nagyot nőtt. Új Csontos Gyula Lucifere. A kitűnő művész maszkban és beszédben kiváló, de akaratos és bizonyos mód naturalisztikus alakítása elüt a többiek stílusától.

Az ember tragédiájának idei szegedi előadása a klasszikus mű további külföldi pályája tekintetében fontossá lett azáltal, hogy megtekintette Schuschnigg osztrák kancellár, akinek védő szárnyai alatt indult el a burgszínházi előadás. Schuschnigg most is közoktatásügyi miniszter, részben tőle függ a salzburgi játékok műsora.

*

Az ember tragédiája tehát föltétlenül szabadtérré is való. De szabadtéren egészen szabadtéri stílusban kell előadni. Ezt a stílust előbb meg kell teremteni.

Mindenekelőtt szükséges lenne a műnek oly megrövidítése, vagy talán némi átdolgozása is, mely még inkább kihangsúlyozza a Tragédia nagy vonalait, szerkezetének monumentális voltát, de elhanyagolja azokat a jelenetrészeket, melyek csak egyéni vonásokat rónak Ádámra és Évára. Hogy melyek ezek a részek, azt hamarjában meg sem lehetne mondani. Reám például sután hatott a szegedi előadásnál Lucifer és Helena enyelgése, melynek Bécsben nagy sikere van. Itt megtépi túlságosan a fenséges Tankréd–Izóra hangulatot. Elméletben kétséges, hogy melyek azok a sorok, amik kihagyandók a Kepler-színből. Megfontolandó, hogy az utolsó képben mi az, ami elmaradhat az Úr szavaiból.

A szabad tér valóban szabad tér legyen, ne határolja a színpad háttérét templom vagy más határozott stílusú épület. A veronai aréna vagy más efajta építkezés ugyanúgy alkalmas, mint egyéb egészen semleges jellegű térség. A változó szintereket shakespearei egyszerűségű jelzésekkel kell föltüntetni. (Németh Antal és Horváth János Tragédia-terve a veronai aréna számára talán nagyonis tömör és jellegzetes.) Madách jelentői amúgy sem történelmi hűségűek, inkább zseniális kvintesszenciái az egyes koroknak



(Madách hat den deutschen Expressionismus vorweggenommen, – mondotta rádióelőadásában Ernst Lothar), álomszerűségük annál inkább érvényesül, minél kisebb a színpad korszakjelzéseinek realitása.

Ezt az álomszerűséget leginkább fényhatásokkal lehet kelteni. A mesterséges világítás csodái csak este érvényesülnek. Ezért nem adható elő *Az ember tragédiája* nappal, mint a *Jedermann* Salzburgban, vagy némely passiójáték.

Igen nagy probléma végül a színészi játék. Kothurnus nincsen már. De a szereplők alakításai csak Tragédia-, vagyis tragédia-stílusban képzelhetők el. Ez a stílus majd magától adódik a nagyvonalúan és nagyvonalúra rövidült Tragédia-szöveg révén.

Az ünnepi játékhoz hozzátartozik a kísérő zene is. Nem fontos, hogy eredeti legyen. Ne tolakodjék előtérbe, de ne is tűnjék föl bosszantóan azzal, hogy stílustalan és nem idevaló. (Az utat megmutatta a bécsi rádióelőadás teljesen eklektikus és a burgszínházi előadás szünetpótló és hangulatfestő muzsikája.)

*

Hogy ki lesz és hol az első külföldi szabadtéri előadás rendezője, az még egészen bizonytalan. Röbbelíng vagy Reinhardt – ki tudja? Jövőre vagy tíz év múlva – mit számít? *Az ember tragédiája* most lövell ki misztikus és kiapadhatatlan rádium-erőit.

SCHÖPFLIN ALADÁR: A SZABADTÉRI TRAGÉDIA

(*Nyugat*, 1934. 16. sz.)

Ami magasztalást sajtó és közönség ráhalmozott Madách nagy művének szegedi szabadtéri előadására, azt készségesen aláírom. Az előadás megérdemel minden elismerést, mint nagyszabású rendezői teljesítmény és kulturális jelentőségű esemény. Vagy harmincezer ember előtt szólaltatta mag Madách szellemét, ekkora tömeget magával tudott emelni a gondolat magasabb régióiba, ami bizonyára nem csekély érdeme azoknak, akik az előadást rendezték és lehetővé tették.

Nem is bírálatot akarok mondani az előadásról, csak figyelmeztetni kívánok különösen két sarkalatos elvi kérdésre, melyekre Szegeden csak bizonytalan feleletet kaptunk s amelyekről a sajtóban az ünnep szép napjaiban természetesen nem esett szó. Pedig ezeknek a kérdéseknek a megoldásától függ, hogy a szabadtéri színjátékok mostani divata csak mulandó divat és idegenforgalmi attrakció marad-e, vagy új közlési formájává válik a színpadi művészetnek.

Az első kérdés: hogy viszonylik ez a mai viszonyok között elérhető legjobb előadás Madách művéhez és a benne kifejezett szellemhez? Közelebb hozza-e a költő szellemét a nézőhöz, alkalmas-e a mű lényegének az eddiginél tökéletesebb megszólaltatására?

Erre a kérdésre a legjobb akarattal sem tudok igennel felelni. A Tragédia népszerűsítésére kitűnően alkalmas, az bebizonyosodott. Megnagyítja és kiszélesíti azokat a színpadi hatásokat, melyeknek népszerűségét köszönheti. Sokkal nagyobb apparátust tud megmozgatni, tehát jobban foglalkoztatja a nézők fantáziáját. De ne feledjük el, a Tragédia nem az elsőrendű kvalitásaival, a benne élő költészettel lett a magyar színpad legnagyobb és legállandóbb vonzóerejévé, hanem a mozgalmasságával, nagyszámú képeinek változatosságával, nagy tömegek felhasználásával, szóval azokkal a tulajdonságaival, melyek színpadilag megbecsülhetetlenek, de költői szempontból csak a felület értékei. Ebből a felsőbb szempontból bizonyos veszélyt jelentenek: a színpad kénytelen hangsúlyozni őket, de éppen ezért eltakarja a költői lényegét, eltávolítja a művet a drámai költemény típusától és közelebb hozza a revue típusához. Ez a veszély a szabadtéri előadásban fokozottan van meg, mert itt a külsőségekre még nagyobb hangsúly esik s ezenfelül a hatalmas téren, az égbolt roppant mennyezete alatt – bár a szegedi Templomtér akusztikája meglepően jó – a mondott szónak sokkal kevesebb hatóereje van, mint a zárt színházban. Az auditív elemeket háttérbe kényszerítik a vizuálisak. Ezért van a szegedi előadáson csak a nagy tömegeket mozgató képeknek igazi kirobbanó hatásuk s a mű lelkét kifejező intímabb részek sokkal kevésbé hatnak, mint a színházban. A Tragédia álomszerűsége, melyet a színház is csak hiányosan tud éreztetni, itt egészen eltűnik. A kelleténél sokkal közelebb érezzük magunkat a látványos revuehoz. A színházi előadás ebből a szempontból nézve jóval madáchibb.

Erre joggal mondhatja a rendező, hogy nem tehetett mást, a játék módja adva van a szabadtér ténye által. De itt vetődik fel a másik kérdés: bizonyítja-e az ilyen előadás a szabadtéri játékok életképességét? A közönség oldaláról igen. A művészi oldalról már több habozással tudunk csak felelni. Ez a habozás fennmarad mindaddig, amíg zárt



színházak számára írt darabokat adnak elő zárt színház számára kifejlesztett színjátszó modorban. Az igazi, végső megoldás bizonyára az volna, ha akadnának kitűnő írók, akik ösztönnel megérezve a szabadtér követelményeit s azokat a lehetőségeket, melyeket ad, ezekből építenék fel a szabadtér számára való, új szerkezetű és új hatásokra hivatott drámát. Talán a görög dráma formájára támaszkodhatnának, mert az valóban szabadtéri előadásra készült. A színészeknek pedig új színjátszási módokhoz kellene szokni, egyszerű, összefoglaló mozdulatokhoz, a beszédhangsúlyok erősebb kiemeléséhez, apró árnyalatok helyett a széles, nagy vonalakhoz. A szegedi előadás színészei közül ezt csak Csontos érezte meg bizonyos mértékig, megcsillantva a másféle játszámód lehetőségét. A többiek ugyanúgy játszottak, mint a Nemzeti Színház színpadán: kárba vesztett beszédük, mozgásuk sok részlete.

1934 – Hermann Röbbeling – Burgtheater, Bécs

KÁRPÁTI AURÉL: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA A BURGTHEATERBEN

(Nyugat, 1934. 10-11. sz.)

1892 június 18-án mutatták be Bécsben először Az ember tragédiáját, a színházi világiállítás alkalmával, a Práter elején épült Ausstellungstheater színpadán, Dóczy Lajos fordításában. A bécsi előadás magyar mecénása, Esterházy Miklós gróf – akinek bőkezűsége tette lehetővé már előbb a hamburgi bemutatót is – negyven ezer forintot költött a darab pompás díszleteire és pazar kosztümjeire. Az együttes főbb szereplői a hamburgi Stadttheater, a többiek a Carltheater és a Theater an der Wien tagjai közül kerültek ki. A díszletek Zichy Mihály rajzai után készültek, a kísérőzenét pedig Erkel és Sicher kompozíciói szolgáltatták. S az erősen megcsontított Tragédia megszakítás nélkül tizenhat estén aratott tapsot a Práterben. A fordítás «fausti színezete» ugyan inkább ártott, mint használt Madách presztízisének s a történelmi revűhöz illő, látványosságot hangsúlyozó díszletek sem váltak túlságos előnyére a mélyebb költői értékek zavartalan kibontakozásának, – végeredményében az első bécsi fogadtatás mégis elég kedvező volt.

Pár hónappal később, október 6-án, ugyanabban a színházban magyarul hozta színre a Tragédiát a budapesti Nemzeti Színház társulata, a nemzetközi színházi verseny során. Ezt az egyetlen előadást azonban a közönség is, a kritika is jóval bágyadtabban fogadta, mint a németnyelvű bemutatót.

Az idei év elején tehát már harmadszor szólalt meg bécsi színpadon Madách Tragédiája. Ezúttal a Burgtheaterben és Mohácsi Jenő friss, művészi tolmácsolásában. A Prátertől a Burgszínházig bizonyára hosszú az út, térben és időben egyaránt. Ám ez a távolság még becsesebbé teszi, meg jelentősebbé növeli az elért eredményt. Azt a váratlan sikert, amelyet a tárgyilagos sajtó-elismerésen túl, huszonöt telt ház őszinte érdeklődése dokumentált rövid három hónap alatt. Hiszen a madáchi géniusz hódító ereje így szinte már a halhatatlanság vértetében vette be Bécs színház-irodalmi fellegrát. S még hozzá minden más sikert lehengerelve. A Tragédia a Burgtheaterben az évad kiemelkedő «slágere» lett, valósággal kasszadarab. Olyan jóleső elégtétel s egyben meggyőző igazolás ez, amellyel méltán büszkélkedhetünk mindannyian, akik hiszünk a magyar lélekből lelkedzett értékek európai elhivatottságában. Bécs Európa nyugati kapuját jelenti számunkra. Külön öröm, hogy most ép akkor tárult ki előttünk legszívesebben, amikor Madách Imre szelleme kopogtatott rajta.

Igaz, hogy mint minden sikerhez, ehhez is kellett némi szerencse. Három kiváló művészember szerencsés összetalálkozása. Mohácsi Jenőé, Ludwig Kárpáthé és Hermann Röbbelingé. Az elsőnek köszönhetjük a szép fordítást, a másodiknak a bécsi bemutató tervét és lelkes propagálását, a harmadiknak magát a színpadhozatalt. Nem lehetünk elég hálásak irántuk.

Én a huszonötödik jubiláris estén láttam a Burgtheater előadását, a bemutató eredeti szereposztásában. Ekkor zárult be az idei esti Tragédia-előadások sora. Azóta, gondolom, még egyik vasárnap délután került színre a darab, amely remélhetőleg jövőre is helyet kap a műsorban. Ilyenformán – post festa – minden különösebb feszélyezettség nélkül beszélhetek a bécsi előadásnak nemcsak erősségeiről, hanem tehertételéről is. Annál inkább, mert a Burgtheater produkciója igazán elbírja a komoly kritikát. Olyan művészi színvonalon áll, annyi nemes tradícióval, a színjátszásnak olyan mély kulturáltságával teltett, hogy szinte kötelez a megbecsülő őszinteségre.



Mindenekelőtt: Röbbling beállítása kifejezetten naturalisztikus, jelzés helyett ábrázolásra törekvő. Ezzel a korszerűség kérdését már elintéztnek is tekinthetjük. A mai színház, a mai színjátszás és színpadművészet szempontjából a Burgtheater teljesítménye semmi lényeges újítást nem hozott, holott a Tragédia kínálva-kínálja a modern, újszerű megoldások lehetőségeit. Mintha a kitünő igazgatót rendezésében az az óvatos megfontolás vezette volna, hogy a darab eszmei elvontságát a színpadi kifejezés konkrét valóságával ellensúlyozza: megmaradt a reális felmutatásnál, leszámítva némi stilizáltságot, ami minden színház természetéből önként adódik. Ez az óvatosság a jelen esetben bizonyos mértékig érthető. A bécsi közönség nem ismeri úgy a Tragédiát, mint a budapesti. A közelebbhozás megkönnyítése tehát eléggé indokolt a színház részéről, mégha mingyárt konvencionális formák alkalmazása s tömegcsiklandozó, látványos hatások kihasználása árán is. Elvégre az első és legfontosabb cél itt egy meglehetősen nehéz, drámai formába öltöztetett filozófiai költemény elfogadtatása volt egy tájékozatlan közönséggel. S a siker tanúsága szerint Röbbling ezt a célját várakozáson felül el is érte. (Viszont, a bécsi előadás naturalizmusa – ép a helyzetek különbsége következtében – nem lehet igazolás a «degújabb» nemzetiszínházi rendezés számára, amelynek ma már avas valósághoz tapadottsága Paulay korát idézi. A Hevesiféle második Tragédia-szcenirozás után ez egyenesen katasztrofális visszaesés, mert elvileg föltétlenül a keretes beállítás a helyes, lévén a Tragédia misztérium-keretbe foglalt álom. Az új magyar rendezésnek tehát a helyesen felismert alapelv továbbfejlesztése lett volna igazi feladata, a víziószerű álmoképek fokozottabb stilizálása irányában.)

A bécsi előadás naturalizmusát különben nem kell túlságos szigorúan venni. Érezhetően sokszor zavaróan keveredett bele a Burgtheater hagyományos deklamáló-stílusa, amely helyenként a szereplők játékára is kihatott. E tekintetben az egész produkció azokra a bécsi (s még inkább pesti) köztéri szobrokra emlékeztetett, amelyek a naturalista portré-hűséget sajátos módon egyesítik a barokk-drapériák hősi lendületével és kongó bádogg-pátoszával. Vagy egyszerűbben: magára a Nemzeti Színház legutóbbi Tragédia-előadására, amely fölött a stílusbeli kevertségnek ugyanez a felemás, bontó szelleme lebeg. A különbség persze mégis számottevő, a Burgtheater javára. S körülbelül azon az értéktöbbleten mérhető le, amelyet – mondjuk – a bécsi barokk reprezentál a pesti barokkal szemben.

Röbbling a misztérium-keretet nem igyekezett elkülöníteni az álom-képek tartalmától. Játék, dikció tekintetében nála a kettő között alig vonható határvonal. Csupán a keret díszleteinél vettem észre valamivel szabadabb stilizáló szándékot. Így például a paradicsomkert Dürer ismert metszetére utal. De ez sem feltűnő. A díszletek általában mégis festőibbek, képszerűbbek, mint nálunk. A színpad nyílására feszített, állandó fátyol-függöny ugyanis nemcsak atmoszférát teremt a színpadi térben, hanem egytónusba össze is fog mindent. Az egyes képek ezáltal elvesztik realisztikus nyersségüket s majdnem impresszionista festmény hatását keltik, szerencsésen összemossa az előtér valóságos plasztikáját a háttérfüggönyre vetített tájrészletekkel. Ennek a fátyol-függönynek azonban más, nevezetesebb szerepe is van. A nézőtér felől gomolygó, szürkés felhőzetet vetítenek rá, amely csak akkor látszik, ha mögötte a színpad sötét. Mihelyt a függönyt hátulról átvilágítják: a felhőzet eltűnik, egy pillanat alatt semmibe foszlik s mögüle kibontakozik a színpadi kép. Ez az egyetlen momentum itt, amely bizonyos álomszerűséget jelez, a fokozatos fénykigyulással vagy kialvással, ahogy filmekben látjuk előtűnni vagy eloszolni a képet. A szellemes megoldás – amely, úgy tudom, Röbbling igazgatónak speciálisan a Tragédiához készült találmánya – a díszletezés zavartalan munkáját teszi lehetővé a változásokban, egy második, vastagabb, neszfogó függöny láthatatlan leeresztésével, a felhők védelme mögött. A felhőzet különben részlet-átvilágítással részenként is eltüntethető. Ilyenkor például csak Ádám és Lucifer alakja marad a néző előtt, felhőktől övezetten, amelyek a szín többi részét eltakarják, módot nyújtva az esetleges nyiltszíni változás lebonyolítására.

Ami már most a darab színpadra-állítását illeti, a bécsi előadás tizenöt kép helyett csak tizenhárom adott a Tragédiából. Kepler második jelenetét és az ür-jelenetet egyszerűen kihagyta. Az előbbinek hiánya több, mint érezhető: a madáchi gondolat megtévesztő elváltozását eredményezi. A bizánci képnek tudvalevően pontos ellenpárja a Kepler-kép, Ádám amott az evangélium gyakorlati megvalósításából ábrándul ki; itt viszont a tudomány megváltó erejében csalódik. S ezt a csalódást ép a második rész, a tanítvánnyal folytatott párbeszéd teszi kétségtelemné. Ha ez a rész elmarad, Kepler úgy tűnik fel a néző előtt, mintha csupán szerelmében csalódott, megcsalt férj lenne, – ami



nyilvánvalóan hamis beállítás, – nem is szólva az álomban álmódott álom motívumának lényeges elváltozásáról s a következő képhez átvezető kapcsolat megszakításáról. Ilyenkor derül ki, hogy a sokak által laza képsorozatnak minősített Tragédia belső konstrukciója mennyire szerves, egységes és megbonthatatlan, sokszálú egész. Az ür-jelenet – amelyet a bemutató előadás után valószínűleg technikai okokból ejtettek el – már kevésbé hiányzik. Elhagyása legfeljebb a logikai teljesség tekintetében jelent veszteséget. S itt mindjárt megjegyezhetem, hogy a külföldi előadásokból nem tartom helyesnek törölni a Tragédia egyes részeit pusztán azért, mert a Fausta emlékeztetnek. Minden ilyen árulkodó jelet eltüntetni úgysem lehet. De nyilván nem is szükséges. Hiszen a legtöbb világirodalmi remekműben vannak más remekekkel rokon elemek, anélkül, hogy ártalmára lennének a mű egészének vagy eredetiségének. Elismerem azonban, hogy – a múlt szomorú tapasztalatai alapján – a félelem nem volt jogosulatlan. A Tragédiát a külföldi kritika annyiszor s olyan felületes-könnyelműen igyekezett a Fausttal agyonvágni, hogy indokoltnak tetszett a legmesszebbmenő óvatosság, épen az igazi Madách elismertetése érdekében.

A bécsi előadás mindössze három óráig tart, ami eléggé bizonyítja: milyen rengeteget húztak a szövegből, minden egyes kép folyamán. Az egész mégis meglehetősen fárasztóan hatott. Ennek oka az első kilenc kép egybefűzése. Szünetet csak a francia forradalmi jelenet után kaptunk, jó másfélóra múltán. Színházban ez bágyasztóan sok idő, a legodaadóbb figyelmet is ellankasztja. Két szünet beiktatásával (a görög kép és a londoni vásár után) könnyű lett volna segíteni a nézők fölösleges megterhelésén. Bár, meg kell hagyni: a bécsi közönség a huszonötödik előadásán is remekül viselkedett. Semmi mozgolódás, egyetlen köhögés nem hallatszott a hosszú első rész alatt. A második résznél még inkább fokozódott a figyelem. Állandó, eleven kontaktus érzett a nézőtér és a színpad között. Pedig a Burgszínházban nincs nyíltszíni taps, se kihívás. Az érzelmi megnyilatkozás így csupán néhány halk nevetésre szorítkozott, Lucifer egy-egy gúnyos, csípősen elmés megjegyzése nyomán.

Az előadás fénypontja a forradalom színes, mozgalmas csoportjelenete volt. A tömegek mozgatása általában erőssége Röbbeling gondos rendezésének. A bizánci kép és a londoni vásár ugyancsak bővelkedett megkapó művészi mozzanatokban. Ellenben a római jelenet orgiáját szakasztott olyan illedelmes, szolid kedélytelenség enyhe unalma lengte át, akárcsak nálunk a Nemzetiben. Annál frappánsabb volt a falanszterkép. Díszletét a leeresztett zsinórpaddal szolgáltatta. Ez rendkívül ötletes megoldásnak bizonyult. Legfeljebb a hidak folytonos le-fel húzgalása fölösleges. Semmi értelme sincs, ezért végül már csaknem kómikusan hat.

Dikció, játék – mint említettem – hagyományosan burgtheateri. A verset pattogón kihangsúlyozták a szereplők. A derék Lucifer még külön is kipuffogtatta a szóvégi mássalhangzókat. A bék és pék szinte petárdaszerűen robbantak ajkán, szabályos utóprüsszentés formájában. Az Úr szavát kottázni lehetett volna, olyan melódikusan zengett. S természetesen a deklamáló stílushoz tartozó nagy és széles gesztusok sem maradtak el. Mégis, az ember valahogy érezte, hogy ennek az ágáló pátosznak, ennek a stilizált hévnek és lendületnek itt eleven talaja, éltető levegője van. Őszintén átélt, igazi stílus ez, amelynek múltja és jelene egykép innen való, ide való. Főképp meggyőzőn jutott ez kifejezésre Éva megszemélyesítőjének, Maria Eisnek széles skálát megszólaltató, szuggesztív játékában. Alakítása, a változó szerepek egymásutánjában, a lírikus ellágyulástól az izzó drámai kitörésig, egyformán stílusban tartott, kiegyensúlyozott, magával ragadó volt. Paul Hartmann Ádámja hasonló kvalitásokkal ékes. Talán csak itt-ott lankadt «költői» heve némi szárazságba. Legkevésbé volt egységes Tressler Lucifere. Mintha prózát váltogatott volna daloló verssel. Nyomát se mutatta a kiábrándult «kritikusnak». A hideg ész démona helyett hangosan recsegő, kissé naiv, kénköszagú középkori ördöggel ajándékozta meg Madáchot. Végül, az utolsó jelenetet egy elnyújtott, hatásos-kandúrkurrogással zárta le. A többiek közül kiemelkedett Volters rabszolgája, Herterich Rudolf császára és Schmidt örült gyárosa. Az előadás kísérőzenéje – Franz Salmhofer invenciózus műve – rendkívül kifejező. Diszkrétan a háttérben marad s csupán a hangulati aláfestést adja meg. Épúgy, mint Willi Bahner sok szép dekorációja és Röbbeling kulturált rendezése.

Mennyi kifogás, – szinte sokallom. És mégis, azt kell mondanom, amit már a bemutató kritikusi is hangoztattak: egészében a bécsi előadás igen érdekes, komoly művészi teljesítmény. Méltó az elismerésre és megbecsülésre. Kivált részünkről, akik jól tudjuk, milyen fölbecsülhetetlenül sokat használt ez a sikeres bécsi bemutató nemcsak a Tragédia, hanem az egész magyar kultúra európai hitelének.



1937 és 1939 – Németh Antal – Nemzeti Színház

Németh Antal 1937-es, a Nemzeti Színház százéves évfordulójára készült Tragédia-felújítása kapcsán a korabeli szakkritika szintén kiemelte a néptömegek dinamikus mozgalmasságát, egyén és tömeg szembesülésének végtelen sok lehetőségét. 1937-es színrevitele lényegében expresszionista volt. Az 1939-es, miszerű, szertartásjellegű kamaraszínházi. Szándékát Németh Antal így határozta meg: (a rendezés) "meg akarja szabadítani a színpadi elképzelést a történelmi képeskönyvjellegtől, ami eltakarja a nézők előtt a mű mélyebb mondanivalóját". Összesen 8-szor rendezte meg a Tragédiát.

MOHÁCSI JENŐ: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA HAMBURGBAN

(Nyugat 1937. 6. sz.)

A hamburgi állami színház április 15-én mutatta be Az ember tragédiáját. Ott voltam az utolsó próbákon és a bemutatón. Fordítói nevem nem szerepelt a színlapon, erről már régebben lemondtam, hogy meg ne akadályozzam a hamburgi előadást, amely Madách remekművének németországi sorsára rendkívül fontosnak ígérkezett. A bemutatóra kiutaztam. Erre jogom, ez kötelességem volt, hiszen egy évtizednél is régebben igyekszem irányítani a német nyelvterületen Az ember tragédiája sorsát.

Hamburgban játszották negyvenöt év előtt nemmagyar nyelven legelőször a nagy művet, Dóczi Lajos átköltésében. Akkor sikere volt. E Madách-hagyományt Hamburg rég elfelejtette. Állami színházának intendánsa, Karl Wüstenhagen, most leginkább a bécsi burgszínházi előadásnak és Hermann Röbbeling felejthetetlen rendezésének sikere folytán fogadta el Az ember tragédiáját, új fordításomban. Utóbb államügy lett a színpadiból: a magyar-német kultúracsere első jelentős eseménye. Németh Antal kapott meghívást a rendezésre. Művészi munkája fontos tényezője lett az óriási sikernek, mely sokféleképpen nyilvánult: a bemutató bevégeztével csaknem negyven kihívás, a német sajtó terjedelmes beszámolóiban és abban a tényben, hogy a majdnem kétezer férőhelyű színház május 27-éig tizenhétszer tűzte ki a Tragédiát, ebből ötször bérletszünetben.

Úgy tudom, a hamburgiak igen elcsodálkoznak Az ember tragédiája óriási sikerén. Én nem csodálkozom. A világháború befejezése óta nincs az a féligmeddig gondolkozó közönség, amelyet meg ne perzselne a magyar remekműből kiáradó szellemiség és humánus, lelkiszabadság és végzettség forró lehe. 1892-ben megbukott Hamburgban a falanszter-jelenet, 1937-ben megejtette, megdöbbenetette az embereket. Annakidején neveltségbe fult a londoni jelenet vége, a sírbuszállás, – most a haláltánc, amelyet a rendező itt beállított, megrendítette a nézőket, bár kissé hosszadalmas volt. Felsőzad előtt Faust-utánezatnak bélyegezték a német bírálók Az ember tragédiáját, most ez a vélemény eképen módosul: Madách Imre olyan mesterművel ajándékozta meg az egész magyar népet, amely a világirodalom legkiválóbb alkotásai közé tartozik és célkitűzésében és fenségében a Fausttal rokon (Völkischer Beobachter.)

A drámai költemény világirodalmi jelentőségét azok a lapok is elismerik, amelyek hosszasan latolgatják a Tragédia erényeit és hibáit. A nagyon is szigorú Kölnische Zeitung megállapítja, hogy Az ember tragédiája nem éri utól a Faustot sem világteltségében, sem tudásmélységében, nem költői fényében és nem teatrális varázsában, – de mindjárt hozzáfűzi: Nagyszerű ezen a művön a belső megrendültség hatalma, a bölcséleti komolyság, a vizionárius erő.

Nem állhatom meg, hogy ne idézzem a Frankfurter Zeitung hosszú értekezéséből a következő részt: Hiányzik e költői műben az az életfolyam, amely kiegyezést teremt az eszmény és az élet között, mely megéreztetni az emberit: hiányzik a humor. Humor mint életbölcseesség és isteniesen jóságos tűrés és szabadjárahagyás, ahogy van. Ha megmutatkozik egyszer, akkor erősebb hozzátámaszkodást érzünk Goethe Faustjához, mint bárhol másutt. De ő csodája a költői géniuszak: Ádámban mégis lehe van ama nagy alakoknak, kiknek otthona a világirodalom. Madách drámai költeménye műve a magasztos, örök gondolatoknak, a tiszta bölcsélet-költői beszédnek. Megtévészthetetlenül és hevesen dobog a mű minden sorából egy Istent kereső szív. Egy bölcselkedő, Hegeltől iskolázott koponya igyekszik, résztvevőn a szenvedésben, megnyitni az emberiség számára a megváltó bölcsesség kapuját. Gyengébb költő számára veszélyes lehetett volna a képeskönyvszerű áttekintés Fáraótól Dantonig és tovább a jövőendő államig. Mily dicséret tehát a magyar költő számára, hogy művét Goetheé, bár benne gyökerezik, legkevésbé sem takarja el, hanem megállja helyét



mellette szerény és ezért annál önállóbb módon, mint nagyszerű külön fejezete a fausti ember problémájának.

*

Németh Antal a hosszú költeményt Paulay és Röbbeling nyomán rövidítette. Kimaradt a második Kepler-szín és a szín az űrben. Hogy az előadás mégis négyórás, bár a verssorok fordításomban egy-egy verslábbal rövidebbek és a szöveg korántsem több, néhol, különösen az utolsó képben, inkább kevesebb, mint a háromórás burgszínházi előadásban, az inkább Farkas Ferenc szép muzsikájának némi túlbúrjanzásától és a színpadi (bár forgószínpadi) átrendezések nehézkességétől van. (Az ember tragédiája rendezésénél a forgószínpad nem előny.) Nagy szünet egy van, mint Bécsben, a Danton-kép után.

Ahogy Heinz Daniels szép színpadi képei nem egyöntetűek, úgy a rendezés sem az. Eklektikus voltát Németh Antal is hangsúlyozta, hamburgi egyetemi előadásában. A felhők járása a közfüggönyön, átdíszletezés alatt, bécsi hagyomány, ugyancsak az néhány kisebb mozzanat, mint teszem azt Danton nevetésének crescendoja, amikor Saint-Just bevádolja. A tömegjelenetek kitűnőek. A falanszter-szín kettéoszlik. A második rész díszletén oroszbetűs feliratok: szovjet és szovjetparadicsom. Ezzel leszakad a nagyszerű jelenet a napi politikába. A végső jelenetben a főpróbán és a bemutatón némi zavar volt, az Úr és az angyalok szavának felcseréléséből, talán a muzsika jóvoltából.

A londoni színt még soha olyan jónak nem láttam, mint Hamburgban. A színpad forogva bemutatja a kép több szeletét, a folytonos mozgás, a nép hullámozása remekül érzékelteti a vásári forgatagot. Németh a világháborút megelőző időben játszatja a képet. Annál megkapóbb a féligmúlt divat szerint öltözött emberek közé beviharzó haláltánc a zöldesen felvillanó csontvázakkal, melyek az áldozatokat vállukra tett kézzel merevítik át a megsemmisülésbe. Ez a vízió megrendítő. Az elítélt talygáját nem látjuk, magát az elítéltet sem. Rikkancsok ordítják az ujságból a fiatal Lovel gyilkosának halálos ítéletét. Ádám és Lucifer elegáns ruhában jelentkeznek, nem munkásnak öltözve. Így érdekesebb, hogy Éva elutasítja a ficsurat, de kevésbé érthető, hogy a cigányasszony az elegáns urat fitymálja.

Újat próbált Németh Antal a harmadik szín végén. Ádám és Éva elszunnyadnak, ekkor Lucifer az elsötétült színpadon hívó mozdulattal bűvöli Ádámot maga felé. Ádám lassan felemelkedik, Lucifer felé indul. Éva álmában felsóhajt: Ádám, hol vagy? – de Ádám indul Lucifer után, annak jelzésül, hogy a most következő álmokat Ádám maga álmodja, Éva pedig csak megjelenik bennük.

A lelkes hamburgi színészek közül Werner Hinz, tagbaszakadt remek fiatal férfi, Paul Harmannon kívül a legjobb Ádám, akít valaha láttam, elmélyülő és néha monumentális. A dekadensebb Ehmi Bessel Évája legkitűnőbb kitöréseiben, mint rabszolganő és falanszteri anya, a bécsi Maria Eisre emlékeztet. Robert Meyn mint Lucifer remekül beszél, de jóval szintelenebb, mint két főszereplőtársa, igaz, hogy szerepe is egyhangú. Felejthetetlen falanszteri tudós Gerhard Ritter: a Sachlichkeit megdöbbenő jegességű megtestesítője.

Egészen különös, talán az ekspreszionizmus maradványa, a főszínészeknek az a modora, hogy úgyszólván soha nem tekintenek partnerükre, hanem előre beszélnek, be a nézőtérre. Így különösen Werner Hinz beszéde, mely amúgy is nemes páthosszal teli, szinte koturnusra emeli alakítását.

*

Az ember tragédiája számára a világ kapuját újabban a bécsi Burgszínház előadása nyitotta meg. Erről az előadásról megemlékezett a föld számos nagy ujságja, de a németországiak közül alig egy-kettő. Hamburg az új német hivatalos elnevezés szerint a világ kapuja: das Tor zur Welt. Madách számára Hamburg feltárta mindenesetre a német birodalom kapuját.

SCHÖPFLIN ALADÁR: SZÍNHÁZI ESEMÉNYEK

(nyugat, 1939. 6. sz.)

Mióta Paulay Edének eszébe jutott színpadra vinni Az ember tragédiáját, Madách nagy műve nemcsak a színészeknek, hanem a rendezőknek is állandó kísérleti anyaga. Vagy egy emberöltőn át csekély módosításokkal Paulay rendezése szerint játszották, a rendezők csak a színészi megoldásokban élhettek ki kísérletező szenvedélyüket, a háború után azonban, amikor nálunk is erőrekapott a rendezői önkény az íróval szemben, egyre újabb elgondolások vetődtek felszínre, a Tragédia új és újabb



értelmezései, műfajának váltakozó elgondolásai s ezek közül egyik-másik az elméleti okoskodásból eljutott a színpadi megvalósításig is.

Olyan merész kísérletet azonban senki sem hajtott végre, mint most Németh Antal a Nemzeti Kamaraszínházban. Egyenest ellentétes célt tűzött ki, mint minden eddigi rendező: a végsőkéig leegyszerűsíteni az előadást, elvenni belőle azt, ami eddig a közönségre legjobban hatott, a színpad látványos gazdagságát, a pompázó jelmezeket, a nagy tömegek hatásos mozgatását, a szemet csábító külsőségeket. Lemezteleníti a darabot, elvesz belőle mindent, ami másodrendű érték, hogy a figyelmet az elsőrendű értékre központosítsa, a műben megszólaló költői értékekre és eszmei mélységekre.

Kétségtelenül figyelmet érdemlő elgondolás, aki a színházban is a költői értéket keresi, nem utasíthatja el elvileg magától. Nem lehet tagadni, a nagyon díszes, pompázó előadás kissé mindig lealacsonyítja a Tragédiát: azt jelenti, hogy mesterségesen kell fokozni hatását. Külsőségeivel el is vonja a figyelmet a mű lényegétől. A közönség szemében többé-kevésbé látványos darabbá teszi s ez a színészeket is arra csábítja, hogy játékuiban a tömeg-ízléshez hasonuljanak.

Németh Antal rendezése a Tragédiát a vallási oldaláról fogja meg. Ezt jelzi a színpad is: szárnyasoltár, két szárnyán szent szobrokkal, közepén a színek szerint változó stílizált, festett képekkel. A menyországi részek ki sem jutnak a színpadra, az Úr és az angyalok szavai lemezekről hangzanak el, a színpadon csak a három főszereplő áll. A többi jelenetekben szereplő tömegek csak jelezve vannak a színpad mögül hangzó zajokkal, élénk csak azok a szereplők kerülnek akiknek szerepük van: az egyiptomi színben az üldözött rabszolga, a görög színben Miltiadesen, nején, gyermekén és Luciferen kívül csak azok a polgárok, akiknek szavuk van. Nagyobb számú szereplő csak a francia forradalom és a londoni vásár színjein mozog a színpadon. Így elmarad a névtelen tömeg zajlása és hullámzása. Ez természetesen nem lehet szövegcsontkitások nélkül, de el kell ismerni, a kihagyások tapintattal és ízléssel vannak csinálva, az egész általában érthető marad; csak a forradalmi és londoni színben van némi zavar. Segít ebben persze az is, hogy a mai közönség jól ismeri a Tragédiát s így akárminő jelzésekből is ért.

Magától értetődik, hogy ilyen elgondoláshoz a színészek részéről is másféle játékra van szükség. Németh Antal maga figyelmeztetett bevezetőjében, hogy előtte tulajdonképpen nem a szó szokásos értelmében vett színészi játék lebeg, inkább recitáló előadásmódra gondolt. Ebben a tekintetben az előadást nem találtuk egyenletesnek. Teljesen csak Kovács Károly valósította meg a recitálást s rajta kívül a mellékszereplők egy része, míg Abonyi Géza és Lukács Margit minduntalan beleestek abba a színészkedésbe, amelyet a nagy apparátusú előadásokon megszoktak, csak lehalkították a hangjukat, sokszor a suttozásig.

A kísérlet, ha nem zárja is ki a vitát, egészében nézve eredményes volt. Madách költői szelleme és filozófiája így, a színpadi díszítettség segítségével nélkül is győzött. Abban, hogy most már széltében-hosszában is így fogják játszani a Tragédiát, nem hiszünk, - ez nem is volt a rendező szándékában. Hogy kisebb vidéki szintársulatok hasznát fogják-e venni, az is kétséges. Szellemileg kisebb igényű közönség előtt van nagyobb szükség a látványosság támogatására.

1947 – Both Béla – Nemzeti Színház

Az 1947 szeptemberében felújított Both Béla-féle rendezésből 89 előadást produkált. A tömeg értelmezése minden Tragédia-előadás egyik legfontosabb kérdése. Madách a népről elkieseredetten pesszimista felfogást vallott. 1949-ben és 1955-ben éppen ez volt az egyik fő indok arra, hogy a drámát leparancsolják a színpadról.

1955 – Gellért Endre, Major Tamás és Marton Endre – Nemzeti Színház

Egyik előadásra maga Rákosi Mátyás jött ellenőrizni, hogy mi is történik a nemzet első színházában. Páholyában Major Tamással foglalt helyet, akinek hátrafordulva magyarázta folytonosan kifogásait. Az igazgató tapintatosan figyelmeztette, hogy talán inkább az előadást nézze, mire Rákosi föl pattant, mondván, hogy kívülről tudja a szöveget, és bármelyik szerepét el tudná játszani. Már a második kép után berendelte Martont a színházba, és a magas látogató ekkor már a szalonban tiltakozott a darab műsoron tartása és bemutatása ellen, ordított, csapkodott, arra hivatkozott a többi között, hogy a művet már Babits Mihály is elítélte és azt



mondta, hogy "a prolikat ez nem érdekli". Közben kint folyt az előadás és Rákosi szavai alatt behallatszott a szalonba a színpadon énekelt Marseillaise. A színháztörténeti és történelmi jelenet leglényegesebb mondata a következő volt: "Maguknak csak az a szerencsájük, nem szeretek művészt börtönben látni." Rákosit (és Kádárt is) idegesítette a Tragédia közönségsikere. Erre Major mondta Gáspár Margitnak: "...hát tudod, ez a mi Csárdáskirálynőnk." (A főszerepeket Básti Lajos és Lukács Margit, illetve Bessenyei Ferenc, Szörényi Éva és Ungvári László alakította.)

1964 – Major Tamás – Nemzeti Színház

Major Tamás 1964-es, absztrakt térben színre vitt nemzeti színházi előadásának szándéka részben a Németh Antal-i volt: "meg akarja szabadítani a színpadi elképzelést a történelmi képekönyvjellegtől, ami eltakarja a nézők előtt a mű mélyebb mondanivalóját".

1975 – Harag György – Marosvásárhelyi Nemzeti Színház

„Miért játsszuk a Tragédiát?” - fordul a műsorfüzetben a közönséghez a rendező. „Az ember legfőbb lényege az élni, teremteni akarás, a harc a megsemmisülés ellen. Ezt a harcot szeretnénk ábrázolni, melynek során [...] a »sárból, napsugárból« összegyúrt gyarló ember mindig talpra áll, hisz, remél, harcol s a harc révén mindig újjászületik az élet. Úgy érzem ez a mű lényege, s ezzel választ is adhatunk arra a kérdésre, hogy miért játsszuk a Tragédiát.”

1980 – Paál István – Szolnoki Szigligeti Színház

Alapvető célja, hogy dinamikus állandó térben gondolati színházat vagy szertartásjellegű előadást hozzon létre, puritán keretek között az értelmezéssel és a színészi játékkal rendkívül expresszivitást teremteni. Paál István: „... az ember történelmi konfliktushelyzete volt számomra a rendezés kiindulópontja, és az, hogy ezekben a történelmi, s azokon belül magánéleti szituációkban és konfliktusokban, az ember, aki részese is alkotó módon ezen helyzetek alakulásának, ugyanakkor ki is van szolgáltatva, hogyan viseli el e helyzeteket”.

NÁNAY ISTVÁN: PARTIZÁNATTITŰD

(részlet)

Az 1980-as Tragédia a mű magyarországi előadás-történetében fordulópontot jelentett. Sajátos helyzet alakult ki: a szolnoki bemutató előtt hét évvel vendégszerepelt az a tartui együttes, amelynek Tragédiáját hasonló szakmai ováció fogadta, mint Brook híres Szentivánéji álmját. Az előadás hívei rámutattak, mennyivel szabadabban nyúlhat a műhöz egy külföldi rendező, aki végre megszabadította a drámát a nálunk szinte kötelező történelmi illusztrációtól. De hiszen ugyanezt tette Paál István is, mégpedig a dicséret rendezői látásmódnál radikálisabban. A stilizált templombelsőben játszódó történet egyértelműen az Úr és Lucifer konfliktusát bontotta ki. Mindketten az emberért, Ádámért és Éváért harcolnak. Az egyik azért küzd, hogy az emberpár megmaradjon az általa rájuk bocsátott vakságban, a másik azért, hogy a teremtmények rábredjenek emberi mivoltukra, cselekvőkké váljanak, önmaguk tegyenek valamit valódi felemelkedésükért, szabadságukért. A helyzetek kiélezése érdekében az Úr nemcsak testi mivoltában jelent meg (ami a Nemzeti Színház egyik felújításában már megtörtént), hanem a történelmi színek egy-egy szerepébe bújva folyamatosan fenntartotta jelenlétét, így a két ellenérdekelt fél közötti összecsapás folyamatosan vált. Fialok előadása volt a szolnoki: Ádám, Éva és Lucifer gyakorlatilag ugyanannak az ifjú korosztálynak volt tagja, amely a náluknál idősebb generációt képviselő Úrral állt szemben. Az előadás már e felfogás miatt is viták és támadások kereszttüzébe került, de az igazi botrányt az okozta, hogy ebben a koncepcióban képtelenségnek hatott volna a dráma záró sora, tehát az végül is nem hangzott el. Lucifer próbálja felrángatni az Úr előtt meghunyászkodó tömegben hason fekvő Ádámot és Évát, a fentről gúnyosan szemlélődő Úr egykedvűen nézi ellenfelének hiábavaló erőlködését, miközben leereszkedik a vasfüggöny, amelyre fel van írva az utolsó mondat első fele: "Mondottam, ember..." A vasfüggöny metafora értelmét alighanem ma sem kell különösebben magyarázni!



1982, 1983 – Vámos László – Szeged és Nemzeti Színház

Vámos László 1982-es neoromantikus, dekoratív nemzeti színházi színrevitele Paulay látványra koncentrálnak kezdeményezéséhez nyúlt vissza. Ez a revüszerű túlzásokat is vállaló rendezés főként a látványban, a "mise en scene" megalkotásában érvényesül. A túlzottan kitágított hatalmas tér parttalanságában, a többi szereplő hagyományos deklamálásától kísérvé Ruttkai Éva (Éva) és Gábor Miklós (Lucifer) a hagyományostól izgalmasan eltérő szerepértelmezésükkel és beszédükkel magukra maradtak, s a bömbölés áradatában nem volt hatása alakításuknak.

A Tragédia színre vitelének centenáriumán, 1983. szeptember 21-én Vámos László rendezésében mutatták be Bubik István, Tóth Éva és Balkay Géza főszereplésével. A műsoron lévő Tragédiát - Iglódi István rendezésében - 1997 márciusában mutatták be a Nemzeti kamaraszínházában, a Várszínházban. Az 500. előadás Horváth Árpád, az 1000. Major Tamás nevéhez fűződik. Az 1500. előadáson a főszerepekben Széles Tamás, Söptei Andrea és Csikos Sándor lépett fel.

1996 – Lengyel György – Debrecen

Mejerhold megjegyzése, miszerint "nem a művet, hanem az írókat kell rendezni", most is sokat segített. Madách életművével, elsősorban költészetével ismerkedve többet tudtam meg a Tragédiáról is. Számomra Madách nem egyműves író. A Tragédia kapcsolódik verseihez, prózájához. Az előadás szövegekönyvének kialakítását illetően a Madách színházi, a pécsi és a debreceni előadás sok tekintetben különbözött egymástól. Abban megegyeztek, hogy mindhárom alkalommal Arany János számos javítását mellőzve gyakran tértünk vissza az eredeti madáchi sorokhoz, mivel az eredeti megfogalmazásokat erőteljesebbnek éreztük. Lengyel György, a debreceni Csokonai Színházban Striker Sándor, „Rekonstrukció”-ja fölhasználásával állította színpadra a Tragédiát. Az előadásban Madách eddig soha el nem hangzott, eredeti mondatai szólalnak meg. (Pécsett 1992-ben, a Madách Színházban 1981-ben, a Zeneakadémián 1954-ben)

1998 – Vidnyánszky Attila – Beregszászi Illyés Gyula Színház

Vidnyánszky Attila rendezésének középpontjában ugyanis Ádám harmadik színben elhangzó, önmagához intézett kérdése áll: „*Oh, e zűr között / Hová lesz énem zárt egyénisége, / Miné leszesz testem, melyben szilárd / Eszköz gyanánt oly dőrén megbízám / Nagy terveimben és nagy vágyaimban? Oh, miért lökém el / Magamtól azt a gondviséletet, / Mit ösztönöm sejtett, de nem becsült, / S tudásom óhajt – oh de hasztalan*” mire Éva, mintegy figyelmeztetve a gesztus döreségére, megjegyzi: „*Nem így volt ám ez egykor, szebb időben*”.

A beregszásziak Tragédiája, nyilván semmiképpen sem függetlenül saját helyzetüktől, sorsuk alakulásától, erre a „miért jutottam ide” kérdésre keresi a választ, fiatalokra jellemző érdeklődéssel és a fiatalság jogán.

2002 – Szikora János – Nemzeti Színház

Szikora ötletdramaturgiára építi rendezését. Képi ötlettől akusztikus ötletig átugrik drámailag megoldatlan jeleneteket. Néhol nem illik a szöveghez a színészi játék. A játékhoz a rendezés. A rendezéshez a szöveg. Nem vitaviszonyban állnak, hanem kioltják egymást. Előfordul az ötletzuhatagban, hogy Szikora logikájuktól eloldott szavakat rendez. [...] Alföldi Róbert, Szarvas és Pap nemcsak jók mindhárman, de itt sikerült a rendezésnek valóban megújítani a Paulay Ede színre-kísértése óta tartó tradíciókat. Szikora kiemelte a főszerepeket szerepköri meghatározottságukból, miszerint Ádámot az együttes hőse, Évát a heroina (vagy a naiva) játssza, Lucifert pedig az intrikus színész. Hősi kiállítás helyett humor hatja át a szerepformálásokat.

(NSZ • 2002. március 18. • Szerző: M. G. P.)

Egyébként Szikora a 4141 sornyi szövegből rekord mennyiségű sort húzott (amely könnyen megállítható Madách Imre Az ember tragédiája CD-ROM 1.0 változat Madách lemeztár 1. Madách Irodalmi Társaság 1998. alapján) – a kivágott rész 41,028 %, a könnyebbség kedvéért és jóindulatúan mondjunk: 40 %-ot (Varga Magdolna: A harmadik évezred Tragédiája avagy mi kell (vagy mi nem kell) nekünk a 19. századból? című írása alapján)



RADNÓTI ZSUZSA: ELVESZETT KONSZENZUS
Az ember tragédiája bemutatója elé

(MaNcs, 2003)

A legendás Universitas együttes egyik meghatározó egyénisége volt Ruszt József, aki a csoportból továbblépve, híveinek egyre bővülő táborával szinte végigvándorolta az egész országot a hetvenes-nyolcvanas években. Példamutató függetlenséggel és következetességgel kereste, alakította ki és fejlesztette tovább új- és korszerű színházeszményét, amely azokban az évtizedekben egyenlő volt a fennálló ideológiai és politikai rendszertől való deklarált művészi függetlenséggel. Kecskeméti korszakában csatlakozott hozzá a hivatalos, budapesti színházi életből kiábrándult Gábor Miklós, s mikor a nyolcvanas években, a puha diktatúra korszakában lehetővé vált, hogy Ruszt vezetője legyen egy új, nulláról induló színháznak, kettejük közös szellemi alkotásaként megszületett a színháztörténeti jelentőségű *Az ember tragédiája* Zalaegerszegen, 1983-ban.

Ők ketten fémjelzik ezt a nagyszerű, színházavató, színháznyitó előadást, de az egész "Ruszt-szabadsapat" teljesítménye benne van a végeredményben.

Kezdődött a szöveg-előkészítő, dramaturgiai munkával. Ruszt munkatársai segítségével revelatív szerkezeti változtatásokat hajtott végre az előadási példányon. Ádám szerepét felosztotta; az alap-Ádámnak – aki kezdi és befejezi az előadást – meghagyta a töprengő, vívódó, Luciferrel vitázó, kommentátori szövegeket, jó néhány kép cselekvő, a cselekvést illusztráló Ádám szerepét pedig más színészekre osztotta. S miután a dráma nagy része egy álomsorozat, az alap-Ádám így minden további nélkül megkettőződhetett, természetes módon léphetett ki-be az egyes történelmi képekbe, s az őt helyettesítő, cselekvő alteregója mellől beszélve, azt megérintve járhatta be a teret és az időt, oly szabadon, mint Lucifer a madáchi univerzumot. S így egységesen, sűrítettebben volt érzékelhető Ádám álma a történelemtől. Egyszerre kint is volt és bent is a folyamatokban, s valójában sokkal töményebben szólalhatott meg személyiségének gondolati rétege. Világosabban fel lehetett fogni Ádám szövegének intellektuális, vívódó részét, nem szakították meg folyton-folyvást az illusztráló képek más regiszterben megszólaló mondatai, s ezáltal sokkal tisztábban volt követhető és érthető Lucifer és Ádám nagyszabású társasjátéka. Ádám szerepe a lényegére szűkült, s karaktere is egységesebb képet mutatott.

A második revelatív újítás: Ruszt a színpadképben felelevenítette Hevesi Sándor díszletképzését; Menczel Róbert díszlettervezővel együtt egy misztériumszínpadhoz hasonlatos, világszínházi, hármastagozódású, szinte teljesen csupasz teret hozott létre, amelyben néhány tonettszék, egy hangsúlyos ruhafogas és egy karosszék a legfontosabb elem. S a színész a maga intellektusával, jelenlétével, intenzitásával, csak a dialógusra, a gondolatra, a konfliktusokra és a bölcseletre koncentrálna közvetítette a madáchi szöveget.

A harmadik színháztörténeti jelentőségű tény: Gábor Miklós Luciferje. Gábor nem színésze, alkotótársa volt Rusztnak. Ővele, őáltala lett azzá az előadás, ami lett. Ebben a térben, ebben az Ádám-felfogásban ez a Lucifer tette fel a koronát a rendezői elképzelésre. Lucifer a szabad, kételkedő, sugárzóan okos, független szellemet, talán nem túlzás azt mondani, hogy a független magyar értelmiséget, "a szabadság hagyományát" képviselte akkor és ott Ruszt színpadán, az Úr által megszabott hatalmi hierarchiában. A szervilis mennyországi apparátus szolgamódon hajtotta végre a kiüresedett rituálét az öntelt és korlátolt Úr körül. S ott állt, kívül a körön, Gábor Luciferje, egy gyűrött értelmiségi ballonkabátban, egy agyonhordott kalappal a fején, ironikus, szkeptikus, kételkedő tekintetével, újbóli nekifutásaival, akarásaival, hogy bebizonyítsa Ádámnak a fennálló világrend reménytelenségét és tarthatatlanságát. A legemlékezetesebb pillanatok egyike volt a csőd beismerése: mikor a játék végén a lázadni akaró Ádámot Éva visszatorpantja az öngyilkosságtól. Ekkor az Úr leereszkedett a magasból, és öntelt, semmitmondó mondataival (illetve hangsúlyaival) magához édesgette a lázadót, aki párjával együtt készségesen odarohant hozzá, és térdet hajtva szinte belebújt az ölébe, "a hatalom-védte bensőségbe". Gábor felejthetetlen gesztussal, tehetetlenül széttárta a karját, beismerve vereségét, de a szeméből mintha kiolvasható lett volna a



folytatás lehetősége, az, hogy mégsem adja fel. Képtelen belenyugodni, hogy ez a lázadó ember, ez az Ádám, akibe annyi energiát fektetett, a korlátolt hatalom egyetlen szavára, hátrahagyva szabadságát, önállóságát, a lázadás szellemét, szervilisen az agg és rogyant Úr ölébe bújik, s megittasultan hallgatja a közhelyes szentenciákat.

Ott és akkor, Zalaegerszegen ez az előadás saját koráról és saját magunk állampolgári tudatáról szólt. Ott és akkor ritka egységben forrt össze színpad és nézőtér, s a közönség soraiban is teljes volt a konszenzus; szégyenkezés és büszkeség ellentétei között hányódva úgy éreztük, mi vagyunk a szervilis megalkuvók, akik a hatalom ölébe hajtjuk fejünket, de ott van "égi másunk" is, Lucifer személyében, aki Gábor Miklós átható, sokértelmű, szabad tekintetével nézett le ránk.

Ott és akkor Zalaegerszegen ez a színház volt a nemzet színháza, és még néhány előadás erejéig az is maradt, mert merészen tágtította a szűk nemzeti repertoárt (Katona József-Spiró György: Jeruzsálem pusztulása, Móricz Zsigmond: Fortunátus), vagy korszerűen újrafogalmazott agyonjátszott klasszikusokat (Lessing: Bölcs Náthán). Ideálisabb anyagi és szerencsésebb földrajzi körülmények között huzamosabb ideig is a "number one" színház maradhatott volna. Korunkban ugyanis a Nemzeti Színház mint név semmiféle kivételettséget nem jelenthet (legfeljebb financiálisat), mert minden színház nemzeti, s mindig az lesz a legvalódibb nemzeti a sok másik között, amelyben egy ország színjátszásának, a külföldi és hazai drámairodalom legjava szólal meg a legkorszerűbb kivitelben. Hívják azt Burgnak (Bécs), Schaubühnének (Berlin), Tagankának (Moszkva), Katona József Színháznak vagy éppen hogy hagyományosan Nemzetinek, Londonban vagy Bukarestben.

Nem hittem volna azon az emlékezetes estén, hogy nem is olyan soká fenekestül felfordul a világ, és mégis, ezután is lesz egy olyan korszak, amikor ez a felidézett záróképp másképp ugyan, de lényegében ugyanolyan érvényes marad, néhány különbséggel. Egy: a mostani hatalom nem agg és agresszíven szenilis, hanem fiatal, mohó és illetően módon agresszív. Kettő: a félelem nem ideológiai, büntetőjogi okokból forrasztja az esetleges tiltakozók torkára a szót, hanem egzisztenciális okokból. Azért írtam esetlegesen, mert a helyzet ma bonyolultabb, és ezt nem lehet és nem szabad figyelmen kívül hagyni: akkor, a késő Kádár-rezsimben egységes nemzet és közvélemény állt szemben a hatalmi apparátussal, ma viszont a jelenlegi hatalom által tudatosan és mesterségesen megosztott ország két fele néz egymással farkasszemet. S ebből fakad a harmadik különbség: a nemzeti, társadalmi konszenzus a múlté. Színháztörténeti fontossága mellett ezért az elvesztett konszenzusérzetért is idéztem föl ennek a legendás előadásnak az élményét.

[...]

Az ember tragédiája alkotógárdájának számos barátja, kollégája, munkatársa tartozik ebbe a "másik Magyarországra", az "idegenszívűek" kategóriájába. Nagyon fontos lenne, hogy az eljövendő bemutató tapsorkánjában, a csillogó szemű ünneplésben legalább gondolatban meghajolnának ezen hiányzók előtt is az új Nemzeti színpadán, a nemzet új színházának megnyitása alkalmából, Az ember tragédiája bemutató estéjén. És külön Ruszt József előtt is!



ISTVÁN MÁRIA: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA LÁTVÁNYVILÁGA (Színről színre, Bp. 1999. 11-22.)



Zichy Mihály (1887)

A színpadi látvány sajátos, komplex műfaj, amely az előadás egész időtartama alatt állandó változásban, mozgásban mutatkozik meg a színpad terében. E műalkotást a maga teljességében a legutóbbi időkig, a filmes, videós rögzítés megjelenéséig nem lehetett dokumentálni, megőrizni. Így az efemer, mulandó előadásból elsősorban díszlet- és jelmeztervek maradtak ránk, amelyek gyakran csupán egy nagyobb sorozat egyes darabjai, vagy a teljes díszlet bizonyos elemeit ábrázolják: a háttérvetítést, az alaprajzot, egyes részleteket. Ezek a tervek szolgálnak támpontul, hogy a valaha volt előadás élő, mozgó valóságát és gazdagságát elképzelhessük.

A színpadi díszletnek, mely jelmezzel és világítással egészül ki, három alapvető rétege van: a funkció, a tartalom és a forma. Funkciója, elsődleges rendeltetése az, hogy játékerteret biztosítson a színészek számára. Kialakítását, tagolását tehát döntően a rendező színészmozgatással kapcsolatos elképzelései határozzák meg. A díszlet mint műalkotás tartalma az az "üzenet", melyet a rendező, illetve a tervező a látvány által kíván közölni a nézőkkel a bemutatott drámai alkotással kapcsolatban. A harmadik réteg a megvalósítás stílusa, nyelve, ahol leghatározottabban megnyilvánulhat a tervező egyénisége, és kifejezésre juttathatja művészi szándékait.

A díszlet- és jelmeztervezés tehát nem képzőművészet abban az értelemben, hogy nem "autonóm művészet", hanem

"designer-műfaj". Mikor a ránk maradt díszlet- és jelmezterveket szemléljük, legkönnyebben a harmadik réteget, a stílust tudjuk tanulmányozni. Ha azonban pusztán festményként, rajzként elemezzük, csak a kétdimenziós alkotás kompozícióját, színvilágát és egyéb jellemzőit vizsgáljuk, túlon túl keveset tudunk meg a mögötte álló komplex műalkotás térbeli és időbeli kiterjedéséről.

Érdekes hát továbblépni, s lehetőség szerint rekonstruálni az előadás egész látványvilágát a rendelkezésünkre álló egyéb források bevonásával.

A díszlet- és jelmeztervezés egyrészt kötődik a többi vizuális művészethez, táplálkozik azok eredményeiből, igazodik stílusváltásaikhoz, ugyanakkor megvan a maga külön története, fejlődése, sajátos problémái. Ilyenek például a festőiség vagy térbeliség (kép vagy architektúra) kérdése, a valóság ábrázolása vagy a belső vízió kivetítésének dilemmája, a meiningenizmus, antinaturalizmus és egyéb díszlettervezési stílusok, irányzatok.

Az ember tragédiája mint a legjelesebb magyar klasszikus dráma minden időszakban a rendezők figyelmének középpontjában állt. Egy-egy új rendezés, bemutató jelentős vállalkozás, a színházi élet eseménye volt. A kiállításon szereplő tervek ezért hűen tükrözik a magyar színpadművészet fejlődésének fő mozzanatait. *(1998 márciusában Színről színre címmel a látványtevekből kiállítás nyílt a Bajor Gizi Színészmúzeumban.) A századfordulón még nem szakadt ki végleg az ausztriai, bécsi függőségből, a híres Eszterházy-díszletek is ottani műhelyekben készültek. A későbbiekben nyomon követhetjük az önálló magyar díszlettervezés megszilárdulását, a szakma presztízsének, intézményeinek létrejöttét, s a mindenkor aktuális színpadi stílusok érvényesülését.



Kemény Jenő (1905)



Baja Benedek (1926)

Az ember tragédiája illusztrálásának feladata természetesen több jelentős képzőművészt foglalkoztatott, s az általuk megteremtett képi világ a mű színpadi díszleteinek történetével időnként érintkezésbe került.

Elsőként a múlt század második felének ünnepeit festője és grafikusja, Zichy Mihály vállalkozott arra, hogy a Tragédia gondolatait sajátos művészi eszközeivel, egyéni felfogásában tolmácsolja. Zichy romantikus mester, akinek rajzain a döntő jellegzetesség, mindennek mozgója a felfokozott szenvedély, az erőteljes indulatok. Ezek az illusztrációk a három főszereplőre koncentrálnak, Ádámra, Luciferre és Évára, alakjukat és egymáshoz való viszonyukat a pátosz jellemzi. Ádám nagyszabású, heroikus küzdelmet folytat a történelem sodrásában, s a legnagyszerűbb históriai pillanatokban ember feletti hősként látjuk. Fáraóként

piramist emeltet Egyiptomban, diadalmas hadvezér az ókori Athénban. Viharos érzelmeket él át, megtapasztalja a legszélsőségesebb helyzeteket, győzelmet és bukást.

Zichy képei rendkívül szubjektívek, a sorozatba belevitte egész egyéniségét és indulatait. A történeti képekből kiérezni személyes dühét mindenfajta elnyomás, zsarnokság ellen, Ádám alakjában pedig saját sorsa felett érzett kételyeit és csüggedését testesíti meg.

A hangsúlyos szereplők környezetét nagyvonalúan, minden részletezéstől mentesen, néhány erőteljes motívummal teremti meg. Ilyen a fáraó trónusának emelvényeül szolgáló monumentális kőtömb, amely az athéni színpadon is látható, vagy a hangsúlyos, egyszerű lépcsőfokok, illetve a guillotín csupasz emelvénye. Feltűnő, mennyire színpadszerűek ezek a megoldások, milyen "praktikábilis" jellegűek. Egy részük "díszletként" meglepően modern, szinte már Adolphe Appia első, szimbolista korszakának előhírnökei.

Madách drámája keletkezését követően viszonylag nehezen jutott el a színpadokra, hosszú ideig vitatták, hogy egyáltalán előadható-e. Természetes, hogy Zichy Mihály sodró erejű látomása inspirálta a díszlettervezőket, s az 1892-es bécsi, illetve az 1908-as népszínházi színpadra állítás is ihletet merített belőle. Mindkét előadás a gazdag kivitelezésre törekedett, s a bécsi díszletfestészet hagyományos, romantikus vonulatát képviselte, mely magas szakmai színvonalon valósult meg.

A Linhart Vilmoshoz köthető díszlettervek *(Linhart Vilmos budapesti századelős díszletfestő vállalkozásának reklámprospektusa közli a terveket: A színházi -díszletfestés - Utasítás a díszletek előállítására, é.n.) nemcsak oly módon alkalmazzák Zichy grafikáit a színház igényeihez, hogy az álló formátumú rajzokat a színpadnyílás arányaihoz idomítják, hanem aszketizmusukat is visszafogják: egy régies színpadi ízlésnek megfelelően épületekkel, gazdag növényzettel zsúfolják tele. A prágai színnél például, ahol két Zichy-rajz áll rendelkezésre, az első enteriőről nyitott, csúcsíves kerti pavilon lesz, a másik, a park kiegészül dús növényzettel. A forradalmi szín egyetlen képeről ismert emelvény a guillotinnal közepre kerül, míg jobb és bal oldalon, illetve a háttérben Párizs házai veszik körbe.

A huszadik századi új színpadművészeti törekvések jelentkezését jól jelzi a Magyar Iparművészet című folyóirat 1914-es színházi különszáma. Az itt közölt elméleti írások, magyar és külföldi tervek között mutatják be - Craig munkáinak szomszédságában - Kürthy György két rajzát, melyek szimbolista módon leegyszerűsítik a díszletet. A Művészetben egy évvel később megjelentetett cikkében az alkotó magyarázatokkal közli majd nem a teljes sorozatot. A tervekkel az a célja, hogy csatlakozzon az Európában zajló színpadi forradalomhoz, kihasználja az új színpadtechnikai lehetőségeket. Az ember tragédiáját elvont műként értelmezi, amelyhez nem illik a reális díszlet. A díszletmegoldást az új eszközökre, a körfüggönyre és a megvilágításra építi. A jelenetek elképzelésénél a szimbolista színpalettáját alkalmazza. Leírása szerint például Bizánc fehér város a zöld éjben, lila árnyékokkal; Prága szürke és tejfehér. Az utolsó jelenetben a szikla és a rajta álló emberpár sziluettje barna, a háttér levegője "tejessárga". *(Kürthy György: Az ember tragédiájának egy új képzőművészeti megoldása. Művészet, 1915. 407-413. p.) A sorozaton érződik Edward Gordon Craig hatása, az athéni szín megoldása például a Lépcsők-sorozat ismeretét valószínűsíti.



Nagyajtay Teréz (1937)



Fábri Zoltán (1943)

Kürthy György a továbbiakban is fontos szerepet játszik a magyar díszlettervezés fejlődésében. Ő kezdeményezi 1927-ben az Iparművészeti Főiskolán a színpadművészet oktatását, s így többek között Varga Mátyás nagyívű pályafutásának elindítója lesz.

Az első világháborút követően a húszas évek közepére szerveződhet újjá a szakma, az 1925-ös "első magyar színpadművészeti kiállításon" a színpadot mint térproblémát állítják a középpontba. Itt jelentkezik fiatal pályakezdeként Oláh Gusztáv és Baja Benedek, a következő év két jelentős Tragédia-színpadának alkotói.

Oláh Gusztáv már 1923-ban tervezett egy díszletet Hevesi Sándor Tragédia rendezése számára, amely a századelős Stílbühne modorában állandó keretben, a színek jelképes használatával mutatta be az egyes jeleneteket, s az álomszerűséget hangsúlyozta. 1926-ban került sor nagy visszhangot kiváltott "misztérium-színpados" előadásukra, melynek állandó építménye kétoldalt felvezető lépcsőkből és vízszintes síkokból állt, valamint egy középső összekötő hídból. A háttérrel négy oszlop alkotta. *(Kárpáti Aurél: Az ember tragédiája mint misztérium. Nyugat, 1926. 795-797. p. közli a leírását.) Németh Antal ebben a konstrukcióban egy 1876-os német Faust-díszlet utódát vélte felfedezni, de a megoldás legalább ennyire épül Appia 1914-es színpadára, melyet Claudel Angyali üdvözlete számára tervezett, vagy Edward Gordon Craig egységes Macbeth- és Hamlet-színpad tervére.

Ugyanebben az évben a Városi Színház is bemutatta a Tragédiát, Baja Benedek modern és hatásos díszletével. A leegyszerűsített színpadon az egyes jelenetek látványvilága ötvözte a szimbolizmustól az expresszionizmusig terjedő képzőművészeti stílusok eszközeit. A merész színekben tündöklő színpadképek nagy sikert arattak a kritikusok körében is, ám az előadás mégsem sikerült, mivel a társulat játéktípusa az előző században gyökerezett. *(Németh Andor Az ember tragédiája a Városi Színházban. Nyugat 1926. 400-401.p.)

Az 1926-os évben tehát két, a kor színvonalán álló díszlet is született: Oláh Gusztáv az architektónikus, míg Baja Benedek a festői színpadot választotta.

A Tragédia előadásainak történetében új fejezetet nyitott a szegedi szabadtéri játékok megindulása. Ettől az időtől kezdve Madách művének alapvetően kétféle előadástípusa van: a térben és eszközökben korlátozott kőszínházi és a monumentális szabadtéri. Az ember tragédiája esetében a helyszín azért lényegi kérdés, mert huszadik századi története során is szívósan továbbélt az a kezdeti dilemma, hogy színpadra állítható-e. Korunkra a magyar színházi környezetben a kérdést ilyen formában már nemigen szokás feltenni, ám külföldön, ahol nem evidencia, minden új bemutató kapcsán felmerülhet ez a kétely.

Madách a Tragédiában vakmerően a világmindenségről szól, és felmutatja az emberiség egész történetét. Ebben a vonatkozásban valóban szétfeszíti a hagyományos színházi kereteket. Ezért rendkívüli lehetőség nyílt meg a mű színpadi élete számára a harmincas években a szegedi színhely révén. A szegedi épületegyüttes architektúrális szempontból is vet fel kérdéseket: egy óriási, megkétszerezett neoromán katedrális emelkedik az alföldi város közepén, előtte rendkívüli méretű térrel. A végeredmény, a mű összképe azonban lenyűgöző, bármennyire vitatható a hagyományos esztétika szempontjából. Mint színházi előadások lehetséges színtere, ugyancsak számos kifogást váltott ki. A vállalkozás ellenzői között volt kezdetben Hevesi Sándor is, a kor egyik legnagyobb színházi szaktekintélye.

Az első szabadtéri Tragédia-előadást Hont Ferenc rendezte 1933-ban. Munkatársaként Buday György grafikust kérte fel, akivel együtt dolgozott a Szegedi Fialatok Művészeti Kollégiumában. A Tragédia díszletei Buday sajátos grafikai stílusát tükrözték, elsősorban téglalapokból, hangsúlyos egyenesekből, színfoltokból és leegyszerűsített emblémaszerű elemekből komponálta meg az egyes képeket. A több helyen publikált tervekhez képest az előadás során elképzelései nem valósultak meg maradéktalanul.

Németh Antal rendező, aki korábban Buday György színpadi elképzeléseire is hatással volt, ugyanebben az időben azon fáradozott, hogy Horváth János közreműködésével ugyancsak szabadtéren, a veronai arénában vigye színre a Tragédiát.

Buday György a szegedi bemutató után alig néhány évvel készítette el Az ember tragédiája fametszetű könyvillusztrációit is. *(1936-os svéd, 1937-es német fordítás.)

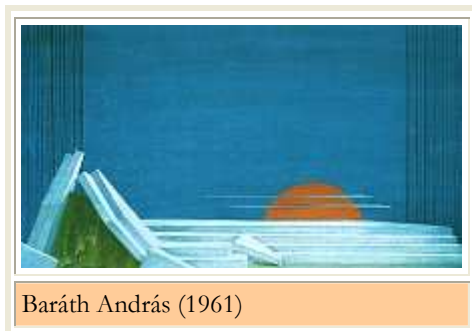
Ezek a grafikák drámaian kezelik a sötét és világos foltokat, a balladai tömörséggel ábrázolt jelenetek mintegy színpadi reflektor hatására bukkannak elő a sötétből. Így a temetői képben csak a középen elhelyezett sírgödör tátong



Oláh Gusztáv (1955)



fehéren, a falanszternél a feketeségből szigetként emelkedik ki a tudós laboratóriuma. Budayt az vonzotta a színház világához is, ami a fametszetek készítésére inspirálta: hogy e populáris műfajok révén eljuthat a társadalomhoz és részt vehet annak formálásában.



Baráth András (1961)

1936-ban a szegedi Tragédia-előadás ügyét három kiemelkedő szakember vette át. Bánffy Miklós, Oláh Gusztáv és Fülöp Zoltán különböző tervezőgenerációk tagjai, akik összefogásukkal a mű történetének talán leghatásosabb produkcióját hozták létre. Az óriási, lépcsőkből és vízszintes síkokból felépített színpad az ókori színházak méltóságával rokon. A világítás olyan drámai erővel érvényesül rajta, mint Norman Bel Geddes híres makettjén, melyet az Isteni színjátékhoz készített. *(1921, Bel Geddes: A Project for a Theatrical Presentation of the Divine Comedy of Dante Alighieri. New York - The Arts Guild. 1924.)

Geddes elképzelése a publikációk révén világszerte nagy visszhangot váltott ki, de soha nem valósult meg. Bánffyék hasonlóan grandiózusz víziója viszont Szegeden testet öltött. A háttérret óriási vázson foglalta

el, melyre a színek változásának megfelelően monumentálisan egyszerű képeket vetítettek. A környezet hatására a korszakban itt mertek leginkább elmozdulni a tömegjáték irányába. Az előadás plakátjain "mozgalmas tömegjeleneteket", "páratlan zenei és fényhatásokat", "orgonajátékot" és "a legszebb fényjátékokat" ígérték a közönségnek.

A Tragédia történetét végigkíséri az a kritikus szemrehányás, hogy bizonyos előadásoknál a látvány elnyomja az előadás gondolatiságát. Természetes pedig, hogy a madáchi mű számos rendezőt, színházi alkotót erőteljes vízióra inspirál. Milloss Aurél, a nagyszerű koreográfus a harmincas években azt tervezte, hogy táncjátékot készít Az ember tragédiája alapján. Mivel tehát a hatalmas szegedi színpadon a dráma gondolatainak közvetítése különben is főként nagy erejű és hatalmas léptékű látvány által lehetséges, így az itteni produkciók általában mindig vállalták, hogy döntően a látványra építik az előadást.

A harmincas években a kőszínházakban is számos helyen mutatták be a művet. A bécsi Burgtheater 1934-es előadásának rendezője Hermann Röbbeling és a díszlettervező Bahner, Willi invenciókban gazdag, szuggesztív látványvilágot teremtett meg, amelyet a magyar kritikusok is elismeréssel fogadtak. Számtalan újítást alkalmaztak a fényhatások, vetítések terén, a falanszter díszletét pedig frappáns ötlettel a színház saját világítási berendezéseivel imitálták.

Az 1937-es nemzeti színházi előadás Németh Antal legnagyobb szabású Tragédia-rendezése, pályája egyik csúcspontja volt. A színpadképeket két fiatal tervezője, Horváth János és Varga Mátyás készítette, akik megosztották maguk között az egyes színeket. A díszlet alapja a forgószínpad, egyszerű, összefogott toronyszerű építményével. Az előadás döntően a világításra épült, melyet vetítés egészített ki. A csúcspont a temetői jelenet haláltánc volt, amely a forgószínpad mozgására és az expresszionista koreográfiára épült.

A szereplők ruháit Nagyajtay Teréz, az első modern szellemben dolgozó kosztümtervező készítette. A jelmez fontossága korábban a magyar színpadokon általában a díszlet mögé szorult. Gyakran megesett, hogy a színháznak csak a színpadképre futotta a pénzből, s a kosztümöket a raktári készletből állították ki. A század húszas, illetve harmincas éveiben induló Nagyajtay Teréz és Márk Tivadar teremtették meg Magyarországon e hivatás presztízsét, s hatalmas életművükkel a szakma meghatározó egyéniségeivé váltak. Nagyajtay Teréz pedagógiai munkássága révén közvetlenül és közvetve a szakma számos későbbi kiválóságát nevelte.

Az 1937-es előadás tervein Nagyajtay a korábbi részletező stílussal szakítva az egyszerű ruhákon a vonalritmust hangsúlyozza. Az athéni szín tömegének egymás mellé sorolt öltözékein a diagonálisok uralkodnak. Athént a szigorú szín- és vonalritmus, Rómát a lebbenő anyagok, tarkaság jellemzi. Márk Tivadarnak két kosztümterve szerepel a kiállításon, amelyek 1936-ból származnak, s a magyar színpadokon ritka kísérletekként értelmezhetők abba az irányba, hogy a szereplők alakját átformálják. Az egyiptomi kosztümök a szabadtéri helyszín sugallatára a revüre emlékeztető módon megnövelik, átváltoztatják a figurákat a magas fejdíszek, szárnyszerű ruhaujjak alkalmazásával.

A Nemzeti Színház 1939-es kamaraszínházi produkciója sajátos vállalkozás volt, mivel kevés szereplő részvételével, "irodalmi színpad" jelleggel adták elő. A választott díszlet az előadás felfogását fejezte ki. Keretként a rendező egy középkori szellemiségű szárnyas oltárt választott, így a Tragédiának is olyan a momentumai kerültek előtérbe, mint a moralitással, a haláltáncal való kapcsolat. Ehhez az értelmezéshez tartozott a feliratok, mottók szerepeltetése. A díszlet sok esetben az élő szereplőket pótolta: a szobrok az arkangyalokat, a festmények a rabszolgákat, a falanszterlakókat.



Rimanoczy Ivonne (1970)



A viski Balás László által tervezett festmények az oltár keretében mint képek jelentek meg, így sajátos átmenetet képeznek a díszlet és az illusztráció között. Az ember tragédiája érdekes feldolgozása jött így létre annak a művészi nyelvezetnek használatával, mely a korszak reprezentáns, a kultúrpolitika által leginkább támogatott irányzata volt. A képek stílusa döntően a huszadik századi olasz festészet forrásaiból merít, magába olvasztva a futurista színvilágot, a metafizikus hangulatot, illetve a múltba forduló novecento szellemiséget.

Fábri Zoltán 1942-es megoldása a szerényebb technikai feltételek között dolgozó vidéki színházak számára készült, s a díszletbevigasztaló technikát alkalmazta. Fekete függönyök között tárul fel a színpad egy-egy részlete. A könnyen és gyorsan változtatható díszletek típusemelvényekből, szabványos színpadi lépcsőkből állnak, illetve "lógókra" festett, emblémaszerűen tömör képekből, amelyek főként az egyes színek gondolati tartalmát magyarázzák. A végleges változatok a történelmi színeknél egy jelképes ábrázolást alkalmaznak az egyén, egyet pedig a tömeg szimbólumaként: Pallasz Athéné - Athén városa, Bacchus - Róma látkepe a Colosseummal stb. *(Németh Antal visszaemlékezését közli Koltai Tamás: Az ember tragédiája színpadon. Bp., 1990. 123-127. p.)

A második világháború után a Nemzeti Színház 1947-ben, Both Béla rendezésében mutatja be a művet. Az előadás díszlete higgadt, letisztult, aszketizmusában monumentális. A háborús pusztulás, a szegénység és üresség élménye jelen van Az ember tragédiája új rendezésében. A műnek ez az utolsó előadása a hét évi eltűlés előtt, és a modern színpadtervezés is lehetetlenné válik a következő időkben. "Both rendezésének alaptónusa a szürke, s ez nem csak a ruhákban és a díszletekben jut kifejezésre. Mintha a falanszter kihűlt ólma rácsöppent volna a Mennyre és a Paradicsomra, Egyiptomra, Athénre, Bizánra és Londonra is" - írja a szemtanú. *(Mátrai Betegh Béla, Hírlap, 1947. szept. 28.)



Mialkovszky Erzsébet (1981)

Az előadás szürke fényvel világította meg a magasságban tagolt járósínt és Varga Mátyás nyugodt, geometrikus egyszerűségű és nagyvonalú, világos díszletarchitektúráit. Különösen Bizánc építménye lenyűgöző, mely részben Kürthyre utal vissza, ugyanakkor megformálásában Varga Mátyás emlékeztető "kubista" Bánk bánjának építményével rokon. Az előadás egész látványvilága a Németh Antal igazgatása alatt született "szigorú stílusú" klasszikus produkciókat folytatja (Lear király, Oidipusz, Macbeth, A vihar.) Ugyancsak innen eredeztethető a jelmezeknél a hangsúlyos színek jelképes használata.

A Nemzeti Színház 1955-ös változata a szocialista realizmus jegyében fogat, s a régies megoldásokhoz nyúl vissza. A mostani kiállításon szerepel Oláh Gusztáv három vázlatfüzete is, s így jól megfigyelhető, hogy az 1955-ös mindkét előzőnél historizálóbb felfogású. Az elkészült díszlet eklektikusan építkezik Oláh számos korábbi megoldásainak elemeiből. A barokk szellemiségű történelmi színek a paradicsomi fák keretében jelennek meg.

Az ötvenes évek végétől új lendületet kap a Tragédia színpadi története, s a díszlettervezés iránya látványosan visszakanyarodik arra a pályára, amelyről egy évtizede letérni kényszerült. 1960-ban Major Tamás újítja fel a művet a Szegedi Szabadtéri Játékokon Varga Mátyás díszleteivel. A nagyvonalú lépcső- és emelvényrendszer, illetve a vetítés alkalmazása a harmincas évek, a Bánffy-Oláh-Fülöp-féle produkciók hagyományára épít. Ezt az előadást veszi át a budapesti Nemzeti Színház és játssza 1964-ig.

Számos modern, színvonalas produkció jön létre különböző vidéki színházakban is. Baráth András 1961-es győri munkája a szerényebb körülményekre szánt puritán állandó díszletre ad nyugodt és harmonikus megoldást, mely sokban rokon Ütő Endre korábbi, 1934-es beregszászi tervével. A kis méretű színpadon kék függöny előtt keresztben világos lépcsős emelvény húzódik, melyet az egyes színekben néhány jelzés egészít ki. Az előadás az irodalmi alapanyagra koncentrálna, a jeleneteket statikusan állítja be.

Wegenast Róbert 1963-ban Miskolcon forgószínpadra építi a lendületesen kialakított különböző járósínteket, s a történelmi színeknél a kort idéző képzőművészeti alkotások ereszkednek le a háttérben: Egyiptomban egy sírfestmény, Rómában a Misztériumok Villájának freskója.

Veszprémben először Németh Antalt kéri fel a rendezésre, s a tervezett "inszenált oratórium" céljára Cselényi József alkot egy vázszerű állandó architektúrát. Az építmény részben Oláh Gusztáv 1926-os "misztériumszínpadára" utal vissza (kétoldalt felvivő lépcső, melyeket híd köt össze, részben egy gótikus katedrális elemeiből építkezik, üvegablakok, csúcsívek). A hasonló architektúrák a következő évtizedekben is a magyar díszletek egyik jellegzetes vonulatát adják. A veszprémi építményt három emelt színpadrész egészíti ki. A rendező szertartást akar bemutatni a "madáchi Ige" szolgálatában. *(Németh Antal szövegét közli Koltai Tamás i.m. 265. p.)

Az elképzelés szerint a szereplők jelmezként miseruhához hasonló ornátusokat öltenek magukra, amelyek a színek közmegegyezésen alapuló szimbolikus üzenetét közvetítik.



A veszprémi előadás végül Pethes György rendezésében valósul meg. A végső egyszerűségében költői játékeret Bakó József tervezi. A színpad kissé emeltebb távolabbi része nyugodt íveléssel övezi az orkesztraszerű előszínpadot. A padló és a háttér megoldása a tasizmus, a foltfestés képzőművészeti irányzatából merít.

Ugyancsak Bakó József nevéhez fűződik az 1965-ös szegedi szabadtéri elgondolás, melyet Vámos László rendezése számára dolgozott ki. A látvány megformálásakor a különben is hatalmas teret kitágítják: szélességében a kétoldalt elhelyezett két nagy emelvényel, illetve függőleges irányban a templom tornyainak magasságáig. A templom előtti tér főként a tömegjelenetek elhelyezésére szolgál, amelyek a rendezés hatványos elemei.

A hatvanas évek derekán két fontos produkció születik, ahol a díszlet megtervezésére "külső embert", neves képzőművészt kérnek fel. Az egyik a Nemzeti Színház 1964-es előadása, amelyhez Major Tamás Bálint Endrét nyeri meg, a másik a Kolozsvári Állami Magyar Színházé, ahol Rappaport Ottó 1965-ös rendezéséhez Jules Perahim tervezi a díszletet és jelmezeket. Bálint Endrének a Macbeth után ez a második ilyen vállalkozása, Jules Perahim pedig számos romániai előadásban vett már részt.

Bálint Endre látványterve egyes vonásaiban kapcsolódik festményei világához, több szempontból azonban el is tér attól. Major Tamás rendezői elképzelése az volt, hogy egyáltalán ne legyen hagyományos értelemben vett díszlet, csak színpad, ezért teljesen hiányoznak azok az állandó szürrealista motívumok, amelyeket jól ismerünk a festő képeiről: az angyalok, ördögök, szentendrei rácsok, temetői motívumok stb. Nem a chagalli díszlettervezés útját választja tehát.

Szokatlan a díszlet száraz és puritán, tiszta geometriája, ám ugyanakkor ismerősek a levegőben lebegő korongok: a festő képeinek égitestjei, a zsenyei kert emlékéit idéző bokrai, fái. Ugyanúgy felfedezhetjük a kedvelt pillérmotívumot is, itt már végső leegyszerűsítésében, fejezet nélkül.

Bálintot a hatvanas évektől egyre jobban foglalkoztatja a fa mint anyag, a csupasz deszkalap felülete, amit számos képebe beleilleszt. A Tragédiához készült díszleteken ez a legfőbb motívum, a fa mintázata az egyetlen hangsúlyos dekoráció az egyes elemeken. Bálint Endre sajátos művészi érdeklődése így szerencsésen találkozott Major Tamás elképzelésével, aki ekkoriban Peter Brook színpadának hatása alá került.

A korongok, pillérek, kisebb dobogók, az egyiptomi szín lépcsős idoma, Bizánc kolostorának tömbje a fából faragott építőjátékok világát idézik. A díszletben ezen idomoknak a homlokzata fontos, így döntően síkbeli, kétdimenziós kompozícióról van szó. Bálint Endre színpadképe tehát jellegében egy másik grafikus, Buday György 1933-as munkájával rokonítható.

Az előadás erőteljes ruháit az akkor pályakezdő Vágó Nelly tervezi. Egyaránt merít a kor divattervező sztárjainak stílusából, akik az opart nyelvezetét alkalmazzák, illetve a Brook-társulat bőrruháiból - s mintha egyes részletek, így az egyik nőalak magas fejdíszje a színpadi tér alkotója, Bálint Endre képeiről lenne ismerős. Vágó Nelly jelmezei a színpadi látvány szokatlanul markáns elemei.

Később Bálint Endre képzőművészként ismét találkozik Madách Imre drámájával, ő illusztrálja Az ember tragédiája 1972-es kiadását. Az egyes jelenetekhez készült színpompás képek megint más világot képviselnek, mint a korábbi díszlet. Akkor a tervek fekete-fehérben készültek, a geometrikus struktúra volt fontos. Most az arany, ezüst, finom kék, rózsaszín, látványos vörösek, a lila árnyalatai uralkodnak. Bálint művészetének más rétegeiből merít: a játékosnaiv papírkivágásokat idéző angyalokhoz és egyszerű díszítőmotívumokhoz tér vissza, a londoni színmutatványos sátrának felidézésénél a gyermekkori vurstli emlékéhez, a szereplők megformálásánál híres Biblia-illusztrációihoz. Kevés részlet utal az 1964-es díszletre, talán csak Athén oszlopai, az égitestek, a bizánci palota vagy a prágai színt bevezető illusztráció geometrikus szerkezete.

Jules Perahim a színpadok számára egyaránt készített konstruktivista és szürrealista stílusú díszleteket is. Az ember tragédiája esetében ő is a szigorú geometrikus formákhoz folyamodott, mint Bálint Endre. Az általa létrehozott játéktér két, azonos középponttal rendelkező korongra felépített lépcsőkből állott. A korongok ellentétes irányba foroghattak, így folyamatosan változó tér jött létre. Ezt az előadást a kolozsváriak 1968-ban Budapesten is bemutatták, s a kritika a siker döntő elemeként értékelte a díszletet.

A hatvanas évek második felében Németh Antal instrukciói alapján Koch Aurél készített egy tervet, amely nem valósult meg. Az elképzelt díszlet a Madách-mű színpadát alaprajzában a végső, szimbolikus mértani formákra vezeti vissza, a körre és háromszögre.

Baráth András korábbi visszafogott győri díszlete után 1973-ban egy új, nagyvonalú látványtervet hozott létre, ami az optikai hatáskeltésre épül. Az emelt színpadrész sötét felszínén a hangsúlyos világos vonalak egy enyészpont felé törekednek, az egyiptomi színben pedig az erőteljes vörös vízszintes csíkozást hordozó díszletelemek visszatükröződnek a szegélyező homorú fémlapokban, minden irányban kitágítva a teret.

Perspektivikus hatásra törekszik a Madách Színház 1981-es előadásának egyik fő díszletmotívuma, a szín pad belseje felől a nézőtér irányába futó híd, hangsúlyos, hosszú deszkákból összeállított járófelülete is. Ugyancsak különböző szögekben elhelyezett párhuzamos deszkák alkotják a színpad terébe felülről lebocsátott bonyolult idomokat. Ezek az



Útó Endre



idomok vetítőfelületként szolgálnak. A deszkák elmozdulásakor sajátos hiányos, töredezett kép jön létre, amely különösen hatásos a bizánci Krisztusikon esetében. A díszletet Fehér Miklós tervezi Lengyel György számára.

Szólnokon Paál István, a korábbi legendás szegedi egyetemi színpadi produkciók művészeti vezetője rendezi meg a művet 1980-ban. Szándéka szerint a dráma gondolati-filozófiai tartalmára kíván koncentrálni. Az intenzitást fokozó sűrítés igényét az is jelzi, hogy tíz szereplővel adatja elő a darabot. A színpadot úgy akarja berendezni, hogy zárt, elvont játéktér legyen, amely a személyekre irányítja a figyelmet. Varga György segítségével konstruálja meg a szólnoki díszletet, melynek alapvető funkcionális elemei egy központi udvar, árkádívek alkotta fülkék, lépcsők és egy emeleti járószint. A létrejött architektúra azonban korántsem semleges építmény. A térséget övező árkádok épületvázak a rózsablak által felidézett szakrális centrummal - mintegy látomásként - a szegedi Dóm tér szimbolikus jelentőséget nyert látványelemeiből állnak össze. Ezek a motívumok egyszerre jelentik, idézik fel a Tragédia előadások és a rendező saját múltjának meghatározó emlékképeit, hagyományait. A sajátos rituáléjú játék, ami ebben a térben lezajlik, elsősorban Paál István generációjához, a korábbi "hatvannyolcas" egyetemi ifjúsághoz szól, az ő élményanyagukból táplálkozik, életszemléletüket fejezi ki.

Ruszt József három évvel később, a zalaegerszegi új színházépület avatójára rendezi meg a maga Tragédiáját. Elképzelése szerint a darabot mintegy a mai kor emberei, azaz a falanszter lakói adják elő, "Lucifer úr betanítása szerint". Mencil Róbert a keskeny előszínpad mögé, a kissé emelt színpadrészre egy csupasz állványzatot tervez, amely két egymás fölötti, nyomott arányú szintet biztosít a szereplőknek. Fehér textiloszlopok alkalmazásával függőleges hangsúlyokat teremt. A díszlet sokak számára Hevesi Sándor 1926-os "misztériumszínpadára" való utalást jelent. A zalaegerszegi díszlet terét Thonet-székek, ruhafogasok töltik ki. Az Úr püspöki ornátusban jelenik meg és misét celebrál, a cselekvő hős pedig a kalapos, ballonkabátos értelmiségi Lucifer. Adám személye megsokszorozódik. Ugyanabban az évben a Szegedi Szabadtéri Játékok, illetve a Nemzeti Színház színpadára Vámos László hagyományosabb rendezést készít. Csányi Árpád számtalan tervvariánsa mint a Tragédia korábbi történetében gyakran, ismét régi mesterekhez, Fra Angelicóhoz, Bosch-hoz nyúl vissza.

Az ország sorsában bekövetkezett 1989-es döntő változások nyomán évtizedünkben az emberi létezés, a cselekvés értelmét és lehetőségeit kutató Tragédia iránt felerősödött az érdeklődés, s több jelentős színházi előadás és díszlet jött létre.

Székely László 1993-as komáromi állványzata a misztériumszínpadok vagy a középkori szárnyasoltárok rendjét, rendszerét fejezi ki végsőkig leegyszerűsített formában.

Lengyel György a kilencvenes években két alkalommal is megrendezi a darabot. Az 1992-es pécsi produkció a látványosságot helyezi a középpontba, s ihletért a tizes és húszas évek színpadművészetéhez fordul, amely felfedezte és kiaknáza a színház vizuális lehetőségeit. Mira János forgószínpadra építi a dobogókból, lépcsőkből és lejtőkől kialakított díszletet. A fénykezelés expresszív: a paradicsomi fákat fénykévek jelzik, fontos szerephez jutnak a színes reflektorok, a füstgép. Az Úr hatalmas palástja, ami az egész színpadot beborítja, mintegy Craig-idézetként értelmezhető. A statisztéria maszkjai szintén a század első évtizedeinek színházi világába vezetnek vissza.

A rendező következő, 1996-os debreceni elképzeléséhez Dávid Attila egy arénaszínpadot hoz létre. A középső, ferde síkú játéktér egy kétemeletes architektúra övezi, amelyre a nézőtér lépcsősorai épülnek. A szereplők az építmény különböző emelt szintjeit, az árkádok íveit is használják, a közönség pedig a játék terében érezheti magát. A maszkok ebben a szertartásszerű előadásban is nagy szerephez jutnak, hasonlóan a zenéhez és a koreográfiához.

Csiszár Imre Kolozsvárott bemutatott elképzelése szerint a darabot 1860-ban, születésének évében vidéki amatőr színjátszók adják elő. Ennek a brechti ötletnek megfelelően a színtér egy nyitott fészerekkel vagy tornácokkal szegélyezett parasztudvar, középen kétszárnyú nagykapuval, s játéktérrel a parasztszínjátszók által készített, egyszerű népi bútorzattal rendezik be.

A miskolci előadás gondolatilag a jelennek tekintett londoni színből bomlik ki. A díszlet a kamaraszínházi méretek dacára összetett eszköztárral él: forgószínpadot, állványrendszert, a különböző építészeti stílusok fragmentumait egymás mellé soroló háttérépítményt egyaránt alkalmaz. A budapesti Várszínház produkciója egy szürkés árnyalatú, masszív hatású, a több szint és a mozgatható elemek révén változatos járásokat biztosító díszletben játszódik. Az egyes jelenetek során az oltárképek kontúrját idéző hátsó, félköríves lezárás változó vetítések alapjául szolgál.

Végigtekintve egy évszázad műalkotásait, amelyek Az ember tragédiája szolgálatában, annak ihletésére születtek, a magyar díszlettervezés jellemző keresztmetszete rajzolódik ki. A hazai színjátszás története során a rendezők természetesen fordultak Madách hatalmas művéhez, hogy az őket foglalkoztató legfontosabb, alapvető problémákat, végső kérdéseket megfogalmazhassák. A díszletek vizuális formába öntik és közvetítik ezeket a gondolatokat, s az utókor számára is rögzítik, megőrzik a rendezői felfogást. A drámai költemény szövegéhez való viszony alapvetően két tendenciát tükröz. Akadnak olyan elképzelések alapján készült műalkotások, amelyek célja, hogy a lehető leghűségesebben elemezzék, megvilágítsák, értelmezzék a dráma és a drámaköltő gondolatait. Ám mind a színpadi látvány alkotója, mind a könyv illusztrátora választhatta azt az utat is, hogy Madách hatására önálló művészi világot teremtsen meg.



Bevezetés a Tragédia hermeneutikájába

*„Ember, küzdj és bízva bízzál!”
Csak azt tudnám, hogy ezt a mondatot
— Keresztnek a toronytetőre —
Mester, a tolladba ki mondta?
Ádámot az örvénytől el ki vonta?*

(Reményik Sándor: Az utolsó mondat problémája)



Az ember tragédiájáról írt szövegek száma "a végtelenhez közelít". Nemcsak mennyiségi, matematikai, hanem metaforikus értelemben is. Mindenesetre biztosnak látszik az, hogy a Madách művével kapcsolatos recepciós hagyomány igen magas színvonalú, szerteágazó, s - autoriter karaktere ellenére vagy amellet - aránylag dialógusképes is. Mégis, ha egy futó pillantásnál többet vetünk a Tragédia - s holdudvarának a - hatástörténetére, jól látszik, hogy e "nemzeti klasszikusunk" befogadásában igen jelentős holdudvarok is képződnek. E jelenség negatív hatása a középiskolai irodalomértésben érhető tetten leginkább; jelesül abban, hogy a nem szakmai - értsd: középiskolai s egyetemi (!) diákokra jellemző - befogadásban olyan botrányos gondolkodás tapasztalható a művel kapcsolatban, amely rendszerint kimerül filológiai klisék, idézetek s "életbölcsekedő" szövirágok hangoztatásában. Mindebből azt az óvatos következtetést lehet levonni, hogy a Tragédiát értelmező nyelv hermeneutikai szervezőereje és a Madách-szöveg között tágabb a szakadék, mint az kívánatos és/vagy elkerülhetetlen volna. Azaz (a) Tragédia "rejtőzködik".

A Nyugat 1923-as Madách-számából

NYUGAT

FŐSZERKESZTŐ: IGNOTUS

SZERKESZTŐK: BABITS MIHÁLY, GELLÉRT OSZKÁR, OSVÁT ERNŐ


FŐMUNKATÁRSÁK: ELEK ARTÚR, FENYŐ MIKSA, FÜST MILÁN, KARINTHY FRIGYES, KOSZTOLÁNYI DEZSŐ, LACZKÓ GÉZA, MÓRICZ ZSIGMOND, NAGY LAJOS, SCHÖPFLIN ALADÁR, SZINI GYULA, TERSÁNSZKY J. JENŐ, TÓTH ÁRPÁD

TARTALOM:

<p>GELLÉRT OSZKÁR: Ádám. (Vers.)</p> <p>KARINTHY FRIGYES: Madách.</p> <p>QÁSPÁR KORNÉL: Madách és lelki rokonai.</p> <p>LACZKÓ GÉZA: A XIX. századi férfi tragédiája.</p> <p>KUNCZ ALADÁR: A mi Madáchunk.</p> <p>SZABÓ LÖRINC: Isten. (Vers.)</p> <p>FÜST MILÁN: Emlékezés kétféle nevelőmről.</p> <p>KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: Lucifer a katedrán. (Játék egy felvonásban.)</p> <p>HARSÁNYI ZSOLT: A szerep. (Novella.)</p>	<p>RÉVAY JÓZSEF: Az Ember Tragédiája álmotivumának ősei.</p> <p>BABITS MIHÁLY: Előszó egy új Madách-kiadáshoz.</p> <p>BÁNYAI KORNÉL: Az Ember Tragédiája. (Vers.)</p> <p>SCHÖPFLIN ALADÁR: Az Ember Tragédiájának lírája.</p> <p>TELEKES BÉLA: Az Ember Tragédiája. (Vers.)</p> <p>PATAKI JÓZSEF: Egy kis színpadi elmélkedés.</p>
--	--

←→

FENYŐ MIKSA: Elmúlt hetekből. SZOMORY DEZSŐ: A „GLORIA” első felvonása.



FEBRUÁR 1. **3. SZÁM.**

<p>ELŐFIZETÉSI ÁRA</p> <p>NEGYEDÉVRE 1000 K</p> <p>EGYES SZÁM 200 .</p>	<p>KÜLFÖLDÖN:</p> <p>NEGYEDÉVRE 2000 K</p> <p>EGYES SZÁM 400 .</p>
---	--

—

XVI. ÉVFOLYAM

:: 3. SZÁM ::

:: 1923. II. 1. ::

SZERKESZTŐSÉG ÉS KIADÓHIVATAL:

VI. KER., VILMOS CSÁSZÁR-ÚT 51. III

TELEFON: 63—50.

:: MEGJELENIK ::

:: MINDEN HÓ 1-ÉN ÉS ::

:: 16-ÁN ::

Madách-szám

Ára 300 korona



BABITS MIHÁLY: ELŐSZÓ EGY ÚJ MADÁCH KIADÁSHOZ (Az Athenaeum jubileumi Madách könyve számára.)

Száz esztendeje, hogy Madách Imre megszületett: olvasd újra művét s úgy fog hatni rád, mint valami véres aktualitás, korod és életed legégetőbb problémaival találkozol, szédülten és remegő újakkal teszed le a könyvet. A versek, amik nehézkesek és avultak voltak megírásuk napján, frissek ma, mintha tegnap keltek volna: mint némely sütemény, mely szárazan és keményen jön ki a sütőből, frissseget nyer az idő fürdőjében.

De Madách remeke máshogyan friss, mint egyéb monumentumai az irodalomnak. Azokat a forma örök öröme tartja fenn, eszméik korok eszméi s úgy hatnak ránk, mint a homok, melyet a léghajó visz: valami az alacsony földből, ahonnan érkezet, minél kevesebbet cipel belőle, annál messzebb szállhat. A szépség minden koré és avulhatatlan, a gondolat a századok múzeumai bélyegét viseli, még a legnagyobbaknál is. Madáchnál másként van: itt a tartalom az örök, s az eszme nem csupán téma és anyag, hanem maga a hímzés és bővület. Ebben az rételemben azt lehet mondani: Madách költeménye az egyetlen igazán filozófiai költemény a világirodalomban. Dante, Goethe és mások verseiben a filozófiák csak eszköz és nem cél, az eszme csak szerény szolgálója, színeknek, érzéseknek. Madáchnál színek, érzések szolgálják az Eszmét...

*

És ez a speciális Madách probléma: a tartalom, a mondanivaló szerepének problémája a kötetben. A költeményben a forma a lényeg, a tartalom csak néma anyag s vászna a hímzésnek, - de Madáchnál tagadhatatlanul a tartalom fontos. Az eszme, mely véresen aktuális tudott maradni éppen azért, mert nem volt aktuális: nem a kor eszméje volt, hanem minden korok eszméinek szeméje, az aktualitások semmiségének örök aktualitása, mely véressé válik minden szeme forduláskor. Ez filozófia, mert kritika, felül a századok hangulatain, világkritika, de hogy tud ez egyúttal költészet is lenne? Hisz a költészet féltékeny úrnő s nem tűri az egyúttal. S a kötetben a forma a lényeg...

*

Madách a formai puritánság klasszikusa: ősei protestánsok voltak s mintha benne is volna valami protestáns, költeménye a puritán templomra emlékeztet, nemes formákkal, de minden dísz nélkül, szigorú egy felesleges szó, sehol egy, a szükségesnél jobban és a maga kedvéért egyénített jelenet, még a hasonlatok is mintha csupán a megértést szolgálták, akár valami tanulmányban, az érzelmeket felülről látszik nézni, beállítása mindenütt felségesen racionalisztikus.

Ennek dacára Madách műve még sem száraz bölcselő költemény s hatása nem a hideg tanítás hatása, hanem

a meleg életé. Hogyan lehet ez? ebben áll, ismételjük, a speciális Madách probléma, az eszmei tartalom problémája. És mi a megoldás? az, hogy itt az eszmei tartalom maga csupán forma. Más filozófikus költeményben színeken és életeken át csillognak az eszmék. Madáchnál az eszméken ég keresztül az élet, a líra: az eszme jégszekrény, melybe fájó, forró szívet rejti...A gondolat kristályán át tüzet érzünk: s olykor a kristály maga olvadni kezd...

*

Madách huszonhat éves korában nemzetének tragédiáját élte át, az életrajzokból tudjuk, hogy két testvért veszített és börtönt szenvedett maga is. A szabadságért való küzdelem csak még nagyobb szolgátságba vetett s mintha "ész, erő és oly szent akarat" leküzdhetetlen átok nyomását éreznék...S az ideálokban való csalódás mellett ott van az életben való, a Köz csalódása mellett az Egyesés: az Asszony, a "bestia", ahogy ma szokták mondani, kicsinyes és morál nélküli lelkével, ki udvarlókat tart, míg férje hazájáért szenved, eszmék helyett pénzt éhez s képes a boldogsághímes fátylát fölfejtetni, hogy darabjaiból új ruhát varrasson magának.

Madách nem menekült a kiábrándulás elől, hanem elmélyedt benne és elmélyítette magában: filozófiát csinált belőle. Eszméikkel fejezni ki a szív eleven kínjait, még megrázóbb, mint képekkel és zenével tenni azt, hasonlattal s rímmel: mert az eszmékben a csalódás túlnő egyéni jellegén s a természeti törvény könyörtelen általánosságába öltözik, egyetlen ember könnyei elborítják az egész világot. Ebben áll az Ember Tragédiája hatásának titka.

*

Madách költeménye alapján pesszimista, sőt nihilista mű: rettenetes ítékezés az emberiség ábrándjai, rajongásai és egyáltalában az emberi élet érdemessége fölött, annyira, hogy a Mondottam, ember, küzdj és bízza bizzál első pillanatra szinte engedmény és ellentmondás színében tűnik föl. Mint bizonyos vissza rettetés a legsötétebb konklúzió levonása előtt. Majdnem gúnynak hat az, ahogy Ádám, nem kételkedve a jövő rettenetes semmiségében, a csalódások reménytelen körforgásában, a nyomtalan pusztulás bizonyosságába, amelyet Lucifer elé fest, mégis elfogadja ezt a sorsot, oly gyengeséggel, mely azt szinte igazolja s megérdemeltté teszi. Ha ennyire nincs semmi érdemes a világon, akkor e semmihez való ragaszkodás, s e minden meggyőződés elleni bizakodás kacagni és megvetni való.

De Madách hangja nem a kacagás és megvetés hangja. Ha az volna - ha csak annyi volna - műve egyszerűen a XIX. század nagy pesszimista költeményeihez sorakozna, sóhajaihoz annak a folytonos



kiábrándulásnak és elégedetlenségnek, mely a nagyon is cselekvő, egeket ostromló századot gyötörte, mint a nagyon is sokra vágyó embert. Byrontól Anatole France Pingvinek Szigetéig a kiábrándultság és a gúny kórusa zeng végig e századon, s lehetetlen nem éreznünk, hogy a mi költőnk hangja valahogy mégis idegen ebben a kórusban. A vágyak kicsapongásának blazírtsága, az érzésvilág kimerültség frivolsága helyett Madáchnál komolyság és fájdalom szól az eszmék nyelvén, s ez a puritán és racionális alkotás talán melegebb és érzőbb életet takar, mint a költészet minden külső pompájával csillogó külföldi rokonai. Ez az érzés igazolja a befejezés logikátlanágát, fenségessé teszi a nevetségest, tragédiává emeli azt, ami nélküle csak az Ember Komédiája volna...

A XIX. század többi nagy pesszimista költeménye kiábrándult filozófiát takar, az élet és színek tarka köntösébe.

Madách a kiábrándult filozófia köntösébe vérző életét takarja.

Így lesz az eszme formává, a gondolat puritán meztelensége gazdag költészetté. S épp ebben rejlik e mű klasszikus volta és maradandósága a szobor nincs kifejtve, anyaga a szikla, s színe is a szikla: semmiféle eső le nem mossa. A gondolat takaratlan ereje őrzi meg sorait - nincs költemény, mely a modern gondolatot oly egyszerűséggel és pontossággal rögzítené - de az egész költemény is, egyetlen ilyen klasszikus sor gyanánt, fölbonthatatlan konstrukció pontosságába zárva őrzi meg egy emberi lelket, a Madáchét, mint az Isten egy örök gondolatát.

KARINTHY FRIGYES: MADÁCH

Mielőtt a címet leírtam - mert kietlennek és sivárnak találtam a pusztá tulajdon nevet - jelző után kutattam magamban s csodálkozva eszméltem rá, hogy nincsen. Goethét isteninek nevezték - Petőfi nevéhez a "lángelme" fűződik, Kantról tudom, hogy mély volt - Shakespeare a "legnagyobb" - bölcs volt Tolsztoj és Heine szellemes volt. Madáchoz legutóbb, valamelyik kurzuslap mint "a nagy magyar filozófust" emlegette. Ugyanilyen alapon kiváló közigazdásnak is nevezhette volna. Nem, Madáchnak nincs jelzője, egyedül hangzik el bennünk e két szótag jambikus lendülete - egyedül, s talán még csak egy van kívüle, mely így jelző nélkül úszik a társuló képzetek tengerében, önmagát idézve csak, összehasonlító értékmérő nélkül, jelző és főnév egyben - ez a szó: Dante.

I.

Ez ötletszerű akkord után, melynek semmi vonatkozása a következőkhöz, szeretném "az értelem mérőnját" lebecsátani "vizének mélységeibe" - előre sejtve, hogy a mérőn "félrebillen" s nem marad más, mint dadogó kiáltások, vagy néhány hasonlat. Próbáljuk meg mégis.

Húszéves koromban azt írtam fel jegyzőkönyvembe: "Ha az Ember Tragédiájából nem maradt volna fent más, mint az a papírlap, amire Madách feljegyezte a dráma ötleteit - ha soha meg nem írja, csak a tervet a dráma meséjét, röviden, néhány szóban - ez a terv, ez a vázlat elég lett volna hozzá, hogy nevét fenntartsa s úgy emlegessék őt, mint a legnagyobb költők egyikét." Ezt groteszken túlzottnak látszó meghatározását Madách jelentőségének ma is vallom. Vallom, hogy az Ember Tragédiája feldönti a művészi alkotás legnépszerűbb, a legnagyobb tekintélyektől támogatott alaptörvényét, mely szerint a műalkotás értékének kérdése csak a "miként"-en és nem a "min" múlik - hogy az alkotás tárgya, annak első látomása a költő lelkében egészen közömbös valami az összehasonlításban, hogy a költőt csak a kifejezés

ereje teszi, függetlenül attól, amit kifejez - röviden, hogy a költői alkotás művészete ugyanolyan vonatkozásban áll a természettel és emberrel, mint akár a zene, akár a képzőművészetek.

Nem akarok az alapfogalmak tisztázásába belebonyolódni. Ez a tisztázási folyamat régen megtörtént bennem és eredményeit mindenben igazolta számomra a tapasztalás. Csak egy feltűnő jelenségre szeretnék rámutatni. Azok a kiváló esztétikusok és kritikusok, akik a fent vázolt művészet-szemléletet alkották és vallották, alkotják és vallják, amikor valamely adott költői művet vagy költőt méltányolna, hasonlataikat, képeiket szívesen veszik a képzőművészetek és a zeneművészet szótárából - sőt e nélkül nem is tudnak hozzáférni a műhöz. Csak úgy hemzseg stílusuk ilyen szavaktól, mint "festői", "monumentális", "plasztikus", "színes, színtelen, orkesztrális" és a többi. A végén már el is felejtik e fogalmak származását és közvetlenül alkalmazzák a költészetre. Ez nagyon természetes. Aki a költészetben csak az érzéket keresi, nagyon könnyen esik abba az érzéki csalódásba, hogy szavakkal kifejezett "ábrát" lát maga előtt "ábrázolás!" leírt képet, vagy szobrot, szavak anyagából összeállított képét a természetnek. Nem veszik észre, hogy ez a jellemzési mód milyen egyoldalú: hogy milyen könnyű "megfesteni" a költőt - de milyen nehéz, sőt csaknem lehetetlen "leírni" a festőt. A "mű" és "művészet" szó eredetien érzéki alkotásokra, zenére és képzőművészetre vonatkozott - a költészetre csak alkalmazták, később a kifejezés tökéletességének jellemzésére per analógiám. De a költészetnek a "művészet" csak eszköze és jelképe, sohasem lényege és célja - magában foglalhat minden művészetet, lehet "festői, zenei" - de soha nem lehet "egyik válfaja" a művészetnek, mint zene és festészet: innen van, hogy a költői alkotás lehet "művészi", de a művészi alkotás nem lehet "költői." Mert a költészet lényege az érzék fölötti, vagy mondjuk minden érzék



összhangzásából eredő elgondolás - lényege mindent együttvéve, aminek testet ad forma és művészet - mert a költő maga az ember és nem annak valamilyen megnyilatkozása, mint festő és muzsikus. A költő maga a Gondolat és kompozíció - ama Gondolat, amint kép és zene csak illusztrál. Amaz ismeretlennek, akihez minden gondolatunk száll, mikor magunkról beszélünk az Emberről a költő ad hírt - festő és muzsikus csak az ő kísértetében jelenik meg, tolmács gyanánt, hogy szavait magyarázza.

Ennyit a költészetről általában s ennyit is csak azért, mert Madáchról van szó. Annak ugyanis, aki a Madách problémával foglalkozik, számolnia kell valamivel, egy bizonyos lappangó kritikai felfogással, ami más költőnél mellék kérdés maradt volna, Madách értékelésében azonban csaknem végzetessé vált. Ez a kényes kérdés Madách művének Goethe Faustjával való rokonsága, vagy durvábban az a feltevés, hogy Goethe műve Faust-Nachdichtungnak tekinthető. Ez a felfogás nem magyar eredetű: a "Tragödie des Menschen" szédítő arányain meghökkent s zavarát esztétikai dialektikával leplező német kultúrgőg eszelte ki - a magyar kritikának annyi bűne van csak benne, hogy nem tiltakozott ellene, nem állt ki méltó fegyverzetel Madáchért (összesen két számba vehető Madách tanulmányunk van s így az, aki, mint jómagam, nemcsak hogy Goethe epigonnak nem tartja Madácht, de a Tragédiát, ha százszor hatott is alkotójára a Faust, a Faustnál tökéletesebb remeknek vallja - tekintélyekre nem lévén módja hivatkozni, kénytelen maga keresni meg a törvényeket, amikből mértékét veszi.)

Nem érzem magam elfogultnak. Ha a Toldi trilógiáról volna szó, vagy Petőfi műveiről, tekintetbe venném s leszámítanám azt a rokonságnál is mélyebb rokonszenvet, ami hál istenek, megzavarja a hüvös tárgyilagosság tekintetét - s amit annak köszönhetek, hogy magyarnak születtem. De az Ember Tragédiája csak költője személyénél fogva nemzeti kincs - maga a mű a Világirodalomé s a mellette vagy ellene való harc világirodalmi jelentőségű.

S ha már e harc fennáll: lássuk, világirodalmi szempontból, a legfontosabb ütközőpontot, az eredetiség kérdését.

II.

Ama notesz jegyzet tartalmát, a dráma ötletét, aminek magában álló, csodálatos tökéletességét, semmihez nem hasonlítható eredetiségét elsősorban bizonyítani akarom, ilyenformán képzelem.

Ádám, az első ember, a paradicsom kertben, ahol egyéni szempontból nagyon jól érzi magát, azon tűnődik, vajon érdemes-e neki foglalkozni vele, hogy mi lesz az ő halála után? A kérdésnek Ádám esetében különleges érdekessége van: ő az egyetlen ember, akinél ez nem pusztán filozofálás, hanem nagyon is gyakorlati probléma, mert hiszen úri tetszésétől függ, hogy a megfontolás eredménye képen szabad folyást engedjen-e a jövőnek, vagy pedig, az édenkert egyéni boldogságában megnyugodva, mint olyan állapotban, aminél boldogabbat úgyse kívánhat, egyszerűen befejeztek tekintse isten művét személyével, mint a teremtés legjobban sikerült kísérletével s ne fárassza

magát azzal, hogy istent utánozva, ő is magához hasonló, de boldogságban tökéletlenebb lényeket teremtsen. A jövő kérdése tehát számára nemcsak belátás, hanem akarat dolga.

Boldogságának azonban van egy szépséghibája: az unalom. Ha nem unatkozik, nem volna ideje tűnődni - hamar rájön tehát, hogy istentől éppen ebben különbözik, s boldogsága is ezzel tökéletlenebb. Isten nem unatkozik, mert olyan színjátékot indított meg a világ teremtésével, aminél nagyszerűbbet, unalom üzőbbet, mulatságosabbat, izgalmasabbat képzelni se lehet. Ő is szeretne ilyen színjátékot, ami őt legalább annyira érdekli, mint istent a Világmindenség. Ehhez azonban színészeket kell teremteni.

Győz a kíváncsiság és Ádám összebeszél Luciferrel, a nagy rendezővel, hogy mulattatására találjon ki neki is valami hasonlót. Valami történetet, aminek szereplői nem végtelen naprendszerek, angyalok és démonok legyenek, mint a Divina komédiában, hanem hozzá hasonló emberek, akiknek sorsa éppen azért Ádámot - az embert - mindennél jobban érdekli.

Ádám tehát elalszik és kezdetét veszi a színjáték: az Emberiség Története. A történelem különféle korszakai elevenednek meg, - de korántsem epikus, elbeszélő formában. Az alvó Ádám meghökkenve ismer rá álmoképeiben: önmagára. És minden korszaka az Emberiség Történetének az ő személye körül alakul ki, - minden változása a történetnek az ő személyes, jól ismert életének, örömeinek, bánatának, töprengésének, megfontolásának, jókedvének vagy kedvetlenségének a következménye. Érdekes regény vagy költemény helyett izgalmas drámát kap: az Emberiség története csábító cím volt csak: Ádám Tragédiája az egész, aki mindent megpróbál, hogy az Édenkert boldogságát visszaszerezze, hogy véget vessen a színjátéknak, amit unalmában önmaga keresett. Ádám, mint Fáraó, mint Tankréd, mint Miltiadesz, mint Kepler, mint Danton, keresi a boldogságot s gyötrő küzdelmet folytat álmainak rémképeivel, embertársaival, hogy megszabaduljon tőlük. De Lucifer most már nem hagyja felébredni - egyre borzalmasabb alakokkal népesíti be álmát - az alvó nyugtalanul hánykolódik és hörög - kezdi már világosabban sejteni (tizedik, tizenegyedik, tizenkettedik szín), hogy csak álmodik s végre, lerázva a lidércnyomást, egy ordítással felébred. De közben, álmában, megismerte önmagát, ahogy csak álmában ismerhette meg: reményeit, vágyait, a haláltól való félelmét s az élet megvetését és akarását - szerelmét és gyűlöletét. És nagy nyugtalanság fogja el: szabad-e élnie annak, aki ilyen, mint ő? Am a színjáték már lepergett és visszagondolva az egészet, ámulva eszmél rá, hogy elmékedésének, próbálgatásának, reményeinek és kudarcainak története pontról-pontra összeük fajtája történetével.

III.

Szándékosan mondtam el a Tragédiát úgy, hogy ne legyen szó benne a mű úgynevezett "filozófiai, szemléleti, szemei" tartalmáról: mellőztem Isten és ördög versengését az emberért, Isten diadalát s az ember megtérését. Azt akartam hangsúlyozni, hogy a pusztán mesében minden benne van - az Eszme nem



kiegészítője vagy alapja, nem szülőanyja a mesének s a mese nem jelképe vagy példázata az eszmének. Eszme és történet, gondolat és jelkép egy és ugyanaz a Tragédiában - ha az alkotás legmagasabb fokának anyag és a forma tökéletes egységét vallom, ennél nagyszerűbb példát nem találhatnék. Ádám, az első ember, a múltat és jövőt nem ismerő (múltja nincs, jövője tőle függ), emlékektől nem befolyásolt, félelemtől nem akadályozott Gondolat légüres terében tűnődik az élet lehetőségeiről, az élet értelméről. Mindaz, amit e lehetőségekről és azoknak következményeiről elgondol, a szabad, minden tapasztalattól független gondolat törvényei szerint következik egymásra - ha Ádám utódok nélkül pusztulsz el s elmarad az Emberiség Története, Ádám lelkének története, rajongás és csüggedés, szerelem és kiábrándulás, vágy és megadás akkor is így ebben a sorrendben zajlanak le benne. És íme, az ismert valóság, a Történelem ugyanazt az utat futja be, mintha csak illusztrálni akarná egy ember lelki válságait, - kell-e még bizonyíték, kell-e külön példa, jelkép, filozófiai megfontolás, az elméleti szempont annak a világos belátására, hogy amit Történelemnek nevezünk, az nem az anyag és tömeg torlódásának, gyűródésének és kavargásának véletlen játéka, hanem valamely ismeretlen eredetű Léleknek és Érzésnek és Gondolatnak az életformákban való különféle kísérletezése - hogy a Valóság, aminek mindannyian szereplői vagyunk, nem eredeti forrása minden drámának, hanem maga már dráma, csak képe és tükrözése valami ismeretlen Abszolút Valóságnak: dráma és regény, aminek hőse van - hogy ami itt történik, az nem az Emberiségnek, hanem az Embernek ügye, aki nem egyén, de nem is az egységek összessége, tulajdonképpen nincs is és mégis mindnyájunk által nagyon jól ismert, pontosan leírható, mindentől megkülönböztethető, rendkívül érdekes és különös Valaki.

Ezt a mellőzhetetlen, elpusztíthatatlan, a végtelenség gondolatához hasonló módon elintézhetetlen, tehát nyilván örökéletű, sok-sok ezer év óta meg újra felbukkanó eszmét soha még ilyen szerencsés ötlettel nem fogták meg, mint Madách. Az ötlet, hogy az első ember elalszik és végig álmodja, saját története gyanánt, az emberiség történetét, azonkívül, hogy páratlanul elmés, annyira eredeti, hogy tulajdonképpen nem is hasonlítható egy vagy más, bizonyos szerző alapötletéhez: - legfeljebb a több, egymásra következő szerző és költő által az idők folyamán kialakított, kicsiszolt, kitökéletesített legenda mesék, kozmogóniák, vallásrendszerek alapjául szolgáló mítoszok jelképes mese tartalmához, amennyiben ezeket költői alkotásoknak tekintjük, s nem isteni kinyilatkoztatásnak. S valóban, Madách legendája éppen úgy lehetne alapja egy elképzelt vallásnak, vagy kozmogóniának, mint akár Buddha királyfi története, akár Kronoszé, akár a Mózes nevéhez fűződő hét nap és hét éjszaka meséje - mert ne felejtjük el (ez utóbbira való tekintettel), hogy a zsidó-keresztény legendából Madách Ádámnak igazán csak a nevét vette át: az ő Első Emberének, a tökéletesen fejlett értelmű lénynek anyai köze sincs a

bibliabeli Ádámhoz, mint a Miltonénak, aki ugyan szintén értelmes Ádámot komponált, de meghagyta őt a keretben, ahonnan vette. Ám bizonyos, hogy csak ezekben a legendaszerű költeményekben forrott úgy össze eszme és történet, mese és tanulság, szabály és példa, hogy a belőlük alakult vallásos szemlélet már nem is tudja jóformán eldönteni, vajon a legenda meséjét költötték-e annak vallásfilozófiai tartalmához - avagy a meséből alakult-e ki idővel a vallásfilozófia törvénye? Hogy a fiat felfaló Kronosz története származott-e az idő fogalmának megismeréséből - vagy e meséből ismerte meg az idő fogalmát a görög filozófus - hogy az időt nevezték-e el Kronosz-ról, vagy Kronoszt az Időről? De az irodalom történetben szinte példátlan, hogy egy költői mű magva annyira önálló legyen, mint a legendáké.

IV.

Az új bort bátran töltheted régi tömlőbe, mert "nem azért jöttem, hogy a törvény formáját eltöröljem, hanem hogy azt újra betöltsen." A kereszténység felfedezészerűen új gondolatát senki sem fogja a zsidó gondolattal összetéveszteni, vagy abból származtatni, amiért Krisztus zsidó tanítványai az ótestamentum forma nyelvén fogalmazták meg mesterük tanítását. Ha Krisztus Athénban születik és görög filozófusokat ihlet meg igéjével, a négy evangélium talán Plató beszélgetéseire emlékeztetne, de tartalma, jelentősége, eszméinek évezredekre szóló hatása ugyanaz maradna, mint így.

Nem Faustot és a Tragédiát akarom az Ó és az Új Testamentumhoz hasonlítani, csak egymáshoz való viszonyukat. Akinek mondanivalója, témája annyira eredeti és önálló, mint a Madáché, annál bátran mondhatunk le róla, hogy "egyéni, eredeti" hangot keressünk a költészetében. Valóban, Madách "kifejező művészete" e művészetnek hangja és beállítása, metafizikai hasonlat köre, aforizmáinak alkalmazása a helyzetre, gyakran emlékeztet Goethe művészetére, legalább olyan gyakran, mint ahányszor Goethe emlékeztet klasszikus mestereire, görögökre és latinokra vegyesen.

Dehát mit is jelent tulajdonképpen az a sokat emlegetett formai "eredetiség"? Ezt az erényt korunk túlzottan tudományos esztétikája, mely hovatovább kezdi magát egészen a modern, a maga területén pompás fejlődésnek indult és nagyszerű eredményeket felmutató elemző lélektan valami mellék ágának tekinteni, egy kicsikét túlbecsüli. Ez a lélek elemző műkritika már alig foglalkozik magával a művel, csak a "művész, a költő, a költő lelke, a zseni természetrajza, az ihlet elemzése, a művész különleges látása," érdeklí - a művet afféle dokumentumnak, tünetnek tekinti, amiből a költő lelkére következtethet, amiből e nagyszerű, ritka lélek példányt rekonstruálhatja magának. A zseni iránti rajongásában végre oda lyukad ki bizonyos esetekben (sok példát láttunk erre), hogy a versek ugyan nagyon rosszak, de a szakértő rokonlélek kiérzi belőlük, milyen nagy költő írta őket. Az ilyen amatőr-dilettáns, művész-ünneplő, autogramról elájuló és kéziratot elemző műkritikus (ki a maga helyére életrajzi adatok és szoborra való pénz gyűjtésére utasítva, igen



hasznos kultúrmunkát végezhet) persze semmit sem becsül annyira, mint az "eredetiséget, az egyéni hangot, az új formát." Akit nem lehet senkihez hasonlítani, az nyilván a legkülönb. Ha egy új szókötést, megváltozott ritmust, a megszokottól eltérő mondat szerkezetet fedez fel, rögtön "új korszak"-ot szimatol a költészetben - az új költőről, aki mindezt kiagyalta, hajlandó feltenni, hogy nem volt elődje és nem lesz utódja, hogy az egész költészetet az újjából szopta, átalakította és újjáteremtette és mindenkit lepipált. Az "új hangot megütő" költőt aztán kiemeli természetes helyéről, az Eszmék és Formák (irodalom) folytonosságának történetéből s úgy tekinti, mint minden esztétikai megismerés ősforrását: mintha a nyelvet is a költő találta volna föl, minden szavának gyökerét az ősi fogalmakig vezeti vissza erővel s persze álmélkodva és szörnyülködve jön rá, hogy az új költőben tulajdonképpen "minden benne talált először ihletet látnokára. (Az ilyen rajongó legfőbb ütőkártyája a "vatesz" és "próféta" minősítés - nem is igazi költő szemében, aki csodálatos ihlettel meg nem jósolta előre, hogy vagy így lesz, vagy úgy lesz, valahogy csak lesz). És az "új költő" személye körül megindul a belemagyarázás posvány dilettantizmusa, melynek tulajdonképpen magva az a nagyon érthető és kedves csodálkozása a botfülű polgárléleknek, amit az egyszerű ember, aki nem ér rá esztétizálni, így fejez ki fejszóvalva, de legalább őszinte tisztelettel: "honnan a csodából vette ez az ember azt a sok bolondságot?!" Mert ne felejtjük el, hogy a polgár megbotránkoztatása (épaterle bourgeois) egyben szomorú, de nagyon hatásos felkeltése a polgár érdeklődésének - persze, inkább csak a költő személye iránt.

Ismétlem, Madách jelentőségének hamis beállítására kényszerít rá, hogy az "eredetiség" hálátlan és terméketlen problémájával többet foglalkozzam, mint magával a Tragédiával. - Nagyon jól tudom, milyen haszontalan munka olyas valamit cáfolni, aminek tarthatatlansága, előbb vagy utóbb, magától kiderül, de igyekszem ingerültség és elfogultság nélkül okoskodni - a valóságra, a tapasztalatra, a múltra hivatkozom hát. Abban, csekély kivétellel (futurizmus!) megegyezünk, hogy a költői nagyság egyik objektív ismérve az Idő - a herosztrateszi esetektől eltekintve a leghatalmasabb hang az, amit legtovább vernek vissza "az idő bércsei, a századok" (Petőfi). Nos tehát, aki az Eszmék és Formák történetében igazán otthon érzi magát, lassanként rájön, hogy a kipróbált legnagyobbak hangban és formában jobban hasonlítanak egymáshoz, mint a másodrendűek. Mintha valami közös cél sarkalná őket, évezredek folyásában, rokontörekvés, egymás támogatása valami emberfölötti erőfeszítésben, igyekeznek lemondani az "egyéni hangról, az új hangszerről" - igyekeznek átadni egymásnak, átvenni egymástól a régi lantot: - igyekeznek eszközzé tenni csak a "művészetet" - (és itt lehetetlen nem idézni Madáchot: "A művészetnek is legfőbb tökélye, ha úgy elbűjlik, hogy észre sem veszik"). A gondolat apróbb rakétája hetykén, magabizó önállósággal robban fel

és sokszínű szikrát dobál maga köré - a nagy gondolat örömétől vagy bánatától terhes lélek azonban fél, nem szívesen foglalkozik magával, nem keresi magában azt, ami megkülönbözteti, tart tőle, hogy túl sokat talál, nagyon is egyedül marad - rokonlelket keres térben és időben. S ha megszólal végre - inkább a közlés lehetősége érdekli, mint a kifejezés és (nagy különbség van a kettő között!) s szívesen veszi át a már bevált, felhasznált közlési formát, közismert keretet. Persze, akinek csak "egyénisége" van, azt a kifejezés érdekli jobban, a megkülönböztető jegyek. És kialakul a költők második csoportja, a magában álló különlegesség, amiből csak egy van, "akire minden sorából rá lehet ismerni." De csodálatos képen az ilyen valamely szempontból unikumszerű ritkaságok száma mégis nagyobb, mint azoké, akik általános szempontból voltak a legkülönbek. Marinetti úrra valóban ráismerek minden sorából - Petőfi nem. Mégis több Marinetti van, mint Petőfi. A legnagyobb szellem a "zseni" (ha mindenáron annak kell nevezni) nem valami érthetetlen, megfoghatatlan, Marsbeli elmeszörnyeteg, hanem "primus inter pares" különössége, arányaiban van - közületek való, minden egyes emberhez közelebb áll, mint közülük ketten egymáshoz. Ádám ő, akiben Fáraó és Miltiadesz, Sergiolus és Tankréd, Danton és Keppler éppen úgy magára ismer, mint a Tower nyüzsgő tömegének egy névtelen szemlélője, vagy a hómezők vándora, ki embertársát keresi az eszkimó hó putriában. Ne elemezzék lelkét, ne próbáljátok megfejteni titkát, vegyétek, amit adott és ismerjétek meg belőle önmagukat.

V.

Ádám ő - ez a hasonlat világosan mutatja az érem másik oldalának, a Tragédia formái, ábrázoló tökéletességének titkát, - Madách művészetét is. S így akit mégis a mű jelentésén túl, az alkotás lélektana érdek: nem kaphat rá plasztikusabb példát, összefogóbb magyarázatot és megoldást, mint amit a Tragédia nyújt. A megoldás és magyarázat ez: a legkiválóbb költők és írók, akik a legtöbb és legtökéletesebb képzelő hóst alkották, a jellemzés és ábrázolás nagymesterei, akiknek különféle figurái legelőbb társai életünknek, - legyenek bár azok a legellentétebb jellemek, soha nem alkotják a hóst pusztán külső megfigyelések összeállításából. Szemünk előtt a legkülönfélébb hősök panorámája vonul el - a rajz mindenütt eleven és természet hű. Madách a valódi Keplert, a valódi Dantont, a valódi Tankrédet írja meg, eleven hősöket kívül és belül, olyannak, amilyenek, külön-külön rajzolná meg bármelyiket az epikus képzelet. Maga a téma nem is kívánna ennyit. A Goethe Faustja, átfiatalítva Mefisztó bűvös italától, marad az öreg tudós, a szkeptikus okoskodó, a fiatal ág és szenvedély maszkjában. De a Tragédia Tankrédja és Keplere és Dantonja és Miltiadesz, hittel és tüsszel azonosítja magát önmagával - Ádám nem szerepeket játszik, nem Danton és Kepler és Tankréd és Miltiadesz szerepét, hanem azonos Dantonnal és Keplerrrel és Tankréddel és Miltiadeszszel. Az összeolvadás azonban tökéletes - a lehetetlenség és ellentmondás



szemünk előtt zajlik le és nincs benne semmi lehetetlen és ellentmondó. Tankréd jellem merőleges ellentéte Danton jellemének - de Ádám jellemében mind a kettő benne van: holott Ádám korántsem bizonytalan vagy határozatlan jellem. Nézzétek meg a különbséget. A megfiatalított Fauszt hűvös távolságát, önmagát idegennek szemlélő tárgyilagosságát szerepével szemben - és gondolatok a minden ízében milliádeszi és tankrédi és dantoni és kepleri lélek szenvedélyes megnyilatkozásaira, ahogy a Tragédiában élnek külön életüket. Ezek mind külön drámai hősök: eleven alakok. De miért azok? Mert belülről ábrázolta őket a nagy epikus: a tulajdon, mindegyikhez hasonló lelkének közös forrásából - a nagy epikus, aki ezúttal, a pompás színjáték ünnepélyes alkalmából, még hozzá le is veti álarcát, megmutatja Ádám személyének jelképes hasonlatával a hős-alkotás szemfényvesztő bűvészetének egyszerű titkát: azt, hogy mindent önmagából teremtett, hogy azért ismer mindenkit, mert önmagát ismeri. Önmagát, az Embert.

VI.

Egyetlen pont van mégis, ahol a különben erőszakolt párhuzam összemérhető rokonságot mutat fel Faust és a Tragédia között - ez is inkább negatívumok megegyezése. Madách műve épp oly kevésbé "filozófia", mint ahogy a Faust nem az. Akik valami bölcselmi szemlélet költői feldolgozásának akarják tekinteni, egyéb támpont híján, egyetlen mondat körül hadakoznak - a mű utolsó mondata ez: "Mondottam, ember, küzdj és bízza bízál." És próbálják magyarázni, pro és kontra, ebből a záró mondatból, hogy a Tragédia tulajdonképpen a katolikus vallás bölcs elem hirdetője - mások pesszimista, szkeptikus szemléletet, ismét mások progresszív, forradalmi optimizmust sejtenek mögötte. Mindennek a belemagyarázásnak megint csak ama zseni centrikus, öntudatlanul személyeskedő kritikái szemlélet az alapja, mely mindenáron tudni szeretné, miféle ember volt Madách, miben hitt, mit akart, hová tartozott, miféle párt, csoport, felekezet vagy szövetség sajátíthatná ki magának, hogy a benne rejlő hatalmas szuggesztív erőt felhasználja. A szocialisták esküdtek rá és sűrűn idézték, mert a történelem hullámainak visszatérő ütemét olyan formán mutatta be, mintha maga is felismerte volna azt a tételt, main a szocializmus alapszik, a történelmi materializmus törvényszerűségének tételét, - de bezzeg, a szocializmus kísérleti államában, a kommuniben, sietve levették a műsorról, egyetlen jelenete, a phalanster-kép miatt, mely egyrészt nagyon is élethűen kezdődik, másrészt nagyon is őszintén végződik. S ha megalakulna, újjászületne az a másik világ, amit mostanában néhány futóbolond áhít, tisztára az ellentét logikájával, csak azért, mert mindenben ellentéte a kommunista örületnek (rögeszmének csak rögeszme lehet az ellentéte), ki merné előadni a középkorban játszó felvonást? Egyik se adhatná elő - pedig mind kettőjüknek szól, amit Lucifer mond Tankrédnak:

*"A szenttan - az mindég az álmatok
Ön átkotokra, bűnűsömberek,*

*Mert addig csűrítek, hegyeztök,
Hasogattjátok, élesítétek,
Még örülség vagy békhyó lesz belőle."*

Hiába, a szent tan hegyezői, hasogatói és élesítői tovább citálják a Tragédiát - s fogják is térben és időben, mindenütt és mindenkor. Filozófus, költő, szociológus - zsarnok és rabszolga, a maga szemével nézve, magáénak vallhatja - nincs az a római pápa, aki bizonyítékot találna benne, hogy indexre vethesse - és mégis, nincs az a szabad gondolkodó, akinek gondolatát ne szabadítaná fel még jobban. A hazaszeretet is idézheti és idézheti a nemzetköziség: minden vélemény összessége ez a munka hitetlenség helyett a minden hívás alkotása. A nőgyűlölet apostolai hiába hivatkoznak Madách Évájának hűtlenségére és gonoszúságára, - hiába idézik a költő boldogtalan életét, lesújtó tapasztalatát, amit volt bátorsága bevallani - minden tapasztalaton és annak minden tanulságán túl, történelmen és megfontoláson, ott áll a diadalmas Éva a jóság dicsfényében:

*"Mit állsz, tátongó mélység lábaimnál
Híszed, hogy éjed engem elriaszt?
A rög hull csak belé, a föld szülötte:
Én glóriával általlépek azt."*

Hisz-e Istenben, vagy nem? Bíz-e a jövőben vagy csak a múlt reménytelen ismétlődésének látja? Pessimista, vagy optimista? A két első kérdésre két citátummal felelek:

*"Hát megmaradt te benned is, ki a
Természetet s embert lemérted
Mint végső salak: a nagy hiúság."*

Ezt a falanszter tudósának fejére olvassa Ádám: de ugyanígy mondhatná Lucifer az Urra: Madách istene hiú isten: nem tudja védeni magát a vád alól, hogy csak azért alkotott, mert "érzi eszméi közt az űrt", melynek Lucifer volt a neve, az ő erejében való kétkedés. S utolsó szavaival is követel és nem ad.

S a jövő? A cselekmény semmivel se biztat és Kepler, a dantoni forradalmon túl, miután tulajdon szemével látta - álom az álomban - hogy a "meglelt Talizmán, mely a vén földet ifjúvá teszi" ki fog gurulni kezéből - mégis így búcsúzik önmagától egyikében a legváratlanabb és legcsodálatosabb lelki fordulatoknak, egyetlen pillanatra kitérve az igazi költő lelkének végső mélységét, melyről Rabindranath Tagore, aki látni vélte, azt állítja, hogy ott a kétségbeesés legfeketébb pillanatában, a halál, az öngyilkosság pillanatában is valami ujjongó, határtalan öröm tombol és ficáncol:

*"Együtt mondunk búcsút az iskolának:
Téged vezessen rózsás ifjúságod
Örömböző napsugár és dalokhoz:
Engem vezess be, kétes szellemőr
Egy új világba, mely fejlődni fog,
Ha egy nagy ember eszméit megéri
S szabad szót ad a rejlő gondolatnak,
Letűnt koroknak átkozott porán."*

VII.

A harmadik kérdésre a két első adja meg a választ. Általában kétfelé szemléletet különböztetnek meg -



rosszat várót és jó várót (pesszimista és optimista), vidámat és szomorút. Mindkettő egészséges szemlélet, mert arccal a jövő felé van irányítva. Madáchra egyik se illik, - egy teljét magában foglalót: a fenségeset. Eszmélet által előidézett lelki állapot teteje a legnagyobb vidámságnak és legnagyobb szomorúságnak egyszerre: az a bizonyos lépés, mely a nevetségéstől elválasztja, ugyan akkor összeköti a legkevésbé nevetségés emberi megnyilvánulással: a nevetéssel. De nem a Nietzsche erőszakolt, mesterséges hahotájával: ezt a nevetést nem Lucifer hallatja, nem sátáni kacaj ez - Ádám lelkének mélyén hullámszik, mint a tenger.

És ezzel a tökéletesség harmadik ismérvéhez jutottunk. Madách nem pesszimista és nem optimista, nem vidám és nem szomorú: Madách derűs és tiszta, mint a felhőtlen ég. A Tragédia nem szomorújáték és nem komédia - a szó isteni értelmében humoros mű, összhangját az ellentétek adják - végső hatása ama felszabaduló, kitáguló érzés pillanatában nyilvánul meg, melyben felismerjük minden dialektika és bölcselkedés szálnalmas sántikálását az élet rohanásában - s amit, isten és állat közt, egyedül az ember fejez ki sajátos spontán mozdulataival ajkának: a mosollyal. A humor, minden alkotó nagyság feltétele, teszi ruganyossá és élővé a lüktetve pergő jelenéseket s menti át sötét és világos felhőzetén a rohanó időnek - a humor nedvei duzzadnak szavakban és eseményekben, amint ravaaszul és kiélezve sorakoznak, hogy szájtató ámulatba ejtsék nézőjüket és hallgatójukat. Ezt a "szomorú játékot", ezt a "drámai költeményt" vidáman nekifeszülő erővel a legtisztább Intelligencia és Belátás teremtette meg, tulajdon akaratából, a hetedik napon, mint valami isten.

VIII.

Shakespeare műveiről mondják, hogy egy idegen planéta lakói, ha egyebet nem tudnának rólunk, belőlük megismerhetnék az embert. Ha ezt a kérdést gyakorlativá tenné valami világegyetemi esemény: mi a Tragédiát ajánlanánk fel erre a célra, mint amiből nemcsak az embert, de annak végzetét is megismerhetné az idegen planéta lakója: bármikor következzen be a találkozás.

A Tragédia abban, amit mond, emberekhez beszél - de kompozíciójának szédítő arányai mintha ennél távolabbi, időben és térben messzebbre kitűzött célra volna méretezve: szándékosan veszem kölcsön ezt a kitételt a mérnöki tudomány műnyelvéből. Hogy túl fogja élni korát, ez a jóslat szinte kevésnek hangzik, ha ezekre a méretekre nézünk. A nagy költői művekről azt szokták mondani: élni fog, míg ember él a földön - ez a jóslat csak a költői gondolatra, érzésre, bölcsesetre szól - a kompozíció csodáját nem fedi, nem határozza meg.

Nem értitek?

Az egyiptomi gúla jelképe világosan mutatja a különbséget. A geometriának és építőstílusnak,

tudománynak és művészetnek e legtökéletesebb formája emberi sírnak készült: a belsejében kuporgó múmia építette maga köré, hogy hírt adjon magáról a hozzá hasonló embereknek s ráismerjenek, hogy ember volt, "míg ember él a földön." De ehhez elég lett volna a balzsamozás is - s a koporsó, ha az emberi test alakját veszi fel, az emberi szem figyelmét inkább tereli magára, inkább tűnik fel azoknak, akikhez beszélni akar. Mi szükség volt hát erre a különös formára, erre a különös kompozícióra, mely egyáltalán nem hasonlít az emberi testhez és nem emlékeztet az emberi lélekre? Nem emlékeztet rá, sem formájában sem anyagában. Kőből készült, abból az anyagból, mely megvolt, mielőtt ember élt s nyilvánvalóan meglesz akkor is, ha valami katasztrófa, vagy végelgyengülés következtében az élet megszűnik a Földön.

Kinek beszél, kihez szól hát a gúla, ha túlszámította ezt a katasztrófát is? Kinek a figyelmét akarja felkelteni ez a nagy dió, hogy törje fel s keresse meg magvát, az embert? Látogatót vár talán, aki eljöhet még, ha meghalt az emberiség - látogatót, akinek hírt akar adni róla?

A Tragédia monumentális kompozícióját csak a gúlához tudom hasonlítani. Goethe Faustjának nincs ilyen kompozíciója: történetének szeszélyes rajza híven követi az emberi természet vonalát - a benne lüktető, csapongó lélek ruháját veszi fel - talán előbb és emberibb is a történet maga. De ha együtt nézem őket: mintha fellobbanó lángoszlopot látnék, mely megvilágít egy kietlen, hatalmas épületet. Így világítja meg Faust a Tragédiát - a lángoszlop azonban kialszik s a sötétben csak az épület marad meg.

A Tragédia versei az emberhez szólnak - története az emberről beszél, valakinek, aki az embert embernél jobban megérti. Ezért nincs benne bölcsélet, tanulság, morál - annak, akinek feltárja idomtalan vonalait, nincs erre szüksége, az ő számára minden bölcsélet és tanulság a pusztá Tény, ami e történet elmond. Himnusz tehát ez a költemény, a szó legvalódibb értelmében, himnusz az istenhez, nyílt kérdés, ég felé fordított szemekkel - íme, uram, ez történt, s te mondd meg annak, akinek kedvéért történt mit jelent s miért volt. Mi pedig építsük a gúlát, míg mécsesünk ki nem alszik.

IX.

Centenáriumot ünnepel Magyarország: egy költő születésének századik évfordulóját. A zseni-kultusz hivatott istápolóit szeretettel s biztatva üdvözljük ez alkalomból. Mi egy másik évfordulóra várunk csendben és áhítattal, mely vagy harminc év múlva lesz időszerű: a Tragédia születésének emlék ünnepére.

S még egyszer idézzük e néhány reflexió keretében Petőfi büszke szavait:

"Verjék vissza az időnek bércei, a századok..."

Hatalmas hang volt: az első bérce, az első század most készül visszaverni.



KUNCZ ALADÁR: A MI MADÁCHUNK

Madách Imre az egyetlen költő a világirodalomban, aki a XIX. század lelkének egységes és művészi kifejezést tudott adni. Egy egész század lelkéhez nyúl biztosan alakító kézzel s fejlődésének vonalát megrajzolja olyan időben, amikor ez pályájának alig tette meg felét. Hogyan tudott a feladattal megbirkózni? Csupán nagyméretű zsenialitásával, amely kora eszméivel oly bensőségesen forrott össze, hogy kiteljesedésben látta meg azt is, ami még csak magjában rejtett vagy boldog zsenge korát élte.

A XIX. századi léleknek két legfőbb idomítóját Európára a XVIII. század végének fölbomlott műveltsége hagyományozta. Különös kor volt ez, nem a maga megéléseiben, hanem abban a súlyos és sok tekintetben gyászos hagyatékban, amellyel a születő századot útjára bocsátotta. Napoleon, az utolsó cselekvő ember, a klasszikus értelemben vele utolsó ember ideál letűnt a világ színpadáról s a kiskorú emberiség, amely többé maga felett emberfeletti embert nem akart tűrni, két dajka kezében maradt. A KANTÉBAN S A ROUSSEAUÉBAN. HA MADÁCH JELKÉPEZÉSÉVEL AKARUNK ÉLNI, AZT MONDHATNÁNK, HOGY AZ EGÉSZ XIX. SZÁZAD E KÉT JELLEGZETES FÉRFI TÍPUSNAK: KANTNAK, A JELENSÉGVILÁG LUCIFERJÉNEK S ROUSSEAUNAK, AZ ESZME- ÉS ÉRZELEMVILÁG ÁDÁMJÁNAK VÁLTOZATOS SZEREPEKET FÖLVEVŐ SZÍNJÁTÉKA VOLT. MILYEN SZERENCSEJE AZ EMBERISÉGNEK, HOGY AZ ÉSZ NYELVÉT OLY KEVESEN ÉRTIK ÉS SZERETIK. MI LETT VOLNA EURÓPÁVAL, HA A NAGY TÖMEGEK SZÁMÁRA KANT ÉPPEEN OLYAN HOZZÁFÉRHETŐ, MINT ROUSSEAU? DE AZ EMBERISÉG MINDIG CSAK ANNYIT HALLGATOTT. Kantra, mint Ádám Luciferre. Borzadozva nézte a sötét szakadékot, amelyről a tiszta ész a csillogó felületet leszakította s ha meg is tántorodott, végső pillanatban mégis csak a másik végletet választotta: a tiszta érzelmet és ösztönt megtestesítő nőt, a nagy Természetet, amely titokzatos méhében mindig új lehetőségeket hord.

A kanti és rousseau-i eszme világ számtalan népszerűsítőn, folytatón és kiegészítőn keresztül behatolt az európai lélekbe s előidézte a jóra- és rosszra való értékelésnek két hatalmas áramlatát, amely küzdve, egymás ellen törve, de sokszor össze is olvadva és békés összhangot teremtve, végig kíséri az egész XIX. századi műveltség fejlődést. A Schopenhauerban és Byronban tetőpontjára emelkedő kanti pesszimizmus Európa különböző műveltség területein különböző sorsra jutott. A legerősebb csapást élet igenlő relativitás elméletével

Hegel mérte rá Németországban. Ez az optimisztikus gondolat a megfigyelő és kísérletező tudományokat hihetetlenül felvirágoztatta s a politikában Rousseau folytatásaként helyet szorított a népjogoknak. Az irodalmi byronizmus megtisztult a népköltészet kristálytisza vízében (Németország, de főleg Magyar- és Oroszország) vagy elsajátította a természettudományok aprólékos, megfigyelő módszerét (Franciaország). Ugy látszott egy pillanatra, hogy az európai lélek összhangját a mindent, de legfőképpen vallást és erkölcsöt helyettesíteni akaró tudomány biztosítani képes. A nagy értékért s nagy eszmékért lelkesülő elmék háttérbe szorultak, elfogadta mindenki a gondolatot, hogy a tudomány a maga boldogságtalanságával meg fogja váltani a világot. Madách egyéni alkotó képzetével itt kapcsolódik be az európai lélek fejlődésébe. Ekkor fokozza föl saját sorsát, saját életszemléletét európai sorssá, európai életszemlélet. Az egyetemes európai lélek még mit sem tud arról a nagy változásról és keserű csalódásról, amiket ő már éles víziókban maga előtt lát.

Az európai pszichikai élet kissé felületes összhangján az első rést a német-francia háború ütötte. A lét- és érték kérdések, az erkölcsi és természetfölötti problémák újra előtérbe léptek. Az emberek új miszticizmus, új emberi nagyság után áhítoztak. A nagy szintézisek ezúttal természetesen nem a kísérleti tudományokból, hanem a művészetekből s a bölcseléstől indultak ki. A XIX. század vége annyiban hasonlított elődjéhez, hogy ez is új élet átértékelési kísérletekkel zárult le. Hogy mi lesz ezeknek a sorsa, ki tudná megmondani? A két századvég közötti hasonlóságokban azonban valamely visszas aránytalanság már most is észrevehető. A XVIII. század kétségtelenül nagyobb jelentőségű értékeket hagyományozott, mint a XIX. század s viszont a nagy forradalmat követő XIX. század eleji felfordulás sokkal kisebb méretűnek, kevésbé élet gyökerekbe vágónak látszik, mint az a rettenetes válság, amelyet ma élünk. Vannak sötétben látó elmék, akik a mai idő analógiájáért elmennek egészen a római birodalom felbomlását követő zavaros európai időkhöz. Akárhogy van is a dolog, annyi kétségtelen, hogy az, amit nemcsak történelmileg, hanem műveltségi szempontból is XIX. századnak nevezünk, ez a nagy lélek összeg, ma már előttünk világos vonalakban bontakozik ki. A szakadékon túl, amelyet a világháború az időfolyamatába vágott, föltűnik szemünk előtt a másik parti világ: hívón, mint ifjúságunk, mert hiszen igézetében nőttünk föl s mégis különváltan, idegenül, mint lelki megrázkódtatások után az azt előidéző csapások, ha már a válságon túl vagyunk.



Ezt a világot zárta le Madách Imre. Az ember tragédiájában. Egy századot kitevő kor lelkének nem foszlányát adta, a kifejezők kórusában nemcsak egy hangot ütött meg, hanem merész íveléssel hidat vert az egyetemes életszemlélet egész folyama felé kiindulásától, Kantól és Rousseautól kezdve egészen célhoz éréséig, Nietzschéig és Bergsonig.

Mit nyújthat Madách életének és egyéniségének ismerete annak a megértéséhez, hogy miért éppen általa, aki megyéjének horizontját is alig lépte túl, s miért éppen sztrigovai kis udvar házában kellett annak a nagy elme- és képzelet koncepciónak előállnia, amely egy egész korlélek tragédiáját zárja magában? Madách korábbi műveiből kétségtelenül kibonthatunk egy pár szálát, amelyek később az ember tragédiájának hatalmas gobelinjeibe is belekerültek. Olvashatunk tőle egyes költeményeket, amelyekből kiizzik képzeletének panteisztikus természet érzéke. megfigyelhetjük úgyszólván gyermekkorától kezdve benne a "nyugtalanságnak azt az elektricizmusát", amely gyökeres lelki válságnak fölszínre vetődő rezgése lehet. Megállapíthatjuk, hogy családi tragédiáját bátran és férfiasan megélte egészen addig a fokig, amikor "szenvedélye" már távlatba került, s így alakíthatóvá vált. Sőt rámutathatunk arra a pillanatra, amikor az Ádám tragédia első csirája képzeletébe került, írásai között fennmaradt egy Szontágh Pálhoz írt sötét, mindent kicsúfoló költemény, amely alá 1857-ben a következő sorokat írta: "Újra elolvastam a Pálnak töltött mérget. Miért nem tartanám azt magamnak, Eh, mit! E méreg igazság, ha tragédia is s az emberi természet sohasem tagadta meg magát és Ádám a teremtés óta folyvást csak más és más alakban jelent meg, de alapjában mindig ugyanazon féreg marad, a még gyarlóbb Évával oldalán." Mind ezek az az előzmények a mű lényegének megértéséhez édes keveset nyújtanak. Hiszen a kritikusok Az ember tragédiájának rejtélyén még Madách életében hajba kaptak. Ha külső körülmény magyarázatok segítettek volna a dolgon, Madách bizonyára megadta volna azokat. Csakhogy Madách már kész művével szemben éppen olyan idegenül állt, mint mi magunk. A művészet élet közli organikus munkája azzal előttünk nem lesz világosabb, ha megkérdezzük azt, akiben az isteni színjáték végbement. Nagyon valószínű, hogy Madách Az ember tragédiáját pesszimiztikus lezárásának tervezte. Azonban az anyag, amelybe lelket lehelt, erőt vett rajta, mint Goethe varázsló inasán a fölszabadult víz...

A XIX. századi európai lélek fejlődése azonban sok tekintetben megvilágítja Madách művének titokzatosságát. Azért beszélhetünk a mi Madáchunkról, mert a megélésben most jutottunk el annyira, hogy Madách zsenijének merész szárnyalását utolérhettük.

Az ember tragédiájának három főalakja Ádám, Éva és Lucifer kezdettől fogva három nagy életerőt képvisel: Ádám az uralkodásra teremtett férfit, aki az intelligencián kívül a jellem nagy tartalékjaira: az eszményre s az érzelemre támaszkodik, Éva a zavartalan természeti ösztönt s Lucifer a tiszta ész.

Az ember tragédiája ott kezdődik, amikor a férfi az ösztön élet paradicsomából öntudatra ébre. A nő ezzel a paradicsommal mindig titkos összeköttetésben marad. A férfi azonban sokszor csupán az öntudat szolgálatába szegődik. soha sem lesz tiszta és s azért kell ennek az erőnek Luciferben megszemélyesítőt keresni és soha sem lesz tiszta ösztön, mert ez a nő sajátja. A férfi a kettő között áll, ha küzdeni kell, az ész szavára hallgat, s ha a küzdelemben kifárad, az ösztön titokzatos forrásaiból merít új erőt. Ezek az elvont fogalmak Madách művében életté elevenednek. Minden megvalósulásukban új és új vonásukban mutatkoznak be s ezek a változások terítik rájuk az élet sokszínű köntösét, amely alatt az alaperőket fölsísmerni nem, csak megérezni lehet.

Az ember tragédiájának Madách egyénisége szempontjából legérdekesebb jelenete a londoni szín. Itt számol le korának álmodozó hegelianizmusával. Élesen, szinte kegyetlenül mutatja be a mikrokozmosz világát. De a szint hatalmas haláltáncal fejezi be, ahol a mű lappangó alapeszméje a legnyilvánvalóbban lép elének. A tátongó sűrűreg mindenkit elnyel, csak Évát nem, aki megdicsőülve száll a magasba. Hiába törpíti el a kicsik uralma és kicsinyes gondolkodása a monumentális életet, azért az Ösztön tovább él: a végzetes haláltáncban Éva csak fátylát veszíti el, vagy még azt sem. Az emberi ész kötődéseit a nagy alkotó ösztönrel azonban Madách tovább akarta esetelni. Ez a kérdés lelkének, saját életének legbelsőbb problémája volt és ösztönösen érezte, hogy a XIX. századi összeomlás ezen a téren lesz a legmélyrehatóbb. Azért következik még két szín. A phalanster rendszer: a tiszta ész gyermekes álmodozása s az eszkimó jelenet: a természettudományos gondolkodásmód karikatúrája. A magára maradt öntudat most nyilván láthatja, hogy hová jut, ha az élet ösztönös áramlataival szakít. Az emberi ész önmagában csak az öngyilkosság útjára léphet. Ádám, aki Lucifer vezetése mellett járta be az élet útjait, véget akar vetni életének. De hiába, az életösztön kipusztíthatatlan. Éva ajkával Ádámot a Természet nyilvánvalóan figyelmezteti erre.

Az ember tragédiájának végső konklúziója azonos mind azokkal az erkölcsi szintézisekkel, amelyekhez művészetben a bölcsleletben a természet tudományos gondolkodásmód ellenzői: Nietzsché, Bergson, Tolsztoj, Dosztojevszki és Romain Rolland eljutottak. Madách műve a nemzetközi szellem áramlatokba már első, 1865-ben készült német fordításában is eljutott. Csak így tudjuk azokat az erős kapcsolatokat megérteni, melyek például Az ember tragédiája s Gobineau-nak 1877-ben megjelent Reneszansza között vannak.

Eszmei tartalmán kívül van még egy más szempont is, amelyet Az ember tragédiájában hangsúlyoznunk kell. Madách nemcsak a XIX. század lelkének legegységesebb kifejezője, hanem talán az egyetlen drámaíró, aki a monumentális műforma kérdését a modern életszemléletből kiindulva oldotta meg. A leghatalmasabb műszerkezetet kísérlete meg, ami csak XIX. századi író képzeletében megfogantott s mikor tárgyának művészi formát keresett, nem nyúlt



több-kevesebb módosítással a régiek klasszicizmusához, hanem korának minden nagyvonalúságot megtagadó szelleméből kényszerítette ki a szerkezet hatalmas arányait. Egyetemes tudott lenni művének nemcsak anyagában

és szellemében, hanem formájában is. A XIX. század meddő dráma keresései között Az ember tragédiája az egyetlen mű, amely a modern léleknek hajlékot pároszi márványból emelt.

GÁSPÁR KORNÉL: MADÁCH ÉS LELKI ROKONAI (részlet)

[...] Szellemek beszélgetnek a tér és idő távolán keresztül. Megszóal Pitagorasz: "Úgy sejtem, hogy zenés ritmusra lüktet a lét. Hallja-e valaki ezt a szféra muzsikát szellem testvéreim? " Eltelik néhány másodperc az örök létben - néhány száz év a földön - és Aristoteles felel Pitagorasznak: "Én is sejtem ritmusodat. Gondviselésnek nevezem, de úgy érzem, hogy csakis a holdig terjed. Földi létünk ellenben zűrzavaros és halálszagú." Aristarchosz szava hangzik erre: "Mit vársz a földtől? Nem a világ közepe az, csak porszem, mely a nap körül kavarg." Újabb némaság néhány másodpercig, - a földön közel kétezer évig - s Kopernikus beszél: "Úgy van! A föld, égi társaival együtt, a nap körül kering. De vajon miféle erő hajtja őket?" Giordano Brúnó felel neki: "Te kérded ezt Isten szolgája? A világok mozgatója az Isten, aki teremtő munkájában is végtelen s így világainak száma is az. Csak tudnám, hogyan osztja parancsait minden pillanatban minden világnak és minden porszemnek?" Kepler világosítja fel őt: "Az isten parancsa matematikai törvény, melyet a bolygókba épp úgy beleoltott, mint a parányokba. Így az égi pályák jövőjét is megrajzolhatjuk. Ki lát be azonban saját földi jövőnkbe? "A nagy matematikus Pascal felel neki: "A mi jövőnk a hervadás, fogyás, kiégés. Halálraítéltek hosszú sora vagyunk itt a földön s mindenki végig nézi elődei kivégzését." Szinte sikoltva csendül meg erre Madách szava: "A cél halál, az élet küzdelem, s az ember célja e küzdelem maga. De mély a sír is ami int az pert-e? Miért, miért e percnyi öntudat? Hogy lássuk a nemlét borzalmaikat?"

[...]

*

Madách legközelebbi lelki rokonait ne a költők között keressük, bármennyire rokon csengésűek is egyes akkordjai főleg Goethe "Faust"-jával és lord Byron "Kain"-jával. A legmagasabbra törők, az ember lelki börtönének kapuját döngetők sorából való. A nagy békétlenek egyike, akik holtig se bírnak beletörődni abba, hogy világunk legmélyebb alapjairól alig tudunk többet, mint Shakespeare bacilusai a Szentivánéji álomról. Bilincsekként nehezülnek rájuk az ember tér és időbeli, testi és lelki korlátai. Eredetük az ősi regék világába, vezet, a nap felé szárnyaló Ikarushoz, az égi tüzet megrabló Prometheushoz, akiknek tragikumát is örökölték. Az eszme nagy romantikusai ők. A vérbeli kutató olthatatlan tudásszomját a költő merész röptével párosítja, de céljuk elsősorban az eszme. Giordani Brúnó is dalolt:

*"Lelkem ma már a végtelenbe hat,
nem állja útját kristályboltozat,
midőn, a mély azúr párján által,
Csillagvilágok távolába szárnyal
S a föld alatta mélyen elmarad,
Minden rút ösztönével és porával."*

Himnuszja azonban csak kísérő zenéje mámorító röptének, maga a repülés a fő nála. Pascal sem áll semmitől távolabb, mint az önönmagáért való művésztől, bármily remekül szólaltatja is meg a "gondolkodó rózsátot," az embert. Kepler is, bár nagy költői erővel mondja el gyönyörűségét, melyet a végtelenben érez és költői fantáziával fűrkészi a világ harmóniáit, ezeket mégis számokban keresi. Madách is annyira lelke mostoha gyermekeinek érzi költői műveit, hogy még az ember tragédiáját is tűzbe dobta volna, ha Arany kedvezőtlenül bírálja el. A költőkhöz csak a külső forma csatolja, ez pedig másodlagos nála. Problémái és eszméi a lényegesek, melyek fájdalmának szülőttei, vérbeli ivadékai. Verselni mindenféle hangulatban verselt életében, de problémái mindig tragikusak. Bennük az ősi eszmecegerét szövi tovább, amely az évek ezrei óta folyik a nagy békétlenek, a szeretet és szenvedés világбайnokai között, megértés felé törő röptükben.

[...]

Ha Madách nagyra tartotta volna eszméjét, nem tehette volna Arany ítéletétől függővé, hogy Ádámja "nem a purgatórium"-ban (a kályhában) fogja-e utolsó álmát megálmodni." Alkotásaik külső sikert is csak későn arathatnak, mert az eszme áll legmagasabban a tömeg lelki szintje fölött. Pitagorasz elképed harmóniái csak legújabbban kezdenek előtűnik a szférák szám történeteiből kibontakozni. Aristarchosz majdnem kétezer évig maradt megértetlenül. Kopernikus világos rendszere is csak évszázados harcok árán érvényesült. Pascal gondolataiban még ma is alig látnak többet egy értékes, vívódó lélek töprengéseinél. Madách kora sem érkezett még el. Eszméjének költői elburkolása, küzdelme a nyelvvel, a formával és még a Goethe-Byron hatások túlzott beszámítása is nehezíti érvényesülését. [...]

*

[...] Akár Faustnak, Ádámnak, Kainnak vagy Manfrédnek nevezik "az embert," akár Mephistophelesnek, Lucifernek vagy Astartének "a gonoszt," alapjában csakis lelkünk elemi vonásaival rajzolhatják meg. Az emberi érzékelés s az emberi logika szűk határait ők se törhetik át. Ez a kötöttség a



forrása a legtöbb hasonlóságnak, melyet unos-untalan terhére szoktak írni Madáchnak, amikor Goethe Faustjával és Byron Kainjával vagy Manfrédjával mérik össze Az ember tragédiáját. Pedig ennek csak kivételes az olyan eleme, mely teljesen független lehetne Goethétől vagy Byrontól és mégis hatásuk bélyegét viselné.

[...]

Ádám nem éri el célját, a tudást. A boldogságot sem látja biztosítottnak, de szabadon választhat a jó és a rossz között. Goethe és Madách a két-két eltérő kezdő- és végpont közé oly élesen különbözik egymástól. Goethe szerkezetileg lazább, de káprázatos költői játék. Madách művének szerkezete tisztán alapeszméből kristályosodik ki. Annaira fájó, forró élet számára a nagy probléma, hogy költői játékra nem is volna képes. Elsősorban világosságra törekszik, mint az eszmék minden igazi elbűvöltje. Mondanivalója a fontos. Jelenetről jelenetre mindig látjuk törvényesülését. Így alakul ki drámai képeiben az emberi tévelygés világtörténeti hullámvonala. Általa nő ki az ember tragédiája, a gyönyörködtető művek sorából, úttörő tudományos eszme testévé. Ezt Goethe Faustjáról nem mondhatjuk el, bármennyire fölötte áll is tisztán művészi értékeiben Madách alkotásának és bármily gazdag is mély gondolatban. Még kevésbé Byron Kainjáról. A tagadásnak, a démoni hitrombolásnak megdöbbentő erejű tobzódása a "Káin". Semmitől sem áll távolabb, mint az építő eszmétől.

Ezen a ponton Madách eszmetermelő elméje fölénybe kerül Byron bámulatosa szép, de romboló poézise felett. Lucifer Kainnak a volt, a meglevő és az eljövendő világok halvány ködképeit mutatja meg. Káin csupán égitesteket és lebegő, ködszerűen imbolygó alakokat lát.

[...]

A három mű párhuzamos szereplői is, már jellemük alapjaiban eltérnek egymástól.

Goethe Faustjában az Isten a feltétlenül egyedül uralkodó Monotheosz. Fenséges, higgadt még akkor is, amikor az ördöggel, Mephistophelessel beszél, aki szintén teremtménye. Mephistopheles se tagadja sehol, hogy az Úr teremtménye és alárendeli magát. A középkor Faust-monda ördöge ő, bűbájoskodó, cinikus, kópé.

Byron Kainjában az isten a háttérben marad. De Lucifere és az első emberek szavaiból az ó testamentum hetediziglen büntető Jehováját érezzük, aki megköveteli a véres áldozati bárányt.

Byron, művének se beállításában, se szavaiban nem cáfolja sehol Káin és Lucifer vádjait a Teremtés ellen. Kárhozat a levegője a világ egyetemnek, "az örökléttel megmérgezett végtelenségnek". A jámbor, első emberek gyermektelenül fognak meghalni s a testvérgyilkos Káin gyermekei sokasítják majd az emberi fajzatot. Pedig Káin értelme számára, ha jóra vágyik is lelke mélyében, az ég is csak "mérhetetlen, kék vadon".

Madách istene - a jó örök szimbóluma, mert nem tehetjük fel, hogy Goethe vagy Madách magát a Mindenhatót akarta volna, gyarló emberi

eszközeinkkel ábrázolni - megdöbbentően komolyan veszi Lucifert. Távol áll Goethe istenének felséges fölényétől. Vitába száll Luciferral és "gyűlölt idegennek" nevezi. "Gúnynal" is szól hozzá. Haragra is képes vele szemben lobbanni: "hah szemtelen!"

[...]

Nem csupán Lucifer maga állja magáról, Madáchnál, hogy ugyanúgy örökéletű, mint az Úr. Az angyalok kara is azt vallja róla, hogy már a teremtés előtt is megvolt:

*"Jaj neked világ,
Az ő tagadás kísérte."*

Már a teremtés hajnalán ősinek nevezik. Magának az Úrnak a szavaiból is azt halljuk, hogy nincs időhatára Lucifere létezésének. Az Úr végtelen bűnhődéssel sújtja, amely csak örök életben lehetséges:

*"S te Lucifer meg, egy gyűrű te is
Mindenségemben, működjék tovább.
De bűnhődésed végtelen legyen,
Szűnetlen látva, hogy mit rontani vágyol,
szép és nemesnek új csírája lesz."*

Lucifer sem állít egyebet. Örökkön "csatázni" fog az úr ellen és mindig levertetve, mindig újra talpra fog állni.

Ennek a Lucifernek kevés a köze Goethe mókás Mephistopheleséhez, aki még akkor is szintkedélyes, amikor az angyalok elragadják tőle Faust lelkét:

*"Most már kihez menjek panaszra?
Szerzett jogomhoz hogy jutok?
Itt állok, vén fejemmel, így becsapra!
De rászolgáltam, nyomoroghatok."*

Byron Luciferéhez se sokkal több a köze Madách Luciferének, ha néha byroniak is a szavai. Madách Lucifere a testet öltött hideg ész. Néha gunyoros, de sohasem heves.

*"Mi jó az értelemnek
Kacagni ott, hol szívek megrepednek."*

Teljesen más Byron Lucifere. Eppen nem érzéstelen. Lényege az izzó gyűlölet. Így szól a Teremtőtől:

*"Mindent vitássá teszek én neki.
Világ világ után, csillagra csillag
S a világok egész egyeteme
Remegni fog bele, a mérlegen,
Míg tomboló csatánk véget nem ér,
Míg egyikünk nem oszlik semmire.
De halhatatlanok vagyunk s mi bírná
Kioltani létünket s kölesönös
Határtalan gyűlöletünk dühét?"*

Beismeri nyomorult voltát, de hisz a Teremtő sem boldog:

*"Nagy ő, de nagyságában
Nem boldogabb, mint mi a meghasonlók...
Csak üljön mérhetetlen trónusán,
Mely, amilyen hatalmas, oly magányos.
Teremtse csak világait, hogy így
Enyhítse örökléte terbét..."*

A háromféle sátánnak még jelleménél is eltérőbb a jelentősége, a súlya. Goethe leküzdötte keserű fájdalmát, az ő világrendjében tehetetlen a sátán. Madách szeretete egyensúlyba jutott fájdalommal, nála erős a sátán. Byront leigázta fájdalma, az ő sátánja túl erős. Övé a világ! Oly tudatlan az ég s a föld minden



teremtett lénye, hogy idővel valamennyi a poklokra fog alászedülni. Maga a teremtés is gonosz. Jóság nem teremthetne kint, nyomort és bűnt.

Ugyanezek a lelki alapokon nyugszik a három mű három emberi hőséneke a jelleme is. A nagy rejtély elől kitérő Goethe embere, Faust, szintén belefáradt meddő tudásába:

*"Óh, bár ma néznél utoljára,
Kínomra, teli hold világa,
Ki annyi lázas éjjelen
Virrasztottál együtt velem.
Gunnyasztva könyvek halmaán
Láttál itt, halvány cimborám!
Óh bár bohonghatnék veled!
Járnánk be csillanó hegyet,
Barlang körül, derengő réten
Lebegnénk szellemek körében.
Minden tudás gőzétől feloldottan,
Újjá születnék harmatodban."*

Faust eladja lelkét az ördögnek. Azontúl már csak "életművész". Legvelejtében is más Ádám. Vérmes, bizakodó, lelkes. "Hagyj tudnom mindent, úgy mint megfogadtad." Lelkét nem adja el. És újra más Kain. Már eleve is hitetlen, bizalmatlan, dacos.

"Ádám: elsősülöttem, Kain fiam, miért hallgatsz?"

Kain: Miért szólnék?"

Ádám: Hogy imát rebegj.

Kain: Nem volt-e, Elég a ti imátok?...

Ádám: De még mindig hallgatsz elsősülöttem?

Kain: Jobb így nekem, jobb... Nincs mit kérnem.

Ádám: S nem kell-e semmit megköszönnöd?...

Kain: Semmit!

Ádám: Nem élsz-e?

Kain: Nem kell-e meghalnom..."

Faust sohasem adja oda magát teljesen Mephistophelesnek. Ádám szíve egész hevével védekezik Lucifer ellen. A hitetlen Kain ellenben mohón issza Lucifer méregitalát:

"Kain: Minden hatalmaddal ki vagy?"

Lucifer: Aki,

Az akart lenni, ami ma teremtőd

És azzá válna nem teremtett volna

Téged annak, ami ma vagy..."

Goethénél a jó győz az egész vonalon. Byronnál a rossz. Mind a két megoldás tisztán költői. Nem lenghet az inga csupán jobbra, nincs magasság, amely felülről nézve ne mélység volna. Boldog költők, akik a lét hullámvonalát-bármelyik pontján megállíthatják! Aki regényük vagy drámájuk problémáját gyakran házassággal "oldják meg" ezzel a még bonyolultabb problémával. Madách, a tudós, nem űzött költői játékot. Világunkban a rossz egyenrangú a jóval s a lét minden hullámában a romboló rosszé az utolsó szó. A házat se bonthatjuk le, mielőtt fel nem építettük. Hol az a Nietzsche, aki ezt a törvényt elfilozófálhatná? Ki védekezett ellene hevesebben, mint Ádám - Madách szíve, - de ki bizonyította be világosabban, mint Lucifer: Madách esze. Ezen a ponton Madách nem bírt túljutni, a nagy "Miért?" felé való röptében. Ez az ő prometheusi tragikum. [...] Hiba, ha csupán a törekvő, szenvedő Ádámot azonosítjuk Madách-al és nem Lucifert is, a világtörténet nagy bábsházának démoni mozgatóját. Nem méltó az ilyen tévedés vagy megalkuvás a sátn minden tüzes ostroma által sújtott jelenkorunk száz gyötrelmű fiaihoz.

LACZKÓ GÉZA: A XIX. SZ. FÉRFI TRAGÉDIÁJA

A XIX. század - még ma is úgy látszik s mennyivel inkább úgy látszott, amikor még 1800-al írták az éveket - az előbbi századok összegezése, folyamuk alatt fölvetődött értékek realizálása.

Megvan benne a középkor főszméje: a vallási rajongás, de emberiséggé s belső vallásossággá szelődülten. Megvan benne a reneszánsz lelkesülése az ókor iránt, de okos nevelő eszközzé, tantárgyakká szerényen, míg a reneszánsz fölvetette új eszme: a nemzeti irodalom, az anyanyelven daloló költészet elve igazán csak ekkor rejlődik ki. A reformáció főszméje: a biblia magyarázat szabadsága, ami nem egyéb, mint megengedése annak, hogy egy szövegnek többféle magyarázata lehetséges, mint filológia él tovább, vallási térről átcsúsztatva a tudomány mezejére. A vallási viták vad erőszakossága eltűnik, sőt maguk e viták is elenyésznek, de megmarad az elv: az eszméknek megbeszélés útján való tisztázása, ami különösen politikai téren használatos. XVIII. század főelve: a tudás mindenhatósága, most igazolódik csakugyan, amikor a gondolat nem annyira a világ

átalakításával, mint inkább a gondolkozás átférfálásával és a saját valójának kiépítésével foglalkozik.

Az emberiség eddig hol a lelkével, hol a testével törődött egyedül a XIX. század mind a kettőnek lehető legjobb életformát igyekezett találni. Leküzdí a lelki kényszert csak úgy, mint a távolságot vagy a nagy járványokat. Az előbbi századok népei Európa rögeiért ölték egymást, a XIX. század Európa birtokává véglegesíti a világ többi részét, ahol ez nem megy, mint az Egyesült Államok, Kína és Japán esetében, ott vagy a európai embert teszi uralkodóvá (Egyesült Államok) vagy az európai civilizációt néhol könnyen (Japán), másutt rettentő felfordulások árán (Kína). A XIX. század folyamán az lesz Európa a világnak, ami Róma volt a Földközi tenger közelebbi és távolabbi környékének: minden élet ura és élet minta adó.

Ezért mondta és mondhatta ki a XIX. század nagy jelszavául a haladást.



Ám nyilvánvaló, hogy mindezek ellenére a XIX. századnak több dolga volt az anyagiakkal, mint a lelkiekkel. Lelkiekben a nagy honfoglalásokat, őserdő irtást elvégezték a középkor, a reneszánsz s a reformáció. A világ megismerésében ugyanezt tette a XVIII. század nagy felfedezéseivel, utazásaival, de itt is a XIX. századra maradt a mű befejezése: az északi és déli sark, Belső Brazília, Tibet kikutatása, amely munkának csak utolsó simításai hártultak át a XX. századnak főleg a lét anyagi oldalával törődnie. Ebben az irányban erősítette a XIX. századot a társadalom fejlődése is, amely az egyéni kiválóság, hősiesség, önfeláldozás, lelki és testi erő feudális eredetű értékei helyébe a pénz uralmát tette. Született egy filozófia is, amely az embert csak a pénztől, ahogy ő mondta: a tőkétől való függésében látta s így osztotta két csoportra: munkáltatókra és nincstelenekre. De akár ezt a felosztást fogadjuk el, akár azt, amely kis és nagy nemzetekre, akár olyat, amely analfabétákra és műveltekre, akár amazt, mely civilizáltakra és kevésbé civilizáltakra tagolja az emberiséget, magában az egyénben csak úgy, mint csoportjaiban, egyszóval, a XIX. század emberében az első, amire bukkanunk: a rideg önzés. Jogot vagy hatalmat hangoztat mindenki. A nagy nemzetek hatalmaskodnak európai és tengerentúli kisebb testvéreiken, akik viszont jogokat hangoztatnak az elnyomóval szemben. A munkáltatók hatalmi szava szabja meg az életformát és lehetőséget a nincstelének számára, akik viszont jogokat követelnek. A hatalom úgy és annyit iskoláztat, amennyit s ahogy jónak látja, ezzel szemben tudatlan tanulni vágyók iskolát, ingyenes oktatást követelnek. Európa csak gépeit és szerszámaikat szállítja ki Japánba, erre a kis sárga emberek az európai gondolatért, tudásért, belső civilizációért eljönnek Európába. - Én vagyok a hatalom, ezt akarom! Én vagyok az elnyomott: ez a jogom! - ez hangzik versben, gépzakatolásban, prózában, vasút dübörgésben, a földön és a levegőben világszerte. Minden egyén magáért, család a családért, faj a fajtájáért, osztály az osztályért, nemzet a nemzetbeliért küzd, él és szenved. Rideg önzés verseny porondja a föld. Így ülnek családok ipar vállalatokra, egész egyetemekre, tudomány ágakra, fajták kereskedelemre és iparágakra, osztályok politikára, nemzetek más nemzetekre. Az egyéni önzések családi önzéssé tevődnek össze, ezekből osztály- és faj önzés tágul... s a leghatalmasabb nemzet a legönzőbb is egyúttal. Ez az anyagias gondolkodás diadala.

A spirituális hajlamú egyén, faj, nemzet lemarad. (Nem akarom példákkal zavarni fejtegetéseim egyvonalúságát, de egyet meg kell mondanom: ilyen spirituális nemzet a magyar, aki, ha olyan gazdag lenne, mint az angol, lenne éppen olyan hatalmas.) Maga a spiritualizmus visszavonul az Egyházba, ahol már nem politikai hatóerő többé, vagy elbújik az okkultizmusban, ami szintén csak a társadalom margóján éldegél.

Hol itt a haladás?

Sehol.

A XIX. század kissé úgy járt, mint a művelt, gazdag sportfiú: a lelke beszáradt. Amit azonban csak akkor

venni észre, amikor próbatételre kerül a sor, s akinél sose kerül, az sosem veszi észre ezt a fogyatkozását.

Végeredményben: az általános Haladást (amelynek Victor Hugo volt legfőbb bajnoka) hangoztató XIX. század anyagi téren, az értelem mezején (értelem nem azonos a lélekkel!) haladt, óriásit haladt, de a lelkében nemhogy haladt volna, hanem inkább visszafejlődött. Ezt a belső szakadást a tett emberei nem látták meg, részint cselekvésük lázában, részint mert ha tudomást vesznek róla, ezzel maguk támadják meg cselekvésük jogosultságát. A gondolat emberei meg többnyire csak a spirituális érték visszafejlődését, romlását látták, Schopenhauer csak úgy, mint az Egyház szellemi vezetői. Ellenszerű a gondolkodók között megszületik a pesszimizmus filozófiája, a főpapok között meg a modernizmus, e két nagy tévedés. A költők, az ábránd, a sejtés, az intuíció emberei bizony eleven idegeiken szenvedték végig a materiális haladás s a spirituális visszamaradás ellentét, innen a sok pesszimista költő a ködös albióban csak úgy (Byron), mint a könnyed franciáknál (Vigny, Musset) vagy a józan magyaroknál (Vajda János,) vagy a viharos, mozgékony olaszoknál (Leopardi)... Petőfi is belesüppedt - igaz, rövid időre - ebbe a szomorú mocsárba, a Felhők írása alatt, a vigasztalan Szalkszentmártonban.

A XIX. századnak ezt a nagy belső szakadását Byron megpedzette Káinban is, Manfredben is, Goethe, mint Tamás Krisztus oldalába, benyújtotta e sebbe újját, de teljesen meglátni és megírni, sőt művészileg kifejezni csak egy európai embernek adatott meg, Madách Imrének.

Még pedig a következőképpen:

Az ember, az örök ember, szimbolikus egységbe látva s eszerint elnevezve: Ádám, az előbbi századtól, a XVIII-tól nehéz és riasztó örökséget kapott, a tudásszomjat. - A középkor nem szomjúhozta a tudást, néhány tudósa, az égi rendelkezésekben megnyugodva, bilincseket (mely puha, jóleső bilincseket!) kovácsolt belőlük a gondolatra, amely riadt lázalmokat látott a skolasztika tömlöcében, napsugárul azonban az égi üdv reménye szolgált be ablakán. A reneszánsznak a tudás az elme díszje volt csillogás és szellemeskedés zsonglőr szerszáma. A reformáció derék markában a tudás súlyos pöröly volt, amellyel a múlt finom épületét dülta, rombolta. A középkor tudása az égbe, a reneszánsz az emberi értelembe, a reformációé a gondolat múltjába, míg a XVIII. századé a társadalmi és politikai jövőbe tekintett, ezt a tudást nem fékezte, kínját nem enyhítette az égi üdv reménye, műveltek között műveletlenül csillogni vágyás, a rombolás kéje s ernyedt szünetei, ez a tudás, minél nagyobb volt, annál szomjasabb lett s nem véletlen, hogy a XIX. század termelte ki a mindent nem tudhatásnak ezt a gyermekesen kedves felkiáltását: - Ignorabimus! Ez a súlyos tudásszomj gyöttri a XIX. századi embert.

Mire a tudás? Közelebb hoz az égiekhez ("Tudsz, mint az Isten" - mondja Lucifer), pogány gyönyört okoz és elősegíti az emberi társadalmat a jog és igazság templomává építeni, az embert megóvni betegségtől s talán öregségtől és a haláltól is.



A tudás elérte már, hogy megváltoztatta a társadalmat (francia forradalom) Az ember boldog, legalább is boldogabb, mint eddig valaha - vasútjával, csatornázásaival, a bacillus felfedezésével és megfékezésével, gyarapuló gazdagságával. De minden boldogság tétlen s a XIX. század politikusai, ha felfordulást nem is, de javítást és haladást kívánnak minden téren. A tétlenség unalmas! (A napóleoni mozgalmasság után - ne feledjük - minden mozgás tétlenségnek látszott.) Az ember tudni akar s örökké élni ebben a most kivívott jólétben és egészségben, mely két vívmány soha olyan általános nem volt, mint a XIX. században. Igen, örökké élni azért is, hogy folyton tanulhasson s tanulmánya eredményeit ember boldogító tetteké válthassa.

A XVIII. század azonban Rousseauval arra tanította, hogy a természet nyájas anya, de ez a jóindulatú, természetes és termékeny anya, úgy látszik, nem tűri, hogy berendezkedésén változtassanak. A társadalmi bajok ellen csak egy orvosság van. Visszatérni a természethez. A természet azonban nem ismeri s nem ismeri el a tudást. A XIX. század rajong ezért a jó anyáért s ha mégis tudni s örökké élni akar, vét e jó anya ellen. Tehát rosszat akar, mert vétkest akar. Ezt kivetíti magából Lucifer alakjában. Ettől fogva tehát egy hajlam, gonosz ösztön, Lucifer az, aki bűnre: tudásra és az örök élet megszerzésére sarkalja.

S most a XIX. század emberévé, az összegezővé, realizálónak fejlődött XVIII. századi ember, az örök ember, Ádám végig tekint a világ folyásán. Mindenütt nyugtalanságot, harcot és bukást, örök újakezdést lát... Egyért éltek milliók s a milliók kínját és elégedetlenségét felülmúlta az Egy kínja, elégedetlensége. Aztán az Egy, az ember, Ádám, milliókért él. A milliók eltapossák. Megint az Egy, a felsőbbrendű, emberfölötti ember az, akinek elégedetlensége nagyobb, mint a millióké, mert nem fáj neki, hogy eltapossák, hanem szégyelli magát a milliók helyett eltapostatása tényéért. Dorbézolásba fojtja szegyenét, nagyot akarását s mint minden jó Don Juan, elcsitul a világtörténet tettekben háborgása, a háborgás átplántálódik a lélekbe. A gondolat forradalmasul, de ez maga után vonja (figyelem! a XIX. század szerint nem a régi viszonyok szülik az újakat, hanem a gondolat, az Eszme!) az állapotok forradalmasulását s az eredmény a XIX. század materiális haladása és spirituális visszamaradása, amit Londoni vásárnak nevez roppant találóan a költő.

Ó, de hisz a költő a meghasonlott, reménytelen realizáló, összegező XIX. században él. S eddig a történelem lapjait forgató képzelt ellendül a spekulációk világába... Mi jöhet ezután, a teljességek teljessége, a haladás csúcspontja után? Leromlás. Szürke gép társadalom, aztán az okkultizmus eszmei időgépén szabadulni igyekvés a Földről, a Föld kihülése, végső pusztulás.

De itt megtorpan a költő... S ha így is lenne? Akkor is kilátható belőle, hogy mindezt egy magasabb akarat végzi, vezeti, intézi. Az, akiben bízva kell küzdenünk, mert Ő tudja, hogy miért küzdünk.

(Ez a befejezés meglepi a materialista bölcseket, akik ellenmondást emlegetnek. Csakhogy Madách nem

volt materialista, ellenkezően, spiritualista s vallásos volt, aminthogy a XIX. század, nagyjainak, különösen reprezentáns költőinek (Victor Hugo) műveiben szemlélve, általában vallásos. Madáchnak azonkívül egy kis köze volt az okkultizmushoz is, a Kant és Du Pre féle spekulatív okkultizmushoz, mert íme: Az ember tragédiáján végig vonul a reinkarnáció, Lucifer Ádámnak másod énje, s a XVIII. szín csak okkult értelmezésben fejthető meg s van helyén ott, ahol van, stb.)

S ki segíti küzdelmében és harcaiban az embert? A természet öröknek látszó berendezkedését megbontani akaró gondolat, az, amit vagy akit rossznak érez maga, Lucifer segíti. S ki áll mellette, A nő, aki vagy étkei vagy érényeit túlozza a férfinek. A romlásban legromlottabb, érényben meddőn érényes. Ösztönös lelke hol előre, hol hátra billenti a férfitől, holott a XIX. századkezdődő feminizmusának gyöngéd ábrándú tévtana szerint szorosan mellette, egyen rangban lenne a helye.

Az ember tehát egyedül áll. Az ember?... Nem! Csak a férfi. A realizáló, a csúcspont XIX. század férfije. A nő, Éva, ott kereng mindenütt a férfi körül a történelem csinálásban, gátul, eszményképül, hivatlan társul, hivatás tévesztetten, ott kereng, de nem fontos. A Paradicsomban kíváncsi kéjes pipiske, rajta kívül, Ádám ostoba visszhangja, aki emellett azt hiszi, hogy bájaival s keze fonta zöldleveses lugással pótolhatja a Paradicsomot. Egyiptomban rabnő, aki szerelmet és nyugtalanságot visz az Egy lelkébe, akiért milliók élnek. Athénben a nemes távolság kóde mögött aggódó s a változtathatatlan lefejezésbe beletörődő ("Ah, Pallas meg nem hallgatod imámat!") néminemű hitves. Rómában hetére, Konstantinápolyban zárolt, meddő lelkű kolostor szűz, Prágában léha feleség, Párizsban a gőg jéghegyévé merevült hiábavaló marquise vagy felgyúlt méhű cafat, Londonban kis ostobán ügyes polgárlányka, utcai ismeretség, férjhez menési akarnokocska, a falanszterben idegbeteg idegen anya, az Úrbe nem is tud utána röppenni Ádámnak, (egyedüli Évátlan szín!) az eszkimók között elkorcsosult állat, aki sexualitását is csak a vendéglátás szokás jogán tudja felkínálni a Férfinek. Mindenütt eltévesztette hivatását, magának teher (bár ezt csak sejtjük: Madách nem sok szót pazarol rá, hogy van-e s milyen problémája van a korok egymásra következtetésében a nőnek) s a Férfinek, aki néha nem lehet el nélküle, különösen érzékei vagy eszmei lázában, a Férfinek meg nyűg. Fontossá csak akkor lesz előtte, amikor Anyává nemesül. A második színtől kezdve, ahol föllép, csak mint nő, nőcske, nőstény szerepel, szerető és megértő hitves s anya alakjában csak a művet lezáró XV. színben lép elénk, ahol ilyen fölébe is emelkedik a Férfinek, aki csak gyanítja az angyalok karénekének értelmét, míg Éva így fohászkodik fel: "Ah! értem a dalt, hála Istenemnek!

Az ember tragédiája tehát a férfi tragédiája, jobban mondva, a múltakat összegező, szándékait realizáló, lázasan cselekvő, lázasabban gondolkozó, tudást szomjazó, örökkön javítani akaró, haladó, de a célt tisztán már nem látó, meghasonlott XIX. század



férfitársadalmának tragédiája - s mint ilyen a XIX. századi Európa olyan egyetlen reprezentáns műve és lelki képe, mint a középkoré Dante Divina

commediaja - s csodás sors, furcsa ellentmondás! - Európa nem ismeri, mert - magyarul írták meg.

SCHÖPFLIN ALADÁR: AZ EMBER TRAGÉDIÁJÁNAK LÍRÁJA

Madách virágzó fiatal korában sem volt entuziaszta, sem az illúziók embere. Hasonlóképp nem volt úgynevezett lírai kedély sem, aki könnyen, önként kitarja belső életének érzelmi titkait és közvetlen kifejezési formát keres nekik. Inkább zárkózott kedély volt, amely sokat és sokáig évődik az élettől kapott benyomásain, igyekszik azokat kapcsolatba hozni bizonyos általános törvényekkel és csak akkor keres számukra kifejezést, mikor már megtalálta rá az objektív formulát. Az ilyen lelkeknél az érzésnek rendszerint az a szerepe, hogy színezi, az élet izgalmával tölti el a gondolatot, amely alá elbújik - úgy, hogyha az illető költő, mélyen le kell ásnia a gondolatok legbelsőbb magváig, ha meg akarjuk keresni. Megérezni azonban meg lehet mindig, mert tőle kapja a gondolat a sajátos illatát és a gondolatok komplexuma bizonyos eszme hangulatban fürdik s ebben igen lényegesen eltér a merőben intellektuális magból kihajtott filozófiai eszme sortól.

1859-ben, mikor Madách Az Ember Tragédiáját írta, már túl volt a nagy élettapasztalatokon. Ismerte már a politika esendőségeit: fiatal korában hittel és tudással vett részt abban a szellemi mozgalomban, melyekkel az ú. n. centralisták csoportja újra akarja fogalmazni a magyar élet problémát s a nyugati liberális gondolkodás móddal harmóniába hozni a magyar politikai gondolkodást és belőle származó intézményeket. Kiinduló pontja ennek a csoportnak és benne Madáchnak is a nyugati nagy népek kultúrájába vetett hit volt s a liberális értelmezésű szabadság eszmének a kultusza. Ezért akartak minél szorosabb szolidaritást létesíteni a művelt Nyugattal és ezen át az egész emberiséggel. Szabadág eszméjük elbukott a szabadságharc forгатagában és nekik rá kellett eszmélniük a szolidaritás eszme értékének bizonytalanságára: Európa plátói rokonszenvvel reagált a magyarok küzdelmére, de kezét sem mozdította a letiport nemzet érdekében. Madáchnak, aki a nyers hatalom diadalát a saját testén is érezte (a szabadságharc után, bár beteg volt és semmi részt nem vett a nagy küzdelemnek sem katonai, sem politikai részében, letartóztatták,) bizonyára nagy kiábrándulás volt ez a vég: megrendült benne az eszmében vagy legalább is az eszme gyakorlati kivihetőségében való hit. Ekkor jöhetett rá arra a gondolatra, hogy eszme és megvalósulás között kiegyenlíthetetlen diszparitás van. Az eszme tökéletes és az emberiség tökéletesedéséhez és boldogulásához tudna eljuttatni, de emberi lényekben, sőt ami még rosszabb, emberi tömegekben valósul meg, amelyek

beleviszik a maguk alacsony ösztöneit, ezzel meghamisítják, visszájára forgatják és új boldogtalanságok, új bűnök eszközévé teszik. A tömegekről és a tömegeknek az eszméhez és az eszme tiszta képviselőihez való viszonyáról való véleményét, melyre talált támasztó pontokat irodalmi elődje s kivált Shakespeare tömeg ábrázolásaiban is, bizonyára személyes tapasztalatok is alakították, a szabadságharc előtt és alatt elég alkalma lehetett tapasztalatokat szerezni arra nézve, hogy a tömegek miképpen percipálják az eszméket és miként reagálnak rájuk. Láta, amint egy nagy boldogító eszme egy nemzetnek katasztrófájára vált és ebből az élet tapasztalatból adva volt Az Ember Tragédiájának történelem filozófiai alapgondolata. Már csak ki kellett szélesíteni ezt a nemzeti tapasztalatot egyetemes emberi tapasztalattá és eszmei fővonalában kész volt lelkében a nagy mű, csak a kifejezési formát kellett hozzá megkeresni. A teljesen objektívizált mű, amelynek egyetlen szava sem utal vissza közvetlenül alkotójának lelki állapotára, így már első magvában is egy keserű élet tapasztalat hangulatából merül fel, gyökerei belefogóznak egy élmény talajába és a gondolatok hatalmas híd építménye alatt ott hullámszik az élmény forrásából fakadt sötét élethangulat áramló folyamata. Az az alaphangulat, amelyből Az Ember Tragédiája kinőtt, Madách lelkének egy élet helyzetre való reagálása, tehát lényege szerint lírai természetű.

A közéleti tapasztalat, az emberiség boldogító eszméből való kiábrándulás egy időben következett be egy még fájdalmasabb, mert közvetlenebb és teljesen egyéni, csakis a maga személyére szóló csalódással. Madách, tudjuk, megcsalódott az asszonyban s általa a családi életben. Ez a csalódás még zordabbá tette lelki állapotát, még jobban meggyökerezett benne az emberi nem tökéletlenségéről és az élet értékének bizonytalanságáról való meggyőződést. Sajátságos képen alig befolyásolta a nő, az örök Éva karakteréről való ítéletét. Nem lehet azt mondani, hogy művében szigorúbb ítéletet mond a nőről, mint a férfiről. Az eszmék fensége az egyikben épp oly tökéletlenül tükröződik, mint a másikban. Ádám sorsában Éva csak osztozik, de tragikumának előidőzésben nincs több része, mint neki magának. Sőt - Voinovich igen helyes megállapítása szerint - az élet öröm forrása az egész költeményen át a nő. Ő képviseli az ideál felé való ösztönszerű törekvést. A nagy szerelmi csalódás, a férfi szégyene nem vette el hitét a nőben. Csak még komorabbá tette lelki állapotát s ennyiben színezte



gondolatait, de a művébe mint szerkezeti elem alig szövődött bele. Emlegetni szokták a Kepler színt, mint amelyben saját házassági tragédiájának költői kifejezését rejtette volna bele. Ez azonban lehet utólagos beleézés részünkről, akik tudunk erről a házassági tragédiáról, Keplerné Éva jellemképe nem mutat meggyőzően egyező egyéni vonásokat a költő feleségének jellemképével. Kepler tragédiáját ugyanígy megírhatta volna Madách anélkül a keserű tapasztalat nélkül is, melyet feleségével szerzett. Valószínű, hogy Az Ember Tragédiája írásakor már kiheverte a szerelmi csalódást, emléke már objektiválódott benne, mindössze komorabbá vált tőle a szellem, mélyebb az ideál és megvalósulás közötti ellentétéről való meggyőződés és bizonytalanabb az élet értékben való hit.

Abból az alaphangulatból, amely ilyenformán tulajdonképpen a levegője az egész műnek s abból a meggyőződésből, hogy az eszme mindig a megvalósító ember eredendő gyöngeségén török meg, kétféle irányban fejlődhetett volna egy az emberi élet egészét átfogó mű: a szatirikus és a tragikus megoldás irányában. Az Ember Tragédiája egyes színeit szatirikusnak is lehet felfogni, különösen a falanszter színt. Egy bizonyos szatírai vonás van csaknem minden színnek a struktúrájában, minthogy ez megvan majd minden olyan műben, amely valamely eszmében vagy ügyben való megcsalódásból származik. Hogy azonban szatírárt írjon, ahhoz Madáchból hiányzott a swifti mosoly, a szellemnek az a könnyedsége, amely az élc, az ötlet könnyű sarujával ugorja át az élet nagy szakadékait. Az elmésség könnyű mozgása neki nem jutott tulajdonául, egész lényé súlyos és komoly, a humor mély vizeit is alig egy-egy pillanatra érinti, hogy bele tudjon merülni,

ahhoz nincs lelki harmóniája. Falun élő, keserűen eszmélkedő magyar urak fajtájából való volt ő, akiktől távol áll a játékos kedvnek az az elementuma, amely nélkül sem szatíra, sem humor nem keletkezhet. Gondolatainak élményi eredete és ebből származó nyugtalanító ereje is frissebb és izgalmasabb volt, semhogy képes lett volna velük játszani. A fájdalom, amelyből műve keletkezett, még nem volt leküzdve, még virulens volt s újabb élmények, kínzó élet körülmények is táplálhatták. Madách tehát a tragikái hangra volt utalva és ez adta meg művének formáját, amely tehát szintén az ő lelki állapotából, organikusan nőtt ki. Egy más diszpozíciójú költő e gondolatoknak ugyanabból az anyagából az ember komédiáját írhatta volna, - ő a maga diszpozíciójával csak tragikái magaslatról tudta anyagát áttekinteni és formába foglalni. A lírája sodrából folyik a tragikus hang.

Tragikainak kell felfogni a mű befejezését is. Külsőleg nem tragikai a szónak megszokott értelmében, képtelenség is lett volna Ádámot a shakespearei tragédiák végére juttatni. Ádámnak tovább kell élni, mert a történelem, melyet ő megálmodott, csakugyan le is folyt és jövő is áll még az ember előtt. De Ádám élete tragédia lesz ezután, mert a küzdelem, amelynek hiába valóságát a küzdő előre tudja, nem lehet más mint tragikai. A látszólag kibékítő megoldás, amely a mű egész gondolat sorának szerkezetileg is egyetlen lehetséges befejezése, lényegében mégis a tragikum perspektíváját nyitja meg: az ember, a vallásos hit törekeny lélekvesztőjén sodródik az előre tudott és el nem feledhető vég felé. Bizonyára így látta Madách a saját életét is, harminchét éves korában, mikor már túl volt az élet minden nagy dolgán, mindazon, ami a férfiember létének magvát érinti és ami után már nem történhet vele igazán nagy dolog, csak egy, az utolsó...

RÉVAY JÓZSEF: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA ÁLOM-MOTÍVUMÁNAK ŐSEI

Természetes, hogy olyan monumentális mű, mint Az Ember Tragédiája, melyben a Biblia, a történelem, az utópia s mindennek felett a természettudomány és a filozófia oly rengeteg témája és vonatkozása sűrűsödött művészi egésszé, elejétől fogva céltáblája volt a filológusok hatásadászatának. Szerencsére Madách költeményének ércfalán a filológiai párhuzamok legnagyobb része pozdorjává zúzódott s a Dolezal-, Metassio-, Milton- és Hugo hatások sorozatát a modern kritika esetlegességekre és félreértésekre, a legjobb esetben lényegtelenségekre redukálta. Közvetlen hatással csak Goethe és Byron voltak Az Ember Tragédiája költőjére, mint Voinovich Géza kitűnő és higgadt Madách könyvében megállapította. Találónan jegyzi meg: "Madách általában keveset ismert abból, amihez hasonlították. Hiszen ha a párhuzamok mind megállnának, műve minden ízében mintára vallana s egészben az utánczás nagy gyűjteménye lenne."

Mindazon által akadtak még a legújabb időben is, akik egy-egy gondolat vagy kifejezés távoli rokonsága kapcsán azt állították, hogy Madách Seneca tragédiáiból, Picharmosból, Xenophanesből vett egy-egy gondolatot. Aki ilyen párhuzamos helyekkel akar bizonyítani, tökéletesen félreismeri a költői alkotás lélektani folyamatának lényegét s ne művészi számba, hogy azonos helyzetek, lelki diszpozíciók és szemléletek azonos asszociációkra s azonos nyelvi kifejezésre vezethetők az angol, latin és magyar költőt, anélkül, hogy egyik a másiknak csak egy sorát is olvasta volna valaha.

Amikor Az Ember Tragédiája álom motívumának őseit keresem, távolról sem vezet a filológiai bogarászás vágya, nem fűt a láz, hogy új párhuzamos helyeket fedezzek fel s közvetlen hatást állapítsak meg, csak a pusztá tényre akarok rámutatni, hogy Az Ember Tragédiája álom motívumának már a latin irodalomban megvannak az ősei. Ez nem annyit



jelent, hogy Madách az álom ötletet onnan vette kölcsön, hanem csak annyit, hogy az ő költői erejétől is telt annyi, amennyi Cicerót vagy Vergiliust legszebb lapjaik megírására ihlette.

Ismerte-e Madách a klasszikus ókort? Furcsa így feltenni a görög és római szín költőjére vonatkozólag, de nem haszontalan. Mindmáig nem sikerült kideríteni: mi mindent olvasott a görög és latin irodalomból s a görög és római életre vonatkozólag. Egészen ifjú korában Sophokles tanulmányokkal foglalkozott s ezeknek költői eredménye Herakles drámája, a "Férfi és nő" olvasni kellett valamit airtophenseből is, legalább vígjátékának, "A civilisator"-nak formája erre mutat. Azonban római tárgyú tragédiájának, a "Commodus"-nak megírásához valószínűleg semmiféle forrás tanulmányt nem végzett: az egész a "Kegyenc" epigonja, meséje némi részben Madách leleménye, korfestése mindenestől a Telekié. Pedig ez a tragédia a római szín forrása, amiből nyilvánvaló, hogy e szín korrajza merő anakronizmus. Megállapították továbbá, hogy ismerte Herodotosnak menkara fáraóra vonatkozó egy adatát s olvasott Platon "Állam"-ból - az pedig természetes, hogy az iskolában is olvasott auktorok egy-egy reminiscenciája végig kísérte életén. Ismerte tehát Horatiust - erről kisebb költeményeinek egy-egy helye s a Commodus egyes sorai tanúskodnak s kellett valamit olvasnia Cicerótól és Vergiliustól is. Azonban az ókorra vonatkozó lényeges ismereteit mind nem ezekből, hanem a Schütz-féle Weltgeschichte-ből s Hegel történet filozófia előadásából merítette. (Voinovich 270).

Idevágó ismeretei nem voltak alaposak. Hogy Miltiadest, aki száműzetésben halt meg, kivégezteti, hogy feleségét költött néven Luciának nevezi, hogy pestist és barbárokat emleget Nero korában, - mindezt menti a költő szabadsága. A költő nem a történelmet verseli meg, - mihelyt erre fanyalodik, már nem is költő, - hanem szabadon gyúrja és idomítja a nyers anyagot s ha úgy akarja, hát Lucia és nem Hegessipyle. Ezen józan filológusnak sem szabad megbotránkoznia. De furcsa, hogy Sergiolus lakomáján "lectica"-kon ülnek a vendégek, vagyis gyaloghintókon, ami nyilván akaratlan tévedés lectus helyett s furcsa a nicaeai Thebais remetéinek említése Nero idejében s hogy Catulus és Cluvia az orgiáktól megundorodva a Thebaisba vonulnak remetéskedni, erős anakronizmus és egy cseppet sem meggyőző. Az egész római szín beállítása egyoldalú, - ezt már Alexander hangsúlyozta, - mert a római történelemnek éppenséggel nem legfőbb jellemző vonása a tivornyázás és a kéjek hajhászása. De az athéni demokráciának sem pusztán a demagógia s a rút hálátlanság volt az ismertető jele, sőt maga Madách is ellene vall az athéni színben hangoztatott felfogásának Ó és új-kor című költeményében:

*Miért nem oly a világ, mint hajdanán
Hellasz napos, olajfás partjain?
Kint folyt le az élet és küzdelem
A közpiacnak néphullámain.
Az ifjú öntudattal lép fel,
Nyílt volt előtte száz közhasznú tér,*

Tudá, hogy a polgárerény útján

Mindenki a mennyit nyom, annyit ér.

De az a véleményünk, hogy Madách, Az Ember Tragédiája szempontjából, jogosan engedhette meg magának még a nagyobb anakronizmusokat és költői licentiákat is. Az ő korának felfogásában még uralkodó volt az a moralista történet szemlélet, hogy országokat és birodalmakat a tiszta erkölcs romba dőlte vesztett el - Gibbon nagy művét olvasta is - és a gazdasági hatóerők működéséről még nem lehetett világos fogalma. De talán jobban is megfelelt céljának ez a moralizáló alapon nyugvó konstrukció. Nem egy bizonyos kort, nem a történelmi fejlődés egy bizonyos rögzített időpontját eleveníti meg a görög vagy római szín, hanem a maga egészében stilizált, sűrített összefoglalása mindazoknak a jellemvonásoknak és erőknak, melyek a görög vagy római történelmet irányították. Egyes vonások talán túlságosan ríktak bennük, de mert típusok, minden lényegest összefognak s az már aztán a költő különleges céljainak tudható be, hogy nem mindig a lényegest hangsúlyozzák.

Ezeknél a megállapításoknál is fontosabbnak tartom leszzegezni azt a tényt, hogy Madách, bár nagyjából nem eredeti forrásokból ismerte a klasszikus ókort szokatlanul nagy érdeklődést mutat a görög és a római világ iránt: a "Férfi és nő", a "Commodus, A civilisator", Az Ember Tragédiája görög és római színei, Brutus, Cassius, Platon szerepeltetése s ennek és kisebb költeményeinek sok vonatkozása az antik világ iránt oly nagy érdeklődést árulnak el, amit korának egyik költőjénél sem tapasztalunk. Éppen ezért érdekes lesz az álom motívum őseivel foglalkoznunk, mert e révén olyan adatok birtokába jutunk, melyek majd arra engednek következtetni, hogy Madách intenzív érdeklődése az antik világ iránt teremtő fantáziáját, ha nem is közvetlen hatás formájában, lényeges ponton befolyásolta.

*

Ádám elalszik s álmában sorozatos látomásai támadnak: meglátja, végigéli faja egész jövőjét. Ádámot Lucifer altatta el és felmerült az a gondolat, hogy Lucifer célja Ádám kétségbe ejtése s öngyilkossága révén az emberi nem kiirtása volt. Alexander alapos elemzése után (*Madách Imre: Az ember tragédiája, 3. kiadás, 1919, 200-203 lk.*) ez a felfogás tarthatatlan, "Lucifer jóhiszemű bemutatója az emberi történetnek", egyszerűen meg akarja mutatni Ádámnak faja sorsát, mely nem egyéb, mint nagy eszméért küzdeni, elbukni s meg újra küzdeni. Ezért tragédia az emberélete s hogy Ádám a lesújtó látomások végén mégis megtisztulva s emelt fővel vállalja ezt az örök küzdelmet, az éppen a legtisztább katarzis.

Mindenestre izgató feladat volt a Madách kutatók számára ennek az álom fikciónak világirodalmi rokonait megkeresni s Az Ember Tragédiájával párhuzamba állítani. Utaltak itt Lessingre, Calderonra, Dantéra, Shelleyre - minden számba vehető eredmény nélkül. Legkevésbé tartozik ide a Divina commedia, mert ebben nem szerepel az álom motívum s háromnál megvan az álom motívum, de Lessing és



Calderon hősei egyéni látomásaiba merül. Egyik sem vérbeli elődje Madách jövőt látó álmódójának. Jól látja ezt a világirodalmi kapcsolatok éles szemű kritikusa, Voinovich (i.m. 489-490, 550-551) s mivel sehol sem találja az álombeli jövőt látásnak irodalmi párját, megállapítja, hogy Madách szerencsés invenciója a látomásnak álom keretébe foglalása. Fontosnak tartom itt megemlíteni Reményi Ede utalását Milton Elveszett paradicsomának XI. énekére, melyben Mihály arkangyal vízióban megmutatja, Ádámnak az emberi nem jövőjét. Voinovich is elismeri (i.m. 483. 1.) hogy ebben van hasonlóság, egyúttal azonban bizonyos - nem nagyon lényeges - különbségek kiélezésével útjába áll annak a feltevésnek, hogy Madách fantáziáját esetleg Milton termékenyíthette meg. Ez minden esetre komoly összefüggés, csak éppen a punctum saliens: az álom motívum hiányzik Miltonnál...

Hangoztatja ugyan Voinovich is, hogy "Milton az eposzi példáját követte, mert az eposzi hős rendszeren belát a jövőbe, hogy ott szemléje a távolabbi jövőt, amelyet meg nem érhet, s abban küzdelmei bérért, nemzetsége fölvirágzását, számára e látvány vigasz és remény forrása...Mindebből van valami Madáchnál", - csak hogy végképp elejti ezt a fonalat. Most tehát ezen a nyomon indulunk s megkeressük az álom motívum őseit ott, ahová Milton költői fikciójának szálai is vezetnek a latin irodalomban. A görögöt azért mellőzzük, mert az itt egyedül számba vehető Odysseiabeli vízióban a múlt képei elevenednek meg s még hozzá az álom motívum alkalmazása nélkül. A latin irodalomban azonban két álombeli jövőlátás is maradt ránk, az egyik vergilius Aeneisének VI. énekében (752-886), a másik Cicero Somnium Scipionis-ában (de republica VI.)

Mindkettő értékes emléke az antik eschatológikus irodalomnak mely különösen a Kr. e. I. században, a vallási miszticizmus terjedésével karöltve, a legkitűnőbb írók és filozófusok ilyen irányú érdeklődését tükrözi. Poseidonios és Varro töredékei után Cicero Somnium-a az első összefüggő maradványa ennek az irodalomnak. A Somnium tárgya Scipio Aemilianus álombeli víziója. Aemilianus elbeszéli, hogy katonai tribunus korában Afrikában házuk régi barátjával Massinissával találkozik, akivel pompás lakoma után késő éjjelig együtt maradnak s Africanus nagyszerű tetteiről emlékeznek. Mikor Aemilianus lefekszik, megjelenik neki álmában nagyatyja, magával viszi valahová a magasba, megmutatja neki Karthágót, (melyet majd ő fog egykor elpusztítani), megmutatja egész dicsőséges pályafutását, hirtelen halálát, rokonainak ebben való részét s végül azzal vigasztalja, hogy érdemeiért az örök boldogság lesz része. Aemilianus öngyilkos akar lenni, hogy rögtön részese legyen ennek a boldogságnak, de figyelmezteti, hogy ezt csak azok érhetik el, akik a részükre kiszabott földi munkát és sorsot betöltötték. Ezek után megmutatja neki a tejutat, az egész csodás világegyetemet s a föld elenyésző kicsinségét - s az űrben tovább lebegve - a hét bolygó szféráit, miközben Aemilianus elragadtatva hallja a szférák zenéjét. Majd a föld és a földi dicsőség

kicsinségét s múlandóságát magyarázza tüzetesen, miközben Aemilianust egyre gyötri a szomorúság s a vágyódás a föld után. Végre a lélek halhatatlanságának s az örök dicsőség hasonlíthatatlan értékének hangoztatására Aemilianus elkeseredése fölenged: boldogan szegődik a nagy eszméért megvívandó küzdelem hőséül. Az álomnak vége, Aemilianus felébred.

Eszem ágában sincs hatások és párhuzamos helyek után keresgélni, csak a költői szemlélet és koncepció hasonlatosságára akarok rámutatni. Scipió álmában látja a maga és Karthágó jövőjét, a nagy emberek földi dicsőségének parányiságát - s ez nagyjában Ádám vízióinak is a tárgya. Látja a világegyetem csodás szerkezetét, hallja a szférák zenéjét, öngyilkos akar lenni, majd megint visszavágyik a földre: hacc ego damirans referebam tamen oculos ad terram identidem - akárcsak Ádám (3620 v.)

De vissza sírok, fáj, hogy elszakadtam.

Nem szabad azonban felednünk, hogy ezek az egyezések esetlegesek s a kozmikus szemléletben minden költőnél egyformán adódhatnak. Az egybevétel súlypontja az álom motívum azonosságán van s az egyezés megállapítása nem holmi közvetlen hatást kíván kideríteni, csak az álom motívum történeti életét s a adott költői szemléletben természetes újra felbukkanását akarja hangsúlyozni.

Vergilius Aeneis ének VI. énekében Anchises magas dombra vezeti fiát Aeneast s megmutatja neki a lelket, melyek ott lenn az alvilágban várják, míg eljön az idő, hogy megtestesüljenek s földi életüket megkezdjék. E "hérosz szemle" során Anchises végigmegy Róma egész történetén s megmutatja Aeneasnak, mi sors vár a fajából sarjadzott nemzetre. Az egész szemle nem oly plasztikus és drámai, mint Ádám víziója - hiszem Anchises előadásában hallja csak Aeneas a jövő eseményeket s csak épp a szereplők árnyait látja, - de a beállítás ugyanaz. Aeneas is álmodik, - s ez nyilván kiderül a 898. sorból: "Ancihises az álom elefántcsont kapuján át bocsátja ki fiát az alvilágból", - csak úgy mint Ádám vagy Aemilianus, de míg ez a próza egyszerű nyelven mondja: ego somno solutus sum, addig Vergilius a felébredést csillogó költői képpel szemlélteti (E. Norden: P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI. 2. kiadás, 1916, 48. 1.) Aeneas is a jövőt látja, épp úgy mint Aemilianus s Ádám, végül pedig mindegyiknél az a látomás célja, hogy erősítse lelküket a jövő küzdelemre, Aemilianusnál. Quo sis alacrior ad tutandam rempublicam, - Aeneasnál: incendit animum fame venientis amore, - Ádámnál: ember, küzdj és bízza bízzál!

Sem a Somnium, sem Vergilius nem "forrása" Madáchnak, nem is hatottak rá a szó hitele vesztett értelmében, bár mindkettőt kellett ismerte még az iskolából s nem lehetetlen, hogy gondolat csírákat hullattak lelkébe, mely dússá ért benne a nagy alkotásig. Nem lehetetlen, - de nem is bizonyítható s nem is ez a fontos. Fontos csak a motívum történeti összetartozandóság bizonyossága, ennek felismerése is igazolja azt az érték megállapítást, mely Madáchot a világirodalom nagy alkotó géniuszainak sorába avatja.



RÓHEIM GÉZA: ÁDÁM ÁLMA [+]
(Nyugat, 1934. 19. sz.)

A nyáron felkeresett Mohácsi Jenő az Ember tragédiája fordítója azzal, hogy én valamit írtam az Ember tragédiájáról és ő azt a készülő német kiadásban referálni akarja.

A dolog histórikuma az volt, hogy 1926-ban Freud 70-ik születésnapja alkalmából a Magyarországi Pszichoanalitikai Egyesület nyilvános ülést tartott, amelyen Freud munkásságának jelentőségét therápiai és pszichológiai vonatkozásban Ferenczi Sándor fejtegette, míg a «szellemtudományi» rész (ethnológia, szociológia, történelem, irodalomtörténet) nekem jutott osztályrészül. A pszichoanalitikai módszer illusztrálására példának az Ember tragédiáját választottam.

Az ember tragédiája álom formájába öltözteti az emberiség történelmét. Ha az álom-analízis fegyverzetével felszerelve olvassuk a darabot, feltűnik annak igazi, mély álomszerűsége. Az álmoknak ugyanis van egy jól ismert típusa. Az ilyen álom egy epizód-sorozatból áll, amelynek tartalma a meg-megújuló infantilis vágy az anya után és ez a vágy mindig valami szorongáson akad fenn, átmegy a lidérc-nyomásos álomtípusba. Már most Madách-Ádám végig az emberiség történetén keresi az első nőt, a nőt, «ki egykor lugast varázsolál nekem», aki az «édenkertnek», a gyermekkorak «egy késő sugara», Évát, akiről a biblia azt mondja, hogy «minden élők anyja». Az egyes jelenetek végkicsendülésének közös vonása, hogy egyrészt a valódi álomnak megfelelő eszközökkel ábrázolja az Éva felé vivő eros-t, másrészt ugyancsak igazi álom módjára a teljesülés előtt halálfélelemmé változtatja a libidót. Vegyük figyelembe, hogy a torony az álomban mindig phallikus symbolum és az emelkedés, süllyedés, repülés értelmét is ez a képzet adja meg. A londoni jelenet a Tower-re való felemelkedéssel végződik, a falanszter-jelenet pedig Ádám és Lucifer elsüllyedésével, majd átmegy az űrben való repülésbe. Torony, emelkedés, süllyedés az Évával való menyegző helyett. A másik jelenetvég: az Eros helyét elfoglaló félelem. Így az egyiptomi jelenetben, ahol a szerelmi enyegést az elmúlás képe zavarja meg, az athéni jelenet vége Miltiades-Ádám lefejeztetése, a római jelenetben a szerelem mellett ott van a döghalál, a bizánci jelenetben az Izorához vivő út elállja a csontváz, a Kepler-jelenetben a nő részről fenyegeti a tudóst a mérgeztetés, a londoni jelenet végén megnyílik a sír, megcsendül a lélekharang. Az egyetlen jelenet, amelynek nincs meg ez a lidércnyomásos kicsendülése, a Kepler-jelenet. De miért? Mert közébe van ékelve, vele egynek veendő a Danton-jelenet, ahol a legtisztábban látjuk ezt a halálfélelmet. «Bakó, ügyes légy, óriást vesztesz el.» Azt is megtudjuk mondani, hogy miért kellett éppen ennek a jelenetnek kétszeres

irrealitást jelző technikával álomnak lenni az álomban, mert Madách-Ádám-Danton itt jut legközelebb a lefejeztetéshez. Azáltal, hogy a változó jelenetek szereplőiben mindig ugyanazt az Ádámot, Évát és Lucifert vetiti elénk, a költő maga jogosít fel bennünket arra a psychoanalitikus eljárásra, hogy az egyes jelenetek változó szceneriáján túltegyük magunkat és az egészet mintegy egységbe sűrítve próbáljuk megérteni. Miért zavarja meg Ádám vágyát Éva után a félelem? Nos, nyilván azért, mert Madách beállítása a nővel szemben ambivalens. Alig lehetne ezt az ambivalenciát plasztikusabban feltüntetni, mint a forradalmi jelenet két-egy Évájában. Éva mint marquise «Érzem, hogy e szív rokon a tieddel» és mint forradalmár nő «Mi gyöngéd érzés a nőtigrisé.» Mikor azt mondjuk, hogy Ádám beállítása a nővel szemben ambivalens, akkor voltaképpen, analtikus szempontból úgy is mondhattuk volna, hogy az anyával szemben. Éva a mythikus és symbolikus anya és hogy a félelem gyökereit itt kell keresni, azt nyilvánvalóvá teszi a bizánci jelenet. Mikor Ádám Évát a kolostor küszöbén megakarja ölelni, megjelenik a csontváz.

Ádám: *Ki vagy, te rém?*

Csontváz: *Én az vagyok, ki ott lesz*

Minden csókokban, minden ölelésben.»

Boszorkányok: *«Édes vetés, fanyar gyümölcs,*

Galambfival kigyókat költés,

Izóra hívunk!

Ádám: *Milyen alakok!*

Ti változóatok-e el, vagy magam?

Egészen biztos, hogy ő maga. Valami megmozdul Madách-Ádámban az elfojtás alól; az «édenkertnek egy késő sugara», ami mindannyiszor megzavarja a nőhöz való viszonyát. A boszorkány fog minket nyomra vezetni. A darabban még kétszer szerepel, t. i. a londoni jelenetben, ahol Ádám és Éva között a közvetítő szerepét játssza és a Madách személyes komplexumát talán legjobban feltáró Kepler-jelenetben. Hallgassuk csak meg Rudolf császár mondókáját:

Rossz hír kering az udvarban felőled,

Hogy új tanoknak hiveül szegődtél,

Rostálod a szentegyház téteit,

Sőt most, midőn anyád mint rut boszorkány

Legsúlyosb vád alatt börtönben ül...

Másszóval, mivel Madách vagy Ádám, Évát az anyját látja minden nőben, az incestus komplexumból származó elfojtás, gátlás boszorkánnyá torzítja, az anyát, halalos veszedelemmé az Évával megüendő nászéjszakát. Ádám vágya nem tud beteljesedni, aminthogy e vágy lényegéhez tartozik a gátlás és Ádám mellől nem tűnik el a gátlást funkcionálisan jelképező Lucifer sem. Ámde miért kell Ádámnak



mindezt álmodnia? Azért, amiért az ember, Ádám, egyáltalában álmodni szokott. Az első két jelenet a világ gyermekkorában az álom infantilis gyökere, az Oedipus-komplexum. Először kozmikus vetületben: mint Lucifer lázadása az atya-isten ellen, azután athropikusán ismételve mint Ádám-Lucifer lázadása, a bibliai mythos köntösében, amelynek az Oedipus komplexummal egyező latens tartalmát, Levy egy cikke az Imagóban teljesen igazolta. [*] Az álom funkciója az, hogy a gondokat eltüntetve lehetővé tegye az alvást és Lucifer Ádámnak azért jeleníti meg az álomképeket, mert Ádámot, akiben a felnőtt küzd a paradicsomba visszavágyó gyermekkel, «kétségek gyötrik». De mondhatjuk, hogy mint a lidércnyomásos álmok, amelyeknek típusához tartozik, ez az álom is rosszul teljesíti funkcióját. Az új Éva, az új ideál helyett mindig a régi szorongás, a nem teljesült vágy. Az «Ember tragédiája» tudattalan nagy kérdését mi így formulázzuk. Van-e mód az incesztuózus vágyak szublimálására, van-e kivezető út a nagy küzdelemből, amelyben az emberiség az archaikus-infantilis vágyak és a kulturális szublimálódás között vergődik? A választ részint a phalanster-jelenet, részint a végső jelenet adja meg. A phalanster jelenetben Éva az anya, akitől el akarják rabolni gyermekét. Ádám a férfi kardjához kap, hogy ezt meggátolja. A végső jelenetben Ádám felébred nyomasztó álmából és egészen a lázadó Luciferrel válik azonosává. Célja «Dacolni Isten végzetével», eszköze az öngyilkosság, amelyről az analysis tudja, hogy csak önmaga ellen fordított agresszió, az első lázadás ismétlése. Ámde Éva megsúgja, hogy anyának érzi magát. Ádám tehát apa, azonosítja magát az apával. Lucifertől a lázadó fiútól, megtér az apa-istenhez. Az őskonfliktus meg van oldva. Ádám-Oedipus az anyává vált feleségben szublimálva látja viszont Jokastet és Laios megölése helyett maga vált apává. Valóban amint Lucifer mondja «itt családi jelenet készül» és ő legszívesebben elsompolyogna. Az Ember tragédiájának analízise tökéletlen volna

Lucifer alakjának megértése nélkül. Lucifer a tudomány, a racionalizálás, a hideg ész, analitikusan: az elfojtás, amellyel az ember a maga érzelmi világa ellen küzd.

*«Nem küzdök-e hiába a tudás
A nagyravágyás csábos fegyverével,
Ő ellenök, kik közt mint menhely áll,
Mely lankadástól óvja szívöket
Emelve a bukót; az érzélem.»*

Talán azt is megmondhatnók, hogy az ember igazi tragédiája, hogy a genitális ösztönökkel szemben organizálódott elfojtás magával rántja azoknak szublimált származékait, az érzélem világát. Mert hogy mi az a küzdelem, amely Madáchban dul, hogy mi ellen küzd a költő-philosophus az észnek fegyverével (ifjúkora mottója: «Ész az isten, mely

*Merész játékokat üzresz idegen
Ha a család előítéletét
Éledni hagyjuk, rögtön összedül,
Minden vívmánya a szent tudománynak.*

Ámde valóban erre az oldalra állítva, az elfojtás szolgálatába szegődve a tudomány gyöngye szellem, a játszmát el kell veszítenie. Ádám-Pharao hallja a nép jajszavát. Mi ez a fonál, amit emberfia eltépni nem tud? Az élet fonala a köldökzsinór, amely lelkileg az embert örökké az anyához köti. [*] Evvel az erővel szemben Lucifer bevallja tehetetlenségét. «Nincsen más hátra, mint hogy a tudás tagadja létét a rejtett fonálnak s kacagja durván az erő s anyag.» De a tudomány csak addig ilyen tehetetlen, míg az elfojtva lappangó érzelmet tagadni próbálja. Freud az új tudomány megteremtője, mely mitsem leplez, mit sem tagad, mindent felfed, mely nemcsak felidézni, de kormányozni is tudja a föld szellemét.

[+] Ez a cikk jellemzően mutatja a módszert, mellyel a pszichoanalitikusok az irodalmi műveket boncolni szokták. Mint vitaanyagot s egy sajátos nézőmód termékét közöljük. Szerk.

[*] Levy: Die Sexualsymbolik in der biblischen Paradiesgeschichte. Imago. I.

[*] V. ö. Róheim: Az élet fonala. Ethnographia. 1917.



FÜST MILÁN: EMLÉKEZÉS KÉTFÉLE NEVELŐMRŐL
(részlet)

[...]

A második nyáron aztán, tizenhat éves koromban egy teli koffer könyvet vittem ki magammal, hogy nem töltöm többé bolondsággal, holmi vadászattal az időt... Nekem dolgoznom kell, nekem céljaim vannak... (Hogy melyek, azt persze még csak el sem tudtam képzelni: - ami realitás, az mind kicsi volt nekem... - Óh ha valaki azt veti akkor, hogy fogalmazó legyek, vagy ügyvéd, - mily méltatlankodva csodálkoztam volna felette!) - Egyszóval: el kell készülnöm arra, ami eljövendő. Olvasni és tanulni fogok. S a tervet el is készítettem pontosan. S a vége az lett, hogy egy vékony, piros kötésű könyvecske foglalta el egész nyaramat, - még evvel sem tudtam elkészülni teljesen... De sőt: elkészülni soha eddig sem tudtam vele még azóta sem, - mert alig mertem kézbe venni azóta is, - miután akkor ebbe a könyvbe belebetegedtem... S mivelhogy álmatlanságomat és későbbi súlyos idegbajomat ez a kis vékony könyv okozta, vagy váltotta ki... Ez a könyvecske volt a kezdet: méltó és szörnyű kezdet... Ugyanez a kis könyv pedig még ma is megvan nálam, - őrzöm azóta is - s a címe: Madách Imre: Az Ember Tragédiája.

*

Úgy fogtam hozzá, hogy "nagy művet" olvasok, tehát itt minden betűt külön kell olvasni. Egyszóval: meg kell érteni. Nem annyira, amennyire rólam azt fitymálva feltételezik, hogy csak részben leszek képes felfogni, hanem úgy, hogy nálam jobban ne értse senki. Éppen ezért figyelnem kell arra is, amit olvasása közben gondolok - s meg kell még azt is ítélnem, jól gondolom-e? De nemcsak a gondolat, - a sejtelem is fontos itt, - a gondolatok színe... Vagyis el kell lesnem a mélyebb régiók sugalmait... Nem szabad tehát hagynom most már, hogy mint eddig mindig: egy hang belekiáltson gondolataimba - s elszaladjon, köddé váljon, - eltűnjék örökre... Meg akarom őt fogni végre: a gondolat zavarót... Hadd lássuk, ki ő, - álljon elő - méltó-e arra, hogy ekkora feltűnést keltsen bennem? S az érzéseket, ha nem világosak, világossá kell tennem azokat... Hogy egoizmusomtól megtisztulva tudjak gondolkodni felette...

Mert ezt a könyvet végre is érteni akarom, - elejétől végéig és betűről-betűre... - Ez volt a neki fohászkodás - s ezzel hozzá is kezdtem.

*Igen, tán volna egy, a gondolat,
Mely öntudatlan szűzben dermedez,
Ez nagykorúvá tenne, önerődre
Bízván, hogy válassz jó és rossz között...*

*Miért büntetne? - Hisz, ha az utat
Kitűzte, melyen hogy menjünk, kívánja,
Együttal ohyanná is alkotott,
Hogy vétkees hajlam másfelé ne vonjon.
Vagy mért állított mély örvény fölé...*

*Minden dolognak oly sok színe van,
Hogy aki mindazt végig észleli,
Kevesebbet tud, mint első pillanatra...*

Hiszen ma már kár is e helyeket, mint nehezen érthetőket idézni, - mert könnyen érthetőek. De akkor! A zürzavaros látomások tömegének, a kamaszkor káoszának kellett előbb elülnie bennem, hogy a világrendnek valamelyes egységes látomása tisztuljon ki belőle, - a még nem létező tapasztalatok és adatok üres terein elképzelt tapasztalatoknak sarjadniuk, hogy ezek az egyszerű nagy kérdések átérthetőek legyenek. S ezen felül: a mű kompozícióját jól megérteni s az ebben rejlő sötét, bús világ szemléletet s azt úgy feldolgozni, hogyné mint az egyetlen lehető világ szemlélet töltse be a lelket, hanem maradjon hely a szívben más hangnemek és hangulatok számára is...Egyszóval úszni tudni a rohanó áradatban, hogy magadnak is irányod legyen s ne légy mások gondolatainak magatehetetlen áldozata... - A feladatot, emlékszem, jól megértettem, - de a teher túl nagy volt s a küzdelemben megroppantam. Voltaképpen véle kezdtem el mindent...

S hogy Madách küzd a kifejezéssel, hogy nehezeze esik a szó, - ezt még nem is tudtam akkor. Azt hittem, hogy ami darabosság, nehézkesség, döcögés benne, - annak úgy is kell lenni, - hiszen remekmű az, amit olvasok...

S hogy remekmű-e valóban, megítélni nem fogom már tudni soha. Ifjúságomban az volt nekem, - tehát az is marad már amíg élek. S amint bús vágyódással gondolok vissza arra a bizonyos szőlőhegyre, épp oly szent meghatottsággal emlékezem a lét értelmében való első nagy csalódásomra, az első kétkedésre, csodálkozásra, eszmélkedésre: - Madách munkájára. S amint azóta sem mertem a kék szőlőhegybe kimenni többé, ne hogy az új valóság emlékezőm tisztaságát szétzilálja, - épp úgy félek Madách könyvét újra kézbe venni. Akkor betéve tudtam minden sorát a Hamleten kívül ez a könyv volt rám legnagyobb hatással életemben. - gondolataim alap építménye lett. Véletlen dolga ez is, - természetesen.

Körülbelül hat hónapig foglalkoztam vele akkor, - néha, ha lámpát gyújthattam, éjjel is s zürzavaros álmaim voltak utána. Enni nem tudtam, - szórakozott és kedvetlen voltam az étkezéseknél, - kényszer sétáimon töprengve lógattam a fejem, - egyszóval akkor, akkor sötétült el az élet. Néha a kínlás akkora volt már: a gondolatok és képzeletek hordáit oly nehéz volt még ügyefogyott, gyakorlatlan ésszel rendbe fognom, hogy a torlódó sokféleségtől s a megfeszített, állandó figyelemtől gyakran az ájulás környékezett.



S itt még valamiről feltétlenül meg kell emlékezmem. Madách könyvében számomra sok nehéz hellyel mégis csak megbirkóztam akkor valahogy, - az egyikkel azonban nem voltam képes semmire sem menni.

*A csóke mézének ára ott vagyon -
Amely nyomán jár - a lehangolásban.
De hogyba a balálnak csatja mind
Le is hullt rólam, bár szabad levék
Alkotni sorsom és újból lerontani,
Tapogatózva amit tervezzék, -
Abhoz segítyed sem kellett volna talán,
Még bírtá volna azt saját erőm.*

Ez volt az a hely s én két álló hétig szüntelen törtem rajta a fejem, hogy az értelmét megállapítsam - s hiába. Embertelen gyötörődés volt. Végre is ez a néhány sor lett a robbanás gyutacsa: - komolyan megbetegedtem az erőfeszítéstől, - lázas lettem, kényszerű sírások gyötörtek, - amíg aztán a könyvet H. úr erőszakkal kivette a kezemből s a láncos kutya óljába tette, egy téglá alá, ahová senkinek sem lehetett közelíteni, csak neki, mert mást mindenkit megmart...Hetek múlva mikor már nem rimáncodtam érte, mégis a maga jószántából vissza adta.

Akkor már késő ősz volt s hamuszín borította már el a mosolygó hegyet...s én beteg voltam, - búskomor...

Mint a lobogó gyehenna láng úgy marta szívemet, úgy állt gyenge lelkem elé az ember sorsa e könyv nyomasztó vízióból...S az én kedves, szép álmaimat is valamely könnyű kézről s lelkes szemekről, - azt is hogy összezállta s a vágycat a tapasztalat nélküli keserűség bódító, maga kábító, magát áltató mérgével itatta át. Hogy szeretni nem érdemes...

Mostanában félve s ritkán, ha belepillantok.

"A szóke szépség lankadó szemével," - olvastam benne például egy helyütt nemrég s máris abbahagytam az olvasást, ez elég volt nekem s elég bizonyosság...mert ellágyultam a boldogságtól, hogy az én kedves, drága, sötét szívű költőm, - ifjúságom áldott zsarnoka, - kit oly sokan bírálják ma már, - hogy mégis ő mily remek sorokat írt.

Egyszer aztán nagy meglepetés is ért. - Látogatóban voltam valahol s az asztalon fekvő Ember Tragédiáját lapozgatni kezdtem. (Senki sem tudhatta ott, mért mosolygok felette oly szomorkásan.)

Egyszerre csak felkiáltottam. Valóban szörnyű meglepetés ért. Kiderült, hogy az a bizonyos végzetes

passzus, amely beteggé tett, s amelyet mindmáig sem tudtam megérteni, - hogy az egy másik kiadásban nem is úgy hangzik, mint ahogy én abban a kis vörös könyvben akkor olvastam s mint ahogy ma húsz év után is kívülről tudom. Hazaszaladtam s meg is állapítottam rögtön, hogy a két szöveg között valóban fatális eltérés van. Az Athenaeum, - negyedik népes kiadásának tizenkilencedik oldalán tudni illik ez áll:

*De hogyba a balálnak csatja mind
Le is hullt rólam...
Gyulai Pál kiadásában pedig (Athenaeum 1895.) ez
a variáns maradt meg:
De hogyba a balálnak csatja mind
Le is hullt rólam*

Ifjúságom szép két hetét tehát talán egy sajtóhiba miatt pazaroltam el! s ami még sokkal több: egy szöveg félreértés, vagy variáns tett beteggé s talán örökre. Bár hiszem: lehet, hogy ezt a változatot épp oly nehéz lett volna megértenem. Mindegy ma már! Némely csillaga vesztett, tűnődő éjszakán azért még ma is előveszem a régi könyvet. Lapozgatok benne s néha még meg is könnyezem. S ma már érthetetlen is előttem, hogy mi tett benne oly vigasztalhatatlanul szomorúvá? Nyilván a keserűt kerestem és szűrőcsöltem benne akkor, a nekem kellő mérget választottam ki vegyületéből s nem az üdítőt, mely pedig úgy következik benne a tömör, túlfűtött, izgatott szenvedés után, mint ahogy sötét vidéken a napsugár hirtelen betör. Vigasztalás sugárzik soraiból ilyenkor és tisztaság, a fájó, tiszta szív jósága.

*Éva: Mit állsz tátongó mélység lábaimnál?
Ne hidd, hogy éjed engem elriaszt:
A por hull csak belé, e föld szülötte,
Én glóriával átállépek azt.
Szerelem, költészet s ifjúság
Nemtője társulat örök bonomba,
E földre csak mosolyom hoz gyönyört,
Ha napsugár gyanánt száll egy-egy arcra.
(Fátyolát, palástját a sírba ejtve, dicsőülten
felemelkedik.)
Lucifer: Ismered-e Ádám?
Ádám: Ah! Éva, Éva*

Igen: Éva! Éva! kiáltom most már vele én is, holott én is tapasztalatból tudom mindazt ma már, amit ő tudott.



KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: LUCIFER A KATEDRÁN

(Játék egy felvonásban - részlet)

Személyek: Lucifer, Ádám, Éva

Történik a Madách ünnep évében, 1923-ban.

[...]

Éva: (elvonja karját)

Kedves professzor úr, ne késlekedjünk,
Felelni vágyik a mohó jelölt.

Lucifer: Kedves kisasszony, ön kicsit modern.

És híve, látom, az újabb iránynak,

Erőszakos is. Hát én arra kérem,
Hogy hagyja csak nekem a kérdezést.

Éva: Jó, meg se mukkanok.

Lucifer: (elterpeszkedik, úgy, hogy betölti az egész szobát.)

Ádámhoz fenyegetően

No most beszéljen.

Ádám: (kissé bátrabban, a jelent végéig növekvő tűzzel, lendülettel)

Költők között egyetlen és magányos,

Földünkön ő a lomnici orom...

Lucifer: (félbeszakítja)

Rendszert kívánok. Módszeres kifejezést.

Hány részre osztja kérem ön Madáchot?

Ádám: Hány részre osztom? Én egy részre sem.

Mert ő egész volt, s nekem is egész.

Oly egész, akár az ég felettem.

Lucifer: (dühösen)

Mindig az ég, a tenger és a hegy,

Lassan barátom, és ne lefetljen.

Ismételem: hány részre osztja őt,

Mint nyelv művészt, regényest és rajongót,

Mint pesszimistát és mint optimistát,

S mit megkapott, megint hány részre osztja?

Ádám:

De hisz az égi szikra oszthatatlan

S talány marad az, hogy búzaszem

Miképp terem.

Lucifer: (az asztalra csap)

Térjünk a tárgyra, mondtam.

Ádám:

A tárgyra tértem, s lázasan akartam

Mélyébe hatni. Ön nem engedett.

Lucifer: Gyerkőci ésszel céltalan halandóz.

Ádám: Kerestem őt, ki egyedül való.

Lucifer:

No lássa kérem, hogyha széttekint

A századába, csillapul heve.

Olvasta Fouriert, Carlyle Tamást,

Vagy Shelleyt, az Achilles Borgiát,

Byront, a Manfredet s olvasta Faustot?

Megannyi mint a kép. Kijózanító.

És Faust hatása nem vitatható.

Ádám alakja...

Ádám: (indulatosan toppant)

Ezt nem engedem.

Testvérek ők, mint Goethe és Madách.

Ádám az ő lelkéből lelkezett.

S nem több-e bús járása a világ,

Véres piarcán, röpte fönn az űrben,

Mint a középkori bolond szobája?

Mily óriás.

Lucifer: (megfenyíti)

Ádám, ez öndicséret.

Ádám: (Magánkévivül.)

S te mersz beszélni róla, Lucifer.

(Letépi Lucifer szakállát s a földre dobja)

Izzó gonoszság, nyugtalan kevélység,

Torz ember-ördög. Vagy magad tagadnád?

És azt hiszed, te vagy a hús Mephisto?

Lucifer: (nevet)

Zavarba ejtesz. Ez az argumentum

Ad hominem. *(Évához)* Segítsen, kollégám.

Éva: (Elhúzódik, de a katedrán marad, ülve)

Pardon. Előbb én hallgatást fogadtam.

Ádám:

Most megtagadtad önmagad, hazug.

És megtagadta őt is, a teremtőt,

Nem azt, ki fölhívott a semmiből,

Hanem a költőt, a te istened,

Ki drága fájdalomából alkotott

S úgy pattannál ki látnoki fejéből,

Mint szenvedélyünk körmös angyala.

Másodszor is hű vagy kopár magadhoz,

Sötét, sötétség.

Lucifer: Én, a fényhozó,

Lucifer, én, a hajnal csillaga.

Gúny és sugár.

Ádám: Romboltad az eget

S alkotni nem tudsz.

Lucifer: (mintegy bemutatkozva)

Én ördög vagyok.

Ádám:

Most rombolod az isteni írást.

És nem tudsz írni.

Lucifer: (előbbi játék)

Én tudós vagyok.

Éva: (feláll, Ádám felé)

Sok ördögöt láttam már életemben,

De még ilyent nem. Ez unalmas ördög.

Ádám:

Nem az, csupán istentelen pimasz,

Ki nem meri bevallani magának,

Hogy szép a szép és csúnya a csúnya.

És arra fintorog, mi néki tetszik

És azt zabál, mit visszaköp az íny.



Kis lázadó, könyvmoly, penész doha,
Kongó üresség, nagyképű badarság.

Lucifer: (toporzékol) És mégis "Az ember tragédiája"...

Ádám:

Költők tragédiája, hogy te létezel.

Komédiája szívnek és tudásnak.

Lucifer:

Az én utam nyílt és örökre egy:

Pályám a rossz, az ősi rossz kövezte.

És jártam ottan, rendületlenül,

Nem mint te, aki századokba szédülsz,

Robbansz, elalszol, mint vizes rakéta,

S most is beálls a hódolók karába.

Tudod, ki vagy te? Kurta az eszed:

Korcs tévedő, mindig határozatlan,

Bangó, ki jobbra-balra hajladozz,

Vak zsarnok és ellágyuló kegyes,

Bolond vezér, kéjenc, hívő keresztes,

Egy csillagász, afféle liberális,

Most forradalmár, s ellenforradalmár,

Tudod ki vagy? Konjunktura lovag!

(Éva szemüvegét leteszi az asztalra. Lemegy a katedrőről.

Ádám mellé áll.)

Ádám: (kiabál)

Határtalan nagyság vagyok: az ember.

Véres valóság és sírás: az ember.

Igazság és hazugság: én, az ember.

Lucifer:

Kérem, mit áll melléje, kollégám?

A vizsga tart még. Itt van a helye.

Éva: (nagy hangon)

Az én helyem itt van. Mellette mindig.

Így.

Lucifer: (döbbenet.) Éva.

Éva: és hideg elméletednek

Forró testem szögzőm ma ellenébe.

Lucifer:

Hűtlen szövetséges, ki mindig elhagysz,

E szerepet még most sem untad el?

Éva: (Adámra tekint a jelenet végéig)

Szemébe néztem s láttam újra mindent,

A véget és az örök kezdetet.

Lucifer:

Kérdés, a férfi majd bedől-e néked?

Hányszor gyötörted őt, kegyetlenül.

Éva:

Mit bánom én. A láng röpit feléje.

Tisztára égett lángtól a kezem.

Lucifer:

Emlékezel a mézes éjszakákra,

Az udvaroncra, s elborult uradra?

Éva:

Emlékezem lecsüggő fejére.

Hiszen a nő csak emlékekben él.

Lucifer:

Cudar gyönyör volt. Ugye, hogy bevallod?

Lásd, egyetértünk. Miért ez a vita?

Éva: (a szoborra néz)

Élő bizonyosság, szólni akarok,

A nagyról, aki engemet teremtett.

Lucifer:

Bókolsz neki? Ó bókokat nem ismert.

Haszontalannak tartott és üresnek.

Éva:

A sírokon mégis ragyogni látom

És látta rajtam ő a glóriát.

Lucifer:

És láttad-e a glóriát te rajta,

Mikor kacagtál s ő a porba volt?

Éva:

Jaj, láttam én. *(Elröved)* Igen, a nője voltam,

Egy régi létbe, múlt idők során.

Most vissza fáj. Emlékezem rá.

Könnyelmű lelkem ingoványba vitt,

Szerettem őt, s bohó fejem nem érté,

Csak akkor, amikor az ősi kastély

Negyven szobáján járt, kigyúlt szemekkel,

Kuszált szakállal, árva egymagában.

A gazdasága roncsai között.

Előtte a hatalmas tintatartó,

A "fekete tenger" - ő így nevezte -

És írta-rótt a komor nedűvel

Komor betűjét és komor szavát.

Mert néki én örök fájdalmat adtam.

Lucifer:

Becsés ajándék. Önzetlen szerénység,

Beéred azzal, ami elmúlandó.

Éva: (kiegyenesedik, harciasan)

A váradi kórházba haltam én meg,

Égő sebemmel és égő szívemmel.

Tagadsz-e még? Most is tagadsz-e engem? *(Sírva fakad)*

Ádám:

Miért sír-e nő? Miért sírnak mind a nők?

Lucifer:

Sír a tanárnő? Ez fegyelmi vétség.

(Ráül a katedra asztalára, trágár mozdulattal, keresztbetett

lábbal. Előveszi arany cigaretta tárcáját, rágyújt. Orrán ereszti

ki a füstöt, Gúnyosan szemléli őket.)

No lám megint egymásra leltetek.

Ejhaj, a könny, hatalmas egy kerítő.

Ádám: (megfogja Éva kezét)

Hogy lángol itt. Oltsd el tüzét vele.

Lucifer:

Oltsd el hamar a frázisok tüzét,

Bájos tűzoltó. *(Újságot vesz ki, olvas)*

Éva:

Ki szenvedett, kimondhatatlanul.

Ezért kiáltok néki egy hozsannát,

Mert ő a Megbocsátás és a Jóság.

Ádám:

És a magyar, ki nem papolta ezt,

Börtönben ült az elhagyott tűrókért.

Az ember arcát nézte csöndesen.

Elmúlhatatlan Eszme és Erő.

Lucifer: (leugrik az asztalról, idegesen)

Ez égi kar énnékem ismerős,

Így énekelnek nyafka angyalok,

Kis cérna-hangon. Szörnyűmód unom.

Úgy látszik, itt ma holmi ünnepély lesz.

Madách-előadás. [...]



Ki írta Az ember tragédiáját?

Egyesek szerint Az ember tragédiája kétszer született meg: először Madách sztrégovai otthonában, másodszer pedig Arany János kezé alatt - bár a költő javításai a műnek mindössze egytizedét érintik. Minderről, de a két zseniális elméről is többet tudunk meg, ha belepillantunk levelezésükbe.

Madách 1861-ben írta egy barátjának: "Említettem több ösmerősöm előtt, hogy írtam egy költeményt, melyben az Isten, az ördög, Ádám, Luther, Danton, Aphrodité, boszorkányok, s tud'isten, mi minden játszik; (...) - mosolyogtak rá, de olvasni nem akarta senki. - Végre múlt tavasszal Szontagh Pál barátunknak felolvasám, s ő sürgtetett, adnám Aranynak bírálat végett."

Arany János az első oldalak alapján Faust-utánzatnak vélte, s kedvetlenül felretette a drámát. Később mégis végigolvasta, és így írt Madáchnak: "Tiszelt Hazafi! (...) Az ember tragédiája úgy koncepcióban, mint kompozícióban igen jeles mű. Csak itt-ott a verselésben meg a nyelvben találok némi nehézkességet, különösen a lírai részek nem eléggé zengők (...) sorról sorra kijelölném a helyeket, ahol - semmi esetre sem lényeges - változtatást gondolnék célszerűnek; vagy belenyugvása esetében magam tennék rajta egy-két tollvonást". Ezek pedig "némi kivétellel a legkülső technikára tartozók. Mily kár, hogy ilyenek fordulnak elő: szerintem Az ember tragédiája egy Dante vagy Goethe technikájával, remekmű volna. Így is az, de felületen olvasó fennakad az apró rögökön."

Madách teljes bizalommal tette Arany kezébe a Tragédiát: "Velem közöltt észrevételeidet ha mind egytől egyig nem helyeselném, csak szegénységemnek adnám igen sajnálatos bizonyosságát. (...) bár fáradságot szaporítja, csak arra kérhetlek: törülj bátrabban."

Arany 1861 novemberében örömbírt közlő Madáchcsal: "felolvastam a tragédia első négy jelenetét a Kisfaludy-társaságban. Ha láttad volna, egy Eötvös, Csengery, stb. hogyan kiáltott fel (...) ez gyönyörű! (...) Győztünk, barátom, eddig győztünk, és fogunk ezután is. (...) Élek a szabadsággal, mellyel felruházni elég bizalmas vagy. De nem élek vissza. Sok van jegyzeteim közt, hol az én javításom símább, de a te szövegged erősebb. Az ilyeneknél kétszer meggondolom a változtatást." Arany nem tetszelgett a mindentudó szerepében, a remekművet elismerő alázattal fordult a szöveghez: "Hogy eleinte nem pótolom a megrótt helyeket magaméval, oka, mert csak ki akartam jelölni a hibákat, hogy te javítsd. (...) Ha így, amint van, sajtó alá kerülne is, okos ember önkénytelen elösmerné, hogy nem közönséges íróval van ügye. De én azt is lebetőleg eltávolítani akarom, hogy a nem-okos kapcáskodjék bele."

A Tragédia első kiadása 1862. január 16-án látott napvilágot. Madách nem győzött hálálkodni: "A Tragédia kiállítására a lehető legkedvesebb (...). Változtatásaidért csak újabb hálával tartozom (...). Egyet fogok csak restelni s pirulni magam előtt, hogy olyan szellemet mint tiéd, magasatos hivatásától én vontam el betekre mechanikus munkára, hibák igazítására."

Arany azonban lezárja a mentegetőzés és a hála áradatát: "Amiket az én - a temiattadi - időveszteségeimről szólsz, azt hallgatással mellőzöm. (...) Én szívesen tettem, - te szívesen vetted: ne szóljunk többet felőle. Isten áldjon minden igaz jókkel!"

„Tiszelt társaság! Nekem jutott a szerencse, hogy Madách Imrét e szépirodalmi társaságban bemutassam. Ezen bemutatás nem most történik először. Őb emlékszem én s mindenkor édesen fogok emlékezni a napra, midőn ama nevezetes művének, az Ember tragédiájának, habár csupán töredékeit olvasva önök előtt, majd örvendő meglepetés, majd lelkesült csodálkozás, itt javalló elégyűtség, ott elmélyedő figyelem, mindenütt pedig folyamatos, fokozatos érdeke kifejezését láttam a hallgatók arcain. Jól esett nekem így fogadtatása a költeménynek a t. társaság részéről; mert úgyszólván felelősséget, erkölcsi szolidaritást vállaltam vala a sikerre nézve az által, hogy e művet önök elé hoztam. Ugyanis a szerző – méltán jegyzem föl e vonást oly korban, midőn a leghalványabb irodalmi zöltség is, mint pincében kelt növény, a nyilvánosság napfényre elé nyújtózkozik – a szerző, mondom, egyedül az én útéletemtől függeszteni vala fel, lásson-e világot e tragédia, vagy örök homályba vesszen. (...) A költemény, önök javallása folytán, szépirodalmi társaságunk tekintélye alatt, im megjelent, közkezen forog; és bár iránta, mint minden nevezetes művemény iránt, a sajtóban úgy, mint magán körökben, a kritikában úgy, mint az olvasóknál, többféle lehet a vélekedés: azt az egyet már bátran kérhetem: van-e közöttünk – nem mondom e falak, de talán a két háza határai közt – olvasó, ki Madách művét irodalmunkra nézve kisebb-nagyobb mértékben nyereségnek ne vallaná; ki inkább azon időt szeretné visszahozni, mikor a szerzőnek egy szépségétől függ vala, semmivé tenni homályban lappangó költeményét? Azt hiszem, nincs. (...) De szinte megfellekedezem mostani feladatomról, mely nem egyéb, mint hogy ama jeles mű alkotóját e szépirodalmi társaságba, mint tagot bevezessem. Im itt áll közöttünk: elég rámutatnom: ez ő! Szellemét ismerjük mindnyájan. Ki a gondolatnak, az általános emberinek oly derekas érvényt szerze faji s egyedi aprólékoságha s képzelmi üres játéka nagyon is elmerült költészetünkben: annak dús helye van közöttünk. És így, tisztelt barátom, nincs egyéb bátra, mint alkalmi előadással elfoglalnod azon széket, melyre mindnyájunk egyhangú szavazata oly örömet, oly méltán hívta meg az Ember tragédiájának koszorús szerzőjét.”

(Arany János köszöntő beszéde a Kisfaludy-társaságban, 1862. április 2-án.)



MOLNÁR ANDRÁS A MEGÉRTÉS HATÁRAI

A SZERKEZET

Értelmezői közhely a *Tragédiával* kapcsolatban, hogy a látszólag tizenöt színre bontott szöveg *másfajta* lehetőségeket is felkínál - sőt, a fentiek figyelembevételével mondhatjuk: implikál - a szerkezet megragadására. Biztosnak igazán az látszik, hogy sem az Első, Második, Harmadik és a Tizenötödik színt *keretszínként*, sem a Negyedikről a Tizenegyedikig tartókat *történelmi-történeli* színeként, sem a maradékokat *utópisztikus* színeként tárgyalni természetlen. Mind a három terminus olyan kizáró retorikát hordoz magában, amely lehetetlenné teszi a szöveg bizonyos mondatainak olvasását. Másképpen mondva: igaz az, hogy a meghatározott színek valóban rendelkeznek a terminusokban megragadott karakterrel, ám jelentőségük teljes egészében kicsúszik e névadással történő, önmagát elrejtő színekdoché retorika mentén.

Az olvasás időbeliségét figyelembe véve, úgy látszik, legalább négyféle szerkezet bontakozik ki a *Tragédiában*. Először is nem elvetendő egy olyan lineáris olvasás, amely a színeket "egyől a tizenötödikig" olvassa, azaz egyszerre szétválasztja a szöveget, amennyire csak lehet, de ezzel egy időben létrejön az "egyben" való olvashatóság lehetősége. Ezt a szöveg is remekül kihasználja, hiszen nincs két ugyanolyan szín. S bár az álomszínek, Prága s a Pálmafás vidék "ordítóan" ismétlődnek, mégis tizenötféle elrendeződést tapasztalhatunk, s ez a főszereplők viszonyrendszerére irányítja a figyelmet. Egy olvasatban nemcsak azért könnyű ezt észrevenni, mert tizenötféle címe van a színeknek, de azért is, mert a fent emlegetett viszonyrendszer a történések - tehát az olvasásban a szöveg legkönnyebben észrevehető - szintjén is tetten érhető. Ilyen megközelítésben Ádám, Éva, Lucifer és az Úr mindig különböző és összefüggő viszonya kerül a középpontba. Érdemes egy pillantást vetni például a Negyedik és Tizenegyedik - azaz az álomban lévő első és utolsó - szín hasonlóságára (Ádám "istenné" válik, Éva egy "rabszolga" neje, s a végén Ádámot öleli) és egyben különbségére is (Egyiptomban Éva tud többet Ádámnál, a Tizenegyedik színben Ádám van fölényben), amely csak egy ilyen szerkezeti megközelítésben tűnik elő.

Másodszor tagadhatatlan az, hogy létezik egy ötös tagolás, amely szerint az Első, a Második, a Harmadik, az Álomszínek, s a Tizenötödik szín adna egy szerkezeti megközelítési lehetőséget, melynek jelentősége főleg az Úr és Lucifer viszonyában bontakozik ki. S ennek nemcsak egyértelmű vonatkozásában van jelentősége (az Úr háttérbe szorul, elszigetelődik Ádámtól Lucifer "javára", majd

újra megjelenik), de abban is, hogy ez az Úr *jel-enlétét* kiemeli az egyszerű "ott van - nincs ott" oppozícióból. A harmadik egyidejű tagolási lehetőség a háromosztatúság: azaz a mennyek (Első szín), a paradicsom (Második szín) s a Pálmafás vidék (Harmadik - Tizenötödik szín) hármassága. Ez utóbbi további hármasságokra bontható: ébrenlét (Harmadik és Tizenötödik szín), interaktív álom (Negyedik - Tizenegyedik szín, ezeken belül az "álom az álomban" *három* színe) s végül a szemlélő álom (a maradék *három* szín). Ez a megközelítés az álom és cselekvés jelentőségére és összekapcsoltságára irányítja a figyelmet. Lucifer szempontjából fontos egy másik szerkezeti hármasság, mégpedig az Első szín (Lucifer az Úr által letaszítatik), a Második - Tizenegyedik szín (Lucifer Ádámot vezeti), s a Tizenötödik szín (Lucifer Ádám által eltaszítatik) egysége.

A szerkezetet csak ebben a (nem teljes) plurális megközelítésben lehet bevonni az értelmezés játékába, azaz bizonyos színeket *elnevezni* szinte lehetetlen - a *Tragédia* sem teszi ezt! -, mert az elnevezés saját létrejöttének pillanatában vagy teljesen kiüresedik, s nem jelent mást, mint (az *álomszín* terminus esetében) például azt, hogy Ádám *álmodik*, vagy autoritásával félreviszi az értelmezést. Egyetlen lehetőség marad, mégpedig az, hogy e nevek "alatt" olyan gondolatmenetek húzódnak meg, amelyek párhuzamba vonhatók a *Tragédia* hasonló helyeivel, azzal együtt, hogy ugyanazon helyeket elnevező más terminusok gondolatmeneteivel is termékeny dialógusba *kell* lépniük, hogy a *Tragédia* egyáltalán értelmezhető legyen. Az elmondottakra rávilágíthat Szegedy-Maszák Mihály *Történelemértelmezés és szerkezet Az ember tragédiájában* című tanulmányának⁸ szemrevételezése. Már a címében összeköti e szöveg a szerkezetet nemcsak a történelemmel, hanem a műfajisággal kapcsolatos észrevételeivel is. Miután a szöveg deklarálja, hogy "*Az ember tragédiáját* csak a műfaji hovatartozás után lehet elemezni", eljut oda, hogy eme műfaj nem meghatározható - "kevert műnemű alkotással állunk szemben, mely lírai drámának lenne nevezhető", "a költészet nyelvén próbált megfogalmazni teljes világertelmezést". Ám ezt a - nemcsak a műfajra vonatkozó - meghatározhatatlanságot - "[a mű] jelentését választó mondatok sorával lehetne összegezni", "a kérdést kérdésnek hagyja, [...] a befogadót meghagyja a kérdezés nyugtalanságában", "a [*Tragédia*] nagyszerű költői lezárása [...] nem hoz megoldást" - nem a kérdésre adott válaszként értelmezi a szöveget; sokkal inkább egy "luciferi olvasatot" implikál: "[Lucifer.] gyötörjön a végtelen gondolat: / Hogy hasztalan rázod porláncodat". S ez igaz akkor is, ha emellett



Szegedy-Maszák éppen ebben a feszültségben látja a mű "intenzív esztétikai hatását"⁹. S azt, hogy nem a kérdésre adott válaszként értelmezi a szöveg a meghatározhatatlanságot, nem csupán úgy értem, miszerint a lezárhatatlanság a válasz, mert ez az állítás nem a műértelmezés horizontjában, hanem egy általános irodalomtudományi értelmezőhorizontban termékeny - másképpen szólva a *Tragédiára* nincs szükség a tanulmány észrevételeinek (ami valójában az *újraolvasás* poétikai sajátosságára vonatkozik) belátására. Sokkal inkább állítom azt - mint azt már fentebb pedzegettem -, hogy a *Tragédiában* jelenlévő

eldönthetlenség termékeny és *nélkülözhetetlen* szerepet kap a szöveg poétikai nyelvének értelemképző vizsgálatában, mégpedig *függetlenül* attól, hogy ez az értelmezés szintén nem kerülheti ki a hatástörténet elvét (Gadamer). Tehát az a szöveggel kapcsolatos észrevétel, amely a legtöbb műalkotás vizsgálatában az értelmezői nyelvnek a parcialitását teszi láthatóvá, a *Tragédiában* nemcsak ebben érdekelt, hanem éppen ellenkezőleg, az értelmezői nyelvnek az értelemképzéssel kapcsolatos elrejtő (eufémizáló) retorikájának a megképződésében is!

A NYELV

Nincs "hiteles" szövegünk, hiszen az Arany javításait pontosan kimutató szövegelemzés még várat magára - és jelen pillanatban is folyik -, mégis roppant fontosnak tartom a mű nyelvtér-nyelvezetét elemző kutatásokat. S nemcsak azért, mert *van* szöveg a kezünkben, hanem azért is, mert az eddig elmondottak - és a történetek - is figyelmeztethetnek arra, hogy esetleg e szöveg nyelvi elemzése és olvashatósága nem számolódhat fel a mű szövegének textológiai problémáin. Ennek a szövegben tematikus nyomaira is bukkanhatunk.

A létet - "mindent" - az Úr "egy szavával" hívta életre. S az Urat is e szó juttatta hozzá önmaga szerepléséhez, jelentőségének a felismeréséhez ("Dicsőségére írtál költeményt"), s Luciferet is e szó juttatta hatalmához: "Nem szült-e az anyag, / Hol volt köröd, hol volt erőd előbb? / Ezt tőled én is szintűgy kérdehetem." *Azaz e szó a (gondolat)szavakból szereplőket s beszédet hozott létre.* Ez tetten érhető a tudás és öröklét fáinak megátkozásában is, amely szavak - Lucifer szavaival együtt - Ádamból és Évából egy másik Ádámot és Évát kreálnak, mégpedig úgy, hogy az emberpár lehetőséget kap a szó önmagát megértő potenciáljának a "felhasználására", azaz a *beszéd művelésére*. Tehát az Úr által kimondott/teremtett szó lesz a beszéd, azaz a cselekvés alapja, de egyben e beszéd megértésének is. Sőt, amennyiben a lét a szövegben maga a *Tragédia*, úgy egyrészt e szó magát a műalkotást hívja életre, másrészt az Úr folyamatos jelenlétét is hivatott betölteni. A szereplők ugyanis nem vonhatják ki magukat a *beszéd* alól, mégpedig vagy a saját beszédük, vagy egy másik szólam rámutató beszéde ("S te, Lucifer, hallgatsz?") alól - tehát az Úr a maga által létrehozott nyelvben (az olvasás felől a szövegben) először szereplővé, majd szereplőből beszéddé válik, hogy a mű végén a (helyes) beszéd ismét szereplővé avassa, megidézzé őt. Ez tetten érhető abban is, hogy a Második színben is már csak a teremtő szava van jelen, azaz amikor szerepelteti őt a szöveg, nem a szokásos "Az úr:" megnevezés szerepel beszéde fölött, hanem "Az úr szava:" kifejezés. Azaz a teremtés, tehát a tér, idő s öntudat (anyag - nyelv) valójában az Úr *beszéde* által létrehozott *beszédbe* integrálódik a szövegben. Itt is jól

látszik, hogy nem csupán arról a poétikai közhelyről van szó, amely szerint minden irodalmi alkotás csak a nyelvben van jelen, hanem arról is, hogy a fikción "belül" is csak a nyelv az, ami *jelen* van. Ez az elgondolás egy újabb szerkezeti sajátosságra enged rávilágítani, jelesül arra, hogy a fikción "belüli" tér-idő viszonyok is megfoghatatlanok, s ez nemcsak az álom nyelvi karakterében jelentkezik¹⁰, de az Első, Második, Harmadik-Tizenötödik szín helyszínében is, miszerint mind a három esetben számolnunk kell a tér-idő fikcionalitásával ("mennyek", "paradicsom", "pálmafás vidék a paradicsomon kívül" stb.). Azaz a műben szereplő *valóság* nem más, mint tematizált *beszéd* - s mint ilyen *fikció* - az amúgy is fikcionális műalkotás ábrázolásában. S a szöveg tétje sem más, mint ennek a beszédnek a kiismerése az e beszéddel történő cselekvés - azaz beszéd - révén; s ezt nevezhetnénk az ember temp-oralitásának.

S itt érkezünk el ahhoz a ponthoz, hogy megnézzük, miért Ádám nyelvét kell szem előtt tartanunk, azaz miért Ádám a *Tragédia* főszereplője. Először is egy kiigazítást kell tennem ebben a mondatban: Ádám nem a főszereplője a *Tragédiának*, hanem a főszereplőjévé *válik* a jelenlegi értelmező olvasatban. Azt, hogy az Úr nem főszereplője a műnek csak amennyire a beszéd az, már fentebb pedzegettem. S ez pláne így van, ha figyelembe vesszük azt, hogy a szöveg végére egyértelművé válik, ami korábban csak sejtető volt, miszerint a szöveg téloszában a megértés (a tudás kérdés(esség)e) központi szerepet kap ("Ah, értem a dalt, hála Istenemnek! / Gyanítom én is, és fogom követni"), az Úr magatartására viszont ez éppen nem jellemző ("Csak hódolat illet meg, nem bírálát"). Lucifer szerepének a korlátozottsága szintén egyértelművé válik, s ez nem tudásának kérdésességében látható. Úgy tűnik ugyanis, hogy pontosan *tud* erről a tudásról mindent, ám úgy néz ki, hogy vak, hiszen mindent csak eme tudáson keresztül képes meghallani, azaz sem az Úr szavát, sem az érzelmet (stb.) nem tudja a maga *eidoszában* értelmezni.

A *Tragédiában* csak Ádám és Éva az, aki ténylegesen értelmezői tevékenységet folytat, azaz a beszédbe integrálódott világot próbálja értelmezni. Ám az az



igazság, hogy bár mindkettejük megértésaktusának tanúi lehetünk, mégis mindezt Ádám beszédének a szemszögéből olvassuk. Ez sok mindenben tudatosulhat: a 15. színben az Úr szavaiból, ahol amennyiben az emberpárhoz szól, akkor Ádámhoz beszél, s Éva csak Ádám "oldalánál álland". Az álom kezdetén éppen Ádám az, aki a tudásra kíváncsi, Éva a bájaira, s ide tartozik az is, hogy Ádám az, aki az elsőn kívül az összes színben jelen van, mégpedig - később látni fogjuk - erőteljesebben, mint Éva. Szintén a 15. színben érdekes az, hogy míg Éva csak "érti a dalt", addig Ádám "fogja követni", azaz rá jellemző a cselekvő beszéd, ami a *Tragédiában* döntő fontosságú. A legfontosabb ebben a kérdésben, hogy Éva *Úrszerű*, azaz közelebb van az Úrhoz - mint azt ő maga is mondja -, mint Ádám, s ez éppen a magától való természetes értés velejárója lesz, amely a költészetben s az érzelmekben válik jellé. S ez az Évai attitűd nem tart igényt a világot művelő, cselekvő magatartásra, sokkal inkább az Úrhoz hasonlító teremtő jellegre: "Világnak anyja én leszek" (Éva); "Már bennem élt, mi mostan létesült" (Úr). S ennek a továbbgondolása lehet az is, hogy amíg az álom s a színek történései Ádámnak azt a megértését hozzák el, amelyik során elkülönül Lucifertől, s amelyet a befogadó is olvas, addig ugyanebben az időben Éva "magában hordja" azt, ki létesült, azaz a gyermeket. Tehát Éva teremt, amíg Ádám alkot, s ennek a kezdete s kvázi végpontja egybeesik a szövegben, szinte egymás metaforáiként emlegethetőek, főleg akkor, ha figyelembe vesszük a szövegben a két történet nevét: az álom a *jövő* képe, s biztosítva áll már a *jövő*. Fontos megemlíteni még azt is, hogy Ádám az, akinek folyamatosan tudatosítania kell felismeréseit az álom folyamán: "Ismered-é, Ádám?", "Hisz te ismeresz, / Ádám, ugyé?"; "Nem lesz-e benne régi ismerősre?", míg Éva egyszerűen megtalálja Ádámot az idegenben. Ámbár Lucifer azt mondja a Harmadik színben, hogy "Bűbáját szállít *reátok*, / S a jövőnek végéig beláttok / Tünetekny álom képei alatt"¹¹, mégis kihagyhatatlan az az észrevétel, miszerint arról, hogy Éva álmódott volna-e vagy sem, *tényleg* nem tudunk meg semmit. A Tizenötödik színben egy szó sem esik erről, s magában az álomban is gyanús, hogy Ádám reflexió s cselekvő szemszöge dominál, hiszen a jövő kérdésessége Ádám számára a(z álom)vég térbeli bezártsága, míg Éva számára a jövő idődimenziójának a biztosítása felől vetődik fel. S habár mindebből az következik, hogy Ádám a főszereplője a *Tragédiának*, mégis óva intenek mindenkit egy olyan értelmezéstől, amelyik a nemi különbségeket állítja mindezzel párhuzamba. Először is azért, mert Éva szintén megértő magatartást mutat a mű végén, ám hogy mit ért meg, s hogyan, azt nem tudjuk, nem vizsgálhatjuk, pontosabban egyetlenegy dolgot mondhatunk: Éva *megértette* a hallott beszédet és *kész*. Másodsor - s végül is most derül ki, hogy miért volt olyan fontos a cikk számára Ádám főszereplői státusát megmutatni - e két ember közötti különbséget nem materiálisan értett férfi-nő különbségként vélem természetesen érthetőnek a szövegben, hanem (az első emberpár két

archetipusának a megfelelőjeként) sokkal inkább a világhoz viszonyuló *termékeny* létezésnek két, egymással egyidejű, s egymás nélkül elképzelhetetlen alapmoduszaként. Azaz a *Tragédiából* következik, hogy a cselekvő beszéd - azaz a beszéddel alkotni, s egyben megérteni a világot, ami maga a beszéd - jellegénél fogva nem lehet magától értetődő beszéd, hiszen pont a meg nem értés üres helye ösztönöz a cselekvő megértésre. Ebből következően Ádám "belebeszéli" magát a világba, mindig az "ő és a világ" témája érdekli ("ha a dics *elborul*, / Itt lenn találok meg azt *szemedben*, Ádám"¹²). Ádám nem rögtön ért, hanem a világ hangjaiban összefüggést keresve próbálja annak értelmét felfejteni: "Én a patak zugását hallgattam / És azt találok, szintén így dalolt." Addig Éva - a magától értetődő beszéd - folyamatosan önmagáról beszél, egyszerűen *van*, azaz Éva "belebeszéli" *magát* a világba, megnyilatkozására önmagában a líra jellemző, s ez szintén az Úrhoz hasonlítja őt¹⁴. Éva tudja érteni a világot, de értelméről számot adni nem tud: "Hallgasd csak, Ádám, óh, mondd, érted-é / E kis bohó szerelmes énekét? / [...] / Minő csodás összhang ez kedvesem, / E sokszerű szó és egy értelem." Ám ide tartozik, hogy Éva magától értetődő beszéde éppen Ádám beszédében nyeri el értelmét, mert Éva a *vanságával* állít, azaz egy olyan pozíciót képez meg Ádám rámutató beszéde számára, amihez képest Ádám újra beszélhet, azaz értelmezheti a létet ("Mi a hang, hogyha nincs, ki értené? / [...] / Mi volnék én, ha mint visszhang- s virágban, / Benned szebb létre nem feselne létem, / Melyben saját magam szerethetem"). Ebből látszik az is, hogy Éva miért jelenhet meg a saját negatív tükörképeként - mint Borbála, felgerjedd pórno Párizsban, pórno Londonban s eszkimófeleség - s találhat ismét vissza pozitív önmagához - mint a márki húga Párizsban vagy a londoni Éva "mennybemenetele" -, s Ádám miért nem. A jellegzetes évai beszédmód ugyanis - az ádám beszédre jellemző argumentáció vele kapcsolatos természetlensége miatt - pontosan ugyanannyira csábítható, mint amennyire nem. S mindebből még jobban látszik az, amiről fentebb már volt szó, jelesül az, hogy a *Tragédia* értelmezői nehézségeiből megérthető probléma éppen Ádám szemszögével rokon - ezért lesz főszereplője a műnek.

A szereplőket elemezve tehát arra a következtetésre juthatunk, hogy míg az Úr egy szóból az általa létrejött nyelvben artikulálódó szereplővé, majd beszéddé lesz, addig Éva és Lucifer funkciókká lesznek Ádám beszéde felől¹⁵ nézve. Persze Éva funkcióvá válásához mindig szereplői viszonyba kerülésre van szükség, míg ördögünknel ez nem teljesen így van.

Először - mivel a recepció mindig kettejük különbségéről beszél - szeretnék rávilágítani Éva és Lucifer bizonyos hasonlóságára. Lucifer beszéde ironikus természetű, amennyiben elfogadhatjuk azt, hogy az ironia alakzata (trópusa?) abban érdekelt, hogy kimondva egy nyelvi jelet, a kimondás a jel olyan megismétléseként hangozzon, amely felmutatja a jel



figuratív természetéhez termékenyen hozzátartozó (ám) elrejtő jelleget. Az irónia a "diabolosz", a szétválasztás. Lucifer - ahogy az irónia - mindig vak egy bizonyos értelemben. Mégpedig soha nem képes belátni egy figura pozitív termékenységét, hiszen éppen az elkülönbötetés mozgatja. Ezért lehetséges, hogy Lucifer - bár tudja, hogy buknia kell - mégis képtelen megérteni azt, hogy hogyan születik meg a "szép- és nemesnek új csirája". Lucifer nem tud "másmilyen lenni", hiszen "nem adhat mást, csak mi lényege", így bár saját iróniájáról tud, az önnön termékenységét biztosító elfedő aktus - miszerint nem tud *máshogyan*, csak ironikusan beszélni - voltaképpen rejtve marad önnön ironikus potenciálja számára, azaz ördögünk csupán "önhitten állhat". Így sohasem tud megszabadulni önmagától - amit például az emberpár folyamatosan megtesz (lásd különböző Évák és Ádámok). S ennek a folyamánya az is, hogy Lucifer - ahogyan Éva - folyamatosan csak magát mondja ki, nem érthet meg mást. Erre jó példa az a fausti intertextus, ahol Lucifer Ádám és Éva enyelgését hallgatja: "Elfordulok, másképp oly szégyen ér még, / Hogy a hideg számító értelem / Megirigylendi a gyermekkedélyt." Azaz az érdekesség abban van, hogy nem arról van szó, hogy Lucifer *nem lehet szerelmes*, hanem arról, hogy csak *majdnem* lehet az. (Ám a *Tragédiában* a *majdnem* és az igen között nagyobb a szakadék, mint az igen és a *nem* között.) Mindenesetre ez a "begyepesedettség" azt eredményezi, hogy nem csupán Éva tesz állításokat, hanem Lucifer is. Másképp fogalmazva ezért *tud* Lucifernek is *hinni* Ádám. Nem arról van szó ugyanis, hogy Ádám annyira "szeretné" Lucifert, hanem arról, hogy Ádám megértő beszéde számára a luciferi *kijelentések* éppen olyan lehetőségek, mint Éva *jelenléte*. Ám a különbség a két beszédmód között abban van, hogy a luciferi önkimondás nem líra, hanem olyan kijelentés, amely jellegét annak köszönheti, hogy folyamatosan megismétel valamit, amit - iróniával - termékenységétől foszt meg. S mivel Lucifer nem tud más lenni csak ironikus, ezért egyrészt mindig szüksége van egy másik jelre (ellentétben Évával és hasonlóan Ádámhoz), másrészt iróniájának pozitív termékenységét szintén nem tudja kiaknázni. Így (ami az értelmezést nagyon félrevidheti) kijelentései - cseréje miatt is, amiért is magyarázni akarja a történeteket - egy igen erős konstatív és egyben pozicionáló karaktert öltenek ("Emelkedett szempontunkból, hiába, / Először a báj vész el, azután / A nagyság és erő, míg nem marad / Számunkra más, mint a rideg matézis"). Pont ezért gyakorolhat - a szintén értelmező - Ádámra Lucifer is pozitív, nélkülözhetetlen hatást: Ádám beszédében ördögünk felmutatja a fehér foltokat, ami Ádám folyamatos összekötő ("szümbolosz") tevékenysége miatt nélkülözhetetlen. Ám nem csupán amiatt, hogy Ádám rádöbbenjen vakságára, hanem azért is, mert azok a fehér foltok, amelyek jelen vannak egy figurációban, minden esetben a figura legtermékenyebb potenciáljához tartoznak, így Ádám az ördög *jelenlétében* nemcsak arról szerezhet tudomást, hogy valami nem stimmel, hanem az

ellenkezőjéről is, figurálisan értve az ördög szavait. Ahol az ördög, ott a nagyság! Remek példa erre a teremtő szó mégis kimondása, az Úr győzelme Lucifer felett (124.). Továbbá az álomszínec, mondjuk Athéné, ahol az áldozatvállalás összefonódik azzal, hogy Ádám már tudja beszédének vakfoltjait, *mégis* végigviszi a - demokratikus - beszédet, azaz vállalja a lefejezést.

Luciferre tehát a *félrebeszélés* jellemző. Egyébként ez tematikusan is megjelenik a szövegben, hiszen a luciferi funkció az egyetlen, amelyikhez a "(félre)" szerzői utasítás tartozhat. Őt kivétel van a tizenégyből (1763; 2325-2335; 2916-2920; 3325-3326; 3340), ám ezekről később lesz szó. Érdekes továbbá az is, hogy amíg (például) az Angyalok karához a keresztrím, addig a luciferi beszédmódhoz a pár-, vagy a ráütő rím (!) kapcsolódik. S ez igaz akkor is, ha éppen nem ő beszél, hiszen általában az ilyen kijelentések olyan konstatív megszólalások, amelyek - amellet, hogy egy előző történetre reflektálnak - igazságértéke nem mindig határozható meg termékenyen. (Csak majdnem...) Például: "E két sudár fát a kellő közepén / Megátkozom, aztán tiéd legyen" - Úr; "Ah, sírjátok testvéri könnyeket, / Győz a hazugság - a föld elveszett" - Égi kar; "Az áldozatra szentelt állatot / Sem gúnyolák útjában a papok" - így Éva.

Míg Évának *vansága van*, addig Lucifer mindig *van*. A luciferi attitűd ugyanis nem az emberi létezés alapmodusza a *Tragédiában*, hanem sokkal inkább a beszéd. Lucifer mindenhol s mindig ott van. ' az egyetlen, aki minden színben szerepel szereplőként, aki tehát a lét egészében jelen van. Akkor is hatása van, ha éppen nem ő beszél - gondoljunk a fentebb leírtakra. A tizenötödik színben az Úr nem hagyja elsonpolyogni őt azért, mert "szava van hozzá", ám olyasmiket mond, amik természetesen csak Ádám számára lehetnek jelentőségteljesek. Ide tartozik az is, hogy ha Ádámnak a beszédben a költészet és a dal az eszköze, s az Úr végső soron a beszédet alkotja meg, akkor Lucifer mint láncszem ezek szerint a beszéd elmaradhatatlan része. Amíg van beszéd, van nagyság, van Lucifer is. Érdekes adalék a Luciferhez tartozó *úr*, s a teremtő nevének - *Úr* - hangtani játéka. Ebből a pozícióból érdekesek azok a kijelentések, amelyek Lucifer létére vonatkoznak: "De mindöröktől fogva élek én" - gondoljunk megint arra, hogy az Úr egy szavával teremtette a léte -; "Te anyagot szültél, én tért nyerek, / [...] / Ott állok, látod, hol te, mindenütt" stb. Ezek szerint, ha a beszéd jeleinek figurációs potenciálja csak eme potenciállal egy időben és annak érdekében történő elrejtő effektussal tud érvényre jutni a *Tragédiában*, akkor állíthatjuk, hogy Lucifer a beszéd-lét(ezés) nagyságának (d)effektusa, amely a statikus világgal szemben - Lucifer szuttjongatására - éppen a változóban érhető tetten.

S a szöveg legnagyobb iróniája az, hogy a *Tragédiában* lévő beszéd egyik alapmoduszát *szereplőként* - méghozzá ördögként - viszi színre. Az irónia beszédlehetőséget kap a műben, s beszél is, azaz



kétfecsegi a létet. S jelen pillanatban az iróniát nem humoros konnotációjával értem, hanem szó szerint: már korábban is láttuk, hogy Madách szövege éppen a dolgok szétválasztásában s darabjainak egyidejű működtetésében érdekelt akkor, ha termékenyen meg akarjuk szólaltatni (s ennyiben adhatunk igazat Erdélyi kritikájának is, miszerint a *Tragédia* nem más, mint *Az ördög komédiája*). Lucifer sem kivétel ez alól - ezért (is) több a mű Lucifernél -, hiszen ő maga is le van választva a beszédről. Ennek tulajdonképpeni aktusát figyelhetjük meg az Első színben. Miután a főangyalok elzengedezik a dicsőhimnuszukat az Úr eszméiről, a drámairodalom egyik legzseniálisabb - s a *Tragédiában* az egyetlen (!) - "(Szünet.)" szerzői utasítása szerepel (vö.: "nem érzed-e eszméd közt az úrt" 16). S ezután szólal meg az Úr: "S te, Lucifer, hallgatsz, önhittlen állsz, / Dicséretemre nem találksz-e szót" 17. Azaz nem történik más, mint az Úr megszólítja a beszédben keletkezett, ám óhatatlanul hozzátartozó *úrt*, ami már a szín kezdetétől ott van a trónusa mellett. A főszereplők közül egyedül ördögünk az, akivel a megszólítás által találkozunk először, s nem szerzői utasítás után történő "sajátbeszéd" formájában. Ám a dolgozat ezt a megszólítást nem az *apostrophé* alakzatával látja leírhatónak, hanem a *proszo-popoieia* trópusával, amelynek hatására az Úr teremtő beszéde nemcsak megszólítja a *Szünet*-et, hanem elnevezi azt - "Lucifer" -, s hangot ad neki; ördögünk szereplővé avanszálódása e figurációs mozgás eredménye.

Eme luciferi észrevételek alapján érdemes egy kissé szemügyre venni az álmot is. Az álmot nem Lucifer kreálja. A luciferi iróniához szükséges a(z elő)beszéd. Ördögünk viszont teremteni (beszédet egymaga létrehozni) nem tud, hanem egyrészt láthatóvá tudja tenni a beszédet a varázslás figuráján keresztül (erre a szövegben rengeteg példa akad), másrészt - ahogy láttuk - Ádámnál érheti el azt, hogy ő beszéljen (alkosson). Érdemes az álmokat is ennek mentén értelmezni, azaz hogy az álomszínnek annyiban igazak, amennyiben Lucifer hatására Ádám által kreált fikciók. Ezt alátámasztja az Ádámról jellemző erőteljes interakció, s az is, hogy a recepcióban előfordul az Ádám és Lucifer között lezajló párbeszéd monológként való értelmezése. Azaz annak a furcsaságát láthatjuk, hogy Lucifernek tulajdonképpen nem is szükséges tevékeny módon jelen lennie az álomban, hiszen a beszéd ügysem kerülheti ki őt. Ennek jó példája az, hogy a luciferi funkciókat mások is felveszik, de csak az álomban! Ide kapcsolódnak a luciferi (*félre*) alakzatnak azon kivételei, melyeket nem Lucifer mond: ebből most kettőt említek; egyszer a Hetedik szín ördöggel üzekedni vágyó Helénéje (1763.), másszor a Tizenegyedik szín önmagát az ördöggel cimborálónak tituláló Cigányasszonya beszél így (2916-2920.). Lucifer iróniájának köszönhetően a Tizenkettedik és Tizenharmadik színeket antiutópisztikus színeként ismerhetjük fel. Azaz nem arról van szó, hogy a beszéd ezekbe a színekbe torkollik, hanem egyszerűen arról, hogy az eltelt színek alapján a luciferi irónia (legyen az Ádám vagy Lucifer műve) megképez két ironikus eshetőséget.

Ám jól látszik, hogy Ádám már nem szereplőként, hanem kívülállóként van jelen, valamint az is, hogy a kapcsolat, ami összeköti e színeket a korábbiakkal, nem a Lucifer szemszögéből értelmezett narratívikus összefüggés, hanem Ádám beszéde, kora stb.! (Jól példázza ezt a distinkciót az is, amikor Ádám a Tizenkettedik színben meg akarja menteni Évát, Lucifernek hatalmában áll Ádámot mozdulatlaná dermeszteni, azaz jól látszik, hogy Ádám interaktivitásán csorba esett.) Látható továbbá, hogy Ádám "több" e színek szereplőinél, s ez roppant fontos lesz ördögünknek is, nekünk is. Jelesül azért, mert Ádámnak egy olyan attitűdöt kell felvennie beszédeiben, amely a luciferi beszédmódhoz közelít. Mégpedig: óhatatlanul ironikus hangnemet kell megütnie; jól látszik ez abban, hogy a (*félre*) utasítások öt kivételéből másik kettő itt szerepel, s Ádámhoz kapcsolódik a tudóssal való beszélgetésben (3325-3326; 3340.). S ezeknek előzménye még az utolsó kivételes szöveghely a Kilencedik színben, ahol Ádám a pórnő Évával kapcsolatban nyilvánul meg szinte metareflexíven, hiszen iróniájának egyik célpontja egy leleplezett "hasonlat" (2325-2335.). Mindez nemcsak azért bír jelentőséggel, mert Ádám kétségbeesik, hanem azért is, mert elkezd Luciferre hasonlítani, ami tetten érhető egyrészt a Tizenharmadik színben, az űrben - azaz Ádám a luciferi léttel próbálkozik -, ám tetten érhető akár maguknak ezen antiutópisztikus színeknek a létrehozásában is. De szintúgy látható ez s igazi jelentőségét is elnyeri a Tizenötödik színben. Ádám rosszra tör, de jót cselekszik, mégpedig úgy, hogy a létet egy figuraként ismeri fel, amelyet ironikusan olvasva egyszerűen - mint fikciót (!) - meg lehet semmisíteni. Am Éva közbelépésével rá kell Ádámnak döbbsennie, hogy a beszédből nincs kilépés, pontosabban a beszédnek ő nem ura, csak művelője, s éppen az a túlzottan ironikus magatartás semmisül meg benne, amely a beszédet olyan elbeszélés tárgyává akarta tenni, amely - a luciferi beszéd konstatív jellegével párhuzamosan - a névadás figurájával leírható módon gyakorolja a hatalmát. Ám ahogy eltávolodik Ádám ettől a beszédmódtól s döbbsen rá a mű végére saját beszédének potenciáljára, egyben kinyílik a szeme arra is, hogy megértse, ami vele történt. Ilyen összefüggésben - s figyelembe véve az eddigieket - az Úr másodszori megjelenése is értelmezhető úgy, mint az ádám megértés *másmilyenségének* a munkába lépése, ami ezúttal/ismét vezető-szereplővé teszi az Urat úgy, ahogy az álomban vezető-szereplővé tette Lucifert.

Ám az az igazán érdekes, hogy a *Tragédia* olvasásában nem a fentebb leírt "pontosan mit ért meg Ádám?" kérdés a döntő. Ez folyamánya valami másnak, s leszűkítése a szöveg hermenutikai lehetőségeinek. Nem tudjuk, mit ért meg az emberpár, hiszen csak annyit tudunk, hogy a dalt értik; pontosabban Ádám gyanítja csak, de követni fogja. A kérdés az, hogy miért csak gyanítja, s emellett miért olyan biztos abban, hogy követni fogja, s mindemellett miért akarja elfeledni a véget, s az is, hogy ezek a kérdések miért *egyszerre* fogalmazód(hat)nak meg benne.



Az előzőekből következően nem meglepő, ha Ádámmal kapcsolatban is igaz az, hogy a szöveg folytonosan saját alkotóelemeinek a dinamikus szétválasztásában érdekelt leginkább, hogy eme feszültségben éppen alkotóeleméről, azaz önmagáról beszéljen. Ádám sem kerülheti el a bűnbeesés után, azaz a cselekvő-értelmező emberi beszéd kezdete után a szöveg szemiózisének éppen ebből következő csapdáját, melyben önnönmaga beszéde szerint s beszéde által darabolódik fel, s csak fragmentumként gondolható el: "enmagamban / Olyan különvált és egész vagyok". S nem csupán az időben (az olvasás idejében horizontálisan) előrehaladva történik ez, hanem a "térben", azaz vertikálisan is. Legalább három ilyen Ádám ismerhető fel. Először is az egyes színekben megképződő Ádám, aki a színekben cselekszik. Másodsor az az Ádám, aki a *Tragédia* teremtéstörténetében álmodik s értelmez, harmadszor pedig az egész emberiséget jelképező Ádám. Ennek mentén egy újabb struktúra képződik: Első szín: keret; Második szín: Ádám még "egy-szerű"; Harmadik szín: Ádám meghatározhatatlan; álomszín: Ádám már "három"; Harmadik szín második része: Ádám megérti fragmentumszerűségének jelentőségét.

A színek Ádámja (fáraó, Miltiádész, Sergiolus, Tankréd, Kepler, Danton, Ádám Londonban, egy próbálkozás erejéig a falanszterben, az Úrban, s a Tizenötödik színben, de a tudatosítás után már az első színekben is felismerhető módon) az itt és mostban cselekszik (alkot) beszédével. Legtöbbször az ő alkotása a luciferi ironia alanya.

Az emberiség Ádámja szereplőként nincs jelen, csak a nyelv - beszédben megjelenő - metaforájaként képzelhető el. Mégis óriási fontossága van, hiszen, mint az Istenhez (halálhoz) viszonyított létezés *figurája*, alapvető céltáblája Ádám értelmezésének, amely természetesen mindig kudarcba fullad, hiszen Ádámnak nem őt kellene értelmeznie, hanem legföljebb az e figura felől értett beszédet. Ám fontos az, hogy a luciferi beszéd konstatív szerepéből kifolyólag keletkező narratív szemlélet azt a téves benyomást kelti, miszerint a lét saját összefüggésében megmagyarázható, azaz Ádám e figurája leírható, s a megértés kulcsa is ez lenne. Ezért lehet ez az Ádám a luciferi ironia tárgya. Érdekes az, hogy e figura a Harmadik színben lép elő, s tényleges megerősödése és elkülönződése egyéb Ádámoktól az álomszínben jön el, rengeteg galibát okozva az értelmezésben. Tudniillik a történelemnek - mint tárgynak - az olvasásban működtethető kontextusa sajátos módon hozzájárul a másfajta ádámi beszéd elrejtéséhez, azaz a figyelem középpontjában ezen

Ádám a luciferi beszédből következő narratív értésnek rendelődik alá. Pedig e kontextus termékenységének sokkal inkább abban kellene lennie, hogy tudatosítsa az olvasóban (!) eme Ádám meglétét s leválását a többi Ádámról.

A teremtéstörténet Ádámja (aki mindenütt ott van) a reflektáló Ádám. ' az, aki emlékezik, s a luciferi ironiából származó félreértést nem veszi észre, de ő az, akinek a nyelvi potenciálja - akkor is, ha nem tud róla - képes azt leleplezni. Ez a beszéd az ironia tárgya és alanya is egyben. Jelentősége abban áll, hogy őbenne láthatja meg az olvasás a fikcionális aktusát, s annak termékeny értelmezését. Kapcsolata a színek Ádámjával igen erős, ez leginkább az álmodó Keplerben látszik, bár egyik Ádám sincs meg a másik nélkül.

Mindezen összefüggésben - az olvasó felől nézve - a tevé, az elvonatkoztatás és a fikcionális összefüggésében - és abban, hogy az utolsó színben az Úr és Lucifer szereplői potenciáljának a szétválasztása is megtörténik - Ádám a Tizenötödik színben beszédének dallá válását érti, pontosabban sejtje meg, hiszen ezt pontosan Éva értheti. A "fogom követni" lehetősége azt implikálja, hogy a szótartot meghallva Ádám értelmezze azt és alkosson, azaz *beszéljen*, és éppen az isteni szótartot beszélje. Könnyen mondhatja Ádám, hogy ezt teszi, azaz beszélni fog, ám a cselekvő beszéddel egyidejűleg ismét Lucifert szerepelteti megszólalásaiban. Ez pedig azt jelenti, hogy ismételten számolnia kell a luciferi nézőpont lehetőségeivel - "Csak az a vég! - Csak azt tudnám feledni!" -, azaz ismét a titok kerül a beszéd termékeny mezejébe, s elveszi a lehetőséget attól, hogy Ádám a *gyanítás* alakzatán túl is *értse* a dalt, megadja viszont a kalandozás, az *alkotó beszéd* további lehetőségeit.

S itt érkezünk el a szöveg utolsó szétválasztó gesztusához: a fentebb leírt ádámi értelmezés csak annyiban termékeny, amennyiben segíti az olvasót rádöbbeneni az ádámi értés s az értelmezői értés különbségére, s a csak gyanítás szintjén való megfeleltethetőségükre. Ahogy Ádám (és Éva) számára a végetlen térnek és időnek egy véges nyelvi modusza a *Tragédia*, úgy a műnek, mint egésznek a befogadása ezt a kalandot csak az olvasás nem végtelen, de ismétellhető idejének, a nyelv végtelen paradigmatiszta lehetőségeinek és a *Tragédia* "véges" nyelve közti összefüggésnek a tudatosításával olvashatja. Azaz az értelmezésben az ádámi beszéd létrejöttének nyomaiként felismerhető történések játsszák a *főszerepet*, ám ez már a műfaj és a műalkotás *Tragédiával* kapcsolatos kérdéskörébe vezet át minket...



Történelemfilozófia vagy etika STRIKER SÁNDOR: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA?

A magyar irodalom egyik remekműve, Az ember tragédiája 1862-ben valójában Arany János átdolgozásában látott napvilágot. Sikerét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a világ szinte minden nyelvére lefordították, és oly sok tanulmány jelent meg azóta az íróról és művéről, amennyi csak a legkiválóbbakat illeti meg. Csak hogy valamennyi dolgozat lényegében az átírt változatot boncolgatta. Striker Sándor Madách-kutató összevetette a mű eredeti szövegét a javítottal, és meglepő következtetésekre jutott. Az ember tragédiája rekonstrukciója című tanulmányában bebizonyítja, hogy Madách Imre Tragédiájának eszmei gyökerei Kant egyik filozófiai-etikai munkájához nyúlnak vissza. Így világossá válnak az eddig homályosnak, talányosnak ítélt részletek, és kibontakozik a dráma szilárd gondolati váza. A tanulmány második kötetében olvashatjuk először nyomtatásban az eredeti, „érintetlen” szöveget.



Striker Sándor

– Hogyan lehetséges, hogy Madách Imre nem tiltakozott lényegbevágó átfogalmazások ellen?

– Mikor Madách elküldte Arany Jánosnak a kéziratot, Arany joggal érezte úgy, hogy a szöveg néhol túl nyers. Egy „finoman” fogalmazó szerző, András László azt írta, hogy a mű tele van „alsó-sztregovaizmusok”-kal. Az Alsó-Sztregován született dráma egy kissé provinciálisnak tűnt, ahogy Arany János mondta: néhol a megfogalmazás „mesteremberes”, és ezen akart csiszolni. Írt ez ügyben Madách Imrének, s néhány színt javítva átküldött neki. Volt, ami nem tetszett Madáchnak, arra reagált is, de általában beleegyezett a változtatásokba. Ne felejtjük el, hogy irodalmi presztízsből óriási különbség volt kettejük között, hiszen Arany már akkor az Akadémia titkára és az ország vezető költője volt. Úgyhogy a még teljesen ismeretlen Madách nagy örömmel ráhagyta Aranyra, tegyen, amit csak akar. Sőt, egy másik drámáját is elküldte

neki, mert úgy érezte, a Tragédián már túl van, és szeretett volna nyilvánosság elé lépni a következő művel is.

– *Tanulmányából azonban az derül ki, hogy Arany – szándéka ellenére – a művet nem csak stílusosan változtatta meg.*

– Igen. Ezer sort javított a 4140-ből, s noha ezek látszólag csak apró módosítások, filozófiailag mélyen érintették a gondolatmenetet.

– *Tanulmány szerzők, elemzők gyakran esnek abba a hibába, hogy tudni vélik, mit gondolt a szerző műve írásakor. Éppen Arany válaszolt egyik kritikusanak az immár szállóigévé vált mondatával: „Gondolta a fene!” Nem lehet, hogy ő maga is ezt a hibát követte el?*

– Hogy ez mennyire így van, arra íme egy példa: az irodalomtörténészek élénken vitakoztak azon a soron, amelyben Lucifer azt mondja Ádámnak: „Kacagja durván az erő s az anyag”. Az Erő és anyag (Kraft und Stoff) Büchner német filozófus könyvének címe volt, és ennek a célzásnak az alapján vonták le azt a következtetést, hogy a mű fogalmait Madách átvette Az ember tragédiájába. Csak hogy – amint most kiderült – ezt a sort nem Madách Imre, hanem Arany János írta! Madách gondolatrendszerébe nem is fért volna bele az, hogy az „anyag kacag”, mert ez filozófiailag értelmetlen. De vannak ennél sokkal zavaróbb változtatások is. Például

amikor a célhatározót okhatározóval cseréli föl Arany János. Mindmáig azt olvassuk: „Csatára szálltam szent eszmék után.” Arany úgy érezte, ez a pontos megfogalmazás, csak hogy így azt gondoljuk, Ádám eszméket keres. Az eredeti szövegben azonban az szerepelt: „Csatára szálltam szent eszmék miatt.” Ez viszont azt jelenti, hogy Ádám szent eszmékkel született, és ezeket próbálja megvédeni csatái során.



Madách Imre



„Vége a Komédiának.” (Zichy Mihály rajza)

– Ez a gondolat is a kanti filozófiára vezethető vissza?

– Igen. Kant elválasztotta a tudás különböző formáit, és megfogalmazta, hogy nem mindent tudunk tapasztalatilag. Úgy vélte, hogy van, amit már azelőtt is tudtunk: bizonyos ismeretek tapasztalat előttiék, ezeket nevezte a priorinak. Ennek nyoma van a Tragédiában, ha visszaváltoztatjuk ezeket a sorokat, ez világosan ki is derül. Ám vannak alapvető kérdések is, amelyek ugyan nem filozófiaiak, de nagyon fontosak a mű szerkezetében. Az utolsó szín öngyilkossági jelenetében például azt olvassuk és azt halljuk a színpadokon, hogy Ádám azt mondja: „Dacolhatok még isten, véled is”. Ekkor úgy érezzük, mintha Lucifer győzedelmeskedett volna: Ádám melléje állt, és az Úr szándékát öngyilkosságával akarja keresztelni. Nem erről volt azonban szó, hiszen eredetileg az olvasható: „dacolhatok még istennek, neked”. És ez a „neked” Lucifernek szól. Tehát Ádám Lucifer mellé sem akar állni, az öngyilkossággal mindkettejükkel szembefordulna.

– Hogyan jutott arra a következtetésre, hogy Madách Imre valóban olvashatta Kantot?

– Szücsi József 1915-ben a Magyar Könyvszemlében közzétette Madách Imre könyvtárának listáját. Ez a könyvtár elkülönített gyűjteményként megtalálható az Országos Széchényi Könyvtárban. Megnéztem a listát, és meglepetéssel láttam, hogy Kant-kötet és Kantról szóló filozófiai irodalom valóban szerepel rajta. Hegeltől viszont nincs semmi a könyvtárban. Igazolva láttam, amit feltételeztem. Kézbe is vettem a könyvtárban lévő A tiszta ész kritikáját, amelynek alapján az egész gondolatkör megfogant bennem, és láttam, hogy Madách feltehetően használta, hiszen a könyv föl volt

vágva, s jegyzetek nyomait láttam a belső borítón. Madách köztudottan szeretett a belső borítókön számításokat végezni, hiszen elsősorban gazdálkodó volt. Tehát alátámasztottnak véltem, hogy voltak kanti forrásai. Ezenkívül azt is tudtam, hogy Madách filozófiát is hallgatott a pesti egyetemen.

– A „Rekonstrukció” első részében részletesen elemzi Madách Imre fiatalkori dolgozatát, a Művészeti értekezést. Miért fontos ez?

– Csak kevesen tudnak arról, hogy Madách tizenkilenc évesen benyújtott egy pályázatot a Kisfaludy Társasághoz. Drámaelméleti dolgozatot kellett írni arról, hogy mi a dráma fő kérdésköre. A pályamű visszhangtalan maradt. Aztán hosszú ideig lappangott a kézirat. Halász Gábor 1943-ban, amikor úgy vélte, hogy Madách összes művét publikálta már, töredékként közölte ezt az értekezést. 1972-ben Solt Andor az Akadémia irattárában megtalálta a teljes anyagot, de akkoriban nem tudták, hogy ez Madách Imre írása. Pusztán azt vette észre a kutató, hogy az a fejezet, amelyet Halász Gábor megjelentetett, szerepel ebben a pályaműben. A teljes kézirat ugyanis nem maradt meg a hagyatékban. Madách már ebben a dolgozatban – az antik drámából levezetve – nagyon pontosan meghatározza, hogy mi a dráma kulcskérdése, menete és formája. Később aztán, amikor Az ember tragédiáját megírta, követte saját eszmerendszerét.



A Madách-könyvtár listájának egy lapja

A pályaműben kifejti, hogy nem a tárgya teszi nemzetivé a drámát, hanem az a kérdésfelvetés, az a konfliktus, amit a dráma körüljár. Nem fontos, hogy maga a tárgy nemzeti legyen, mert az gyakorlatilag alacsonyabb szintre helyezi az egész drámai konfliktust. Azt is részletesen taglalja, hogy a tragédia központi gondolata az erkölcsi elv és az azzal szembeni küzdelem. Úgy érzi, hogy a tragédiában a hősök különféle jogcímek alapján küzdenek egy erkölcsi elv ellen, és mindenképpen elbuknak – ez a tragédia. Az erkölcsi elvnek mindig olyan nemesnek kell lennie, hogy erősebb legyen, mint bármiféle jogcím, de a jogcímeknek is nagyon magasnak kell lenniük. Az ember tragédiájában pontosan erről van szó. Ádám, a főhős küzd egy elv ellen, különféle jogcímeken a különböző történelmi színekben. Az erkölcsi elv a Tragédiában voltaképpen az, hogy nem lehetünk Istennel egyenlők, nem vagyunk örökkön élők, s bár szellemekben talán vetekszünk az isteni szférával, emberek vagyunk és halandók. Így Ádám, amikor a színek során istenülni szeretne, mindig elbukik. Bukása tragikus, mert szellemekben, értelmi képességeiben valóban az isteni szférát közelíti meg.

– Úgy tűnik, hogy megint a kanti gondolatokhoz kanyarodunk vissza.

– Az etika, ami emögött húzódik, kanti etika. Ő fogalmazta meg azt, hogy cselekedhetünk bármi jót, nem várhatjuk, hogy annak eredménye legyen. Azt is leírta – és lényegében ezt nevezik kategorikus imperatívuszoknak* – cselekedjünk úgy, hogy cselekedetünk elve akár általános emberi törvény lehessen. Tehát az akaratumk, a képességünk megvan erre, ugyanakkor csak az isteni akarat szent. Ez nagyon fontos kifejezés Kantnál, és a magyar irodalomban is megtalálható a „szent akarat” a Szózatban. Meg kell jegyezni, hogy Vörösmarty Mihály is tanult jogot és azon belül filozófiát a



pesti egyetemen. Véleményem szerint vissza lehet és vissza is kell vezetni Az ember tragédiája filozófiai gyökereit erre a kanti etikára.

– *Elég újszerű a véleménye, ezt a gondolatot kevesen találták meg a műben. Többnyire a hegeli történelemszemléletet fedezték fel benne – joggal. Vagy mégsem?*

– Az irodalomtudomány kutatói közül többen fölvetették Kant nevét, de munkáit nem kapcsolták szorosan Az ember tragédiájához, pusztán áthallásokat véltek fölfedezni. Egy amerikai kutató, Dieter P. Lotze könyvének néhány oldalát annak szenteli, hogy kapcsolatot teremtsen Kant etikája és a Tragédia között. A hegeli vonal kibontása azonban sokkal erősebb maradt, hiszen a kutatók mindig a társadalmat próbálták nézni. Így 1861 óta napjainkig állandóan az a kérdés foglalkoztatja a magyar társadalmat vizsgáló történészeket, filozófusokat, gondolkodókat: jobb lesz-e sorsunk, a jobb jövő felé tart-e a társadalmunk? Márpedig Hegel filozófiája azt fejtő ki, hogy a történelem a tökéletesség, az isteni eszme felé halad. Igaz, hogy Madách Imre színeket, jeleneteket alapozott Hegel történeletfilozófiájára, de a fejlődéselvét – úgy vélem, és ezt próbálom bizonyítani – nem vette át. Végül is Az ember tragédiája statikus, álló, nincs benne történelmi fejlődés, nem találunk benne jó és jobb társadalmakat. Azt látjuk, hogy Ádám, az ember és az emberiség képviselője értelmesen, morálisan próbál cselekedni a különböző társadalmakban, és általában elbukik. Végül is rádöbben arra, hogy ez a sorsa, ez a tragédiája, és nem tehet mást, mint küzdelmet folytat, és megpróbál mégis etikusan cselekedni.



A Tragédia X. színének részlete Madách módosításaival és Arany János két javításával 1861-ből



KERÉNYI FERENC: VÉDTELEN KLASSZIKUSOK

Striker Sándor:

Az ember tragédiája rekonstrukciója.

Tanulmány a helyreállított szöveg közlésével.

Madách Imre: Az ember tragédiája

Drámai költemény, „érintetlen” változat. I-II.

A szerző kiadása, Budapest, 1996.

297 + 217 old., 990 Ft

Van egy sajátos nyavalyánk, amelyet talán a „morbus hungaricus memoriae” névvel illethetünk. Tünete, hogy ha egy történelmi korszakban két vagy több jelentős személyiség (művész, politikus) élt, alkotott, tevékenykedett egymás mellett, értéküket az utókor csakis egymás ellenében tudja megállapítani, a másik vagy a többiek rovására. Aki Széchenyi csodálója, hajlamos elfelejteni, hogy őt a „legnagyobb magyar”-nak az a Kossuth nevezte, kit a nemes gróf hívei csak „véresszájú prókátor”-nak szoktak volt titulálni. A „magyarok Mózesének” tábora ma is hazaárulónak, de legalábbis bűnbaknak tekinti Görgeyt, és ritkán szokott Petőfi költészetéért rajongani, aki Aranyt vagy Madáchot kedveli.

Ha tehát Madách Imre és Arany János munkakapcsolatában Az ember tragédiája ügyében azt akarjuk bizonyítani, hogy: „A pedantéria nem hajtható a végletekig” (I. 146. old.), vagyis, hogy Arany - akarva-akaratlanul - többhelyütt rontott a drámai költemény szövegén és fellazította annak eszmei feszességét, akkor először is le kell szállítanunk Aranyt a szellemi piederstárlól. Említsük meg, hogy nem végzett jogot; hogy „antik olvasottsága is hiányosabb volt: [...] csak az ötvenes években kezdett hozzá a görög irodalom elmélyültebb tanulmányozásához” (I. 162. old.). Ehhez feledkezzünk meg arról, hogy a latin auktorokkal Arany már a szalontai iskolában megismerkedett; hogy 1833-ban, a debreceni kollégiumban kezdett görögül tanulni; hogy a szalontai kisgimnáziumban maga is tanított latint, és hogy 1846-ban azt írta barátjának: „Csak, csak classica litteratura!” Madáchot egyidejűleg ajándékozzuk meg angol és görög nyelvtudással. Ezúttal attól kell eltekintenünk, hogy Madách általunk is újraközölt könyvtárlistáján (I. 263-286. old.) Shakespeare, Byron, Gibbon és mások művei német nyelven találhatók; hogy magunk is szóvá tettük korábban, miszerint az athéni szín nevei latinos formában íródtak (I. 122. old.). Lehetőleg ne forgassuk Madách leghitelesebb életrajzát, az ezekről tételesen nyilatkozó Balogh Károlyét, aki Sztregován nevelt apjának, a költő unokaöccsének emlékiratai alapján dolgozott - elég lesz a bibliográfiában szerepeltetnünk.

Az oldalszámok bizonyítják: nem íróasztal mellett kimódolt helyzetről van szó, hanem megjelent műből

idéztünk, Striker Sándor munkájából. A szerzőt nem csekély ambíciók fűtötték, és ez mindenképpen figyelemre, sőt elismerésre méltó. Az első kötetben a „komparatív filozófia / kultúraelmélet” (I. 243. old.) módszerével Madáchot és főművét az eszmei kapcsolatrendszerek hálójában vizsgálja. Az első rész Az erkölcsi elv: Madách és Madách címet viseli, és benne az 1842-ben, a Kisfaludy Társaság pályázatára készült Művészeti értekezés címen emlegetett fiatalkori tanulmányával veti össze a Tragédiát a szerző. A második főfejezet Kant és Madách, a negyedik a Multatuli néven publikált holland író, Eduard Douwes Dekker és Madách összekapcsolásával teremtett lehetőséget az erkölcsi elv hasonlóság, illetve a kultúrák különbözőségéből következő műfajkülönbségek vizsgálatára. A harmadik rész (A Tragédia szövegének rekonstrukciója: Madách és Arany) már a második kötetet készíti elő, a drámai költemény „érintetlen” változatának közrebocsátását. Vagy ahogyan - kissé bonyolult módon - maga a sajtó alá rendező fogalmazza: „A Tragédia eredeti kéziratának nyomtatott változata azonban még eddig kiadatlan.” (I. 183. old.)

Az igényes cél tehát Az ember tragédiája „maradékaltal és ellentmondásmentes rekonstrukciója” (I. 12. old.), a szónak filozófiai és textológiai értelmében egyaránt. Az alkalmazott módszerekben mutatkozó önellentmondások azonban olyan nagyszámúak és feltűnőek, hogy az olvasóban határozott benyomás keletkezik: a könyvet nem a mondandó koherenciája fogja össze és szervezi, hanem inkább a meglévő fejezetek utólagos, nem mindig szerencsés kezű egybeillesztése történt - meg kell adni, virtuóz alcímekkel. A Tragédia polifonikus mű, ám a korezmék csak „dramaturgiai” szerepűek (I. 12. old.), ráadásul levezethető egyetlen forrásból, Kant Etikájából, jelenti ki a szerző. Ehhez képest - bár nem teljes szakirodalmi áttekintéssel - részfejezet szól a Kortárs magyar gondolatokról (I. 80-88. old.); igaz, beékelve a Kant-főfejezetbe. Striker, Madách nagyszerűségét bizonyítandó, önmagának szabott korlátokat, amikor a Tragédia gondolati magát a tizenkilenc évesen, megadott témára írt pályamunkában vélte megtalálni. Eszerint tizenhét



esztendő alatt Madách semmit nem tanult-fejlődött volna?

A szerző persze tudja, hogy *Az ember tragédiája* drámai költemény; Multatuli Max Havelaar, avagy a Holland Kereskedelmi Társaság kávéaukciói című regényével párhuzamba állítva ezt le is szögezte (I. 233. old.). Az elemzések során ez az ismeret azonban szemlátomást nyűgűl szolgált: következetesen drámáról és dramaturgiáról írt, hogy megtarthassa a Szophoklész drámáit elemző Művészeti értekezés viszonyítási alapját. Amikor Striker meglepődik a részletek hitelességén (I. 36. old.) vagy éppen azon, hogy Ádám Philippit emlegeti, holott nem láttuk őt ott (I. 147. old.), kiderül, hogy mit sem értett meg a drámai költemény hol időűsűrítő, hol időbővítő technikájából, tér- és időjátékaiból. Ugyanígy értelmezhetetlen maradt számára Erdélyi János kritikájának idevágó passzusa, a „fogalom-ember”-Ádám elleni kifogás igazi tartalma (I. 140. old.), amely természetes és adekvát írói megoldás egy emberiségkölteményben, de nehezen fogadható el az egyénítést mindenekfölött megkívánó romantikus dramaturgia követelményrendszer szerint.

A hézagos korismeret újabb önellentmondásokhoz vezethet, hiszen a felfedezés zománcával von be ismert, a korban jártasabbak számára bizonyos evidens tényeket. Striker megállapítja például, hogy a Művészeti értekezés lemásoltatása rontott a kéziratot (I. 20. old.). Pályázatok esetében az idegen kezű leírás követelmény volt, és az is tudható, hogy a határidőkkel bajlódó Madách Nógrádban máskor is nehezen talált erre megfelelő személyt. Szerzőnk „kivételes erejű”-nek nevezi Madách vallomását a drámairás erkölcsi tartalmáról, majd leszögezi: „Íme az eljövendő Tragédia egyetlen mondatban...” (I. 23. old.)

A Művészeti értekezés idézett gondolatmenetének fő forrása azonban Friedrich Schiller *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1782) című tanulmánya, egyesítve azzal a romantikus felfogással, amely szerint az irodalmi műfajhierarchia csúcán a dráma áll. Schiller nyomán már Kármán József megfogalmazta magyarul körülbelül ugyanezt 1793-ban, az első magyar szintársulat játékszíni alkotmányában; a vándorszínész Benke József többször értekezett erről (1809, 1810, 1814). A színjátszás melletti erkölcsi érvrendszer (Schiller és a magyar befogadók révén) annyira közkeletűvé vált, hogy a színigazgatók szelvében-hosszában idézgették. (E részben nem tévedett tehát a bírálóbizottság, Schedius Lajos, Lukács Móric és Szemere Pál, amikor „sem jutalomra, sem könyvnyomtatásra méltónak” nem tartották az értekezést.) Máshol Striker kijelenti, hogy: „Senki sem mutatott rá rajta [ti. Madáchon] kívül a honfoglalás történelmi paradoxonjából eredő kulturális identitás-zavarra.” (I. 56. old.) Madách azonban ismerte Kölcsey Ferenc *Nemzeti hagyományok* című alapvető tanulmányát... Az Árpád ébredése Vörösmartytól (1837) egyfelvonásos, alkalmi allegória volt a Pesti Magyar Színház várva várt megnyitására, „nemzeti drámá”-nak nevezni azonban

enyhe túlzás - vagy szerzői irónia a magyar dráma szomorú sorsa fölött? (uo.) A humortalannak jellemzett Madách (I. 64-65. old.) viszont írt egy egészen jó arisztophaneszi vigjátékot. A civilisatort - igaz, a humornak nem mai, „vicces” értelmében, hanem akkori értelme szerint. Az I. kötet 72. oldalán teljes zűrzavar uralkodik a reformkori hírlapok és divatlapok, valamint melléklapjaik ügyében; a Játékszíni Koszorú és az Emlény nem folyóirat, hanem almanach.

Nem javít a helyzeten Striker henye fogalmazása sem. Odavetett jelzőhasználat, névírása tárgyi tévedéseket eredményez, holott az is kiderül, hogy a jó, a pontos adat is megfordult a kezén. Így lett Madách halálának napjából 1864. április 18., az akadémiái székfoglaló felolvasásának napja (október 5. helyett, I. 182. old.); így lett Madách Aladár a költő „legidősebb” fia (I. 94. old.), pedig az (életben maradt) gyermekeket jól is felsorolta (I. 181. old.); így lett „kinevezett” ügyvéd Madáchból (I. 180. old.). A korán elhunyt, tehetséges irodalomtörténészt Baranyi - és nem Baranyai - Imrének hívták (I. 75. old.); Szontagh Pál nevét nem á-val írjuk (I. 72. és 119. old.), az ezt tisztázó kötet Praznovszky Mihálytól ott szerepel a bibliográfiában. Ezekon a hibákon persze egy jó lektor segíthetett volna, aki talán arra is felhívta volna a szerző figyelmét, hogy nem ildomos túl gyakran a tudományos idézettségben saját, ilyen-olyan ok miatt kiadatlan, kéziratban maradt munkára hivatkozni, amint ezt Striker teszi 1979-es és 1988-as szakdolgozatával: ezek nemcsak bibliográfiai tételként vannak jelen, de az előbbire nyolc, az utóbbira hét alkalommal utal a főszövegben is.

Aki ilyen könnyű kézzel bánik forrásokkal, adatokkal, tényekkel, csak magára vethet, ha az olvasó óvatos figyelemmel tekint azokra a részekre, ahol a szerző - az új szövegkiadást előkészítendő - Arany János javításait veszi górcső alá a *Tragédia* kéziratán. Ezek jobb megértése céljából röviden át kell tekintenünk *Az ember tragédiája* kiadástörténetét.

Madách 1859. február 17. és 1860. március 26. között írta meg művét, 4080 sor terjedelemben. (A továbbiakban ezt a szövegállapotot nevezzük a kézirat első változatának: K-nak.) Az adatokat arról a kéziratlapról tudjuk, amelyen a költő - a megírással párhuzamosan - maga rögzítette a címet, a műfajt, a verssorok színenkénti számát, a szereplők egyre gyarapodó listáját. Miután egy évig nem akadt olvasója a baráti körben (ez volt egyébként Madách szokásos próbaideje kéziratai számára), Szontagh Pál végre átolvasta; Madách ezután saját kezű javításokat hajtott végre. Ezeket hagyományosan „Szontagh-javításoknak” tekintik, minthogy Arany előtt ő volt a *Tragédia* egyetlen bizonyítható ismerője, és így csak az ő tanácsai jöhettek szóba a változtatások okaként. Ez volt a K1 munkafázisa, ugyanazon a kéziratot. (Madách mindig egy példányban írta műveit, mint ahogyan az említett, önellenőrző munkalap vezetése is bevett szokása volt; pályázat esetén - mint láttuk - idegen kezű másolat készült róluk.) A K1 javításainak másik csoportja Arany János munkája, aki 1861. október 27-i levelében küldte meg Madáchnak az I-



VII. színre vonatkozó javítási javaslatait, a drámai költemény szövegének 44,6 százalékáról. Madách november 2-án megindokolta néhány megoldását, majd - a „valódi Columbus-tojások”-nak nevezett Arany-javítások láttán, és mivel egyetlen kézírata amúgy is Aranynál volt - teljes körű felhatalmazást adott a további javításokra. A helyzet párját ritkító: a szerző átruházta a sajtó alá rendezés és a korrektrázás jogát, ám ezt nem kényelemszeretetből vagy a műve iránti közömbösségből tette: ellenkezőleg, a minél szakszerűbb kiadás érdekében.

Arany élt a felhatalmazással: helyenként önmagát is helyesbítve, töprengve javított, és három korrektrázafordulóval készítette elő az első kiadást, amely 1862 januárjában jelent meg, de 1861-es év számmal, mint a Kisfaludy Társaság az évi illetménypéldányának egyike a pártoló tagok számára. Hat sajtóhibát külön errata-lap helyesbített az első kiadásban.

A szöveg alakulásának munkafázisai eddig tehát így alakultak:

- K: Madách alapszövege, 1860. március 26-i állapot;
- K1: a Madách javított alapszöveg („Szontagh-javítások”),

1861. április, a költő országgyűlési követként Pestre érkezése előtt;

- K1: Arany javításai a Madách javított alapszövegen, 1861. szeptember-november;

- korrektrúra (3x): Arany munkája, elveszett korrektrúraíveken,

1861. november-december

Arany egyébként - 1862. február 13-i, tehát az első kiadás megjelenését követő levelében - azt is felkínálta a szerzőnek, hogy egy második kiadásban, amennyiben nehezményezi a változtatásokat, térjen vissza a K1 madáchi alapszövegéhez. A drámaköltő válasza (1862. február 20.): „Változtatásaidért csak újabb hálával tartozom, a nyomtatási hibák meg bámulatosan gyérek.” Mivel Arany (a kiadó-sajtó alá rendező) nem írhatott recenziót saját lapjában, a Szépirodalmi Figyelőben a Tragédiáról, azt Szász Károlyra bízta, akit Madách (1862. szeptember 12-i levelében) megkért az egyébiránt igen elismerő bírálatban említett „homályos helyek” kijelölésére, a második kiadás javára. Madách azonban nem volt naiv: Szásznak a Tragédia koncepcióját is érintő javaslataiból körülbelül olyan arányban fogadott el észrevételeket, amilyen arány Arany és Szász talentuma között fennállott.

A második, 1863. évi kiadás lett Madách életében az utolsó, s mint ilyen, lehetne a tudományos igényű, ún. kritikai kiadás alapja. Ettől az elvtől (az „ultima manus”, a szerző látta utolsó edíció princípiumától) csak olyankor szoktunk eltérni, amikor külső kényszerítés (például cenzúra) vagy egyéb ok gátolta meg a szerzőt abban, hogy amíg élt, utolsó kiadásban teljes értékű szöveget hagyjon az utókorra. Ebben az esetben illet nem találunk: Arany és (részben) Szász javításait Madách megfontolta és elfogadta. (Az irodalmi tekintélytiszteltet nem tartozik a külső kényszerítések közé...) Mégsem lehet az 1863-as kiadás az alapszöveg, mert az egyetlen kéz-irat

Aranynál, pontosabban a Kisfaludy Társaság irattárában maradt, Madách ezért az első kiadásból dolgozott, és így némi szövegromlás már a szerző életében, 1863-ban is megfigyelhető. Az elmondottakból következik, hogy a Tragédia jó szövegkiadása mindig komoly szöveg-tani feladat.

Striker „érintetlen változat”-konceptiója egyébként nem újkeletű törekvés a Madách-szövegkiadások történetében. 1972-ben készült, a 150. születési évfordulóra jelent meg a gyűjtőnek kiváló, ám textológusnak műkedvelő Szabó József szövegváltozata: ő kilenc, általa kiválasztott helyen visszaállította a K1 madáchi textusát. A mostani sajtó alá rendezés ennél sokkal messzebb ment.

Tévedés ne essék, a jóval száz föltött járó Tragédia-kiadások sorában - akár kuriózum gyanánt - megjelenhet a K1 madáchi verziója is, mint az írója által javított, Arany bírálat alá bocsátott szöveg. Sajnos, Striker saját célkitűzései követésében sem bizonyult következetesnek!

1. Miközben Kant erkölcsi elveiből vezeti le a Tragédia világgépét, megtagadja az etikai tartalmat Arany tehetséget felfedező és remekművet gondozó munkájától; azt - Tarbay Ede nyomán - Arany „költő-fejedelemségével” és az általa végzett javítások „érinthetetlen”-nek minősítésével helyettesítette (I. 123. old.).

2. Madáchot viszont (feltehetően eredeti szándékával ellentétesen) azzal értékelte le, hogy megtagadta tőle az írói szándék pontos meghatározásának képességét. Mivel a K és a K1 madáchi munkafázisait nem különböztette meg a szövegben, az „érintetlen változat” fogalma pusztán fikcióvá lett. Mint láttuk, az írói szándék valamennyi fázisban egyértelmű volt - ennek tagadása textológiai relativizmushoz vezet (mivel helyettesíthetjük a szerzői szándékot?); az eredmény pedig egy kevert és ezért romlott szövegváltozat kiadása. A K és a K1 kiadását Striker már a Bevezetőben eldöntötte, amikor a K1 madáchi szövegét „kizárólag helyesírási hibák tekintetében javított, eredeti kézírati fogalmazvány”-nak nevezte (I. 13. old.). A megállapítás téves: a IX., párizsi színben a Guadet-ból Saint-Just-re való névváltoztatás, a többszöri sorbetoldás és az olvashatatlanra tett, néha szinte a papírt is kilyukasztó törések fölötti javításokat a K1-ben aligha tekinthetjük helyesírási változtatásnak. Nem tisztelte Striker az írói szándékot abban sem, hogy a zsoldárok részleteit a VII., konstantinápolyi színben, amelyeket Madách nem számozott munkalapján (hiszen idézetekről van szó), most beszámozta, és így, Tolnai Vilmos nyomán, 4140 sorban állapította meg a Tragédia terjedelmét. Miután ezek a sorok prózában vannak tördelve, és ezért sorterjedelmük a mindenkorai nyomdai szedéstükör szélességétől függ, jól látható a tipográfiai erőlködés (II. 88-89. és 100-101. old.), hogy a 4140 sor „kijöjjön”.

3. Az 1-75. sor szövegmutatványán - túlmenve most már a K-K1 megkülönböztetésének problémáján - azt vizsgáltuk, mennyiben következetes és gondos Striker sajtó alá rendezése. A hibás helyeket keretes táblázatunk tartalmazza. (Megjegyezzük, hogy nem



szerepel benne az a tizenöt hely, ahol Arany központozási módosítását és az ige meg az igekötő összehúzását csak a most folyó írásszakértői vizsgálat tudta megállapítani.)

A „morbus hungaricus memoriae” legszebb kóresetei közé tartoznak azok a helyek, ahol Striker (átértékelése kedvéért) magát Madáchot is megbírálja - nemcsak az írói szándék egészében, de a részletmegoldásokban is. Lényegi változtatásnak látja például Arany javítását a IV., egyiptomi szín alábbi sorain:

... *hisz a tömeg*

A végezet arra ítelt állata,

Mely minden rendnek malmán húzni fog...

(699-701. sor)

Szerinte Arany az idézett sorokban „fatalista fölfogás”-sá változtatta Madách szövegét, amely tartalmazta volna a néplázadás mint fellebbezés jogát is (I. 126-127. old.):

... *hisz a tömeg*

A végezet el ítelt állata,

Melly bár mi rendnek malmán húzni fog...

Pontosítsunk: ez Madách szövege a K1-en. Önmagát javította, mert a K-n az első változat még így hangzott:

... *hisz a' tömeg*

Igába termett állat, már ma mentsd fel,

A mit te el vész, ő meg nem nyeri

És új urat keres holnap magának.

Ki értette félre Madáchot?

Szintén Arany lett a „vétkes” az 1986. (Strikernél a 2010.) sorban is, pedig itt Madách javított a K szövegén:

El árulom a' tudományt miattad...

A K1-en: *El árulom tudásomat miattad...*

Az odavetett megjegyzés szerint a módosítást „MADÁCH maga hajtotta végre ARANY megjegyzése nyomán” (I. 158. old.). Hogyan és mikor? Hiszen az egyetlen kézirat Pesten volt Aranyánál (vö. I. 159. old.), kettejük levelezése pedig a VII. színnel zárult, a sor viszont a VIII. színből való...

De lehet Aranyt kárhóztató „idegenszerű” változtatás a 'borzongat' (Madách) és a 'borzogot' (Arany), holott itt, az 1075. sorban csak ritmikai jobbítás történt (Striker nem is idézte az egyik sort, vö. I. 156. old.), s hasonló a helyzet a 3911. (Strikernél a 3934.) sorban. Ennél azonban kényesebb feladat is vár arra, aki Arany János rovására és ellenében akar stilisztikát művelni: műértésben, pontos olvasásban felül kell múlnia őt, és legalább a javítások egy részében bizonyítania kell, hogy Arany tévedett. Ebben Strikert egyáltalán nem segíti, hogy - habár állandóan drámáról és dramaturgiáról beszél a Tragédia kapcsán - semmiféle színpadi, mi több, szituatív beleérző képességről nem tesz tanúbizonyságot. Az anakronizmusok példaként hozza fel például a 222. sort, amikor Ádám így szól a II., a paradicsomi színben megjelenő Luciferhez:

Alulról jössz-e hozzánk, vagy felülről?

Most tekintsünk el attól, hogy a K-n Madách még az égi hierarchiát követte, és fordított sorrendben használta a határokozókat (maga javította a K1-en; ez sem éppen helyesírási változtatás), valamint attól,

hogy a 'felülről' és az 'alulról' helyesírást - ritmikailag közömbös helyzetben - Arany korszerűsítette. Striker szerint maga a kérdés anakronizmus, Ádám nem tudhat ilyeneket (I. 146. old.). Holott a helyzet meglehetősen világos: Lucifer „szellem-testvér” megszólítására (221. sor) Ádám kérdése logikusan következik, a 223. sor talányos luciferiádájára („A mint tetszik, nálunk ez egyre megy”) megint csak helyénvaló Ádám megállapítása a 224. sorban: „Nem tudtam, hogy van ember még kívülnk.”

A X., a második prágai színben Ádám a 2455. (Strikernél a 2477.) sorban az igazság idő előtti elterjedésétől tart, mondván: „Ha nép közé jó a mai világban.” Szerzőnk átvette Tolnai Vilmos megállapítását arról, hogy a kiemelt szót maga Madách javította 'megy'-re a K1-en, és ebből - XX. századvégi, fejlett besúgókomplexussal - a drámaköltő öncenzúrájára von le következtetéseket. (Erre persze Strikernek szüksége is van, mert bizonyítani akarja, hogy nem a XI., a londoni szín, hanem a X., a második prágai Madách jelene.) A helyzet azonban egyszerűbb: az ige cseréje Arany módosítása (egyúttal ritmikai jobbítást is végrehajt Madách 'közzé' szaván is), és a javítás megint szituatív: ha az igazság itt van, velünk, bennünk, akkor tőlünk a néphez nem jön, hanem megy.

A XI., a londoni szín haláltánc-jelenetében Striker megrója Aranyt, hogy Éva szaván a 3139. (nála: 3162.) sorban módosított:

E földre csak mosolyom visz 'hoz gyönyört...

Szerinte Arany az ige irányultságának megváltoztatásával „elfedte a mű struktúráját”, mert megbontotta vele „a KANT-i kategóriáknak megfelelő szereplő-struktúráját...” (I. 162. old.) Most ne feszegezzük, milyen az a remekmű, amelyben egyetlen ige cseréje máris strukturális változásokat idéz elő. Figyeljünk inkább arra, hogyan kerekedett (ismét) a kitaláció a helyzet fölé. Éva itt és most „az édenkert végső sugára”, a megnyíló, mindenkit elnyelő sír fölött. Ádám felismeréséhez (két sorral később) ez a mosoly adja a magyarázatot, tehát a közelítő 'hoz' a jobb nyelvi megoldás.

Ennél is nagyobb jelentőséget tulajdonít Striker a XV. szín három Arany János-féle változtatásának. Ezeknek ugyanis - együttvéve - nem kevesebbet kellene igazolniuk, mint hogy Arany e módon tudatosan enyhítette „ÁDÁM istenhez-térésének MADÁCHtól idegen gondolatát”, s azt „ARANY gondviselés-orientáltsága” váltotta volna föl (I. 166. old.).

A 3974. (Strikernél: 3998.) sor megint a szituáció iránti értetlenségről tanúskodik. A madáchi „Daczolhatok még istennek, veled” Arany tollán a K1 második munkafázisában „Daczolhatok még, isten véled is”-re változott (I. 31. és 165-166. old.). Striker szerint a mondat a színpadon álló Luciferhez szólt („...hiszen a színpadon kívül tartózkodókhoz drámában nemigen beszélnek...”), a javítás nyomán viszont az Úrhoz. Arany valóban „immár további indoklás” nélkül igazította ki a germanizmust („trotzen jemandem”) magyaros igevonzatra, többedszer a Tragédia jobbítása során. Más itt nem



történt; tudniillik Ádám eleve nem Luciferhez beszél. Az tirádájának végszavára („öngyilkolást”) reagál, beállítva egyúttal további mondatait: „Megállj! mi eszme villant meg fejemben -” Figyeljünk a Madáchtól való gondolatjelre: lezárja az előző dialógust és elindítja Ádám hétsoros szövegét, amelynek során a felcsillant eszme tette válik, az első férfi ezután elindul a sziklaszirt felé, hogy véget vessen a komédiának. Ezek a sorok már az Úr ellenében szólnak.

A szituáció értésétől vagy félreértésétől függetlenül ugyanígy tévesek az Arany-javítások további értelmezései is; itt már hipotézisek alkotnak láncolatot. A következő példa, a 4007. (Strikernél 4030.) sor, amelyet a szerző különösen kedvel: I. 35., 124-125. és 166. old. Madách megfogalmazásában a K-K1-en:

Hű káprázat volt, nyugalmamért.

A sor kétségkívül homályos: nyugalmam áráként? Cserébe? Arany polarizálta a sort, gondosan ügyelve a ritmika megőrzésére:

Hű káprázat volt; ez nyugalom.

Vajon mi bizonyítja itt Arany „gondviselés-orientáltságát” (I. 166. old.)? Az utolsó, kárhoztatott Arany-javításnak (4110-4111., Strikernél 4133-4134. sor) nem kevesebbet kellene bizonyítania jelen idejű, feltételes módú igealakjával, mint hogy - szemben Madách eredeti szándékával és múlt idejű igéjével - isten ismétlődően beavatkozik/beavatkozhat a teremtett világ sorsába, életmenetébe (I. 166-167. old.). Az angyalok kara Madáchnál:

És ő [ti. az isten] épen rád szorúla,

Mint végzése eszközüre: [...]

Arany javítása után:

És ő épen rád szorúlna,

Mint végzése eszközüre: [...]

Itt a legutóbbi sajtó alá rendezők (Horváth Károly és történetesen a recenziós) személy szerint is megszólítottak, miért írták szövegkritikai jegyzetükben, hogy Arany a K-K1 „olvaszhatatlan sorrészletén” végezte a javítást, amikor a korábbi

kiadók egyértelműen a „szorúla”, tehát a múlt idejű alak mellett voksoltak. Ezúttal előrehozzuk az írásszakértői vizsgálat eredményét. A sor a K-n, Madáchtól:

És ő épen rád szorúl.

A sor azonban egy szótaggal rövidebb a kelleténél, ezért Madách a K1-en javította:

És ő épen rád szorúla, [...]

A XV. szín mindhárom példája téves tehát. Lehetne máshonnan vett további eseteket is fölemlíteni; olykor grammatikai (I. 53., 149. old.) vagy szemantikai csúsztatásokat is (I. 145., 154. old.), amelyek Striker értelmezésében kivétel nélkül Arany János kárára szólnak. Ám ennyi is elég annak érzékeltetésére, miért nem mondhatjuk a „maradékaltalan és ellentmondásmentes rekonstrukció” kétkötetes kísérletére (Arany János szavával), hogy „úgy koncepcióban, mint kompozícióban igen jeles mű” született...

Van azonban még két dolog, amiről szólni érdemes. Az egyik a szakértői vizsgálat, amelyről Striker ismételt említést tett (I. 167., II. 5. old.). Az előbbi helyen „írástechnikai és anyagvizsgálatok”-ról írt, az utóbbi alkalommal „fizikai-kémiai írásvizsgálatok”-ról. (Megegyeztetten ezt a Népszabadság 1996. szeptember 13-i, Madách nem ezt írta címen közölt interjújában, ott „írás- és vegyi elemzés” szerepelt.) Mindez nem volna több, mint a szerző más összefüggésben már emlegetett, odavetett megjegyzéseinek egyike, ha nem sugallná, hogy Az ember tragédiája egyetlen kézírata veszélyben van, hiszen fizikai és kémiai-vegyi vizsgálatok óhatatlanul károsítanák. Noha a szerző nem várta meg a vizsgálatok első részeredményeit, mibenlétük felől sem érdeklődött, megnyugtatóra közölhetjük: a kézirat semmiféle fizikai vagy kémiai hatásnak nincs kitéve, a munkát igazságügyi írásszakértő végzi.

És végül: a mű magánkiadásban jelent meg, a szakmai ellenőrzés ténye, az esetleges lektor személye nincs feltüntetve.



Ádám és Éva meg Lucifer (Ember és Élet meg Fényvivő)

ÁDÁM ÉS AZ ANGYALOK

Az Ádám szó, amelyet tulajdonnévként ismerünk, héberül azt jelenti: föld. Az emberre vonatkoztatva ez azt is jelenti, hogy az ember a föld anyagából lett. A Havvah (Éva) szó szintén nem tulajdonnévként szerepel itt, hanem azt jelenti: életet adó. Ádám, nem csak egyes-számban jelenti azt, hogy "ember", hanem "kollektív" értelemben is: emberiség.

Az ember teremtése – olyan formában vált a legszelebb körben ismert jelképpé, ahogyan azt Michelangelo a Sixtus-kápolna mennyezetén megfestette. Más művészek ezt a jelenetet rendszerint a Paradicsom dús fái közé helyezték, ő azonban mindent elhagyott, ami felaprózhatná a figyelmet. A földből formált ember pusztán földön fekszik. Termete már készen van, atletikus tökéletessége mutatja a reneszánsznak az emberről alkotott felfogását: szép és nagy dolgokra hivatott. A döntő pillanat tanúi vagyunk: Isten most ad életet az anyagnak. Hogyan? Mutatóujja hegyével megérinti Ádám ujját. Míg Ádám teste a föld, Isten teste pedig a köpeny sötét hátterébe simul, találkozó kezük élesen kirajzolódik az ég világossága előtt, így a néző figyelme nyomban erre irányul. Ellentétek fokozzák egymást: az élet a legnagyobb csoda, és annak a hatalmas csodának a titka és ereje két parányi ujjhegy érintkezése révén pattan a teremtőből a teremtménybe. Pillanatnyi kétség sem lehet afelől, honnan hová ármlik: Ádám kézfeje csuklójánál még ernyed, karját térdével támasztja, arcán kábult félálom jegyei ülnek. Meztelensége még csak szembetűnőbb lesz azáltal, hogy az Istent gazdag leplek lengik körül, a földön való egyedülvalóság pedig azáltal, hogy teremtőjét angyalok serege kíséri.

A második hármast csoportnak ez az első képe kezdettől fogva a kilenc mennyezetfestmény koronájának számított. A művész a széles formátumot jól kihasználta, hogy amennyire csak lehet, távol helyezze egymástól ennek az alapvető jelentőségű eseménynek két főszereplőjét és ezáltal közöttük maximális intenzitású feszültségmezőt teremtsen. Michelangelo eltért az eddig szokásos ábrázolástól, amikor a Teremtő Ádám előtt áll. Mintegy varázsköpenybe burkolva érkezik repülve a Teremtő egész sereg angyal kíséretében, akik éppen úgy, mint ő maga, a köpeny kontúráján belül helyezkednek el. Az angyalok jelenléte a teremtési aktusnál nem volt szokatlan, hiszen Ramo di Paganello már 1300 körül az orvietói dóm

homlokzatának teremtést ábrázoló domborművében szereplő Atyaisten mellé szintén angyalokat állított, akik ámulva megrendült szemlélői a végbemenő csodának. A repülés lágy, de a köpeny lobogó végei és Istennek a mozgás irányában hosszan kinyújtott karcsú lábszárai a gyorsaság illúzióját keltik. A gyér ruházat csodálatosan arányos testet sejtet anélkül, hogy az eddigiekhez hasonlóan (A világosság és a sötétség szétválasztása, A Nap, a Hold és a növényvilág teremtése, Az egek és a vizek szétválasztása) a fenségesig fokozta volna az alakot. Isten alkalmazkodik a Biblia szavai szerint saját képmására teremtett emberhez: Isten hasonlít az emberhez. Az emberre irányulnak a Teremtő gesztusai és tekintete, valamint az angyalok pillantásai is. Csak egy fordul el, nem tudni, miért. Ugyancsak különösnek találták mindenkor az Atyaisten jobb karjától átfogott leányalakat, aki okos, büszke és az űrben lebegő arcával figyelmesen, igen komolyan, csaknem ijedten néz Ádámra. A meg sem teremtett, de az isteni bölcsességben immár előre elgondolt Éva volna?

Ádám meredeken emelkedő talajon, a felemelkedést megelőző tartásban fekszik: jobb karjával félig már felegyenesedő felsőtestét támasztja, a bal láb a földre támaszkodik. Érzéktelenül, laza tartással a Teremtő felé nyújtja szabad új, hogy ujjai csaknem érintkeznek. Itt van az esemény tulajdonképpeni gyújtópontja, mely mágikusan újra és újra odavonzza a néző tekintetét, a legnagyobb figyelem összpontosításának és ugyanakkor a teremtési aktus szellemi értelmezésének a helye: nincsen szükség fizikai érintkezésre. Ádám önálló akarata még nem ébredt fel egészen, amire a fej álmodozó tartásából is következtethetünk, és még szunnyad az erő ebben az antik szépségű atlétatestben. A firenzei Baptisteriumban Ghiberti "Paradicsom kapujá"-nak Ádám-alakjában már találkozunk ezzel a tartással, de éppen ez az összehasonlítás mutatja, hogy mennyire eltávolodott Michelangelo attól a középkori módszertől, hogy minta után dolgozzék. Ugyanis a mozgási motívum minden külső hasonlósága mellett Ádámját egészen belülről értelmezte, belegondolta magát annak testi és lelki állapotába és ezzel a témának soha nem látott és egyedülnek megmaradt fordulatot adott.

A kabbalista hagyomány szerint Ádám (ADM) neve elmondja nekünk azt, hogy Ádám, mint Dávid király



reinkarnálódott. Az ADM lényegében Ádám, Dávid és Mohamed kezdőbetűinek az összeolvasása. Az ADM számértéke a héber kód szerint: 45, s éppen ezt a számot kapjuk meg, ha 1-től 9-ig összeadjuk a számokat. Az ADM így tehát a Teljes Összeget, röviden a Teljességet jelenti. Ez arra utal, hogy szellemi értelemben, Ádámban az egész emberiség jelen volt. Jézus olyan értelemben Dávidnak a fia, hogy fia annak, aki Dávid is volt, vagyis Ádámnak. S Jézus az ő romolhatatlan testét csakis a tökéletesnek megteremtett Ádámtól kaphatta. S Jézust Emberfiának is nevezik, s az Ádám név magyarul embert jelent. Az Emberfia így tehát: Ádám fia. Ádám magvát még a bűnbeesés előtt az égiek elrejtették Ádám belső felében/feleségében, s ez a belső feleség volt az, aki később, mint a Szent Szűz megtestesült. A Belső Feleségben pedig ott volt az összekötő szellem: Illyés- Keresztelő János, vagyis Kalki szelleme. S midőn Ádám, mint Dávid megtestesült, az igazi felebarát is megszületett Saul király fiaként, s Jonatánnak hívták. Dávid és Jonatán összeforrott lelkek, mivel mindketten Máriaához, a Szent Szűzhez tartoznak. Ez is mutatja, hogy az utolsó időkben Illyés-Jonatánra nagy feladat vár. Mi is ez a feladat? A Szentlélek megértésében segédkezni Jézusnak a hét pecsét feltörésében. Mert a Rejtett Kincset: a Könyvet hét pecsét titkosítja. E pecséteket kell Illyésnek Jézussal egységben feltörnie. S a pecsétek feltörésének most érkezett el az ideje. A pecsétek közül az első a Szaturnusz Pecsétje, latinosan: Sigillum Saturni. Ez nagyon fontos pecsét, hiszen Szaturnusz_krónosz maga az idő. E pecsét feltörése beindítja a szinkronicitást, s összerendezi az időt. Az időfolyamat a 10 számjegy képviseli. A 0 az időtlenség, az 1 az idők kezdete, a 9 pedig az idők vége. E 10 számjegyet összeadva éppen az ADM 45-ös számát kapjuk. a 45 Ádámot jelenti, de áttételesen a bukást is,

Az 1Móz.3:4-5-ös szakaszban ezt olvashatjuk: "De a kígyó ezt mondta az asszonynak: Dehogyan haltok meg! Hanem jól tudja Isten, hogy ha esztek belőle, megnyílnak a szemetek, és olyanok lesztek, mint az Isten: tudni fogjátok, mi a jó, és mi a rossz".

Elterjedt értelmezés:

Helytelenül azt feltételezik, hogy az itt szereplő kígyó egy bűnbeesett "Sátán" nevezetű angyal, aki a mennyből kivetett bűne miatt, a földre jött, és bűnre csábította Évát.

Magyarázatok:

1. Ez a szakasz a "kígyóról" beszél. A "sátán" vagy "ördög" szavak a Teremtés Könyvében egyszer sem szerepelnek. A tény, hogy a kígyó fizikailag köztünk él, a hasán csúszik, bizonyosága annak, hogy az édenkerti kígyó egy szó szoros értelmében vett állat volt. Akik ezt másként vélik, feltételezhetőleg bármikor, amikor meglátnak egy igazi kígyót azt gondolják, hogy magát "sátánt" látják.

2. A kígyó soha sincs angyalként megjelenítve.

3. Ennélfogva nem meglepő, hogy a Teremtés Könyve nem tartal- maz semmilyen utalást sem egy olyan lényre, aki a mennyből volna kivetve.

4. A bűn következménye a halál (Róm.6:23). Az angyalok nem halhatnak meg (Lk.20:35-36), következésképpen az angyalok nem tudnak vétkezni sem. Az igazságosak jutalma az lesz, hogy egyenlőek lesznek az angyalokkal, és nem halhatnak meg többé (Lk.20:35-36). Amennyiben az angyalok vétkezhetnek, akkor az igazságos emberek szintén képesek lesznek még bűnöket elkövetni, és így fennállna a halál lehetősége is számukra, amely azt jelentené, hogy igazából nem fognak bírni az örök élettel.

5. A Teremtés Könyvének feljegyzése az ember bukásával kapcsolatban a következő személyeket foglalja magában: Isten, Ádám, Éva és a kígyó. Senki másról nincs említés. Nincs bizonyíték arra, hogy bármi is a kígyó bensőjébe hatolt volna azért, hogy rávegye arra, amit tett. Pál azt írja, hogy "a kígyó megcsalta Évát (saját) ravaszságával" (2Kor.11:3). Isten pedig ezt mondta a kígyónak: "Mivel ezt tetted..." (1Móz.3:14). Amennyiben "sátán" használta fel a kígyót, akkor róla miért nincs említés, és miért nem kapott ő is büntetést?

6. Ádám Évát hibáztatta bűne miatt: "Az asszony...adott nekem a fáról" (1Móz.3:12). Éva a kígyót hibáztatta: "A kígyó szedett rá, azért ettem" (1Móz.3:13). A kígyó nem hibáztatta az ördögöt, nem tudott mentegetőzni.

7. Ha azzal érvelünk, hogy a kígyó ma nem rendelkezik a beszéd képességével, vagy olyan érvelő készséggel, amelyet a kígyó az Édenkertben mutatott, akkor emlékezzünk vissza a következő esetre:

(a) egy számár egyszer képes volt megszólalni, és érvelni az emberrel (Bálámmal): "egy (mindennapos) néma igavonó állat emberi hangon szólalt meg, és megakadályozta a próféta esztelenségét" (2Pt.2:16),
(b) A kígyó ravaszabb volt minden állatnál, azaz az egyik legértelmesebbike volt az állatoknak (1Móz.3:1). A kimondott átok rá megszüntethette azt a képességét, hogy beszélhetett Ádámmal és Évával.

8. Isten teremtette a kígyót (1Móz.3:1), nem egy másik "sátán" nevezetű lény változott át kígyóvá, amennyiben ebben képesek vagyunk hinni, akkor ténylegesen ezzel azt állítjuk, hogy egy személy képes belépni egy másik személy életébe, és irányítani azt. Ez pogány, és nem pedig biblikus elképzelés. Ha azt állítjuk, hogy Isten nem teremtette volna meg a kígyót az miatt a hatalmas bűn miatt, melynek elkövetésére csábította Ádámot és Évát, akkor emlékezzünk vissza arra, hogy a bűn az ember által jött be a világba (Róm.5:12), tehát a kígyó akkor erkölcsileg nem minősíthető volt, saját természetes megfigyelési / észlelései alapján beszélt, és nem tartozott az emberhez hasonló módon felelősséggel Isten iránt, tehát nem követett el bűnt.

Vannak, akik feltételezik, hogy a Teremtés Könyv (1Móz) 3. fejezetében szereplő kígyó rokonságban áll a szeráfokkal. (hatszárnyú lények Ezs 6:2) Azonban a kígyónak fordított eredeti héber szónak, amely ebben a fejezetben alkalmazva van, semmilyen rokonsága sincs a "szeráf" szóval. A "szeráfimnak" fordított héber szónak alapvető jelentése "réz", a 4Móz.21:8-as versben rézkígyónak van fordítva, azonban ez nem az



a szó, amely az 1Móz.3. fejezetében kígyónak van fordítva. A réznek fordított héber szónak megegyezik a szótöve az 1Móz.3. fejezetében "kígyónak" fordított szóval. A réz, (billincs a magyar Bibliában) a bűnt szimbolizálja (Bír.16:21; 2Sám.3:34; 2Kir.25:7; 2Krn.33:11, 36:6), tehát a kígyónak kapcsolata lehet a bűn fogalmával, de semmiképpen sem egy bűnös angyal.

Újabb megközelítések (tehát régiék):

1. Úgy tűnik nincs okunk kételkedni abban, hogy amely dolgok ki vannak nyilatkoztatva számunkra a Teremtés Könyve első fejezeteiben a teremtésről és a bűnbeesésről, azokat ne vehetnénk szó szerint. "A kígyó" egy valóságos kígyó volt. A tény, hogy ma is láthatunk hasukon csúszó kígyókat beteljesedéseként annak az átoknak, amely az ősi kígyóra volt kimondva (1Móz.3:14), bizonyítja ezt. Láthatjuk a férfiakat és nőket is, akik szenvednek azoktól az átkoktól, amelyek ki voltak rájuk mondva ugyanekkor. Tisztában vagyunk azzal, hogy Ádám valóságos férfi és Éva valóságos nő volt, ugyanolyanok amilyenek ma ismerhetjük a férfiakat és nőket, azonban a létezésnek egy magasabb színvonalát élvezték, az eredeti kígyó szintén egy valóságos állat volt, ámbar egy sokkal intelligensebb formában annál, mint amilyenek a mai kígyók.

2. A következőkben felsorolunk további jelzéseket arra, hogy a Teremtés Könyv első fejezeteit szó szerint kell értelmeznünk:

- Jézus Ádám és Éva teremtésének feljegyzésére utalt, mint a házasságról és elválásról adott tanításainak alapjára (Mt.19:5,6), nincs semmilyen utalás arra, hogy ő ezt szimbólikusan értelmezte volna.

- "Mert Ádám teremtett először, Éva csak azután, és nem Ádámot vezette tévútra a kísértő (a kígyó), hanem az asszonyt, és ő esett bűnbe" (1Tim.2:13-14)

- tehát Pál a Teremtés Könyvét szintén szó szerint értelmezte. A legnagyobb jelentőséggel az bír, hogy Pál korábban írt arról a módról, ahogyan "a kígyó megcsalta Évát ravaszságával" (2Kor.11:3) - figyelemreméltó, hogy nem említi az "ördögöt", mintha az csalta volna meg Évát.

- Van-e egyáltalán bármilyen bizonyíték is arra, hogy tartalmaz bármit is a Teremtésről és bűnbeesésről szóló feljegyzés, amit szimbólikusan kell értelmeznünk? A világ hat nap alatt lett teremtve a Teremtés könyve szerint. Az, hogy ezek tényleges 24 órás napok voltak bizonyított azáltal a tény által, hogy a különböző napokon teremtett különféle dolgok nem tudtak volna hasznavehetően létezni a jelenlegi formájukban egymás nélkül, mindössze csak néhány napig. Az, hogy ezek nem ezeréves periódusok voltak, vagy még hosszabbak, kimutatható abból a tényből, hogy Ádám a 6. napon teremtett, és meghalt a 7. nap után 930 éves korában (1Móz.5:5). Amennyiben a 7. nap egy ezeréves periódus volt, akkor Ádámnak több mint ezerévesen kellett volna meghalnia.

- További bizonyossága található annak, hogy a Teremtés napjai tényleges napok voltak a 2Móz.20:10-11-es versek szombatáról szóló törvényében. A szombatnak 24 órás pihenőnapnak

kellett lennie, mivel Isten a hetedik napon nyugodott meg, miután hat napon át munkálkodott (ahogyan ezt Izrael is tette, mielőtt megtartotta a szombatot). Isten a növényeket a második napon teremtette, melyek fennmaradása függ például a méhek létezésétől, melyek a hatodik napon voltak megteremtve. A hosszú időtartam a teremtmények létrejötte között tehát nem helyénvaló.

3. Mivel a kígyó meg lett átkozva azzal, hogy a hasán járjon (1Móz.3:14), ez magában foglalhatja azt, hogy ezt megelőzően voltak lábai, csakúgy, mint amilyen bizonyosan gondolkodó-képességgel is bírt, valószínűleg az emberhez közelebb álló állatok létezési formájában volt, ámbar mégis egy állat volt - egy olyan mezei állat, "amelyet az Úristen alkotott" (1Móz.3:1,14).

4. Feltételezhető, hogy a kígyó evett a tudás fájáról, amely magyarul szolgálhat ravaszságára. "Az asszony úgy látta, hogy jó volna enni arról a fáról, mert csábítja a szemet, meg kívánatos is az a fa, mert okossá tesz" (1Móz.3:6). Hogyan láthatta ezt, hacsak nem látta ennek az eredményét valaki más életében, aki már evett ebből a gyümölcsből? Nem kizárt, hogy Éva több beszélgetést is folytatott a kígyóval, azelőtt az egy előtt, amely lejegyzésre került a Teremtés Könyvének harmadik fejezetében. A kígyó Évához intézett első feljegyzett szavai ezek voltak: "Csakugyan azt mondta Isten ..." (1Móz.3:1) - abból a szóból, hogy "csakugyan" feltételezhető, hogy ez egy előző beszélgetés folytatása volt, amelyet nem örökítettek meg.

Ahogy az Írás mondja: "Ádám, az első ember élő lényé lett", az utolsó Ádám pedig éltető lélekké. De nem a szellemi az első, hanem az érzéki, aztán következik a szellemi. Az első ember földből való, földi; a második ember a mennyből való. Amilyen a földből való, olyanok a földiek is, s amilyen a mennyből való, olyanok a mennyiek is. Ezért ahogy a földi ember képét hordoztuk, a mennyieknek a képét is fogjuk hordozni.

Az angyal szó valójában a Görög "aggelos"-ból származik, ami hírnököt jelent. A mal'ak Héber szónak ugyanez a jelentése.

Néha a Biblia emberekre használja ezt a szót:

mindennapi emberekre, akik üzeneteket visznek (Jób 1,14 Lk 7,24; 9,52)

prófétákra (Ézs 42,19 Mal 3,1)

papokra (Mal 2,7)

gyülekezeti vezetőkre (Jel 1,20)

Máskor jelképesen eseményekről vagy dolgokról mondja, hogy "hírnökök":

a felhőoszlopról (2Móz 14,19)

a dögvészről vagy pestisről (2Sám 24,16-17)

Általában azonban lelkek egész sorára vonatkozik, akiket Isten teremtett, beleértve a jó és rossz, valamint a különleges angyalokat, mint a Kerubok, Szeráfok és az arkangyal.

Az Újszövetség 165-ször, az Ószövetség pedig legalább 108-szor említi az angyalokat (Chafer: Systematic Theology, II, 3). Tehát bőséges információ



áll rendelkezésünkre a Bibliában, amire alapozhatjuk az anyagi teremtményekkel kapcsolatos tudásunkat.

A Biblia említi az angyalok teremtését, tehát egyértelmű, hogy nem léteztek öröktől fogva (Neh 9,6 □ Zsolt 148,2.5 • 1Tim 6,16). A Kol 1,16-17 jelzi, hogy minden angyal egyszerre teremtett:

Mert benne teremtett minden a mennyen és a földön, a láthatók és a láthatatlanok, akár trónusok, akár uralmak, akár fejedelemségek, akár hatalmasságok: minden általa és reá nézve teremtett. Ő előbb volt mindennél, és minden őbenne áll fenn.

A teremtésük ideje soha sincs pontosan megadva, de a legvalószínűbb, hogy a menny 1Móz 1,1-ben leírt teremtésével kapcsolatban zajlott le. Lehet, hogy Isten közvetlen a menny teremtése után, de még a föld teremtése előtt teremtette őket - ugyanis Jób 38,4-7 szerint "ujjongtak mind az Istenfiak", mikor a földnek alapot vetett.

A Szentírás nem említ határozott adatot, de megtudhatjuk, hogy az angyalok nagyon sokan vannak (Dán 7,10 □ Mt 26,53 □ Zsid 12,22).

Úgy tűnik, hogy az összes angyal egyszerre teremtett. Nem keletkeznek újabb angyalok. Az angyalok nincsenek kitéve halálnak vagy bármiféle pusztulásnak, ezért nem is csökken a számuk.

Véleményem szerint ésszerű az a következtetés, hogy legalább annyi szellemi lény létezik, mint amennyi emberi lény lesz a Föld történelme során.

Az angyalok alapvetően "szolgáló lelkek" (Zsid 1,14), és nincs fizikai testük, mint az embereknek. Jézus a Lk 24,37-39-ben kijelenti: "a szellemnek nincs húsa és csontja, de amint látjátok, nekem van".

A Biblia ennek ellenére azt is világossá teszi, hogy az angyalok egyszerre csak egy helyen lehetnek. Létezésük mindig helyhez kötött.

Az angyalok - ha az alkalom úgy kívánja - képesek emberi alakot öltetni. Másképp hogyan lehet, hogy "egyesek - tudtukon kívül - angyalokat vendégeltek meg"? (Zsid 13,2) Más esetben viszont vakító fehérben és ragyogó dicsőségben jelennek meg (Mt 28,2-4).

Mivel az angyalok inkább lelkek, mint fizikai lények, egyáltalán nem kell, hogy láthatóak legyenek (Kol 1,16). Elizeus egyszer azért imádkozott, hogy a szolgálja meglássa a várost körülvevő angyalok seregeit, s a fiatalember ráeszmélt, hogy sok láthatatlan lény elkerülte a figyelmét (2Kír 6,17)!

Amikor azonban láthatóvá válnak, az angyalok rendszerint emberi alakot öltenek. Az 1Móz 18-ban Ábrahám három anyagi vendéget fogadott, akik először csak egyszerű utazóknak tüntek. A következő fejezetben két angyal ment Sodomába, ahol egyszerű látogatóknak nézték őket.

Egy vitatható igehely - a Zak 5,9 - kivételével az angyalok mindig férfiként jelennek meg. (Mk 16,5).

Néha egy angyal különleges képességekkel rendelkező emberként jelenik meg. Dániel egy olyan angyalt látott, aminek karja és lába csillogó fémhez hasonlított, arca pedig villámhoz (Dán 10,5-6). Az angyal, aki elgördítette a követ Krisztus sírja elől, ragyogó fényt sugárzott (Mt 28,3 □ Lk 24,4). A Jelenések könyve néhány egészen különleges teremtményt ír le a Jel 4,6-8-ban, akik esetleg az angyalok egy fajtája lehetnek.

A Bibliában az angyalok sohasem jelennek meg aranyos, pufók csecsemőként! Minden esetben felnőttek. Amikor a Bibliában az emberek angyalokat láttak, az első reakciójuk rendszerint az volt, hogy félve és tisztelettel arca borultak, nem pedig megcírógattak egy imádni való csecsemőt.

Néhány rész a Bibliában szárnyakkal írja le az angyalokat (Ézs 6,2;6). Más versek repülő angyalokról beszélnek, s feltételezhetjük, hogy ehhez szárnyra is szükség volt (Dán 9,21). Ennek ellenére gyanítom, hogy az angyalok szárnyak nélkül is képesek a helyváltoztatásra. A legtöbb angyalokról szóló rész nem beszél szárnyakról, s az olyan részekben, mint az 1Mózes 18-19, biztos, hogy nem látszottak szárnyak.

Az angyalok nem megdicsőült emberi teremtmények. A Máté 22,30 elmondja, hogy nem házasodnak, s nem is szaporodnak, mint az emberek, a Zsidók 12,22-23 pedig azt mondja, hogy mikor a mennyei Jeruzsálembé érünk, "angyalok ezreivel" és "a tökéletességre jutott igazak lelkeivel" fogunk találkozni - két külön csoporttal.

Az angyalok inkább egy társaság vagy egyesület, nem pedig egy közös őstől leszármazott faj (Lukács 20,34-36). Minket "e világ fiainak" hívnak, de az angyalokat sosem hívják "angyalok fiainak".

Erősebbek, mint az emberek, de nem teljhatalmúak (Zsolt 103,20 □ 2Pt 2,11).

Az embereknél nagyobb tudásúak, de nem mindentudók (2Sám 14,20 □ Mt 24,36).

Az embereknél nemesebbek, de nem mindenütt jelenlevők (Dán 9,21-23; 10,10-14).

Sajnálom, de nem bízhatok minden angyalban.

A Biblia néhány angyalt "választottnak" (1Tim 5,21) vagy "szentnek" (Mt 25,31 • Mk 8,38), nevez. Eredetileg minden angyal szent volt, Isten jelenlétét élvezve (Mt 18,10) és a mennyben élve (Mk 13,32).

Más angyalok - a Sátán vezetése alatt - szemben állnak Istennel (Mt 25,41 • Ef 6,12 • 2Pt 2,4 • Júd 6).

Valójában egy olyan nagy, láthatatlan háború dühög, ami minden emberi képzeletet felülmúl. Azonban ez nem két egyenlő és örök erő közötti harc. Isten, aki mindent teremtett, még mindig hatalmon van, és miután felhasználta a bűnös angyalokat, hogy elérje célját, ők végső vereséget fognak szenvedni.



LUCIFER

Az Ézs.14:12-14-es szakaszban ezt olvashatjuk: "Leestél az égről, fényes hajnalcillag! (Lucifer / Sátán) Lehulltál a földre, népek legyőzője! Pedig ezt mondtad magadban: Fölmegyek az égbe, Isten csillagai fölé emelem trónomat, odaülök az istenek hegyére a messze északon. Fölmegyek a felhők csúcsára, hasonló leszek a Felsőeszeshez!"

Elterjedt értelmezés:

Feltételezik, hogy Lucifer valaha egy hatalommal bíró angyal volt, aki Ádám idejében vétkezett, és ezért levettetett a földre, ahol gondokat okoz Isten embereinek.

Magyarázatok:

1. Azok a szavak, hogy "ördög", "sátán" vagy "angyal" egyszer sem szerepelnek ebben a részben. A Szentírásban ez az egyetlen hely, ahol a "Lucifer" szó előfordul.

2. Nincs rá bizonyíték, hogy Ézsaiás Könyvének 14. fejezete bármit is leírna abból, ami az Édenkertben történt, ha mégis így lenne, akkor vajon miért maradt ezekről a dolgokról hallgatás 3000 éven át a Teremtéstől számítva, amikor végre megtudhatjuk, hogy valójában mi történt ott?

3. Luciferrel kapcsolatban olyanokat olvashatunk, hogy "férgék a derékaljad" (11.v.), és gúnyolják az emberek (16.v.), mivel már semmilyen hatalommal sem bír, miután kivetett a mennyből (5-8.v.), tehát nincs igazolva az a feltevés / gondolat, hogy Lucifer most a földön van, és megtéveszti a hívőket.

4. Miért volt Lucifer azért a mondásáért megbüntetve, hogy "Fölmegyek a mennybe" (13.v.), ha már egyébként is ott volt?

5. Lucifer egy sírgödörben bomlásnak indul: "Sírba omlott gögöd ... férgék a derékaljad ..." (11.v.). Tudjuk, hogy az angyalok nem halhatnak meg (Lk.20:35-36), tehát Lucifer ennél fogva nem lehet egy angyal, ez a leírás sokkal inkább egy emberre illik.

6. A 13-14. verseknek kapcsolatuk van a 2Thessz.2:3-4. versekkel, melyek a "kárhozat fiáról" szólnak - tehát Lucifer előremutat egy másik emberre - nem pedig egy angyalról van szó.

Új megközelítés (tehát régi):

1. Több modern fordítás az Ézsaiás Könyv 13-23. fejezeteiben kiemeli a különböző nemzetek jövőjére (sorsára) vonatkozó jóvendöléseket pl. Babilónia, Móab, Egyiptom stb. Az Ézs.14:4-es vers meghatározza a szóban forgó versek szövegösszefüggését: "ezt a gúnydalt (példabeszéd) fogod énekelni a babiloni királyról". Tehát ez a prófécia Babilonia emberi királyáról szól, akit "Lucifernek" nevez. Bukásával kapcsolatban ezt olvassuk: "Akik csak meglátnak, bámulnak, elgondolkoznak rajtad: Ettől az embertől reszketett a föld, ettől remegtek az országok?" (16.v.). Lucifer egyértelműen úgy van meghatározva, mint ember.

2. Mivel Lucifer egy emberi király volt, ezt olvashatjuk róla: "Megrendült ott lent a holtak hazája, látva jöttödöt ... Te is erőten lettél, mint mi, hozzánk hasonlóvá lettél!" (9-10.versek). Lucifer éppen olyan király volt, mint bármelyik másik az emberek között.

3. A 20. vers kijelenti, hogy Lucifer ivadékáról emlékezet sem lesz. A 22.vers azt mondja, hogy Babilónia ivadéka lesz kiirtva, a kettő ugyanarról beszél.

4. Emlékezzünk arra, hogy ez egy "gúnydal (példázat)" "a babiloni királyról" (4.v.). "Lucifer" jelentése "hajnalcillag", amely a legfényesebb a csillagok között. E gúnydal szerint ez a csillag büszkén elhatározza, hogy "Fölmegyek az égbe, Isten (többi) csillagai fölé emelem trónomat, odaülök az istenek hegyére a messze északon" (13.v.). Ennek következtében lett e csillag a földre vetve. A csillag Babilónia királyát szimbolizálja. Dániel Könyvének 4. fejezetében arról olvashatunk, hogy Nebukadneccar, Babilónia királya büszkén szétnézett hatalmas királyságban, amelyet építtetett, arra gondolván, hogy leigázott más nemzeteket a saját erejével, ahelyett, hogy felismerte volna, hogy mindezt Isten segítségével vihette véghez. Hatalma / büszkesége "megnőtt", felért az "égig" (22.v.). Emiatt "Száműzték az emberek közül, füvet evett, mint az ökrök, és az ég harmatja áztatta testét, míg olyan hosszúra nem nőtt szőre, mint a sasnak a tolla, és olyan karmai nem lettek, mint a madaraknak" (30.v.). A világ egyik legnagyobb hatalommal bíró emberének hirtelen megalázása, melynek folytán annyi értelme maradt, mint egy állatnak, egy olyan drámai esemény volt, hogy maga után vonhatta a mennyből földre hulló hajnalcillag példázatát. A csillagok hatalommal bíró embereket szimbolizálnak, például az 1Móz:37:9; Ézs.13:10 versekben (Babilónia vezetőire vonatkoznak); Ezé 32:7 (egyiptom vezetőjére vonatkozik); Dán.8:10 vö. 24.verssel. A mennyig való felemelkedés és az onnan való leesés a földre gyakran alkalmazott bibliai kifejezésmódok a felfuvalkodásra és az abból következő megalázásra - Ld. Jób.20:6; Jer.51:53 (Babilonról); JSir 2:1; Mt.11:23 (Kapernaumról): "Te is, Kapernaum, talán az égig emelkedsz? A pokolig fogsz levettetni" (a sírgödörig).

5. A 17. vers Lucifert vádolja, mert "pusztává tette a világot, lerombolta a városokat, és nem engedte haza a foglyokat ... Állítsatok vágóhidat fiainak őseik bűne miatt ... hogy ... be ne töltsék városokkal a világot" (17,21 versek). Ezek Babilónia katonai eljárás módjainak leírásai - egész területeket romboltak földig (ahogyan ezt tették Jeruzsálemmel is), foglyokat szállítottak el más területekre, és nem engedték meg nekik, hogy saját hazájukba visszatérjenek (a zsidókkal is ezt tették), új városokat építettek, és adót szedtek aranyban a nemzetektől melyeket elnyomtak. A



hangsúly azon, hogy Lucifert még csak nem is temették el a többi királyokhoz hasonló temetéssel (18-19 v.), magában foglalja, hogy ő csak egy hozzájuk hasonló emberi király volt, hiszen az ő teste is eltemetést kívánt volna meg.

6. A 12. vers azt mondja Luciferrel kapcsolatban, hogy "lehulltál a földre" - amely értelmileg azt tartalmazza, hogy ő egy fa volt. Ez egy további kapcsolatot mutat a Dán.4:8-16-os versekkel, ahol Nebukadneccar és Babilónia egy kivágott fához van hasonlítva.

7. Babilon és Asszíria gyakran váltófogalmak a próféciákban, Babilónia királyának halál esetéről például a 25. vers így ír, "Országomban töröm össze Asszíriát ...".

Az Ézs.14 (vö Ézs 47) fejezetében szereplő Babilóniáról szóló próféciák meg vannak ismételve Asszíriára vonatkozólag a Náh.3:5,4,18; Zof.2:13,15 és 2Krn.33:11-es versekben, ahol az szerepel, hogy Asszíria királya Manassét Babilonba vitte fogolyként - rámutatván a szavak felcserélhetőségére. Az Ám.5:27-es vers arról ír, hogy Izráelt Isten fogságba küldi "Damaszkuszon túlra", azaz Asszíriába, azonban

István ezt úgy idézi, hogy "Babilonon túlra" (ApCsel.7:43). Az Ezsdr.6:1-es vers azt írja Dáriuszról, Babilónia királyáról, hogy kiadott egy parancsot a templom újjáépítésével kapcsolatban. A zsidók kérték Istent, hogy fordítsa hozzájuk "Asszíria királyának a szívet" (Ezsdr.6:22), ismét azt látjuk, hogy ezek felcserélhető szavak. Az Ézsaiás Könyv 14. fejezetének próféciája sok más ebben a könyvben szereplő próféciával együtt, tökéletesen összefügg az Ezékiás idejében történt asszírai invázió leírásával (Ézs 36 és 37) ; ennél fogva beszélhet a 25. vers az asszírok összetöréséről. A 13. verset könnyebb megérteni, ha az az istenkáromló asszírokról ír, akik megostromolták Jeruzsálemet, be akartak hatolni oda, és lefoglalni a templomot saját isteneik számára. Valamivel korábban az asszír király, Tilgat-Pileszer valószínűleg ugyanezt akarta tenni (2Krn.28:20,21), az Ézs.14:13-as vers pedig ezt írja: "Pedig ezt mondtad magadban: Fölmegeyek az égbe... (a templom és a bárka szimbóluma - 1Kir.8:30; 2Krn.30:27; Zsolt.20:2,6, 11:4; Zsid.7:26) odaülök az istenek hegyére (Sion hegyére, ahol a templom volt) a messze északon" (Jeruzsálem - Zsolt.48:1,2).

BORY ISTVÁN: AZ IGAZI LUCIFER (*Nyugat, 1934. 21. sz.*)

Ilyen című elemozdító cikkében Kárpáti Aurél, a jeles kritikus egy napilap hasábjain arra a megállapításra jut, hogy Madách Lucifere a színpadon, a történeti képek során, egyre jelentéktelenebb figurává halkul s hovatovább «már csak egy-egy szellemes megjegyzésre szorítókozó idegenvezetővé színtelenedik». Továbbá, hogy «valósággal kívülmarad a drámán»... «egyszerű szemlézője lesz a lepergő eseményeknek»... s «elernyedése katasztrófáisan befolyásolja a Tragédia egész menetét»... sőt... «e tétlensége magának a műnek drámai hatását is veszélyezteti»...

Kárpáti Aurél ezután megjelöli a módot, ahogy – «a költő célkitűzésének és szándékának teljes tiszteletbentartása mellett» – segíteni lehetne a dráma eme a «szervi szívbaj»-hoz hasonlóan «súlyos hibáján» s a megoldás, mint ő mondja: «valóságos Columbus tojás.»

Nevezetesen: Lucifernek kellene megszemélyesíteni – saját szerepén kívül – azokat az alakokat is, akik «az egyes képek külön kis tragédiáit eldöntik», így az athéni szín első demagógját, a konstantinápolyi szín patriarcháját, a párisi szín Saint Just-jét s a prágai szín harmadik udvaroncát. Ennyi az egész. E dramaturgiai salto mortale pedig – a cikk illusztris szerzője szerint – egyszerű szereposztó rendelkezéssel keresztülvihető s így Lucifer «tettel nyomna szavára pecsétet, végrehajtva mindazt, amit különben csupán mond.»

Én nem merném elfogadni e gyökeres s ha nem is az egész mű, de mindenesetre a legjelentősebb szerep lényegének elkerülhetetlen megváltoztatását jelentő

rendezői reformot. Még kevésbé tudnám a bizarr újítást egy szereposztás problémájává egyszerűsíteni. Mert eltekintve attól, hogy az Ember Tragédiájával foglalkozó tengernyi irodalomban eddig senki nem vetette fel azt az ötletet, hogy Lucifernek más szerepet is adjunk, mint amit Madách adott neki: legelőször azt nem értjük, miért kell Lucifernek, a történeti színek e nagyszerű rendezőjének, vagy – mint Erdélyi János nevezi – «a tragédia sugallójának» fensőbbeség mivoltából kivetkőzve, valóságos átváltozó művészként képről-képre még külön agyonkomédiáznia a drámát? Nem közömbös-e a dráma szempontjából, hogy egy-egy eszme zászlóvivőjeként ki szerepel a színen? Mennyivel teszi drámaibbá a tragédiát, vagy akár Lucifer szerepét is, ha pl. Borbála-Évát ő és nem az általa rendezett játékokban az udvaronc csábítja el? Azután: ha nem tekintjük is azt, hogy Lucifer – a szerző művészi öntudatára vallóan – minden színben csak egy szerepet játszik (fáraó minisztere, görög harcos, Mító, Kepler famulusa stb.) és – a dolog természetéből folyóan – sehol sem veszi fel történeti alak köntösét s így a köztudomás szerint utóbb kivégzett tehát Danton-Ádámmal egy sorsra jutott Saint-Just megszemélyesítője már csak azért sem lehetne: hogyan oldhatnók a teoria szerint a római színt, melynek «kis tragédiájá» Péter apostol dönti el? (sokkal inkább mint pl. a konstantinápolyi patriarcha.) Csak nem bíznánk Luciferre annak szerepét is? Továbbá, ha «Ádám visszavonulása a cselekvéstől» (ami sokkal inkább szóvá tehető és érezhető hiány) «a



dramai küzdelem lényegét alig érinti» (ezt kétségbevonjuk: hiszen éppen az ember tragédiájának egyes képei peregnek le előttünk) «mivel a harc Isten és az ördög között folyik» (van egy egészen új felfogás: a Szerb Antalé, mely szerint e harcot Ádám és Éva vívja egymással) vajjon miért van távol a történeti színek szereplői közül a – még Lucifernél is passzívabb – Isten, kinek ezek szerint épúgy ott volna a helye, mint Lucifernek, a küzdelem másik részesének.

Nem, Lucifer személy szerint nem döntő szereplője a történeti színek külön-külön tragédiáinak; az ő szerepe nagyobbsterű és átfogóbb. Ő az egészek fő mozgatója, aki – természetesen – csak a «biblikus színekben lesz valóságos, küzdő, drámai sőt tragikái alak», ahol nincs magárahagyva a tehetetlen és naív emberpárral, hanem Istennel vívja a maga nagy viadalát. Ez az, amit Voinovich úgy fejez ki tanulmányában, hogy «Lucifer csak addig eleven, míg a Gonosz fogalmát testesíti meg. Vagyis az Úrral vívott harcában.»

Lucifer «passzivitásáról» többen nyilvánítottak véleményt – pro és contra – a Tragédia taglalói közül, de sohasem kifogásolták azt. Így – néhány jelentősebbet említve – Szász Károly annyit mond: «Lucifernek Ádám álmában a többi mellékalakok egyikévé kell törpülnie», passzivitása tehát szükségképpen; a Fővárosi Lapok kritikusa már a legelső színpadi előadáson megállapította, hogy Lucifer «noha az embert akarja megrontani, olykor mentorává válik»... vizont Rákosi Jenő ugyanekkor Lucifer túlzott aktivitásáról beszél, ugyanígy Erdélyi János, aki hajlandó inkább az ördög komédiájának, mint az ember tragédiájának nézni a művet; azt pedig, hogy «Lucifer csak elmélkedik és okoskodással kíséri a cselekvényt, s mindkevesebb dolga van a színek előrehaladásával» Morvay Győző a terjedelmes «Magyarázó Tanulmány» szerzője is meglátta. Borbély István ismét ellenkező felfogást vall irodalomtörténetében: «Lucifer igazi lénye nem a mindentudás» – mondja – «hanem az örökös tettvágy, a soha meg nem szűnő akarat, a végnélküli törekvés, az örök mozgás, a megállás nélküli élet. Lucifer a tett ihlete.»

Hogy «fokozatos» volna e passzivitásba süllyedés? lehet; ámbátor a görög színben passzívabbnak látom, mint az ezt követő római, vagy konstantinápolyiban; hogy «idegenvezetővé jelentéktelenedik» nem érzem, különösen, ha nem felejttem, hogy minden szín az ő rendezésében pereg le előttem s nélküle nem látnám az egész tragédiát, ha «szemlélője» tehát a drámának: legfellejebb annyira az, mint minden rendező s ugyanezen okból «marad kívül a cselekvésen» («bár ehhez is fér még egy-két vajjon») amire Alexander Bernát is rámutatott a mű ötvenéves jubileumán elmondott ünnepi beszédében.

Ennyit általánosságban Lucifer passzivitásáról; ami pedig az alak aktívabbá tételét illeti, más szerepeknek is Luciferre való kiosztásával a véleményem szerint – talán érdekes – kuriozumnál, vagy kísérletnél egyébb alig lehetne.

Hogy Saint Just alakjában miért nem léphetne elénk, azt fennebb már érintettem: ez egyrészt a történelemből ismert, valóban élt alak, másrészt maga sem tudja sorsát elkerülni: hogyan vezethesse akkor másét?! Képtelenség az ördög mezébe bujtanai őt. De más okból sem vihető keresztül a terv. Saint Just éppen úgy, mint a görög szín első demagógja s bizonyos mértékben a falanszter aggastyánja Ádám közvetlen megsemmisítésére tör. E szerepet tehát már csak azért sem alakíthatná Lucifer, mert neki nem ez – Ádám idő előtt való pusztulása – a célja; azonkívül neki – látszólag – minél kevesebb szerepet szabad játszania Ádám kétségbeesése körül, hiszen ő az, aki bevallott programja szerint is reményt akar kelteni az emberpárban, «hogy a csatától meg ne fussanak». Egészen értelmetlen és céltalan volna tehát, ha e reménykeltést a kétségbeejtéssel ellensúlyozná a hűvös tervszerűséggel dolgozó Lucifer. Nem ő – személy szerint ő – akarja megsemmisíteni Ádámot, kinél nyilván erősebb – oh roppant lebecsülnők e nagyszerű figurát, ha ilyesmit tételeznénk fel róla, hanem az általa bemutatott képek hatása alatt keseríti a kétségbeesésen keresztül majd az öngyilkosságig. Ez sokkal luciferibb gesztus, mint – nem tudom én – üres demagógiától felizgatott tömeg martalékaul engedni.

De nem lehetne a görög demagóg azért sem, mert hiszen éppen annak izgatásától – «Kimondom hát a nép ítéletét» – és éppen ő menti meg Ádámot – «Vészt hirdetek! Az ellen a kapuknál!» – még hazugság árán is (s nem «ez az egyetlen» hazugsága a tragédiában.) Ugyanezen okból nem lehetne a falanszter aggastyánja. Lucifer az, aki mindkét esetben fizikailag, a szó szoros értelemben megmenti a pusztulástól Ádámot (mert még szüksége van rá; nagyon olcsó győzelem lenne egyszerűen veszni hagyni, vagy egyenesen elősegíteni romlását: annak majd később jön el az ideje.)

Kárpáti Aurél azt mondja tovább: «Lucifer inkább kísérő jóbarát, mint nyílt ellenfél. De csak látszólag.» Ez igaz. Azonban, ha akár Saint Just, akár a görög demagóg, akár az aggastyán szerepét játszáná, akkor a luciferi szerep lényegében változna meg, mert a felsorolt alakok nemcsak látszólag, hanem valójában is Ádám ellenségei, vagy ellenfelei s így Lucifernek is azzá kellene válnia; mivel pedig Ádám mindvégig tudja, hogy Luciferrel, felvilágosító örök társával áll szemben: a mű értelmét – legalább is a jelenlegi értelmét – veszítené el, ami legszembeötlőbbben a XV. szín végjelenetében jutna kifejezésre.

S ha – last not least – a patriarcha szerepét nézzük, akkor különösen erre az eredményre kell jutnunk. Először: semmivel sem drámaibb a tragédia, ha a homousion-homousion vitát Lucifer folytatja; másodsor, sokkal hatásosabb és Lucifer tervébe illőbb, ha rajta kívül álló személy ténykedései és szavai ábrándítják ki a hit világából Ádámot. Hiszen ha Lucifer lenne a patriarcha alakítója – ami «állandó maszkiának megtarthatását» is problematikussá tenné – akkor Ádám, aki – nem győzöm hangsúlyozni – minden színben jól ismeri őt, joggal kételkedhetne e vallási vita valódiságában. Ha minden oly szerepet



Lucifer személyesítene meg, mely képről-képre, színről-színre ábrándítja ki Ádámot hitéből s megbénítja minden ambícióját: vajjon hinne-e ez neki? Nem «csalfa tünemény»-nek, Lucifer átlátszó, gonosz játéknak gondolná-e indokoltan – azt, ami miatt tervei meghiúsulnak? Valószínű. Így azonban valóbbnak véli a kudarcos álmoképeket és lépésről-lépésre tántorog, siet vagy hátrál az «ugrás, mint utolsó felvonás» felé.

Főként azonban azért volna bizarr, sőt frivol játék a főpap szerepét Luciferrel játszani, mert a patriarcha a keresztény, római katolikus vallásnak egyik mindmáig alapvető dogmáját, a homousiont védi. Ez

a szerep, de különösen ez a mondat: «Isten dicse, a nép üdvé híva» talán mégsem az ördög szájába való. (Arról meg – gondolom – felesleges beszélnem, hogy ez a sor, éppen ez a sor miért nem hagyható ki. A gyilkos kontraszt miatt.) Hiszen Szász Károly még azt is kifogásolja, hogy Lucifer a «kereszt hőse»-t említi a tragédia során.

Végül, hogy «teoretikus formában minden vita meddő»: e kérdés körül talán magam is elfogadom, de mivel a felvetett eszme sem más egyelőre, mint csupa teoria: szükségesnek tartottam néhány megjegyzést tenni rá.

BOLBERITZ PÁL: LUCIFER, A DÉMON

Erdélyi János nézete szerint:

*"...e rémítő látomások az ördög művei, vagy az, amit Ádám látott és átszenvedett, nem az emberiség együttes sorsa...
Az Ember tragédiája elhibázott cím, ehelyett: Az Ördög Komédiája."*

A keresztény vallási tanítás összefüggésében Lucifer (világosságghordozó) démon, vagyis bukott angyal. A bibliában angyalnak nevezik Isten küldötteit (angelosz, angelusz=küldött). Az angyalok teremtmények. Tiszta, személyes szellemi lények. Nincs testük, ámár Isten akaratából - a biblia tanúsága szerint - emberi testben (v. ö. fiatal, fehér ruhás férfi), sőt megszemélyesült természeti erőkből (v. ö. *Jelenések könyve*), különösen a világ végén, megnyilvánulhatnak. Isten a világ teremtésekor az angyalokat próba elé állította. A próba valószínűleg az volt, hogy az üdvösség tervében az embereket (létrejelenésük náluk alacsonyabbrendű lényeket) kell szolgálniuk. Mivel az angyalok test híján csak egy választási lehetőség formájában gyakorolhatják szabadságukat, ami egyben végső döntéssé is válik, a szabadság titkából adódóan jól vagy rosszul döntöttek Isten színe előtt. Akik vállalták a szolgálatot, azok a jó angyalok. Akik nem vállalták, azok a rossz angyalok, vagyis a gonosz lelkek, a démonok. A biblia úgy szól mind a jó, mind a gonosz angyalokról, mint akik bizonyos "karokba", "rendekbe" vannak sorolva. Személyes lények, ezért a biblia meg is nevez bizonyos jó angyalokat: Michaél, Gábriél és Rafaél. Ugyanígy a gonosz lelkek, ördögök közül is megnevezi Lucifert. A gonosz lelket akárhányszor a biblia sátánnak vagy diabolusznak (ellentmondó, szembeszegülő) is nevezi. Azt viszont az előbbiekből

világosan kell látni, hogy az ördög nem valamiféle anti-isten. Az ördög teremtmény, tehát nem mindentudó és nem mindenható. Isten megengedte neki, hogy az embert kísértéssel bűnbe vigye. Ám az ember szabad akarattal és Isten kegyelmével ellen tud állni az ördög kísértésének. A kísértés a hűség próbája Isten szemében. Aki a kísértésben helytáll, annak erénye még inkább gazdagodik. A sátánt a biblia szereti öskigyónak, a halál angyalának és a hazugság atyjának is nevezni. És méltán, hiszen mint az embernél magasabbrendű intelligencia, képes az ember tudata elé olyan egyoldalúan beállítani a világot, hogy aki bűnös életével erre alkalmassá teszi magát, rá is lép a csapdára, és a bűnt erénynek, a rosszat jónak, a tévedést igazságnak gondolja. A sátán arrogáns és szemtelen. A jókat és a szenteket, sőt magát Jézus Krisztust is megkísértette a pusztában. Az igazság és a jóság látszatával, a teljes élet ígéretével, holott éppen ő az, aki áldozatait a teljes tévedésbe és a halálba taszítja. Ám a hit és imádság erejével szembe lehet szegülni vele, mert Jézus Krisztus a megváltással megtörte a sátán hatalmát. A sátán a jelen üdvrendben csak utóvédharcokat folytat, ámár még így is osztogathat halálos sebeket. Isten a történelem ura, és nem Lucifer. Ezt kívánja érzékeltetni a *Tragédiában* Madách. Akkor vagyunk hűségesek a szerzőhöz, ha nem értelmezzük át a kor vagy saját ízlésünk szerint Madách e remekművét.



FEHÉR JÓZSEF ANDRÁS: „AZ EMBER TRAGÉDIÁJA” KOMPLEX LÉLEKTANI SZEMPONTBÓL, KÜLÖNÖS TEKINTETTEL „ÉVA” ALAKJÁRA

Tisztelt hallgatóság, kedves barátaim! Foglalkozásomra nézve pszichológus vagyok, de nem egészen a szokott fajtából. Ugyanis hajdanában tíz éven keresztül az irodalomban működtem, és verseket publikáltam, idehaza és külföldön is, úgyhogy kétszeresen érintve vagyok. Mi több, még egy családi determinációt is hadd említsek: nálunk családi hagyomány volt Madách, apám egyik kedvenc stúdiuma volt a Tragédia, akárcsak Homérosz Odüsszeiája, és én ezen nőttem föl.

Nem vagyok Madách-kutató, és az a sok értékes és nagyszerű adat, amit én itt hallottam, azt gondolom, nagy szerénységre kell, hogy intsenek, de hadd bővítsem ezt egy kissé: aki pszichológiára adja a fejét, annak nagyon őszintének és nagyon szerénynek kell lennie. Különbben saját prekoncepciói teljesen elúsztatják, és legyenek ezek mégoly csodálatosak, mégsem a végső valóságok. Tehát hadd legyek bátor egy merész kijelentést tenni, azt hiszem, hogy nem ismerjük Madáchot kellőképpen, és teljesen az elején vagyunk még a kutatásoknak. Én a magam részéről ezt az előadást nem szánom másnak, csak első lépésnek, vázlatnak, egy legalább ötven vagy száz oldalas munka ötoldalvas vázlatának, tehát jelzésnek.

Tehát egy ötoldalvas vázlatot tartok a kezemben, amely jungiánus komplex lélektani szempontból vizsgálja a Tragédiát. A komplex lélektant Carl Gustav Jung nevéhez kell kapcsolnunk. Két mondat csak erről: 1875-ben született, 1961-ig élt, tehát tulajdonképpen az élete az életünkbe nyúlik. Ő volt a „nagy triász” harmadik tagja: Freud, Adler, Jung. Itt mindjárt hadd tegyem azt az első propozíciót, hogy Jung, Adler és Freud nyomán egyaránt kutatni kellene ezt a csodálatos művet, amely szerintem a mi legnagyobb gondolkodónk életműve. És még mindig nincs a helyén, sem a magyar, sem az európai tudatban. Pedig ez magyarságunk és európaiságunk próbáköve egyidejűleg. Talán kicsit kategorikus ez így az elején, de ki kellett mondanom.

Jung arról volt nevezetes, hogy a freudi individuális tudattalanon kívül fölfedezte az ún. kollektív tudattalant is. Míg az individuális tudattalan az elfelejtésekből áll, abból, hogy nincs minden egyszerre a tudatunkban, hanem a tudat szűk, mindig is szűk marad, alapelvénél fogva, ab ovo, és állandó feledésben és emlékezésben élünk; a folyó élet eseményeivel „játsszunk”, és „játsszik” vele a tudattalanunk. Ezt tovább bővítette Jung azzal, hogy az álomban olyan mozzanatokot talált (amelyeket egyébként már Freud is talált, csak nem így értelmezte), amelyeket archaikus rezidiumoknak nevezett. Az álmokban és a mitikus gondolkodásban, tehát a tudattalanban vannak archaikus mozzanatok,

amelyeket nem lehet egy élet eseményeire visszavezetni, és a zsenikben pedig különösképpen intenzíven manifesztálódnak ezek a mozzanatok, s hadd tegyem hozzá, ki is választják őket. Jung is úgy tartja, mint Babits, vagyis nemcsak az énekes szüli a dalt, hanem a dal is szüli énekesét. Úgyhogy ez egyszerre egy csodálatos kényszerűség is, és egy csodálatos tehetség is mindenkor.

Ott kezdeném, hogy ez a mű, Az ember tragédiája formája szerint legalábbis, egy álomsorozat. Az álom pedig a mélylélektanok szerint via regia, vagyis királyi út a tudattalanhoz. Jung azt mondja az Önéletrajzában erről, hogy az én életem a tudattalan önmegvalósulásának egy története. Azt hiszem, mindannyian elmondhatjuk ezt magunkról is, és ez Madáchra is áll. Ádám és Éva az álom főszereplőiként haladnak végig ezen a via regian, és az ő álomba merülésük: álmaik és öntudatra ébredésük története voltaképpen a darab; ez a kerete. Azt kell gondolnunk, hogy ennek funkciója van, tehát úgy kell vennünk, amint van, vagyis tényleg erről szól ez a történet. Tudjuk, hogy az álom képes a jövőt is megmutatni, erre számos példa van, konkrét és egzakt példák, és hogy az álmok nem egyszer nagy népek, talán az egész emberiség sorsát valóban befolyásolták, befolyásolni képesek voltak. Nos, erre a gondolatra hangolódik ez a történet, megálmodják tehát Ádám és Éva, mi fog történni a jövőben velük. Úgynevezett nagy álmokat látnak. Vannak ugyanis egészen nagy álmok, s vannak mindennapiak, nem olyan jelentősek.

Ezek az álmok azonban egyszer már valóra váltak a történelemben, ezért azt is mondhatjuk, hogy valóságosak voltak egyszer a múltban, és nemcsak a jövő álmai, hanem a múlté is. Egyszerre retrospektívek tehát és prospektívek, előre is, hátra is tekintenek, Janus-arcúak, kettősek: voltak is, lesznek is. A valóság és az álom valamiképpen egybeesik bennünk: ez az első csodálatos elem talán az egészben. És mindezek fölött az Úr áll, szólal meg, no meg Madách zsenije. Adva van tehát, egy fiatalságtól öregségig tartó álom-széria. Nos, bár egy-egy álom önmagában is értelmezhető, és sokan próbálkoznak álomszótárak szerkesztésével, azonban bármily érdekes is legyen ez, tudjuk, Jung kutatásai nyomán éppen, hogy minden egyes egyénnek a saját álomsorozatában elhelyezkedő szimbólumok a lényegesek, mert álom álmot bővít, amplifikál, álom álomra fényt vet, álom álmot folytat. És aki csak a rövid távú mozzanatokot látja, tehát egy-egy álmot, azelőtt nem ragyog fel a hosszabb folyamathoz tartozó lényeg, hanem csak csupán mellékcélokat vesz észre, lépcsőfokokat az egész lépcsősor helyett.



Mi folyik az álmokban? – tehetjük fel a kérdést. Nos, Jung szerint – és Jungot nagyon sokminden igazolni látszik a kultúrtörténetben, a vallástörténetben, a folklórban és még sorolhatnám, tehát a rokon tudományokkal nagyon jó hidakat lehet építeni jungiánus pszichológiai alapon –, az álmokban lassú individuáció folyik. Az individuáció tulajdonképpen emberré válás, a filozófia szavaival élve: *werde, der du bist* – mondják az álmok, Goethe után szabadon – légy azzá, aki vagy. A jungi pszichológia szerint az ember nemcsak szerzi az énjét, hanem az vele is születik, s bontakozik vagy nem bontakozik ki, s jelenik meg az alkotásokban is.

Az álmokban jelentkező szimbólumok sűrítene, tehát valóban képesek hosszabb, Madáchnál történelmi, másoknál pedig egyéni életszakaszok tapasztalatait sűríteni. És fordítva: kívülről bevitt szimbólumok is megerősíthetik azt, ami az álomban folyik, vagyis az individuációt. Tehát a szimbólumok képesek erősítőkként működni, meggyorsíthatják az individuációt. És erre rá is van utalva az ember, hiszen az álmok rendkívül kanyargós úton haladnak különben céljaik felé. Nos, az álmokból általában és Madách álmaiból is az derül ki, hogy valamennyien sokfélék vagyunk, belül is, kívül is. A látszólagos egység nem téveszthet meg bennünket, mindannyian a sokféleséggel birkózunk, abból próbálunk csinálni valamit. A nagy kérdés: hogyan váljunk azzá, ami a rendeltetésünk, amivé lennünk kell: ennek a titkát hordozza az álomfolyamat, és azt is természetesen, hogy hogyan vált az emberiség azzá, saját álmai, álmotömegei révén. És ez a történet nem csupán filozófiai, vallási, történelmi és szociológiai kérdés, hanem jelentős mértékben természetesen pszichológiai is.

Ennek az individuációnak három aspektusa van, és ebből a szempontból tekinteném át egy pillantás erejéig, dióhéjban ezt a csodálatos művet. Az első szempont: hogyan alakul ki az emberi psziché külső arca, melyet aztán, mint szerepszemélyiséget ismerünk fel. Ezt Jung perszónának nevezi: *per sonare* keresztül beszélni; valaha a görög színész a maszkon keresztül beszélt. Valamiképpen mi is mindig „öltöztetjük” magunkat, van egy külső habitusunk, valamilyen ruhát viselünk, vannak gesztusaink, szavunk járása, vannak visszatérő elemek, amikről meg lehet bennünket ismerni. Miért van szükségszerűen az embernek árnyéka is a szerep mellett, minden szerep mellett? Ez majd még ragoznám a későbbiekben. Nos, mindenkiről elmondhatjuk azt, hogy szerephelyzetben van, ami azt jelenti egyúttal és többek között, hogy szerepkeresőben, hogy szerepharcra kényszerül önmagával is, másokkal is, persze ez a harc lehet becsúszás is, becsületes is, de ez már etikai kérdés. Alkalmazva tehát a mondottakat, azt kellene vizsgálnunk, első propozícióként, hogy melyik színben milyen szerepet tölt be Ádám illetve Éva, milyen más szereplők vannak ezekben a színekben, milyen harcokat folytatnak egymással, és mi kerekedik ki ebből.

A második téma, amelynek szempontjából nézhetjük a Tragédiát, hogyan alakul és milyenné az emberi

psziché belsőleg, miközben kifelé valamilyen szerepet tölt be. Tehát a pszichének a külső mellett van egy belső arca is, ez a kettő nem független egymástól, hanem bonyolult belső összefüggés van a kettő között. Vannak ugyebár adekvát és inadekvát szerepek, és vannak ehhez képest (belsőleg értelmezett) adekvát és inadekvát hozzáállások, érzések is. A második harc tehát, amit mindenki kénytelen folytatni magában és magán kívül is, az ún. boldogságharc. Nemcsak szerepkeresőben, hanem boldogságkeresőben is vagyunk, nő és férfi keresi egymást a közös térben. A nőnek Jung szerint animusa van, tehát saját férfi-principiuma kívül a férfiakra, a férfinek pedig animája van, tehát tudatát férfiaság, tudattalanját viszont a női elv hatja át, és ez egyúttal a tudattalanjának a szimbóluma is. Ez tükröződik kivetülve jól vagy rosszul másokban, más nemű egyéneknél, vonz vagy taszít, fölmelegít vagy hidegen hagy. Annyi bizonyos, hogy akikkel tartós együttélésbe kerül az ember, legyen az akár házasság, akár nem házasság, azok jellemzőek rá valamiképpen, közvetlenül vagy közvetve. Adaptálva tehát: Ádám és Éva, mint férfinek és nőnek az egymást keresése a Tragédiában, egymás találása vagy nem találása – és persze Madách saját életében, bár ez egy más dimenzió – ezek szintén kutatás tárgyává tehető.

A harmadik szempont mindezek után, mert nem merül ki a lehetőségek tára: a külső és belső arc után még marad valami, és ez a lényeg. Nemcsak a filozófia kutatja ugyanis a lényeg, hanem a lélektan is. Annak fessegetése ez tehát, hogy mi az emberi lényeg, az ember identitása. Mivel a pszichének nemcsak külső és belső arca van, hanem lényege is, vagyis logosza, amit ma már így neveznek a pszichológusok is, amely Herakleitosz szerint „önmagát növelni tudó”, ezért azt mondhatjuk, hogy ez az egész személyiség halandó és/vagy halhatatlan centruma, a középpontja. Tehát centrumkérdés is van a Tragédiában, és minden egyéni életben is: a középpont keresése, megtalálása vagy meg nem találása, Németh László szép szavával az ún. üdvösség-harc. Ennek célja a jungiánus pszichológia szerint a *Selbst*, az igazi Én megtalálása, amely akkor történik meg, amikor a rendeltetésünket betöltjük, mind befelé, introverzíve, mind pedig extraverzíve, kifelé. Tehát a betöltés és a kiteljesedés a mű alkotása és a kreatív terv, ezek a *Selbst*-közeliségnek a jelei.

„Mi Ádám célja?": ez a kérdés fölteendő még. Ezzel kapcsolatban megjegyezhetjük, hogy Lucifer mindent redukál, szimplifikál, és zsákutcába vezet Ádámot, aki viszont mindenkor alternatívákat keres, amplifikál, bővíti, és hol könnyebben, hol meg nehezebben, de átlépi azokat a határokat és gödröket, amelyekkel találkozik. Ezekben az átlépésekben benne van a transzcendálás, a transzcendencia, és ebben a folyamatban figyelemre méltó kíséretként jelen van Éva, aki Ádámot kísérő „másodhegedűs”-ből a remény inkarnálójává lesz a Tragédia végére. Tehát azt merném megkockáztatni, hogy ki kell jelentenünk: ez a mű beavatási műnek is készült, vagyis többféle rejtett értelme van. Van egy spirituális értelme is: a



Selbst-keresés, a Selbstre találás, tehát identitás-problematika a javából, amelyben Éva alakja döntő. Részletesebben is mondanék néhány gondolatot, amelyek továbbra is csak adalékok egy majdani kutatáshoz. Az első szempont tehát a szerep-személyiség álma. Mi is a szerep-személyiség? A legrövidebb, amit mondani lehet, hogy a psziché külső arca, a perszóna, amilyennek a psziché látszani szeretne, amilyennek mutatja magát kifelé, mások felé. Ady mondja: „Szeretném magam megmutatni, hogy látva lássanak”. Csakhogy ez nagyon nehéz: mindig csak egy-egy aspektusát tudja az ember megmutatni, és ami háttérbe kerül, az árnyékként viselkedhet. Rádásul az emberben előszeretettel él, hogy egy bizonyos módon mutassa meg magát: ahhoz van képessége, tehetsége, más tulajdonságai le vannak maradva, kevésbé fejlettek, primitívebbek, nyersebbek; a legcizelláltabb és a legkulturáltabb embernek is vannak sötét oldalai. Az árnyék definíció tehát az lesz, hogy amilyennek a psziché nem szeretne látszani, de ami mégis mintegy akarva-akaratlan, akarata ellenére kitör végső fokon belőle. Minden szerephez árnyék is tartozik; „ezt nem gondoltam volna rólad” mondjuk, amikor előtör. Ezek a szerepek tehát, mint mondtam, bizonyos tulajdonságok kiemelésén, más tulajdonságok háttérbe szorításán alapulnak. Csak röviden jegyezném meg, hogy mi kell ehhez. Nagyon lényeges dolgok. Jung szerint négyféle képessége lenne az embernek, ha teljesen kicsiszolódott volna: az érzékelés, ennek komplementere, az intuíció; ezek akkor működnek, ha egyik a másikkal háttérbe van szorítva, a másik kettő pedig az érzelem és a gondolkodás. Madách ingadozásai vagy Fráter Erzsike ingadozásai Madách és Madách anyja között, ill. saját apaképe között – milyen viszonyban volt vajon Fráter Erzsike a papjával?; ez bennem fölmerült az előző előadás alatt [Gyórfy Miklós előadása előzte meg Fehér József Andrásét – a szerk.] –, ez külön „megérne egy misét”. Ugyanis nem az első férfi volt Madách az ő életében, hiszen minden lánygyerekeknek az apja az első férfi, és ennek a helyére helyettesítődik a majdani „végső” partner vagy házastárs. Ezek szerint az emóciók és a gondolatok közötti, az intuíció és a praktikus tapasztalatok közötti hányódás örök és emberi dolog. És nyilvánvaló, hogy tehetséges embernél ez fokozottan jelentkezik. Nem feltétlenül patológiáról van szó. Jung pszichológiája nem patocentrikus. Ádám és Éva sokarcúsága a szerepekben van. Sokféle szerepben mutatkoznak meg. Sokoldalú szereplők, de ezek a szerepek két nagy csoportra oszthatók szerintem is – valakinek az előadásában már elhangzott ilyesmi – az egyik csoport az isten-gyermekség paradicsomi állapotához tartozó szerep, amely nem önálló, ezt viszont kiemelném. Illetve a paradicsomi állapotból kiesettség állapotaihoz tartozó szerepek összessége, amelyek viszont önállóak, de amelyek mögött instabilitás van, és boldogtalanság, átmenetiség, és sejtethető – ezt is említették már előttem, és örülök neki, hogy fényt vetettek rá – az

eredet nosztalgijája, amelyet Eliade, a híres vallástörténész vizsgált.

Tehát ezek mögött a szerepek mögött ott vannak a többé-kevésbé keserves leválások, és le nem válások a korábbi apa-, ill. férfiképmásokról. Madách-Ádám szerepei rendkívül ellentétesek: s ezt ő egymagában élte meg és viselte. Ezek egy élet kereteit szétfeszítik. Már itt megemlíteném, hogy noha én nem hiszek a reinkarnációban, de egy hallatlanul izgalmas közelítés lenne, ha valaki ebből a szempontból vizsgálná meg ezt az álomsorozatot. És akkor megjelenne Hüpnosz, az álom és Thanatosz, a halál megszemélyesítői, akik testvérek, a görög mitológia szerint. Ha nem álmokként, hanem Bardo-állapotokként fognánk fel ezeket a fázisokat, s ami köztük van, akkor az élet és halál közötti, az újratեսülés közötti állapotokként is megjelenhetnének. Egyáltalán nem inkompatibilis egyébként ez az alternatíva a magyar mentalitással. Visszatérve tehát: rendkívül ellentétes, egymással homlok egyenest ellentétes szerepeket látunk a Tragédiában, amelyeknek nyilván belső és külső ellentmondások felelnek meg, és totális akarások, maximalizmus. Mindazonáltal, ezzel együtt is mutatkozik szerepfejlődés, hiszen a korai, gyerekes, mindenható mesés Fáraó-szereptől a hadvezéren, a nagy katonán, az intellektuális, kicsit szobatudóson keresztül a szenvedélyes forradalmárig, majd a munkásruhába öltözött, legalábbis formailag munkásig, Ádám és Éva végigjárják a Tragédiában a lehetőségeknek egy bizonyos kollektíváját, egy bizonyos körét. Erre majd még a végén visszatérek, hogy ennek a ciklusnak jelentősége van. Közben alkalmazkodniuk kell. Ez is „megérne egy misét”, jobb, rosszabb kompromisszumokat kell kötniük, hiszen a belépés egy-egy színbe, már eleve beszűkíti a lehetőségek körét. Vállalják, hogy itt most ez(ek) lesz(nek), és nem más(ok); viszont feszítik a határokat: korok, helyek, kompromisszumok.

Nézzük egy kicsit a második szempont szerint, az animus-anima problematika szerint, ahogy említettem, különös tekintettel Éva alakjára, hiszen férfi szerzőről van szó. Ha női szerző lenne, akkor azt mondanám, hogy különös tekintettel az animusára. Az animus és anima, ezek a lélek belső arcai, tehát az anima és animus nem férfi lélek és női lélek, ezek megvannak minden férfiben és minden nőben, csak más fekvésben. A férfiben „föül” van a férfiaság a tudatban, és tudat „alatt” a nőiség, ami kivetül a női nemre, nőknél megfordítva. Tehát a férfinek animája van, a nőnek animusa, és ezek ellenkező nemű személyekre vetülnek ki: akarva és akaratlanul. Ennek mindig van cselekvő oldala, és van szenvedő oldala is: szerelemben „esés”, zuhanás. Sokszor olyanokba, akik ellenkező, illetve eltérő típusiak – s itt megint gondolok az előző kedves előadóra –, vagy akár „méltatlanok”.

Ismeretes pl. és Jung is külön beszél erről, hogy sokszor nagy tudású, kulturált, differenciált emberek relative sokkal primitívebb férfire vagy nőre vetítik ki a bennük lévő tartalmakat. Ez az, amikor az esperes úrnak viszonya van a takarítónőjével vagy a háziasszonyával. Vagy elveszi, esetleg a szakácsnőjét.



A megfelelő partner megtestesíti, legalábbis az első közelítésben és látszólag azt, amit az illető elvárna a maga önismerete függvényében a másik nemtől. Nagyon érdekesek Ádám animájának az alakváltozásai. Az anima eleve a fölbukkanást testesíti meg. Különösen a vízből fölbukkanó sellő kiválóan hordozza ezt a projekciót. Azonkívül rendkívül változékony. Itt egy kis felsorolásra is vállalkoznék: a rabszolganő lenne az első öntőformája az alkimista Madáchnak, azután ez átöntődik heroinává, majd élvező, cemende nőstény, mondjuk így, aztán apáca, majd pénzéhes, kikapós feleség, erényes márkinő, felgerjedt pórno, a londoni színben hiú, pénzvagyó, üresfejű nő, és az eszkimó színben kölcsön kapható, fejlődésben visszamaradt, visszataszító nő. Ugyanígy végigkövethetném – de ezt most nem teszem meg, erre már nincs idő – Éva animusának alakváltozásait. Annyi bizonyos, hogy itt is működik az az alapvető lelki törvényszerűség, hogy kiemelkedik a tudat alól, ill. a tudattalanból ki kell halásznunk valamit vagy valakit, egy képet, ami rávetül valakire. Még valamit kellene említeni, azt, hogy a kapcsolatok kötése, tehát ezekhez a képekhez való kötődés, mindig a korhoz, a helyhez és a situációhoz kötődést is implikálja. Ez az animus-anima láncolat, ami mindkét fél részéről benne rejlik a Tragédiában, szintén a lélek belső lehetőségeinek végigjárása.

Végül nézzük a harmadik szempontot, amely a legszubtilisabbnak tűnik, és a legnehezebben megragadhatónak, és ez az ego-Selbst problematika. Tulajdonképpen nincs itt másról szó, mint amit a modern gondolkodás úgy fejez ki, hogy zárt rendszer, nyílt rendszer. Zárt rendszer-e vagy nyílt rendszer az ember, ez a kérdés. Nyilvánvaló, hogy hol nyíló, hol pedig csukódó, azonban azt tapasztaljuk, hogy bizonyos lehetőségek a fejlődésben visszamaradt esetekben zárva maradnak, tehát a csukódás állapota válik uralkodóvá, és a kinyílások nincsenek arányban a becsukódásokkal. Ahhoz, hogy a psziché fejlődni tudjon, ahhoz be is kell fogadnia lelki tartalmakat, meg érlelnie is kell azokat magára koncentráltan. Tehát mondhatjuk úgy, hogy Jarry Übü királyához hasonlóan maga körül is kell forognia az embernek: ego, de egy magasabb középpont körül is kell keringenie. Ez a magasabb középpont a Selbst, amely nemcsak a tudatnak (mint az ego), hanem a tudatosnak és a tudattalannak is együttes középpontja. Az én egom különbözik a szomszédométól. A Selbst területén együtt tudunk működni. Ott lehet harmónia, ott van az, amit Leibniz úgy fejezett ki, hogy a monászok között van egy prestabilita harmónia, hogy a filozófiából merítsek analógiát. Ahhoz, hogy ez a harmónia visszatérjen, a kezdet harmóniája, a Paradicsom, amiből kiindul Ádám és minden ember, ahhoz fejlődésre van szükség. Itt Jung kiemeli, hogy nem gyermeknek maradni, hanem gyermekké válni, ez a cél. És ezért jelenik meg nagyon sarkalatos és súlypontos helyen a gyermek (Éva bejelentése). De még mielőtt ez megtörténne, nyugodtan

konstatálhatjuk, hogy itt szintén egy ciklust járnak be – ezt most már többször tapasztaltuk – a szerepek terén, az animus-anima problematikánál, és az Én-problematikánál is, tehát az Öntudat, a szintek problematikájánál. Mindegyik színnek van valahol ugyan egy ego-centruma, más és más valakiként jelenik meg Ádám, de mégis van valami örök „ádámiság” is, Selbst. Bár noha külön-külön egok jelennek itt meg az egyes színekben, mégis, valamiképpen összefüggnek egymással és Madáccsal! Itt egy ego-Selbst problematika rejlik: Ádám olyasmint lát, ami meghaladja az átlag-emberi szintet, s közben mégis emberként jelenik meg minden színben. De más emberként. Hogyan függ ez a két dolog össze, ezt kellene tovább kutatni. Hiszen az összefüggések fölfedezésének csupán az ember szellemi nívója szab határt. Tudniillik fölvetjük azt a kérdést, hogy tényleg összefüggnek ezek az egyes színek egymással? Nem egyszerűen csak skizofrén módon? Hát nem! Tudniillik a skizofrén ember nem tud koherens művet alkotni egyrészt, másrészt pedig ezek minden normális emberben jelen vannak, lefűződhető komplexusok lehetősége formájában. Vagyis ezek külön-külön is megjelenhetnek emlékeink, élményeink külön személyeként. Idős emberekről, azt hiszem mindannyian hallottunk olyan történetet, amelyben múltbeli személyeknek az emléket olyan intenzitással tudták fölleveníteni, hogy az egyenlő volt már a megjelenítéssel vagy akár az eljátszással, a médiumomású az is egyébként, hogy hipnózisban a közümmok sokkal jobban tudnak rajzolni, festeni, énekelni és beszélni, különleges dolgokat mondani, mint éber állapotban. Tehát van a tudattalannak egy mitopoétikus szerepe és funkciója. A Selbstnek csak ügyvivője lehet az ego, általában pedig a helyét foglalja el. Ez az, amit úgy nevez Viktor Frankl, hogy el van fojtva az emberben az isten. Ahhoz, hogy valakinek az egoja kialakuljon, ahhoz szükség van egy ilyen átmeneti elfojtásra. Hogy ez végelegessé válik-e vagy sem, ez az ember üdvösségarcának a kérdése. Hogy a megszerzett önállóságot azután mire használja valaki, hogy szabadon és belátva a dolog szükségszerű voltát visszanyúl-e a kiindulópontához, vagy pedig az űrben köt ki – ez rajta múlik. Szóval nem kerülhetjük ki a pszichológiában sem a transzcendencia problémáját, éppen ezért korunk minden valamirevaló pszichológusa behatóan foglalkozott a vallás problematikával, s hadd tegyem hozzá, nem is perspektivikus az a pszichológia, amelyben ez nem jelenik meg. Végző szóként itt azt mondhatnám, persze olyan végző szóként, amit majd tovább kell folytatni, hogy amikor éppen lezárulni látszik a Tragédia, és elkezd menetelni Ádám a visszavonhatatlan megsemmisülés felé, akkor az utolsó szín végén, amikor földereng a halál zártsága, véglegessége, akkor derül ki, hogy semmi sincs lezárva, minden újakezdődik, és a folytatás lehetséges: mindenkor, mindig. Itt van a feloldás előttünk, zárul és nyílik a kör.



Hit és tudás

SÁNDOR IVÁN: A TRAGÉDIA TOVÁBBGONDOLÁSÁNAK LEHETŐSÉGEI

Madách Imre életműve másfél évszázada folyamatosan új kérdéseket hív ki. Le kell bontani a recepció, az irodalmi tudat, a színházi értelmezések megkövesedett rétegeit, hogy eljussunk *Az ember tragédiája* és a *Mózes* lényegiségeihez.

Néhány joggal kanonizálódott értelmezési támpont persze alapvető megközelítést nyújt. Ilyen az, hogy Madách magányából univerzális kérdésekkel nézett szembe, „... *nem riad vissza a legvégső konzekvenciáktól sem: műve egyik leghatalmasabb kísérlete az emberi szellemnek, hogy sorsával szembenézzen*” (Babits). Ilyen az, hogyha „*formáját és tárgyát tekintjük, két bosszú nyugati irodalmi vonulat találkozik benne össze: a »drámai költemény« és a történetfilozófiai irodalom formulája*” (Szerb Antal); az is hogy „*Faust-jéle drámai kompozíció, de teljesen a maga lábán jár, hatalmas gondolatokkal teljes... egészen önálló irányt mutat*” (Arany János). Ilyen továbbá, hogy mélyen a Bach-korszak életérzésébe ágyazódik „*Madách gondolkozása és költészete elsősorban nem formai, hanem életjelenség... tevékenysége az élet láza...*” (Barta János). Irodalmunk karakterére mutat rá Halász Gábor felismerése: „*Az állandó késés irodalmában teljesen együtt baladt a külföldi kortársakkal, tőlük függetlenül, de a nagyok rejtélyes belső összefüggéseivel jutott el a közös konklúzióig is, mint magányos tengerszem végigélte a tengerek rengését.*”

Vajon nem kizárólagosan a huszadik század végének az egész európai szellemet átjáró alkonyérzése inspirál-e akkor, amikor a *Tragédiában* felfigyelek a történelemmel szembekerülő, annak nyomása alatt megingó, összeroppanó, kiegyenesedni próbáló, ám újra „porbasújtott” ember, valamint a magát kereső, veszendő, önmentéssel kísérletező Én problematikájára?

Minden korszak a maga élményvilága, szellemi támpontja, esszencialitásai szerint fordul a nagy művekhez. Másrészt: a nagy művek megelőlegezik utókorok számára azt, ami éppen azért sajátjuk, s teszi „őket” nagy művekké, mert a lényegiségük, születésük idején megegyezik azzal, ami akkor még ismeretlen. Ez az összjáték hitelesíti újabb korszakok, korábban még nem tételezhető felismeréseit. Szerb Antal már hét évtizede jelezte az újabb megközelítések lehetőségeit, amikor kiemelte a *Tragédia* egyik jellegadó mondatát: „... *hová lesz Énem zárt egyénisége?...*” Halász Gábor ugyanilyen kiemelten mutatott rá arra, hogy Madách „*a kor kisserűségével szemben, az egyéniség örök életét*” kutatta.

A *Tragédia* az emberi Én küzdelmeit mindvégig univerzális horizontban, történeti erők

összeapásaiba állítja. A *Tragédia* embere: történeti ember. Létének minden mozzanata történelmi függésrendszer felismerési-zárulási-kitörési sorozatában cirkulál. Minden álomszín a történelmi ív egy szakaszán kezdődik-fejeződik be. De Madách nemcsak a Történelem és Ember kapcsolatának nézőpontját érvényesíti. Az emberi utat magát láttatja történeti útnak. Struktúrát teremt. A struktúra alakító- és feszítő rendszere: *az Én önmagakeresésének, szabadságnágyának és szabadsághiányának egysége*. Nincsenek kezdő és végpontok. Minden ismétlődik és egymásba ér. A mélységek és magasságok a struktúrában együtt hullámszerűen. Minden történelmi korszaknak „ugyanaz” a dilemmája. Egymásra kopírozódnak az „utolsó” és „első” világok.

Közismert, hogy a mű születéskörülményeinek háttere és a belőle induló alkotói inspiráció: hármasság. A magánélet magánya. A nemzeti lét mélypontja. Kevésbé értelmezett a harmadik, a peremszituáció és az európai történeti-szellemi szituáció találkozása. Már Szerb Antal is rámutatott: *Az ember tragédiáját nem lehet „a magyar irodalom irányvonalából megérteni, csak az európai szellemi történet alapján*”. A magán-nemzeti-história szituáció együtt „húzza ki” a mű klasszicizmusát, mint egy irodalmi korszak csúcspontját, egyben lezárását, s előlegzi meg Spengler felé mutatva – ma már látjuk, a huszadik század végéig érvényesen – az emberi helyzetet, mint a nagy, az uralkodó erők metszéspontjában őrlődő *közöttiséget*. A *Tragédia* emberi helyzetét, az Ént, amint őrizni próbálja „zárt egyéniségét”, a két nagy küzdő – Az Úr és Lucifer – közötti „ingázásban” értelmezzük. Így áll előttünk, mint „hasadt” Én. A *Tragédia* embere magába szívja Az Urat is, Lucifert is. Ugyanígy: Az Úrral is, Luciferrel is jelen van. Az Úrral szembeszálló, a Luciferrel szembeforduló, a Luciferre ráhangolódó, Az Urat követő Ádám *egyaránt* „osztódott” Énjének egybentartásáért küzd.

A *Tragédia* szellemi dramaturgiája, miközben a romantikából merít, az Énnek – Freuddal, s Freud körül a huszadik század elejének irodalmában, mindenekelőtt Proustban összpontosuló – felfogását előlegzi meg. Azzal, hogy az *álom* közegébe helyezi az emberi útonléte. Olyan álomszintérre, amely mélytudatként a lényegigthatolásban, s az Én helyzetének meghatározásaként etikai centrumként „működik”.

Másfél évszázada folyamatosan felmerül a *Tragédia* és a *Faust* rokonításának szempontja. Nem merült fel azonban ebben a kétségtelenül jogos



rokonításlehetőségben egy meghatározó különbözőség, ami a történeti–szellemi, és a centrum-perem dichotómiához vezet. Az ugyanis, hogy a *Faust* embere szerződést köt. Történeti–poétikai helyzete alkalmas erre. A *Tragédia* emberénél fel sem merül a szuverenitásnak ez az európai kultúrában gyökeredző lehetősége. A *Tragédia* embere *fölött* történik meg minden, ami vele megtörténik. Egyetlen lehetősége a *fölöttiséggel* szembeni lázadás. Mindvégig ő a tét. De nem szerződéses technikákkal, és nem alternatívákkal, hanem játékszerként.

Nem megkerülhető kérdés: mi az oka annak, hogy a meglehetősen devalvált színvonalú „optimizmus-pesszimizmus” vita óta, (Lukács, Révai, Sötér) lényegében majd félévszázada alig-alig közelítette meg irodalomtörténet-írásunk Madách főműveit. A színház jóval előbb járt. Jelentős felismerések születtek budapesti, vidéki és külföldi előadásokon. Az egyik csomópont a *Tragédia* befejezésének kérdésköre. A színpadi megoldásokban felismerhető egy vonulat, amely az értelmezést közelíti azokhoz az újabb nézőpontokhoz, amelyek a *Bánk bán* színpadra állításában is megjelentek már. Amiképpen Katona

művének előadásain egyre erősebben érzékelhető a „végsemmiségig” a Személyiség belső „kivérzéséig” való eljutás, ugyanígy megjelent a *Tragédia* színpadán a „vég-mindenség” emberi helyzetére való rámutatás. A színház a *Tragédia* zárómondatai egységének felismerésével közeledett ama *közöttiségnek*, mint struktúrájának az érvényesítéséhez. A megoldások között ott vannak a Katona–Vörösmarty–Madách triász lét- és irodalomszemléletében egyaránt meghatározó, s azóta is folyamatos „archivált” egybejátszások. Amiként Katona a bánki „belső kivérzésben” az Én roncsoltságát és a Király látszattmegoldásait egymásra kopirozza, amiként Vörösmarty a „vak csillag” alatti „nyomorú föld” játszmaít a „Lesz még egyszer ünnep a világon”-nal együtt csengeti vissza, úgy felel egymásnak a *Tragédiában* a „nem feledhető vég”, s a küzdelemre-bízásra való felhívás. Mózesnek meg kell állnia az Ígéret Földje kapujában, mégis hirdeti: „... minden léptem új... nem korlátozhat törvény, vagy szokás...” Érvényes Madáchra is, amit Balassa Péter Vörösmartyról mond: „A »között« nem egyensúly többé, hanem hanyóadás és cirkulálás, a *Semmi és a Mind között...*”

HORVÁTH KÁROLY: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA SZEREPLŐINEK ÉS MOTÍVUMAINAK BIBLIAI ÉS VILÁGIRODALMI ELŐZMÉNYEIRŐL

(Elbangozott az MTA Irodalomtudományi Intézetében 1993. június 22-én, megjelent az *ItK* 1993. 3. sz. 301-336.)

I.
Az ember tragédiája legújabb értelmezéseiben mégjobban előtérbe került az a felismerés – amely ugyan nem új –, hogy az ún. keretszínnek és az álomjelenetek szoros egységet képeznek.¹ A mű ún. „eszmezsírjában”, amint azt Bérczy Károly nevezte, már benne van, hogy Madách már kezdetben a bibliai első emberpár alakjához akarta kapcsolni az emberiség történetéről szóló művét,² és a Kerényi Ferenc által ismertetett szereplőlista és a mű tartalmi vázlata is erre vall.³ De Madáchnak Erdélyi Jánoshoz írt ismert levele is, mely szerint: „Egész művem alapeszméje az akar lenni, hogy amint az ember Istentől elszakad, s önmagára támaszkodva cselekedni kezd: az emberiség legnagyobb s legszentebb eszméin végig egymás után cselekszi ezt.”⁴ Mindebből világos, hogy Madách az emberiség történetének drámai illusztrálására a bibliai ún. második teremtéstörténetből indult ki, az ún. jahvista történetből. Ugyanis a Bibliában a Genesis könyvében az ember teremtésének két egymással nem egészen egyező elbeszélése található. Az első szerint a teremtés hatodik napján, miután Isten megteremtette a Földön a növényeket és az állatokat, megalkotta az embert a maga képmására és férfivá és nővé teremtette, a Föld uralkodójává tette, és felhívta őket a szaporodásra (Gen. 1. 27-28.). Az ember teremtésének ezt a történetét, mivel Isten héber neve itt Elochim, elochimista teremtéstörténetnek nevezi a bibliatudomány, s keletkezését a Kr. e. 5. századra

teszi. A második teremtéstörténet (Gen. 2. 7-25. és 3. 1-24.) sokkal részletesebb, s mivel ebben Isten neve Jahve-Elochim, a bibliakutatás sokkal régebbinek tartja, héber nyelven kb. Kr. e. 9-10. században alakulhatott ki, mégpedig egy sokkal korábbi mítosz alapján.⁵ Ez a jahvista történet, amely szerint Isten először Ádámot alkotta meg, majd mikor ez nem talált társat az állatok világában, éjjel oldalbordájából hozta létre az első nőt, Évát és a csodálatosan szép Paradicsom- vagy Édenkertbe helyezte el őket. A kert közepére ültette a jó és rossz tudásnak a fáját és az élet fáját, és azt mondta az emberpárnak: a kert minden fájának gyümölcséből ehetnek, de kerüljék el „a jó és rossz tudásnak” fáját, mert ha ezt megízlelik, halál vár rájuk. A kígyó azonban, mely „ravaszabb volt minden mezei állatnál”, azt állította, hogy a tiltott fa gyümölcse nem halálos, ha esznek belőle, megnyílik a szemük, és olyanok lesznek, mint Isten, tudni fogják a jót és a rosszat. Ezzel rávette az asszonyt, hogy szakítson a tiltott fáról és egyék annak gyümölcséből, és adott belőle a vele levő férjének is. Ekkor „megnyíltak a szemek”, és észrevették, hogy mezítelenek, szégyenükben fügefalavelekkel takarták be magukat. Mikor meghallották, hogy Isten jár a kertben, elrejtöztek. Isten számonkérő szavaira előjöttek, és akkor a férfi a nőt, a nő a kígyót okolta a parancs megszegéséért. Isten ekkor súlyos büntetést rótt rájuk. A kígyót azzal büntette, hogy ezután hasán csúszkék és port egyék (a középkori misztériumjátékokban a kígyó négy lábúként jelent



meg először, s az isteni büntetés elhangzása után leestek a lábai). Isten utána megjósolta, hogy ellenségeskedés támad a kígyó és az asszony ivadéka közt. Az asszony ivadéka meg fogja taposni a kígyó fejét, a kígyó pedig annak sarkát fogja mardosni. Évának büntetése az lesz, hogy fájdalommal szüli meg gyermekeit, mégis epedni fog férje után, aki majd uralkodik rajta. Ádámnak – ki eddig könnyű örömet okozó módon művelte és őrizte a bőven termő Édenkertet – ezután keserves munkával „arca veritékével” kell majd megkeresnie kenyerét, a bűne miatt megátkozott földön, mely ezután tövist és bojtortjánt fog teremni. A halál vár majd az emberre, aki porból lett és porrá is lesz. Isten utána eltöltötte őket az élet fájtól, hogy ne legyenek örök életűek. Majd állatbőrökbe öltöztette őket és küizte az Édenkertből, melynek bejárataihoz lángoló kardú kerubokat állított.6

Ennyi a jahvista történet. A keresztény értelmezés Istennek azt a szavát, hogy „az asszony ivadéka meg fogja tiporni a kígyó fejét” az eljövendő Messiásra, Jézusra vonatkoztatta. Ezt nevezik előevangeliumnak, praeangeliumnak. Azt hogy a kígyó az ivadék sarkát fogja mardosni úgy magyarázták, hogy ez a passióra, Jézus szenvedéseire utal.

Az ember bűnbeesésének ez a története közismert az egész európai kultúrkörben, de később a hagyományban, tehát nem közvetlenül a Biblia szövegéből alakult elemek tapadtak hozzá, amelyek egy része lényeges alkotóelemévé vált a jahvista történetnek, más része pedig az egyes íróknál a történet kibővítését, illetve módosítását eredményezte.

Érdekes módon az ember bűnbeesésének erre a történetére nem találunk utalást sem az ótestamentumi könyvekben, sőt az evangéliumokban sem. De hogy Jézus korában ez köztudott volt, erről az apostoli levelek tanúskodnak. Pál apostol kétszer is utal rá, először a római levél 5. részének 12-21. versében, amelyben kifejti, hogy egy ember által jött a bűn és a halál az emberi nemre ti. Ádámtól, és egy embernek, Jézus Krisztusnak kegyelme törölte el a bűnt és a halált. Egyúttal meg is jelöli Ádám bűnének lényegét, amely a keresztény tanítás szerint a tiltott gyümölcs megízlelését jelenti: az Isten ellen való engedetlenséget (parakoé). Pál másik utalása a bűnbeesés történetére a Timoteushoz írt első levélben olvasható: „Ádám teremtett először, Éva csak utána, és nem Ádámot vezette félre a kísértő, hanem Évát, aki bűnbe esett.” (2. r. 13-14.). Az előző, a római levélből világos, hogy a bűnbeesés mindkettőjükre vonatkozik.

Mindebből kiténik, hogy az a sok mozzanat, amely részben a köztudatban is él, de főként a jahvista történetet irodalmi formában dolgozott fel, csak részben származik szorosan véve a Biblia szövegéből, jelentős részük a hagyományon alapul. Csak egyre utalunk most, amelyről később részletesebben szólunk majd, az sincs benne a Bibliában, hogy a csábító kígyó a Sátán volt, aki előzőleg angyalként fellázadt az Úr ellen. Hogy lázadó angyalok is voltak, ezt is csak az apostoli levelekből tudjuk meg: Péter

apostol írja második levelében: „Mert az Isten az angyaloknak sem kegyelmezett, amikor vétkeztek, hanem az alvilág sötét mélyébe taszította őket, hogy maradjanak őrizetben az ítéletre” (2. rész 4. vers). Júdás levelében pedig ez olvasható: „Az angyalokat is, akik nem becsülték meg méltóságukat, elhagyták lakóhelyüket, a nagy nap ítéletére sötétségben, örök bilincsből tartja” (6. vers).

Madách jól ismerte a Bibliát. Az „oroszlánbarlangban” három példányban is ott volt: a Vulgata latin szövegében, a régi Károli-féle magyar fordítás és a Luther-féle német bibliafordítás.⁷ A nő teremtetése c. költeményében „a nagy Elochimok”-ról beszél. Mikor Arany János a Kisfaludy Társaságban 1861 őszén a Tragédia első négy színet ismertette, a kor írói a művet a Fausttal és Milton Elveszett paradicsomával vetették össze. A Miltontól való inspiráció szerepelt ugyan a Madách irodalomban,⁸

de előtérbe került mikor Lukácsy Sándor az 1983. évi Kortárs szeptemberi számában,⁹ Szöllősi István a Confessio ugyanazon évi 3. számában,¹⁰ majd e sorok írója az ItK 1984. évi 1. számában részletesebben kifejtette a kérdést.¹¹ Az utóbbi tanulmány az édenkerti történetnek a Milton előtti költői feldolgozásával is foglalkozik, de eléggé vázlatosan, úgyhogy érdemesnek látszik az édenkerti történetnek, illetve annak mint az emberiség történetét megindító mozzanatnak a részletesebb tárgyalása az irodalomtörténet, a költői alkotások szempontjából.

Nos, Milton Elveszett Paradicsomában már korántsem található meg a Genesis jahvista történetének egyszerűsége. Mindenek előtt előtérbe kerül a csábító, Sátánnak a személye. Mint jeleztük, a Biblia nem szól róla, hogy a kígyó, a bukott angyal, a Sátán lett volna. Ez a tudat már a Krisztus előtti zsidó hagyományban alakult ki. Vétkes angyalokról ugyan szól a Genézis 6. része, akik leszálltak a földre és elcsábították az emberek szép leányait, ezekből a nászokból születtek az özönvíz előtti óriások. A Bibliának ez a története hozta aztán létre a világirodalomban Lamartine eposzát az Egy angyal bukását (La Chute d'un Ange), melyet a költő egy eposzosorozat első részének tervezett, és a főhős Cédar más és más alakban és más és más név alatt történő újjászületése (lélekvándorlása) révén ábrázolta volna Lamartine az emberiség történetét (Les Visions összefoglaló címmel), de ennek csak utolsó darabját a Jocelyn-t írta meg.¹² Nos, a Krisztus előtti zsidó hagyományban ezek a vétkes angyalok váltak volna még az ember teremtése előtt Isten elleni lázadókká és lett a vezérük: Sátán (héber szó: ellenség, Isten és az ember ellensége). Ez a mozzanat azonban nem az ószövegségi szent könyvekben található meg, hanem a Krisztus születése előtti egy-két évszázaddal előbb keletkezett apokrifákban: a Jubileum Könyvében, Ezra negyedik könyvében és az etiópiai Énok titkai c. írásban. Ezek azután kiszínezve adják vissza a bibliai bűnbeesés történetét. Az Énok titkai szerint a bukott angyal elcsábította Évát, bűnös nászuk eredménye a testvérgyilkos Kain, de azután Éva visszatért férjéhez,



Ádámhoz és kettejük gyermeke a szelíd Ábel.¹³ Mindenesetre Jézus idejében már élt a zsidó köztudatban, hogy a Sátán, a bukott angyal volt az, aki kígyó alakjában megrontotta az első emberpárt, és a véték következménye a halál és minden földi szenvedés. A Jézus élete körüli időben keletkezett az a két zsidó apokrif irat, mely azután latinra fordítva hatással volt a középkori gondolkodásra is: a Vita Adae et Evae és az Apocalypsis Mosis. A Vita átvette az Énok titkainak azt a motívumát, hogy Kain az ördög és Éva bűnös szerelmének gyümölcse volt, Ábel viszont Ádám és Éva tisztaságából származott. Már a Krisztus előtti rabbinikus irodalomban felmerült az a motívum is, hogy Ádámnak a jövődől meglátására is „felnyíltak a szemei”.¹⁴ A Vita továbbfejleszti ezt a mozzanatot: Ádám meglátja vízióban a világ elkövetkező bűneit, de a Messiást is, majd az utolsó ítéletet, és mindezt el is mondja megmaradt fiának, Szetnek. Így hát már a Jézus előtti és az azt követő században kibővül a jahvista történet: a csábító a lázadó angyal, Sátán volt kígyó képében, előbb Éva vétkezett, s csak utána Ádám, majd Ádám meglátja ivadékaik jövőjét mint „üdv-történetet”. Ehhez csatlakozik a keresztény patrisztikában hogy a „kígyó fejét megtaposó” Éva leszármazottja: Mária és gyermeke Jézus. (A „prae-evangélium”).

Mint már jeleztük, a „tiltott gyümölcs” leszakítása Pál római levele szerint az Isten iránti engedetlenséget jelenti. A patrisztikában azután hamar megjelenik az az eszme is, hogy ez az „engedetlenség” magában foglalta a többi bűn csiráját is: az irigységét, a gyűlölködését, a torkosságát, a bujaságát, a jóra való restségét is. Így van ez – mint látni fogjuk – a reneszánsz epikában és Miltonnál is. A középkori misztériumjátékok ennek illusztrálására gyakran együtt adták elő az édenkerti történetet a Kain és Ábelével együtt. De felmerült a „tiltott gyümölcs” szexuális értelmezése is már a zsidó rabbiknál, majd az egyházatyáknál, Alexandriai Kelemennél és Nazianzi Gergelynél. A problémát azonban a két teremtéstörténet különbözősége okozza. Ti. az első, az elochimista történet szerint Isten már kezdetben férfivá és nővé teremtette az embert, és felhívta őket a szaporodásra. Alexandriai Kelemen szellemi úton való szaporodást képzelt el, ez lett volna Isten szándéka. Nazianzi Gergely szerint az első emberpár túl korán egyesült, nem várta meg a teljes érettséget.¹⁵ Növelte a problémát a házasságnak és a gyermekáldásnak mint az egyház által szent dolgoknak a tekintése is. Végül Szent Ágoston álláspontja érvényesült a keresztény felfogásban, Isten kétneműnek teremtette az embert, a házasság szent dolog, de mértékletességgel, az első emberpár a páli megfogalmazás szerint az „engedetlenséggel” vétkezett, ezt jelenti a tiltott gyümölcs élvezése, az engedetlenségből következnek azután a többi vétkek is, a „bujaság” is, de nem a házasság. A dolog azután különös megoldásokra vezetett az irodalomban, a középkori latin bibliai epikában, Du Bartasnál és Miltonnál is az első emberpár a bűnbeesés előtt tisztaságban élt, utána kapta el őket a „bujaság”.

Az ember tragédiája első változatában Ádám és Éva gyermeke „bűnben, trón bíborán fogamzott”, alkalmasint az egyiptomi jelenetben, csak Szász Károly hatására és bizonyos vulgáris értelmezés miatt alakult ki a végső változat: „Fiad Édenben is bűnnel fogamzott.”¹⁶

Tegyük hozzá: a Bibliában fogamzás csak a Paradicsomból való kiűzetés után történt (Gen. 4.1.), és ezt követik az irodalmi feldolgozások, így Milton is. E téren kivétel Victor Hugo, akinél Éva édenkerti anyasága nem bűn következménye. Ellenkezőleg, ez a nő „felszentelődése” (La Sacre de la Femme. La légende des sigles.) Hugonál egyébként is, az ősbűnt nem Ádám követte el, hanem Kain testvérgyilkosságával A századok legendája és A Sátán vége szerint is.

A „tiltott gyümölcset” az európai népek általában az almával azonosították. Azonban ennek szexuális értelmezésével ellentétben áll az is, hogy a középkori misztériumdrámákban és a reneszánsz eposzokban Éva Ádám távollétében ízleli meg az átkot hozó fa gyümölcsét, férjét csak utólag beszéli rá, aki hol halálmegevető bátorságának megmutatása végett, hol hitvese iránti szerelmének megmutatására, mintegy lovagiasságból eszik belőle – így pl. Miltonnál is.

A kérdés azonban korántsem ilyen egyértelmű. Nemcsak az „Éva almájának” vulgáris, elterjedt értelmezése szempontjából, hanem komoly tudományos megfontolások miatt is. Northrop Frye A nagy Kód című könyvének (a Tipológiai II. c. fejezetben) a teremtésről írt részében kifejti, hogy a jahvista történet egy közel-keleti mítoszra vezethető vissza, és szerinte „amit elér az ember a bukás által az a szexualitás megtapasztalása” az azt követő frusztrációs érzéssel is, amire a Bibliában a mezítelenség miatti szégyenérzet utal. Mi több, Szabó Árpád az Ethnographiában egy cerámi indonéziai szigeten élő mítoszt is leírt, melyben férfi és nő egy gyümölcs és egy kígyó révén kerülnek szexuális kapcsolatba.¹⁸ A folkloristák a gyümölcset, mint a szerelem szimbolikáját gyakran emlegetik. A jahvista történet valószínűleg sumér-babiloni mítoszra megy vissza, de e népek irodalmában párhuzamos mítoszt mindeddig nem sikerült találni (sem az Atrahasziszsem a Gilgames-eposzban).¹⁹ Tekintve, hogy egymástól igen távol eső területeken jelenik meg ez a történet, valószínű, hogy valamilyen ősmítoszra megy vissza, mely nagyon régi időkben, esetleg még a kőkorszakban keletkezett. Itt megkockáztatok egy feltevést. A kutatók még a XIX. században is találtak olyan népséget Afrika belsejében (a pigmeusokat), akik nem tudták, hogy okozati viszony van a férfi és nő kapcsolata, valamint a gyermekek születése között. A kígyó a keleti népeknél az okosság szimbóluma, a hétéreknel már a „legravaszabb” tehát veszélyes állat. Az ősembernek aligha volt szüksége különleges „okosságra”, „tudásra”, hogy tudja azt, amit minden állat tud, ti. a szexuális kapcsolatra, de arra igenis, hogy rájöjjön, a gyermekszületés és a kapcsolat összefüggésére. Ez megnövelte az apa tekintélyét, s odavezetett, hogy az ókori civilizált népek is azt hitték: a gyermek elsősorban az apától származik, az



adja a magot, a nő csak őrzi azt testében – az Oresteia²⁰ harmadik része szerint. Innen eredhet már ősidőkben a fiági leszármazás is. Az így megokosított őstársadalmakban azután a szexualitás területén már bizonyos tiltások, tabuk is keletkeztek.

A jahvista teremtéstörténet kialakulását a hébereknél a bibliakutatás a Kr. e. 9-10. századra teszi, tehát a zsidók Egyiptomból kivonulása és a Törvény (a tízparancsolat) megismerése utáni (15-13. század) időre. Ekképpen ez az eredetileg természeti mítosz vallási és etikai értelmet kapott, és új formájában nagyon is alkalmas volt az emberi lélekben élő tendenciák metaforikus, példázatszerű ábrázolására. Megvan benne az ősz, kezdeti harmónia vágyképe, az aranykor emléke, melyet egy gonosz erő elrontott, és ebben – tagadhatatlanul – az ember is részes és felelős (az ember a rosszat a természeti erőktől is megtapasztalta, de a másik embertől elszenvedett bántásoktól is). Minthogy ekkor már a Törvény, az isteni eredetű Törvény is élt a zsidó nép tudatában, az Istennel szembeni engedetlenség jelképévé válhatott a tiltott fa gyümölcseinek leszakítása, az ősbűn jelképe a jóval későbbi, Pál apostol által megfogalmazott értelemben. De az emberi gondolkodásban az ősharmónia vágyképe mellett ott él e harmónia visszaállításának vágyképe is, a messianizmus. Nemcsak az ember szenved a megbomlás miatt, hanem az egész elő világ. Ennek a hitnek adott tápot az elochimista teremtéstörténet is, mely szerint Isten az embernek a gyümölcsöket, az állatoknak pedig a növényeket teremtette. Tehát az ősharmóniában az állatok közt is béke uralkodott. Ezt az egyetemes békét a próféták messianizmusa a megváltás utáni boldog jövőre is kiterjesztette. Jesaja (Ézsaiás–Izajás) próféta szerint a Messiás eljövételével „együtt eszik majd a farkas és a bárány, az oroszlán szalmát eszik majd... Nem árt és nem pusztít senki.” (64. r. 25.). A keresztény gondolkodás ezt úgy módosította, hogy az embernek a bűntől és haláltól való megváltása Krisztus halálával és feltámadásával lényegileg megvalósult (a kozmoszé, mely – mai szóhasználatunktól eltérőleg – a görög Bibliában az emberi világot jelenti), a „teremtett világé” (a ktiziszé) majd a Paruzia, Krisztus második eljövetele alkalmával valósul meg (Pál Római levele 8. r. 19-22.), amikor megújul az ég és föld (Jelenések 21.). Az ember tragédiájának második színe előtt ez a szerzői utasítás olvasható: „Ádám és Éva jőnek, különféle állatok szelíd bizalommal környezik őket.” Ennek viszont ellentmond a 240. sor, melyben Lucifer azt mondja még a bűnbeesés előtt: „a sas, mely a kis madárra csap.” Milton logikusabban követi a hagyományt: az Édenkertben béke van, és éposza az örök béke és boldogság új égi és új földi látomásával fejeződik be.

Az édenkerti harmónia megrontója azonban elsősorban a lázadó angyal, az Ősgonosz, az ember vétkes és áldozat egyaránt, s ezért megváltható. Az utóbbi, az Ősgonosz viszont nem váltható meg – hirdeti Ágoston a Biblia szellemének megfelelően. Neve először a viszonylag kései Jób könyvében szerepel: Sátán. Görög neve: diabolosz a. m. vádló,

vádolja az embert Isten előtt, e szó átment a latinba is. De honnan van a Lucifer, azaz Fényhozó név, mely már szerepel a középkorban, így Danténél is ő kerül a Pokol fenekére (Pokol. XXXIV. ének 88-90.). A bibliakutatás kimutatta, hogy egy nyelvi tévedés következtében. Ézsaiás–Izajás próféta könyvének 14. fejezetében szerepel egy gúnydal a babiloni királyról (a zsarnokról): „Leestél az égről, fényes hajnalsillag... Pedig ezt mondtad magadban: fölmegek az égbe, Isten csillagai fölé emelem trónomat... De az alvilágba zuhantál alá, a mélységes szakadéka...” Nos, mikor Kr. u. 5. század elején a Bibliát az akkori latin nyelvre lefordította Hieronymus (Szent Jeromos), ezt a részt így adta vissza: „Quomodo cecidisti de coelo? Lucifer, qui mane oriebaris?” (Hogyan estél le az égből, hajnalsillag, ki reggel emelkedtél fel?) Lucifer az akkori latinságban egyszerűen a hajnalsillagot jelentette. Még az V. század végén Dracontius keresztény latin költő is az édeni boldogságról azt írja, hogy a még ártatlan emberpár örömmel látta Lucifert (a hajnalsillagot) a tenger felett feltűnni, mert ez a nappal kezdetét jelezte.²¹ De már a zsarnok babiloni király felfuvalkodottságának és bukásának rajza annyira emlékeztetett az Isten ellen lázadó angyaléra, hogy Kr. e. 2. században már az Énok titkai c. apokrifá hasonlóan adja vissza a gonosz angyal lázadásának történetét. Hieronymus fordítása, a Vulgata lett az egyház hivatalos bibliafordítása, és a Lucifer-hajnalsillag jelentés elhalványulásával a Lucifer név a Sátán mellékneve lett a középkorban. A Fényhozó értelem zavaró hatását pedig úgy kerültk el, hogy amíg a lázadó angyal az Úr szolgálatában állott, addig a neve Fényhozó (Lucifer) volt, később kapta lázadása után a Sátán (ellenség) nevet, de égi neve bukása után is megmaradt. Ezt a megoldást választotta Victor Hugo A Sátán vége (La Fin de Satan) c. töredékben maradt eposzának végén, úgy állítva be a dolgot – eltérőleg a keresztény felfogástól –, hogy a világ végén a Sátán is megváltatik: „Satan est mort; renais q Lucifer célest!” (Sátán meghalt, szüless újjá Égi Lucifer!). A Biblia 1611. évi hivatalos angol fordítása (Authorized Version) Ézsaiás–Izajás próféta gúnydalát fordítva meghagyta a Vulgataban szereplő Lucifer-hajnalsillag nevet. Innen eredeztetik, hogy Byron Kainjában is Lucifer a lázadó angyal neve. Több Madách-kutató szerint Byrontól ered a Tragédia Luciferje. Byronnál egyébként Lucifer tagadja, hogy ő lett volna az első emberpár csábítója.²² Byron a mű előszavában arra hivatkozik, hogy a bibliai történet is csak „kígyót” említ, mint láttuk, valóban így is van. Madáchnál Lucifer először főangyal, csak utána fordul az Úr ellen, furcsa lett volna nevének megváltoztatása a drámában. Különbösen is, nemcsak Byronnál, Danténél, Christopher Marlow Doktor Faustusában is a főgonosz, Mefiszto csak szolgája, Miltonnál Sátán a lázadók vezére, de egy utalás van arra, hogy égi neve más volt.²³ Egy félreértésen alapuló, de világirodalmi tekintélyt szerzett szokás indokolja Madách névadását.



(Egyébként az újabb Biblia-fordítások [katolikusok és protestánsok egyaránt] a prófétának a babiloni királyt gúnyoló versében hajnalcsillagot fordítanak, nem Lucifert.)

II.

A bűnbeesés bibliai történetének szépirodalmi feldolgozása a középkorban indul meg. Először latin nyelvű hexameteres költeményekben, melyek aránylag nagy számban keletkeztek a középkor elején az akkor még Gallia területén. Ezek az elbeszélő költemények a 4. század végétől a 6. század végéig terjedő népvándorlás viharai miatt szenvedő területen születtek egyházi emberek tollából. Általában a teremtésről, az édenkert szépségéről, az első emberpár bukásáról, utána a természet kegyetlenné, az embereknek egyre romlottabbá válásáról szólnak, van, amelyik egészen a vízözönig adja elő a történeteket.²⁴ Eléggé ismertek voltak a középkor folyamán is, de igazi hatásukat a XVI. század elején fejtették ki a reneszánsz francia bibliai epikájára és valószínűleg közvetlenül is, de közvetve biztosan Miltonra. A jahvista történet ezekben már természetesen a hagyományokból származó mozzanatokkal bővült. Így pl. az angyalok teremtése egyikben megelőzi az egész világ, a másikban az ember teremtését. A gőgös angyal, angyalok lázadása, letaszításuk a mennyből, mindenesetre megelőzi az ember megalkotását. Kígyó képében természetesen az Ellenség rontja meg az emberpárt. Itt talán elég néhány művet megemlíteni: Prudentius Harmatogeniáját (A bűn eredete), az Arles-i püspök, Hilarius Metrum in Genesim c. művét, a már említett Dracontiusnak Carmen de Deo (Költemény Istenről) c. epikumát, a Vienne-i püspök, Avitus De Mosaicae Historiae Gestis (A mózesi történetekről), és Cyprianus Heptateuchos-át (A teremtés hét napjáról). Ezek a költők a bibliai történet feldolgozásában nemcsak az Ószövetségre és az egyházatyákra, hanem az antik klasszikus költészetre is támaszkodtak: a negyedik eklogát író Vergiliusra, Ovidius Metamorphosésére és Lucretius De rerum natura c. írásaiba, amennyiben ezek összhangba hozhatók voltak a keresztény tanítással. Az antik költők aranykor leírásait felhasználták az Édenkert szépségeinek festésére, felhasználták azokat a részeket is, melyek az aranykor után a világnak egyre fokozódó romlásáról szóltak az ezüst- de még inkább az vaskorban. Hogy következett be a tél és a fagy uralma, a békés múlt után az örök harc, háborúk, erőszakosságok világa, az önként gyümölcsöt, mézet adó föld hogy vált mostohává, melyet, hogy teremjen, keserves munkával kell megművelni. Az első emberpár szépségéről is írtak, Évaéről is, bár visszafogottabban, mint utódaik, a reneszánszköltők. Hangsúlyozták, hogy a kísértő előbb a hiszékeny Évát csapta be a halált hozó gyümölcssel, Ádám csak később, inkább Éva kedvéért vétkezett. A szexualitás kérdésében a kettős megoldás szerepel náluk: a bűneset előtt a „honesto voluptas” (Evans 130.), utána a nyers érzékiség (Dracontius). Az ördög hatalmas erőt képvisel, de hangsúlyozzák – elkerülendő a manicheus tévtanítást –, sokkal

alárendeltebb Istennél. Mindemellett hamis öntudattal, önmagát is megcsalva állítja – pl. Prudentius Harmatogeniájában –, hogy ő nem teremtmény „saját erejéből jött létre, önmagából vette fel állagát” (persuadit propriis genitum esse viribus ex se materiam sumpsisse sibi) akárcsak késői utódja Madách Lucifere az első színben: „De mindörökköl fogva élek én.”

A latin nyelvű, keresztény és antik elemeket egyelőre csak óvatosan összeolvasztó epikai költemények után nagy szerepet kap az édenkerti téma a középkor virágzó és hanyatló időszakában a már nemzeti nyelveken írt drámai megoldás, a misztériumdrámák formájában. Ezekben azután nagyobb hangsúlyt kap a megváltás mozzanata. Ugyanis a limbushit szerint az első emberpár nem kárhozott el, bár tőlük származik az eredeti bűn, hanem egy közömbös helyre, a poklon kívüli limbushoz kerülnek, ahonnan Krisztus a halála és a feltámadása közti időben, amikor „alászállt a poklokra”, kiszabadítja és magával viszi őket a prófétákkal együtt a mennybe. Ez Danténál is olvasható, a Pokol negyedik énekében. Sőt, a Paradicsom XXII. és XXXII. éneke szerint az első emberpár a Mennyei Rózsza szirmaira kerül, ahol a legnagyobb szentek és próféták foglalnak helyet. A misztériumdrámákban is ők a vétkező, de megváltható emberiség képviselőivé emelkednek. Egyébként Dante a páli felfogást követve értelmezi a „tiltott gyümölcsöt”. A Paradicsom XXVI. énekében azt mondja Danténak az üdvözült Ádám: „Halld hát fiam, nem épen a Tilos Fa gyümölcse volt oka a Száműzetésnek, hanem csak az átlépés a Tilosba” (Babits ford.) „Or figliuol mio, non il gustar del legno fu per se la cagion di tanto essilio, ma solamente il trepassar del segno.” (XXVI. 115-117.)

A középkori misztériumdrámák közül kiemelkedő jelentőségű a XII. században keletkezett francia nyelvű Le Mystere d'Adam, már azért is, mert mintául szolgált a más nyelvtületeken – így Angliában – készült hasonló témájú műveknek.²⁵ Ez már meglehetősen szabadon egészíti ki a bibliai egyszerű történetet, és a dialógusai viszonylag elevenek. Három részből áll. Az elsőben Sátán behatol az Édenkertbe, a tiltott gyümölcs megízlelésére akarja csábítani Ádámot, de sikertelenül. Utána Évával próbálkozik, bókol neki, hiúságát legyezgeti, felkelti inyenységét, isteni tudást, képességet ígérget neki, azután eltűnik. Ezután a már megzavart Éva előtt megjelenik egy emberi nyelven beszélő kígyó, s ennek sikerül az asszonyt rábírnia az isteni tilalom megszegésére. Utána megjelenik Ádám, és Éva férjét annak büszkeségének felkeltésével (amit a nő mert, merje a férfi is) ráveszi, hogy az is egyék a tiltott gyümölcsből.²⁶ Az ember tragédiájában is Lucifer a nőt bókolással, a férfit büszkesége sértegetésével csábítja az isteni parancs megszegésére. – A dráma második részében az emberpár keserves munkával műveli a földet, a Sátán tüskés növényt és konkolyt hint földjükre. Ekkor következik a második tragédia: Kain és Ábel története. Végül meghalnak, és az ördögök elviszik őket az alvilágba. A harmadik rész az u. n. „próféták menete”. Az ótestamentumi próféták felvonulnak, és



sorra megjósolják a Messiás, Krisztus eljövételét és a megváltást.

Tehát már ez a korai feldolgozás tartalmazza a fő kiegészítő motívumokat, így főként az édenkerti történetnek összekapcsolását Kain testvérgyilkosságával. Az ezúttal „almának” jelölt tiltott gyümölcs magában nyilvánvalóan nem tűnt fel elég világosan az ősbűn megjelölésére, nem érezték eléggé konkrétan, a testvérgyilkosság viszont már határozottan tragikus hatást gyakorolhatott a nézőkre.

J. M. Evans könyvében²⁷ azután több angol nyelven írt „miracle plays”-t sorol fel, melyek azonban nem sok újat adnak hozzá a szerinte hazájában is mintául szolgáló francia misztériumdrámákhoz, valamint epikai feldolgozásokat is, milyen az 1230 táján keletkezett Cursor Mundi, mely voltaképpen az egész Biblia verses feldolgozása (némi népi hagyományok beleszövéssel), valamint William of Shoreham elbeszélő költeménye, amely az édenkerti történetet tárgyalja, de előzmény gyanánt elmondja a pártos angyalok lázadását, majd a megváltás ígéretének hangsúlyozásában azt is kiemeli, hogy a Jézus által megváltott ember tökéletesebb lesz, mint a paradicsomi ártatlan állapotban élő volt, szóval beleviszi művébe az ágostoni „felix culpa” mozzanatát is.²⁸

Ádám és Éva története, mint keret és megindító mozzanat, és egyúttal mint befejező, megoldó motívum szerepel Arnoul Gréban 1452-ben előadott nagyon hosszú misztériumjátékában a Le Mystere de la Passionban.²⁹ Mint a cím is jelzi: a voltaképpen téma Krisztus élete és szenvedése. Ezt a terjedelmes drámát négy alkalommal adták elő, dikciója, verselése a korhoz képest kiemelkedő. A Prologus a Teremtés hetedik napját mutatja be. A Szeráf, a Kérub valamint Mihály, Gábor és Rafael főangyalok az Úr alkotását magasztalják. Az angyalok közül azonban Lucifer gögösen szembefordul az Atyaistennel (Dieu le Pere), ócsárolja alkotását. Mellé áll Sátán, Belzebut (sic!) és Astaroth. Isten száműzi a lázadó angyalokat, akik ördögökké lesznek az alvilágban. Ezután következik az Édenkertnek és az emberpárnak a megteremtése. Lucifer felháborodik az ember nagyságán és boldogságán, és Sátánra bizza az ember megrontását. Ez kigyó képében előbb Évát csábítja el. Ádám eleinte ellenáll, de Éva iránti szerelemből ő is eszik a mérges, halálos gyümölcsből. Isten vétkükért kiűzi őket az Édenkertből, majd Kain és Ábel története következik. Haláluk után a limbusba kerülnek, oda jutnak azután Dávid, Izajás, Jeremiás is, és Ezekiel vigasztalja őket a Messiás eljövételével. (Ez utóbbiak ótestamentumi története nem szerepel a drámában, csak Ádámé, Éváé valamint Kainé és Ábelé.) Jézus élete és szenvedései történetének részletes drámai megelevenítése után jön a végkifejlet. Jézus halála és feltámadása közt leszáll az alvilágba, és magával viszi Ádámot, Évát és Ábelt a mennyekbe, a prófétákkal együtt. Gréban művének újdonsága a mi szempontunkból az, hogy az előbbi művek csak ígéretet tartalmaznak az emberiséget most már jelképező emberpár megváltására, Gréban műve már drámailag ábrázolja is azt. Keretes üdvtörténet, de

minthogy mind eleje, mind befejezése az első emberpár sorsát illusztrálja, már „emberiség-drámá”-nak tekinthető. Az első véték: a tiltott alma leszakítása a szöveg szerint az engedetlenséget (inobedience) jelenti, melyet teljessé tesz a testvérgyilkosság. Ádám és Éva itt világosan és drámailag kiabrázoltan a vétkező, de megváltható emberiség jelképeivé lesznek, ezt az alapeszmét még kihangsúlyozza a műbe szőtt moralitás-dráma, „Isten négy leányának” párbeszéde. E „négy hölgy” a középkor allegorizáló hajlamának megfelelően Isten négy főtulajdonsága a 85. zsoltár alapján: az Irgalmasság (Misericorde), Jogosság (Justice), Igazság (Vérité) és a Béke (Paix). Ezek vitatkoznak: megérdemli-e az ember a megváltást a mű elején. A végén Krisztus váltásghalála után igazat adnak Misericordiának, és mint a zsoltár 11. versében: Irgalmasság és igazság találkoztak, jogosság és béke csókolták egymást (Misericordia et Veritas obviaverunt, osculate sunt sese Pax et Justicia) – így idézve a műben a Vulgata alapján.

Tehát már Goethe Faustjában is a három főangyal neve, szerepe és szembeállításuk az ördöggel régi hagyományos motívum, nemcsak Madáchnál.

A középkori és reneszánsz kori színi előadásokban természetesen a bibliai történetbeli „mezítelenség” mozzanata még utalásképpen sem szerepel (ellentétben az ikonográfiával). Ádám és Éva különböző színű bokáig érő köntösben léptek fel. (Érdekes, hogy a Friedrich Delitsch által megtalált babiloni eredetű agyagtáblán is így.)

III.

A reneszánsz új világnézete az édenkerti történet költői feldolgozásait is lényegesen módosította. A bibliai bűnbeeséstörténet a hagyományból eredt bővítésekkel megmaradt ugyan, de kibővült a Paradicsomból történt kiűzetés és Ábel halála utáni eseményekkel, az immár barátságtalanná vált természettel harcban álló és ebben a harcban hatalmas eredményeket elérő ember eposzi küzdelmeivel. Ezt az öntudatot erősítették a nagy felfedezések, Amerika felfedezése, új területek, új népek, népszokások megismerése. A ptolemaioszi világkép még általában megmaradt az irodalmi művekben, de ezt is az emberi szellem egy nagy eredményeként tekintették inkább. Világossá vált, hogy a reneszánsz nemzetei a civilizáció lényegesen magasabb fokán éltek, mint a felfedezett primitívek, de még mint az ókor művelt népei is, haladottabb módon aknázzák ki a föld kincseit, tökéletesebben építkeznek, a közlekedés is fejlettebb. Nagy hatást keltett a könyvnyomtatás és a puszkapor felfedezése is. Felmerült a kérdés, hogyan jutott ilyen magasra a Paradicsomból kiűzött ember, mert az édenkerti történet élt a kor embereinek tudatában, annál is inkább, mert a reneszánsz a könyvnyomtatás, majd a nemzeti nyelvekre való fordítás révén a Biblia ismeretét is általánossá tette. A Genesis ugyan szól arról is, hogy Ádám utódai – bár Kainé részletesebben mint Szeté – megtanulták a föld művelését és a különféle mesterségeket (Gen. 4. 16-26. és 5. 1-27.). De ezt ki kellett bővíteni, s a kor egyre emberközpontúbb szellemisége kialakította az



elővilág felett a maga uralmát kivívó és a természeti erőkkel is eredményesen küzdő ember alakját, aki értelmével alapjában mása a nagy világmindenségnek a makrokozmosznak, ő a mikrokozmosz, mint a humanista filozófusok, Nicolaus Cusanus, Pico della Mirandola és Charles de Bouelle hirdették. De hisz az első teremtéstörténet szerint Isten az embert saját képére és hasonlatosságára teremtette, hát létrejött a szintézis a bibliai és a reneszánsz világgép között a kornak bibliai témájú költészetében is. S újra felmerült az a héber, részben rabbinikus, de inkább apokrif iratokban megjelent mozzanat, hogy Ádámnak „megnyíltak a szemei” nemcsak saját meztelenségének, hanem utódai, az egész emberiség jövőjének meglátására is. Ez a jövő főként az őt követő bibliai eseményekre vonatkozik ugyan, tehát „üdv történeti” jellegű, de egyre inkább belevegyülnek antik görög-római, sőt a reneszánsz költő korabeli események is, a meglátott jövő részben már „világtörténeti” vagy inkább „művelődéstörténeti” elemeket is felvillant.

A reneszánsz szellemiség legtisztább megvalósulását az ún. lyoni iskola vezető költőegységiségének, Maurice Sceve-nek 1562-ben megjelent *Microcosme* c. elbeszélő költeményében érhetjük tetten, melyet méltán nevez az író legavatottabb méltatója Verdun L. Saulnier „humanista eposz”-nak (1947, újabban 1981).³⁰ A mű három „könyv”-ből (livre, voltaképpen ének) áll, és kiszámítottan 1003 sort tartalmaz. A mikrokozmosz természetesen az ember, aki képes megismerni a makrokozmoszt, a világmindenséget. Az embert „a földi istent” Sceve szerint Isten a maga képére ill. saját fia, Jézus képére teremtette. (Sceve hangsúlyozza a Szentháromságban való hitét.) A *Microcosme* annyiban üdv történet, hogy a teremtéssel, a férfi majd a nő megteremtésével, a tiltott fa gyümölcse megízlelése miatt az első emberpárnak a Paradicsomból való kiűzetésével, majd Kain és Ábel történetével kezdődik, s a vége az, hogy a prófétai ihletet kapott Ádám megjövendöli Évának az Isten Fia, a Megváltó eljövételét (11 verssorban). A középső rész: az I. ének egyes sorai, de főként a második és harmadik ének arról szól, hogyan küzd meg az ember a bűnbeesés után mostohává lett természettel, hogyan válik hatalmassá és tudóssá (bár ez utóbbi Sceve-nél inkább csak a középkorvégi értelemben). Ez már inkább „világtörténet” nem eseménytörténeti, hanem művelődéstörténeti értelemben: az ember technikai haladásának rajzát kapjuk (lakás, élelemszerzés, szerszámkészítés, állatszeldítés, hajózás szempontjából), azaz hogyan lesz úrrá az ember a természeti erők felett, mint homo faber, másfelől hogyan sajátítja el a tudást (írásbeliség, matematika, csillagászat, filozófia) és válik homo sapiensé. Mindezt a fejlődést Ádám „jó szelleme” (le bon génie) ihletésére először az emberiség jövőjét bemutató álomban éli meg, majd megvilágosodva Évának magyarázza el. Az emberiségnek ebben a küzdelmében vannak negatív mozzanatok is (erőszak, tévelygések, az ágyú feltalálása), de Sceve a sikerekre veti a hangsúlyt, és így – a naiv elképzeléseket is tartalmazó költemény –

az emberi haladás eposzává válik. Ádámnak a jövőbe látása először álom formájában történik, amelyben szemlélő és cselekvő is, pl. lóháton bejárja az ókori civilizáció országait. Másodszor látó és magyarázó – Évának.

A mű a teremtéssel indul el. A világmindenség először Isten „eszméjében” (Idee) élt, de ő Sceve-nél azt a Chaosból a Természet segítségével hozta létre – az író így összekapcsolja a bibliai és az antik görög felfogást (az egyházatyákat, Héziodoszt és Platont). Mint Platónnál az ember – itt Ádám – először „andogün” volt, egyesült benne a férfi és nő – ilyen módon lehetséges, hogy oldalából szülessen meg Éva. Az Édenkertben élnek, tilalmas számukra a jó és rossz tudás fája. (Az élet fáját Sceve nem említi.) A Démon irigyli az ember magas méltóságát, leszáll a „sötét mélységbe”, és társul hívja a Halált és az antik Atroposzt, azt a Párkát, aki a görög mítosz szerint elvágja az élet fonálát. A tiltott gyümölcsbe beleönti a Halál mérget, és kígyó alakjában csábítja el először Évát, aki falánkságból és kíváncsiságból eszik belőle, majd „jövendő férjének” (futur mary) is ad belőle, „jövendő férj”, mert csak a Paradicsomból való kiűzetés után lesz köztük szexuális kapcsolat. De az „alma” a démon akarata ellenére Évát „termékennyé” teszi, és így lehetővé válik, ivadéka legyen a Megváltó és megalapítsa az Egyházat. A bűn Sceve-nél az Isten elleni hálátlanság, szeretetlenség és hitetlenség Isten szavában. A kiűzetést a Halál megjelenése okozza, az első emberpár ijedtében fügelevéllel betakarva magát kimenekül előle az Édenkertből. Isten nem szólal meg, az író szelíden megdorgálja őket. Az eddig kedvező természet megváltozik, eddig ismeretlen jelenség, dörgő-villámló vihar tör ki, az ember-pár tölgyfa alá menekül. A fa lombjai valamit védenek, Ádám rájön, hogy kunyhót kell építenie faágakból és levelekből. Itt alszanak és ekkor tanítja meg őket a Természet a szexualitásra. Ádám szelídíti az állatokat, műveli a földet. Megszületik Kain, majd Ábel. A gyermekszületést nagy lelkesedéssel ünnepli az író, ami meglepő, mert bekövetkezik a testvérgyilkosság. Ekkor már keserű vádoló hangon szólal meg a szerző. (Míntha itt éreznék igazán az ősbűnt.) Az első emberpárt is itt fogja el igazán az első, valóban mély bánat, Ábel halála és Kain elbűjdosása után válik voltaképpen tragikusá Sceve-nél az első ember-pár sorsa. Ádámot mélységes apai bánatában az Isten szolgálja, a Jó Szellem (Le Bon Génie) vigasztalja a jövőt bemutató álommal, és ez a jövő az emberiség technikai, tudományos és művészi haladása. Igaz, Sceve a jövőbemutatással csak Jézus Krisztus idejéig jut el, tekintve, hogy eposzának végén a Messiás eljöttét jósolja meg. Ebben azután végleg megnyugszik a gyermekei vesztén kesergő emberpár.

Sceve-nél a Jó Szellem, a Vigasztaló Szellem (Génie Consolatif, Génie meilieur) Isten szolgálja, s jelképezi, hogy az Úr az Édenkertből való kiűzetés után sem hagyja magára az embert. Így már az első vihartól megrémült Ádámot e Jobb Szellem (Son Génie meilieur pour sa garde odonné) így biztatja: „Itt használd hát minden férfias erőfeszítéssed, a bajokkal szembeszállva bizonyítja be, hogy erős az ember” (Icy



employer faut tout ton virile effort: Contre l'aversité se prouve l'homme fort. I. 451-452.). Az édenkerti engedelmség helyére a megromlott világgal való küzdelem-etika lép.

Az álomban és az elbeszélésben foglalt „világtörténet” nem esemény- vagy eszmetörténet – bibliai értelemben sem (az özönvízre, Mózesre, Dávidra csak inkább utal szerző) – inkább művelődéstörténet. A kozmogónia még teljesen ptolemaioszi, de ezt is mint az emberi tudás nagy eredményét értékeli a szerző (az is, a homeroszi oceánnal körülvelt tányéralakú Földképzethez viszonyítva). A Babel-torony építését mint értelmetlen erőfeszítést magyarázza Sceve, és – Josephus Flaviust követve – kapcsolatba hozza „Nembrod” (Nimród) uralmával. (Ez utóbbi a zsarnok jelképévé majd Miltonnál és Victor Hugonál válik.) Hogy az édenkerti kiűzetés után az ember a küzdelemmel és a munkával, majd a tudással, művészeti képességgel (költészet, zene) halad előre, az Sceve-nél az Isten akarata: „Nem látod-e Ádám, hogy Isten úgy rendelkezik, hogy általad munkálkodjék, mint önmagában megpihen?” (Ne voistu o Adam que ton Dieu se dispose A travailler par toy, comme en soy il repose? [I. 485-486.]). A mű azonban így is „üdv történet” marad, ezt az egész fejlődést Krisztus megváltása tetőzi be a mű végén, Sceve eposzában egyesül kereszténység és humanizmus.

Sceve művének optimizmusát a történelmi körülmények is lehetővé tették. Saulnier szerint (407. p.) a mű 1555 és 1559 között készült, és megjelenése különösen kedvező időre esett, a költők (Ronsard, Jodelle) által is magasztalt toleráns és békeszerető Michel de l'Hospital főminisztersége alatt, aki IX. Károlynak uralkodása elején a tanácsadója volt. A Microcosme megírása és megjelenése idején (1562-ben) még nem sötétítették el a reneszánsz reményeit a meg-megújuló vallásháborúk. A Microcosme az utolsó évben jelent meg, amikor még azzal fejezhette be művét a szerző: „Általános béke uralkodott ez évben a világban” (Universelle paix appaisoit l'univers L'An que ce Microcosme... Fut ainsi... tracé... III. 1001-1003.). (1563 már a Vassy-i vérengzés éve és a csaknem félszázados vallásháború kezdete Franciaországban.) Maurice Sceve műve névtelenül, egy máig problematikus jelíge (non si non la) alatt jelent meg, Milton minden valószínűséggel ismerte, de korántsem tett olyan széleskörű hatást, mint a bibliai eposzban folytatójának – és sok tekintetben már a barokkba hajló reneszánsz képviselőjének – Guillaume Du Bartasnak a korában Európa-szerte ismert elbeszélő költeményei: La Sepmaine ou la Création du Monde (A Hét avagy a Világ Teremtése, 1578) és ennek folytatása: La Seconde Sepmaine ou Enfance du Monde (A Második Hét avagy a Világ Gyermekkora; első hat rész: 1584, a teljes kiadás a szerző halála után 1591).³¹ Az első mű a teremtés bibliai történetének hét napjáról szól. A Világ Gyermekkora voltaképpen befejezetlen, 14 részt foglal magában külön címekkel, az édenkerti történettel kezdődik és a Biblia alapján mondja el a zsidó nép történetét a babiloni fogságig. Tehát ez is

voltaképpen „üdv történet”, de kitéréseivel, bővítéseivel együtt már nemcsak „művelődéstörténeti”, de eseménytörténeti jellegű is. Ezek a bővítések egészen a költő koráig terjednek. Mint jeleztük, a Világ Gyermekkora – Du Bartas 1590-ben bekövetkezett halála miatt – voltaképpen befejezetlen, de költője három helyen is utal arra, hogy a történetet – bibliai alapon – egészen a Világ végéig, az Utolsó Ítéletig, a Szombatok Szombatjáig (Sabat des Sabats) akarta folytatni, és ez – Ádámnak a megmaradt fiához, Szethez intézett jóslata szerint – a teljes nyugalom napja és az ujjongás napja lesz: „Mais le dernier jour sera le vray jour de repos... Et nous estant plongés en eternal esbats, Celebrerons au ciel le Sabat des Sabats.” (Les Artrifices 623-628.). (De az utolsó nap lesz az igazi pihenés napja... és mi örök ujjongásba merülve ünnepelni fogjuk a szombatok szombatját.) De ezen optimista jóslat ellenére Du Bartas eposza lényegesen komorabb hangú, mint Sceve-é, hiszen a vallásháborúk viharában született (1572 a Szent Bertalan éj éve). Tegyük még hozzá, Du Bartas lelkes hugenotta, Navarrai Henrik (a későbbi IV. Henrik) katonája, de nincs benne gyűlölködés a katolikus fél iránt, toleranciát, nemzeti egységet akar, műve tele van békefelhívásokkal honfitársaihoz, sőt még a különböző

hitvallású keresztények együttes fellépését is sürgeti az iszlám hódításai ellen. Művében a katolikus szellemű párizsi egyetem sem talált a katolikus szellemiséget sértő mozzanatokot. Ortodox protestáns polemíája – mert az eseményeket hosszú kommentárokkal kíséri – inkább a hitetlenség (gyakran a Biblia szabadabb értelmezése) ellen irányul. Így pl. szenvedélyesen védi az édenkerti bűneset következményét, az eredendő bűn hittételét. Ortodoxiája is egyik tényezője annak – a tragikus eseményekkel terhes korára való állandó utalásai mellett – hogy műve lényegesen komorabb hangulatú, mint Sceve reneszánsz-optimizmusú írása.

De Du Bartas – barokkos előadásmódjában – tudja a világ szépségeit is megragadóan ábrázolni, így az Eden című részben, amely a bűnbeesés előtti világ boldogságát és pompáját festi. Hatottak rá – és később Miltonra is – a már említett népvándorláskori latin eposzok, amelyek a XVI. században nyomtatásban váltak közismertté. Egyesek már 1536-ban ismeretesekké váltak, de 1560-ban Párizsban Morell kiadó együttesen jelentette meg Hilarus, Dracontius, Avitus és Cyprianus latin eposzait, akik – mint láttuk – a bibliai édenkertet az antik aranykorral ötvözték össze.³² Egyébként is a görög-római antikvitás hatása Du Bartasnál erősebben érvényesül mint Sceve-nél. Du Bartas ugyan élesen elutasítja az antik filozófiának a keresztény vallással nem egyeztethető tételeit, de határozottan értékeli Platont, főleg Szent Ágoston, de részben Marsilio Ficino hatására is.

A világ teremtése nála Isten műve, akiben élt az eszme, az ideák, amelyek azután megvalósultak. A Chaos nála is szerepel, de az Isten teremtménye, melyből azután kibontotta a létező világot. Az angyalok létrehozása megelőzte a Teremtést, és a pártütő angyalok lázadása is Sátán vezetésével –



indítékuk gőg és hatalomvágy. (Sepmaine. Premier jour. 543-666.) Az édenkerti eseményt Du Bartas teljesen a Biblia szövegéhez ragaszkodva adja elő a L'Imposture (A Csalás) c. részben, azzal a hagyományos kiegészítéssel, hogy a kígyó alakjában maga Sathan csábítja az engedetlenségre először Évát, azután ez Ádámot. Indítéka: Isten elleni gyűlölete és irigysége az Isten földi képmása, az ember ellen. A kiegészítés itt inkább Évának tett hosszú hízélgése, és a nő lassú habozása a tett előtt. Utána Isten számonkérése Ádám, Éva és a kígyó felé is és a bibliai büntetések. Du Bartasnak a saját korára való utalási módjára jellemző, hogy az Édenből való kiűzetés után hasonlóképpen Calaisból az angoloknak 1559-ben történt kimenekülését hozza fel. A következő fejezet: Les Furies a világ borzalmas megváltozását mutatja be az édenkerti kiűzetés után, s jellemző módon a Háború szörnyűségeit említve ismét saját korára tér át a költő: patetikus békefelhívást intéz a francia néphez: szűnjék meg az értelmetlen vallásháború. A következő részben: Les Artifices (A Mesterségek) írja le Du Bartas az első emberpár küzdelmét az ellenségessé vált természettel szemben: a kunyhóépítés, az ehető gyümölcsök felfedezése, állatbőrökbe öltözés és a tűz meghódítása, mindez Ádám érdeme. Du Bartas itt a reneszánsz szellemében ír, de az emberi munka sceve-i pátosza nélkül. Ezután jön Kain és Ábel története a Biblia szerint: Kain féltékenységből öli meg öccsét (miért nem az elsőszülöttet szereti jobban Isten?), előre megfontoltan, erdőben (a Bibliában a mezőn). Utána Kain várost épít, ő szelídíti meg a lovat, ivadékai találják fel a fémeket és a fémeszközöket, melyeknek hasznáról és káráról az író részletesen elmélkedik. Du Bartas egyébként nem tagadja meg a reneszánsz hagyományt: a tudományok (matematika, csillagászat) feltalálására is szentel egy fejezetet: Les Colonnes (Az oszlopok) címen. Ádámnak Ábel halála után több gyermeke születik, a legkiválóbb köztük Szet, a Mesterségek fejezet végén Ádámot égi ajándékként próféta ihlet szállja meg, és meglátja fajtája jövőjét bibliai értelemben a Messiásig és a Paruzia boldogságáig, és elmondja mindezt Szetnek, de sokkal rövidebben mint Sceve-nél. A Babylone című fejezet Nembrotról (Nimród) szól, ki kítűnő vadászból zsarnoki uralkodó lesz, és ráveszi népét, hogy a sátoros élet helyett közös lakhelyül tornyot építsenek, mely a Polusig (azaz az Égig) érjen. (A ptolemaioszi világkép szerint a Föld két sarka tartja az égboltot.) Isten megharagszik, összezavarja nyelvüket (az ősnyelv Du Bartas szerint a héber volt) és szétszélednek a Földön. Ez és a következő fejezet (Les Colonies [A földrészek]) alkalom az írónak, hogy a legkülönbözőbb népek múltjáról és jelenéről beszéljen, a görögökről, nagy költőjükről, Homeroszról, a rómaiakról, az olaszokról, Petrarcáról, Ariostóról, Tassoról, az angolokról, Morus Tamásról, Baconról, Sydneyről, beleszőjje előadásába Erzsébet angol királynő magasztalását, saját hazája korabeli nagyjairól, Clément Marotról, Amyot-ról, Ronsard-ról, Du-Ples-sis Mornayról. Majd jön Kelet, jönnek a népvándorlás népei és történetük

rövid összefoglalása, majd az új világ felfedezése, Kolumbus, Chile, Peru, Patagonia, Magellán útja, a különféle népek jellemvonásai (mások az északiak, mások a déliek), végül Franciaország dicsérete és ismét felhívás a békére!

Így Du Bartasnál határozottabb az „üdv történeti” szándék, mint Sceve-nél, az előadás és a szellem a barokk felé hajlik, de sokszorta kibővül a „művelődéstörténeti” és az „eseménytörténeti” betétek száma és terjedelme. A „világtörténet” belevegyül az édenkerti helyzetből kiinduló „üdv történetbe”.

Du Bartas műveit sok európai nyelvre lefordították. Népszerűsége főként a protestáns országokban volt nagy: Németországban, Hollandiában és mindenek előtt Angliában. Bár több kiadást megért az olasz fordítás is. De a legtöbbet Angliában olvasták Joshua Sylvester átültetésében: The Divine Works of Du Bartas, első kiadás 1620-ban. S most már az édenkerti történet legnagyobb epikai feldolgozójának, Miltonnak a közelében vagyunk. Aki szintén üdv történetet írt, hogy „Isten útjait igazolja az emberek előtt”, de – Szenczi Miklós megállapítása szerint – műve „a világtörténelem enciklopédiájává” vált, nála teljesedik ki először klasszikus rangon a „jövőlátó Ádám” alakja.³³

Ami a „tiltott gyümölcs” értelmezését illeti, Du Bartas erről keveset ír, de a páli felfogást látszik magáévá tenni: az első emberpár hálátlan volt Istennel szemben, aki egy gyönyörű gyümölcsökkel teli csodálatos kertet adott nekik, s csak egy fától tiltotta el őket, így megérdemelték a kiűzetést. A végzetes gyümölcs magában foglalta a további bűnök csíráját, ezeket felsorolva nem szerepel az érzékiség. A bűnesettel kapcsolatban nem szerepel a szexualitás, de az Éden fejezetben szó van Ádám és Éva házastársi és szerelmi kapcsolatáról. Du Bartas kétféle értelmezést tart lehetségesnek, egyfelől, hogy kapcsolatuk csak szellemi-érzelmi volt, másfelől hogy testi is, mert Isten kétneműnek alkotta őket (Eden 601-602.). Du Bartast bizonyos dogmatikai óvatosság is jellemzi, vitatott kérdésekben ismerteti az eltérő álláspontokat személyes állásfoglalása nélkül. Politikai véleményét a Les Capitaines (A Vezetők) c. fejezetben fejt ki: mikor Izrael Sámueltól a bírák helyett királyt kíván, ennek kapcsán fejt ki véleményét a királyságról és köztársaságról. A fennálló állapot mellett foglal állást, a köztársaság kítűnő államforma a svájciak és az itáliai államok (Vence, Genua, Ragusa) számára, de a királyságokban élők nyugodjanak bele a monarchikus-arisztokratikus rendbe (1091-1116), többet ér a belső béke, mint az értelmetlen lázadás.

IV.

Az édenkerti történet a Biblia, a hagyományok és az irodalmi, középkorias színi előadások által a köztudatban magának az embernek a drámájává vált a tiltott gyümölcs homályos és különféle módon értelmezett szimbolikája ellenére. A misztériumjátékszerű feldolgozások után érthető, hogy a reneszánszból kinőtt klasszicista ízlés az arisztoteleszi-horatiusi szabályok szerinti színre való



alkalmazását igényelte a voltaképpeni tragédiai feldolgozásra nem igen alkalmas témának. Az anyagnak az előírt öt felvonásra való beosztását azonban lehetővé tette a monológok, a drámába szőtt elbeszélések esetleg párbeszéd formájában történő beleszövései és a görög minta után a Kar kommentáló alkalmazása. A bűnbeesés történetének első jelentős klasszicista szabályokba szorított feldolgozása a hányatott életű, inkább kiváló jogtudósként ismert németalföldi író, Hugo Grotius tollából született meg, és pedig latin nyelven. Ami nem meglepő, tekintve, hogy latin nyelvű szépirodalmi alkotások még a 18. század folyamán is szép számmal jelentek meg. Grotius Adamus Exul-ja (A száműzött Ádám) 1601-ben hagyta el a sajtót.³⁴ Öt felvonásos, szabályos klasszicista dráma, fő jelentősége, hogy jelentős hatással volt Miltonra és a XVII. századi bibliai témájú drámairodalom világirodalmi szintű klasszicista szerzőjére, a holland Joost van den Vondelra (1587 – 1679), aki szintén feldolgozta az édenkerti témát Ádám a Száműzetésben címen (Adam in Ballingschap, 1664). Grotiusnál mind az öt felvonást az angyalok kara fejezi be és értelmezi. Sátán monológiájában kifejti, hogy irigylit Ádám és Éva boldogságát az édenkertben, mivel ő magányra van ítélve. Az emberpár élete végén a mennybe fog kerülni, ahonnan ő ki van zárva. Ezért elhatározza, hogy megrontja őket. Először „jó barát” képében akarja rávenni Ádámot a tiltott gyümölcs megkóstolására, de kudarcot vall. Utána, mint „emberi nyelven beszélő” kígyó kísérti a magányos Évát. Érvei: nem számít Istennek a halállal való fenyegetése, a halál épp oly természetes dolog, mint a születés. Ha Éva megízleli a tiltott gyümölcsöt, isteni szabadságot szerez vele mind maga, mind ivadékai számára. Ádám közeledésére eltűnik. Mikor a férj megtudja asszonya tettét, megborzad, de mikor ez hitvesi szerelmükre hivatkozik, mégis eszik a gyümölcsből. Az angyali kar az ember bukását siratja, mint Madáchnál a II. szín végén. Az emberpár az ötödik felvonásban döbben rá tettének következményeire, keservesen összevesznek, majd Ádám öngyilkosságra szánja el magát, de ebben Éva megakadályozza, avval, hogy ebben az esetben ő is végezze magával. Kibékülnek, Isten a Megváltót ígéri nekik, és ők elhagyják a Paradicsomot.

A tragikum teljessége Ádám öngyilkossága lenne, de ezt a mítosz logikája eleve lehetetlenné teszi, csak a szándék a tragikus, ami tettbe nem mehet át, sem Grotiusnál, sem Miltonnál, sem Vondelnél, sem Madáchnál. Maga Milton először szintén ötfelvonásos klasszicista dráma alakjában akarta feldolgozni a paradicsom elvesztésének történetét, és J. M. Evans és G. K. Hunter szerint 1639 és 1642 előtről (tehát az angol forradalom és polgárháború előtről) való az a négy drámai vázlat, melyet e témáról készített.³⁵ De mikor politikai szereplése után, a forradalom leverését követően a magányba vonult, úgy látszik, vagy megértette, hogy e téma költői megelevenítésére az ötfelvonásos dráma kerete nem eléggé alkalmas, vagy mert – mint tette is – kibővíteni akarta az édenkerti történetet az előtte lejátszódó égi küzdelem és utána

az emberiségnek a bűnbeesést követő történetével – mégis az epikai műnem keretében írta meg az emberiség mitikus drámáját. De a kezdeti vázlatok arra mutatnak, hogy az emberi dráma volt az ősmagja a nagy eposznak.

Valóban, a drámai műnemen belül, a klasszikus ötfelvonásos dráma nem alkalmas az emberiség ősmítoszáinak megfelelő költői megjelenítésére. Ehhez új műfaj megteremtésére volt szükség, melyet Goethe valósított meg először a Faustban, utána a nagy angol romantikusok Byron és Shelley – és Az ember tragédiája cím alá Madách is ezt írta műfaji megjelölésül: „Drámai költemény”.

V.

Milton Elveszett Paradicsomáról írni nem hivatott anglicistának szinte eleve kudarcra ítélt feladat. A mű összetettsége, gazdagsága, a vele kapcsolatos vitatott és nem vitatott problémák áttekintése is már hosszú kutatást igénylő feladat. De elemzését mellőzni Az ember tragédiájával foglalkozó irodalomtörténészek súlyos mulasztás lenne. A bibliai történeten, az ahhoz szorosan kapcsolódó hagyományokon és a mindezt értelmező valószínűsíthető, de pontosan nem ismert vallásánításokon kívül, esetleg a két sztregovai pap Madách jelenlétében lefolytatott vitáin kívül csak az Elveszett paradicsom jöhet számba, mint Madách műve biblikus részeinek részben ihletője, részben forrása. Madách könyvtárának jegyzékében (mely korántsem tekinthető teljesnek) nem található meg Milton nagy eposza, csak a kisebbik: a Visszanyert Paradicsom (Paradise Regained) német fordításban.³⁶ Lukácsy Sándor szerint Madách Baróti Szabó Dávid 1802-ben megjelent hexameteres magyar átültetésében olvasta, ezt szövegpárhuzamokkal is igazolja.³⁷ Baróti Szabó műve átköltés, tömöríti az eredeti anyagát és a katolikus szellemiséghez igazítja, Szörényi László szerint Baróti Neumann (Neander) piarista tanár latin átköltését vette alapul. Szöllösy István Bessenyei Sándor fordítására utal.³⁸ Valójában Madách ismerhette Milton eposzának teljes szövegét is nemcsak németül, hanem franciául Delille verses, magyarul Bessenyei Sándor – ezúttal prózai – fordításában is, mely 1796-ban Kassán jelent meg először, és utána három kiadást is megért.³⁹

Milton nagy költeményének összetett, többféle elemből álló voltát az angol kritika is kiemeli. G. K. Hunter három alapvető tendenciát is megállapít benne: az epikait, a drámait és a történelmit. Helen Gardner a kozmikus és az emberi tartalmat.⁴⁰ Nagy vitákat kavart, hogy ki a mű voltaképpeni főhőse: a „legmarkánsabb vonásokkal megrajzolt” Sátán-e, vagy az első emberpár, elsősorban Ádám. A filozófiai-teológiai értelmezések de értékelések is eltérő véleményekről tanúskodnak.

Az ember tragédiájának kutatóját, az annak előzményeivel foglalkozót a műben elsősorban az édenkerti jelenet megelevenítése, és a bűnbeesés utáni történelem ábrázolása érdekli mindenek előtt. De talán az ember drámájának központba állítását filológiai érvek is indokolták teszik: a mű megköltését megelőző négy vázlat (drafts), melyekre már az előző fejezetben utaltunk. Ezek szerint Milton először



(1642 előtt) – mint Grotius, kivel Milton olaszországi útja előtt személyesen is találkozott,⁴¹ – ötfelvonásos drámában akarta feldolgozni az első emberpár paradicsomi történetét – allegorikus alakokkal: Justice, Mercy, Wisdom – Isten három lánya – valamint Conscience, Faith, Hope, Charity és a Kar alkalmazásával (a négy vázlatot táblázatban mutatja be G. K. Hunter (Paradise Lost, London, 1980. 78-79.). Az édenkerti történetet csak Prolog vagy a drámába szőtt elbeszélés formájában, a kibontakozást pedig a végén a katarktikus megoldással való utalással látta volna el.

Milton művében a voltaképpeni epikumot, a „nagy háborút” a világtéremtést megelőző időben a földi világtól független szellemi lények – Atya, Fiú, Sátán, a lázadó és az Atyához hű angyalok – vívják meg a homéroszi-vergiliusi hagyományoknak megfelelő módon és harceszközökkel (kivételek az antik háborúba nem illő ágyú). Sátán és angyalai felkelnek az Atya ellen, sértett hiúságból és gőgből, mert az Atya a Fiút minden angyali lény fölé helyezi. A küzdelem eredménye: Sátánék bukása és letaszítása a sötétség helyére, melyet némiképpen az antik Chaoszal azonosít a szerző. Mindez nincs benne a Bibliában, de a hagyományban is csak annyiban, hogy a lázadó angyalok a pokolba kerülnek, s a reneszánsz költők, Sceve és Du Bartas szerint a Chaos már megvolt a Teremtés előtt, s az ördöggé vált angyalok lázadása megelőzte a világ voltaképpeni létrejöttét. Sátánnak a leverés utáni dacos büszkeségében valóban van valami zordon tragikus fenség, a Pandemoniumban tartott beszéde, majd amikor a Föld kikémlelése szempontjából megközelíti a Napot, monológja megrázóan patetikus és tragikus (IV. könyv), itt némileg antropomorfizálódik is alakja. Beszédeiben van valami hasonló ahhoz, ahogyan Madách Lucifer szónokol patetikusan az I. színben. Sátán a Teremtés után az ember, Isten földi képmásán akar bosszút állni az ősidőben (Milton szerint az örökkévaló szellemvilágban is van idő) elszenvedett vereségért. Mikor Édenben az élet fájára telepedve meglátja az első emberpár boldogságát és szépségét – egy pillanatig meg is szánja őket a jövő szüneteseire gondolva (ez a mozzanat Madáchnál is megvan, Lucifer a II. szín elején „megirigyl a gyermekkedélyt”), de utána elszánja magát, hogy társul viszi őket magával, szenvedjenek ők is az örökkévalóságig. Ádám és Éva – a Biblia szerint is (Gen. 2. 15.) – művelik a kertet, de Éva – makacsul – külön akar dolgozni. Ez kapóra jön a Sátánnak, az emberiség gyöngébb felét, a nőt rábírnival az isteni parancs megszegésére. Beszélő kígyó formájában hízelgő, és kitűnő retorikával felépített beszédének hatására Éva eszik a tiltott gyümölcsből Ádám távollétében. A férfi közeledésére Sátán eltűnik a vadonban, alakot cserél, és mikor a Fiú (a Bibliában Isten) kimondja a büntető ítéletet, ezt a rejtkehelyén hallja meg. (X. 307-344.) Kétszeres eltérés a bibliai elbeszéléstől; ott a kígyó az emberpárt együtt csábítja el (igaz, a nő előbb szakít a tiltott fáról, de szó sincs a férfi ellenkezéséről), és Isten a kígyót annak jelenlétében átkozza meg. Miltonnál azután Ádám

csak Éva iránti szerelme miatt kóstolja meg a gyümölcsöt, tudva, hogy az halálhozó, azért hogy hitvesével együtt haljon meg. Sátán elérte célját, megrontotta az embert, diadalittasan tér vissza a Pandemoniumba, de ott szégyenletes vég vár rá, társaival undok kígyóvá változnak, elfogja őket a vad szomjúság, a tiltott fához hasonló szép külsejű almafa gyümölcsével akarják oltani kínjukat, de csak „keserű hamut haraphatnak” (instead of fruit chewed bitter ashes. X. 565-566.). Heroikus vonásai az eposz folyamán egyre csökkennek, végül szánalmas figurává válik. Így hát alig lehet az eposz főhőse. Igaz, hatása megmarad a bukás utáni emberiség romlottságában, de maga már nem lép fel mint szereplő személy. Madáchnál Lucifer is rontó szándékú, de az álomjelenetben antropomorfizálódik – Szász Károly helyesen állapítja meg, hogy ezekben inkább „szkeptikus bölcső”, mint ördög – még a XV. színben is ott van, igaz, mint vesztes fél, de az Úr világtervében megmarad mint egy „gyűrű” (láncszem) – igaz, akarata és céljai ellenére.

Milton nagy eposzának középpontjában ezek szerint az első emberpár áll (a cím is erre utal, a Paradicsomot ők veszítették el).⁴² A jahvista elbeszélésnek megfelelően a nő a férfi oldalából alkottatott meg – Ádám és Éva egymásra ismerését Milton nagy művészeti gyengédséggel, finom pszichológiával írja le. Éva később teremtett és előbb vétkezett a Biblia szerint (ha nem is férje távollétében) Pál apostol szerint is (Timoteushoz írt első levél 2. 13-14.). Miltonnál alárendeltebb, mint a férfi. Ádámot nála az értelmi fölény (reason), a bölcsesség és a mérséklet – Miltonnál ez annak a felismerése, hogy az isteni törvény ellen való cselekvés eleve kudarcra van ítélve – és másfelől a nő iránti szerelem vezeti, határozza meg cselekedeteit. Ő tudja, hogy a tiltott fa gyümölcse halálos mérgező, de Éva iránti szerelemből mégis eszik belőle, haljanak meg együtt. Évát a könnyelműségre való hajlam, a gyengeség (inkább mint a hiszékenység, hiszen a kígyónak egy ókori rétornak is nehéz orációt kell kivágnia, míg eléri célját), hiúság, de másfelől a férjéhez való hűséges odaadó szerelem jellemzi. Hogy Ádám a bölcs mérséklet egyszülya a bűnbeesés után ideiglenesen megbomlik, ez az események logikájából következik. Madáchnál Ádám fővonásai – ezt Szász Károly állapította meg – a büszkeség és az érző szív. Az első vonását használja ki Lucifer – persze „a tudás és nagyravágy” ígéretével is csábítja, Évát hiúságának legyezgetésével és kíváncsiságának felkeltésével nyeri meg.

Mint jeleztük, Miltonnál voltaképpen csak Éva ad hitelt a kígyó szavának, Ádám csak miatta vétkezik, és miután már Éva jócskán evett a tiltott gyümölcsből. Külön vannak a kísértés és a bűnbeesés idején. Ez egyfelől a nő felelőségének a Bibliához képest határozott eltűlése, másfelől Ádám szerelmének a magasra emelése, vagy ellenkezőleg annak a hangsúlyozása, hogy a férfi veszedelme a nő hatása alá kerülés. Ez utóbbi értelmezés felel meg jobban a kor felfogásának, és a későbbi Sámson történetét író Miltonénak is. Tegyük mindjárt hozzá, hogy ez



Madáchnál meglehetősen ellentétesen jelentkezik, mint arról majd később szó lesz. De a különlet azt is bizonyítja, hogy Milton a páli értelemben fogta fel a tiltott gyümölcs szimbolikáját, mint eposza propozíciója is mutatja: „Az ember első engedetlenségéről, a tiltott fa gyümölcsének halálos érintéséről zengj Égi Múza.” („Of Man's first disobedience, and the fruit Of that forbidden tree whose mortal taste Brought death... Sing Heavenly Muse...”) Tehát Miltonnál a „tiltott gyümölcs” nem a szexualitás megismerését jelenti. Ám a szexualitás kérdése Milton eposzában is felmerül, csak egészen másképpen. Milton ugyanis hangsúlyozza, hogy az első emberpár házasságot élt a bűneset előtt, sőt himnuszosan szól a „lelki és testi szerelemről” (IV. könyv 740-762.). Ezzel ellentétben a bűneset után „bujá, testi vágy” fogja el, és ennek kielégítése után éreznek szégyent és takarják be magukat fügefalevéllel. Milton itt kétféle szerelmet (testit is) állít szembe ugyanazon pár esetében: a szellemi-érzelmi alapon való – Eden Garden szerint „mysterious” (ti. a szó XVII. századi értelmében) – egyesülést és a nyers érzékiséget.⁴³ Ez a szembeállítás már Du Bartasnál is megvolt, de – mint láttuk – nem oly határozott értelemben, mint Miltonnál. Utána az emberpár Miltonnál egymást vádolja. Az ítéletet – a Bibliától eltérőleg – a Fiú mondja ki: Ádámot nehéz munkával, Évát szülési fájdalmakkal sújtja. Ádám mentetgetve bár, de Évát okolja, ez csak röviden a kígyót. Ami a rejtőzködő kígyót illeti –, arra rámondja a bibliás büntetést, hasán csúszson és port egyék, de kimondja, bár „rejtelmes szavakkal” (in mysterious terms [X. 174-184.]) a praevangeliumot: „Így kimondta azt a jóslatot – amely akkor valósult meg, amikor Jézus, a második Évának, Máriának a fia (son of Mary, second Eve) látta a Sátánt, mint villámlást lezuhanni az égből” (Lukács Ev. 10. 18.). (Milton itt kicsit előbbre veszi Krisztus győzelmét, melyet a XII. énekben Mihály arkangyal már úgy fogalmaz meg, hogy Krisztus halálával és feltámadásával „zúzza szét a Sátán fejét, töri meg erejét, legyőzve a Bűnt s a Halált.” XII. 450-451.)

Ezután az egész természeti világ megromlik, viszályt hoz, az eddig békés állatok egymást ölik, jönnek a vad viharok, jön a dermesztő hideg. Ádámot most már az önvád marcangolja, mi lesz, ha jön a halál, sőt talán a „haláltalan halál” (deathless death X. 789.) és ivadékaira, őt fogják átkozni utódai az elkövetkező bajokért. Éva vigasztalja, és felajánl két megoldást a jövő érdekében, minthogy „fogantatás még nem történt” („yet ere conception... to being yet unbegot” X. 987-988.) tartózkodjanak a további szexuális kapcsolattól vagy kövessenek el közös öngyilkosságot. Hogy Édenben még nem történt fogantatás, ez felel meg a Bibliának (Gen. 4. 1.), mely szerint első gyermekük fogantatása a kiűzetés után történt. Madáchnak az a Szász Károly javaslatára tett változtatása: „Fiad Édenben is bűnnel fogamzott” ellentmond mind a Bibliának, mint a Tragédia voltaképpeni mondanivalójának, koncesszió a vulgáris értelmezésnek.

Miltonnál tehát – ellentétben Grotiusszal és később Madáccsal – Évától indul ki az öngyilkosság gondolata. Ádám az Éva által javasolt megoldást két érveléssel hátrítja el:

1. „...jobban félek, az így előhívott halál nem ment meg a ránk-kiróttá-kíntól, hanem az ily dacoskodás (contumacy) csak felbőszíti őt (a legmagasabbat – The Highest), hogy a halált élővé váltsa bennünk (To make death in us life)” (X. 1026-1027.). (Bizonyára valami túlvilági büntetés sejtelme.)

2. A rejtelmes praevangeliumból következne a Sátán megtörése az Asszony Magvától, hát önelemesztésük a Sátán célját szolgálná csak, nem az ember megváltását (X. 1029-1043.).

Madáchnál Lucifernek a morálstatisztikát idéző utolsó mondata provokálja ugyan Ádám öngyilkossági kísérletét, de ezzel Ádám nem mentené meg ivadékeit a „büntől és nyomortól”, mert Évában már sarjad az új gyermek, akkor is, ha nem „Édenben fogantatott”, hanem a Tragédia eredeti szövege szerint „trón bitorán”, azaz az egyiptomi jelenetben.

Utána Ádám önelemesztés helyett a bűnbánatot és az imádságot javallja Miltonnál, de mást is mond: szembe kell nézniük a megváltozott világgal. Évát vigasztalja, a szülés számára kint hoz majd, de utána anyai örömet. Ami pedig saját magát illeti: „Munkával nyerjem meg kenyerem? Baj ez? Tunyaság rosszabb volna.” (With labour I must earn My bread, what harm? Idleness had been worse. X. 1054-1055.) Vállalja a természeti erőkkal való heroikus harcot; nem oly lelkesen, mint Sceve-nél, vagy akár Du Bartasnál, de mégis. Rájön a hideg ellen a meleget adó tűz gyújtásának titkaira (X. 1070-1078.), de ezt a felismerést is az isteni gondviselésnek tulajdonítja. Sceve-nél Ádám a kunyhóépítést „jó szellemének sugallatára” kezdi meg, Madáchnál Ádám saját ereje eredményeként: „megbírta volna saját erőm” (383. sor).

Miltonnál az emberpár bűnbánó imája nem hiábavaló, a Fiú (Milton Jézust mint a Szentháromság második személyét mindig így nevezi eposzában) önmaga feláldozását ajánlja fel váltságul (XI. 21-44.) ez el fogja törölni a bűnt és a halált (ti. a halál utáni feltámadással az utóbbit a keresztény hitnek megfelelően). Madáchnál Évának a XV. színben elhangzott próféciaja a bűn és a nyomor eltörlését ígéri a Jézustól hirdetett „testvériség” révén. Miltonnál Jézus szerepe egyértelműleg transzcendens, és csak a világ végén, az újramejelenés alkalmával lesz transzcendens és immanens egyszerre (új ég, új föld. XII. 549.), Madáchnál inkább immanens, az etikai szférában válik transzcendenssé.

Az Atya elfogadja a Fiú áldozatát, de a halál az evilági tény megmarad, mint eltörölhetetlen büntetés, vagy inkább az öröklődő bűn és szenvedés végső enyhítéseként:

Én az embert két derék (fair) adományyal öveztem (endowed): üdvvel (az eredetiben: boldogsággal; With happiness) és örökléttel: azt (the formerly, tehát az előbbi) elvesztette, s így ez (This other azaz az öröklét Immortality) csak nyújtaná a kínját (az eredetiben örök kint – eternal Woe-t – hozná rá), ha



nem hoznék halált rá. A halál így vég írja lesz (final remedy), míg annyi szorongással gyötört élet után (after life Tiered in sharp tribulation) és hit és hitből eredt munkáktól megtisztulva második életre ébred (second life), midőn az Igaz megújul, felemelkedik a megújult Éggel és Földdel együtt. (X. 57-66.)

(Jánosy István fordítását vettem alapul, az eredetivel összevetve, a világosabb értelem kedvéért változtattam rajta, inkább feláldozva a műfordítás költői szépségét.)

Ennek a különös értelmezésnek az alapját J. M. Evans⁴⁴ Philo alexandriai görög-zsidó filozófusra vezeti vissza. Philo szerint: ha a bűneset után az ember ehetett volna az élet fájának gyümölcséből, akkor örökre bűnös maradt volna, elzárult volna előtte a megigazulás lehetősége. Tehát a Krisztus utáni első században élő filozófus úgy gondolkozott: a bűneset utáni földi öröklét a bűn örökléte, a sátáni rosszban és gyötrelemben való örökkévalóság lett volna, aminél jobb az evilági halál.

Ennek az értelmezésnek megfelelni látszik az Atya rendelete, hogy őrizze lángkarddal a kertet a Kerub azért: „nehogy az Éden megteljék gonosz / s rűt szellemekkel s fáimnak lopott / gyümölcsével újra megcsalják az embert.” („Lest Paradise a receptable prove To Spirits foul, and all my trees their prey With whose stolen fruit Man once more to delude.” XI. 123-124.)

VI.

Miltonnak az a sajátos értelmezése, hogy az, hogy Isten megakadályozta, hogy a bűneset után az emberpár az élet fájának gyümölcséből egyék, voltaképpen az ember javát szolgálta, külön elemzést érdemel. Nem utolsó sorban Az ember tragédiája szempontjából.

Milton logikájának megértése szempontjából idézzük vissza a mű IV. könyvének azt a részletét (IV. 375-379.), amikor a Sátán az élet fájára telepedve, kikémleli a Paradicsomot, és azt mondja az emberről:

*Nagy kötést League with you I seek,
keresek veled s kölcsönös, szoros And mutual amity, so strait,
so close,
barátságot, hogy együtt kell velem That I with you must dwell,
or you with me,
laknod, noha nem oly élvezet Hence forth, my dwelling, haply
may not please,
az én tanyám, mint a Paradicsom... Like this fair Paradise,
your sense...*

Tehát Sátán azért csábítja az emberpárt, hogy vele lakjanak a Pokolban, társai legyenek a bűnben és az örök kínban. Valóban, a tiltott gyümölcs megkóstolása utáni rövid érzéki kábulatból felocsúdva, Ádám és Éva iszonyúan keseregnek, egymást vádolják, a jó és a rossz tudás gyümölcse megízlelésének eredménye az ember számára saját gonosz voltának a felismerése, a lelkiismeretfurdalás, saját magának és társának a gyöttrése, semmiféle értelemben véve nem a „tudás” a szokott értelemben. Jellemzően a természet megváltozását követőleg beálló viharos hideg ellen való védekezést, a tűz meghódítását Ádám a meghallgatott imának, az isteni gondviselésnek tulajdonítja: „ha imádkozunk, ő majd

megtanít minket, milyen módon védekezzünk a zordon évszak, az eső, a jég, a jégeső és a hó ellen...” (X. 1060-1064.). Milton szerint az ember a Sátántól semmi jót, még a természet erőinek megismerését sem várhatja, a bűneset utáni örök (földi értelemben örök) élet az örök kárhozatot jelentené.

Byron Kain-ja előszavában hivatkozik ugyan Miltonra, de tőle való függetlenségét hangsúlyozza. A csábító szerinte a kígyó volt, a Biblia szövege szerint, ennek az Istennel szembenálló Szellemmel, Luciferrel való azonosítása a rabbik és az egyházatyák tanításából eredő hagyomány.⁴⁵ A drámában Lucifer tagadja is, hogy ő lett volna, aki rábírta az emberpárt a tudás fája gyümölcsének megkóstolására. De ott volt a két fa az Édenkertben, s Kain szerint szüleinek halálos tévedése volt, hogy nem előbb az élet fájának gyümölcséhez nyúltak. Lucifer azután magával viszi Kaint a légbé, a preadamita világba, a Hadesbe, de Kain végül is a tapasztaltakból azt a leverő tanulságot vonja le: „Oh jaj, semminek látszom” (Alas I seem nothing). Mit azután Lucifer az „a tudás emberi summázatának mond” (And this should be the human sum of knowledge), s végül a tiltott gyümölcs egyetlen eredményének a minden vallási, erkölcsi, társadalmi megkötöttségtől független rációt tekinti, mint az ember szellemi autonómiájának teljességét. (II. felvonás vége.) A mű vége tragikus: Kain hirtelen indulatában, nem szándékosan megöli öccsét, Ábelt, és sorsa a vadonba való fájdalmas menekülés lesz, amelyet csak hitvesének, Adahnak a hűséges szerelme enyhít.

Madách is így fogja fel lényegében Kain történetét Az első halott című költeményében. A bibliai elbeszéléssel ellentétben Kain nem tudatosan, hanem hirtelen felindulásban öli meg öccsét, s utána gyöttri a lelkiismeretfurdalás. Majd Ábel holttesténél hitvese Zenő virraszt nem lankadó hűséggel. A költő a történetből ezt a következtetést vonja le:

*Fagylaló ész, férfi vizsga keble
Volt, mely az embert sírjába tette,
Érző szív és nő hívő szavára
Szállott lelkünk örökös honába.*

Madách más költeményében sem tartja sokra a „tudás fájától” kapott tudást. A Hit és tudás c. versében, melyet Balogh Károly 1856-ra vélt datálni, ezeket olvassuk:

*Nekem is volt édenről álom
Élt, mosolygott az egész természet,
Rózsa és nap, csermely, lombos árnyak
Rejtélyesen suttoztak szerelmet.
(...) Mért ültette Isten édenébe
A tudásnak széles ágú fáját?
A fa terjedt, s lassanként elölte
Árnya a kertnek minden virágát.
(...) Megszakadt a mindenség gyűrűje
Melyben Isten, ember együtt éltek,
S a nagy űrt tán át sem tudja szállni
Isten gondja és emberremények.
Fényét vesztett csillag néz az égből
Letarolva a mező románcá – – –
Egy dacol csak a közös romlásnak
A mély sírnak örök éjszakája.*



A bibliai „tudás fájának” ez a pesszimizisztikus értelmezése megfelel mind a hagyománynak, mind a Tragédiát megelőző irodalmi értelmezéseknek. Ámde Az ember tragédiájában olyan mozzanatot találunk, amely teljesen eltér minden hagyományos feldolgozástól. Az I. színben az Úr megátkozza mind a tudás, mind az örökélet fáját, és úgy adja oda Lucifernek. A II. színben így figyelmezteti az első emberpárt:

*Megállj, megállj, egész földet neked
Ádám, csak e két fát kerüld, kerüld,
Más szellem óvja csábgyümölcsseit,
S halállal hal meg, aki élvezi. –*

A tiltás tehát Madáchnál az élet fájára is vonatkozik. Van Madách költészetében olyan vers, amely talán némi világot vet erre a különös változtatásra. Ez a Leány és nő című, amelyet Balogh Károly 1844-re datált – persze feltételesen –, de ez lehet későbbi is, így 1854, a költő válása időpontja előtti.

*Szerelem az éden, lánnyal lakunk benne,
Két fának csak tilos csábító gyümölcse,
Egyik átkos fája a mindentudásnak,
Másik büszke fája halhatatlanságnak.*

A továbbiakban „a kígyó” a házasság, és e kígyó hozza „e gyümölcsökből” az „unalmat”, majd „az öröktartás rémes ijedelmét”. Madách csillag alatt megjegyzi a vers forrását: Gen. III. 22. Ebben viszont az van, hogy Isten az embert a bűneset után eltiltja az élet fájától. E keserű és ironikus vers szerint Madách úgy értelmezi a Genézis szóban forgó állítását, mintha mindkét fa gyümölcse eleve tiltott lett volna az ember számára. Balogh Károly datálása – feltevés, de mintha az „öröktartás” keserű említése a házasságban csalódott, de még el nem vált Madáchra utalna, vagy esetleg a házasság előtti keserű korszakra, a Csak tréfa megírásának idejére.

Komolyan vegyük ennek az ironikus versnek az állítását, hogy mindkét paradicsomi fa tilos és ártalmas az emberre nézve? Az ember tragédiája analóg beállítása miatt kénytelenek vagyunk. A miltoni fogalmazás – a sátáni tudás után a sátáni örökélet is vészt hozna az emberre – is hathatott arra a madáchi értelmezésre, hogy a luciferi tudás és a luciferi örökélet egyaránt káros lenne az ember számára, s ezért mindkét fa gyümölcseinek élvezése egyaránt tilos.

A II. színben Évának a reménykedésére, hogy „örökké ifjak” maradnak majd, Arany János azt a megjegyzést fűzi: „örökké ifjak lettek volna?”⁴⁶ Ez mintha az édenkerti élet olyan, a rabbinikus és egyházatyai irodalomban való értelmezésre vonatkozna, hogy Ádám és Éva a Paradicsomban boldogan élhettek volna sokáig, megöregedtek volna elégedetten, és utána a Mennybe ragadtattak volna, mint Lámek és Illés. Ilyesmire persze Madách aligha gondolt, Grotius igen. (Lásd előbb.) Egyébként is az életfa a Bibliában a jahvista történet után csak egyszer jelenik meg újra (nem oly gyakran mint a folklórban), a Jelenések könyvének utolsó fejezetében, amikor az utolsó ítélet utáni időben a mennyei Jeruzsálem közepén van. A Biblia sokkal gyakrabban az „élet

vize”, „élő víz” jelképet használja. A II. szín végén az Úr azt mondja:

*Ádám, Ádám! elbagytál engemet,
Elbagylak én is, lásd, mit érsz magadban.*

Ádám mégsem kerül teljesen Lucifer hatalmába. Megmarad benne a rosszba való bele nem törődés, hiába próbál az érzéki örömökbe vagy a tudomány nyújtotta pihenésbe menekülni:

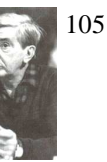
*A lélek él – e kínos szent örökség,
Mit az egekből nyert a dőre ember –,
Mely tenni vágyik, mely nem hágy nyugodni,
S csatára kél a renyhe élvezettel. (2079-2082.)*

Látszólagos ellentmondás lenne az is, hogy Lucifer, aki az I. színben magát a halál princípiumának nevezi, a II. színben az emberpárt az örökélet fájához vonja? Miltoni értelemben nem, ámde mindenesetre nem lehet itt kizárni bizonyos többértelműséget, „többszólamúságot”, „lebegtetést”. Az Úrjelenetben, mikor Ádám „megmerevül”, tehát látszólag meghal, Lucifer kacag: „Győzött hát a vén hazugság.” Ádám halálának örülne, mert nem sikerült teljesen és örökké hatalmába keríteni? S mikor Ádám újra vissza akar térni a sok csalódás után a Földre folytatni a küzdést, gúnyolva jegyzi meg: „S e sok próbára mégis azt hiszed, Hogy új küzdésed nem lesz hasztalan? S célt érsz? Valóban e megtörhetetlen Gyermekkedély csak emberé lehet. –” Azt jelentené ez, hogy a „küzdés”, mely az Úr végszavában is felhangzik, az embernek az Édenkert nyugalma után isteni, tehát transzcendens feladata lenne, mint a szerelem a falanszterben: „Az édenkertnek egy késő sugára”? Avagy Lucifer kettős magatartása lényének bonyolultságából következik, hol ördög, hol csak okoskodó, kétségeiben sokszor igazat mondó ember, a költő lelke kettősségének, a „hit meg kételkedés”-nek (l. Útravaló verseimmel c. költeményét) sötétebb vetülete? Úgy gondolom, mind a kettő, de erre majd később még visszatérek.

Miltonnál mindenesetre a kiűzetés után az ember „az örök lehetőség” állapotába kerül G. K. Hunter találó megállapítása szerint. (The kingdom of fallen man is rather fouded on an Everlasting Maybe.⁴⁷) A paradicsomi isteni állapot elvesztése és a sátáni öröklét elkerülése után ez az emberi szabadság és küzdés nehéz állapota: a történelem valósága. És – az alapvető különbség mellett is – van valami párhuzamosság is az Elveszett Paradicsom utolsó két könyve és a Tragédia álmjelenetei közt. Erről szól majd a következő fejezetünk.

VII.

Isten ítélete szerint Ádám és Éva nem maradhatnak a Paradicsom Kertjében, ennek közlésére Miltonnál Mihály arkangyalt bízta meg, hogy emberi alakot öltve szelíden vezesse ki őket onnan, de előbb ivadékaik jövőjét mutassa meg nekik. Mihály Ádámot a Paradicsom legmagasabb hegyére vezeti, onnan tárja elé a jövőt, Évát pedig vigaszt hozó álommal nyugtatja meg. Az Elveszett Paradicsom XI. és XII. könyve az emberiség történetének bibliai bemutatása, tehát lényegében „üdv-történet”, de ebbe Milton beleszővi véleményét saját korának helyzetéről, ha nem is mindig olyan közvetlenül, mint Du Bartas. A történelemábrázolásnak a hozzátoldása Miltonnál a



voltaképpen cselekményhez eltérő véleményeket keltett a Milton-kritikákban. Többen felesleges és az előadás szempontjából alacsonyabb esztétikai értékűnek ítélték a hozzátételt, de jelen feladatunk szempontjából, mely szerint Ádám történetlátásának előzményeit kívánjuk elemezni, különösképpen fontos rész. A yorki egyetem által 1968-ban kiadott *Approaches to Paradise Lost* c. tanulmánykötet szerzői, valamint C. K. Hunter és Helen Gardner szerint a két utolsó könyv szerves része az eposz egészének, a mű mondanivalójának summázata és végső értékelése. Helen Gardner figyelemreméltó méltatása szerint: „Az emberi és a történeti téma eltérő megoldást igényel. A bánatot (ti. Éden elvesztését) a remény hangja enyhíti – ezzel fejeződik be a költemény –, és ez az egyetlen elfogadható befejezés. Kozmikus szinten a Gondviselés nagy tervének megvalósulását: a Rosszból a Jót hozni ki – ez az, amit Mihály megmutat Ádámnak. Emberi szinten Milton csak a »tisztá és igaz szív« (upright heart and pure) győzelmét tudja ünnepelni, a Paradicsom boldogsága elveszett, megtalálja majd a Paradicsomot önmagában (Paradise within), utána a jó fog győzni, de ez csak remény és nem tapasztalat... Ha valaki áttekinti az emberiség történetét, és megkísérel olyan költeményt írni, mely ezt megvilágítsa, a befejezés nem lehet más mint a befejezetlenség... Az Elveszett Paradicsom vége csak szomorú lehetett... de Milton a saját nehezen megszerzett tapasztalataival eljutott odáig, hogy a türelem, a hit és a lelkiismeret nyugalma az egyedüli fegyverek, melyekkel szembe lehet szállni a vaddá változott világgal.”⁴⁸

Gardner nem tudta, hogy egy magyar költő megkísérelte „megvilágítani az emberiség történetét”, és ezt egy természettudományos utópiával fejezte be, amely szintén „szomorú”, de a mű végső kihangzása emberi szinten szintén etikai jellegű, igaz, „nem a türelem, a hit és a lelkiismeret nyugalma” kerül előtérbe, hanem a küzdés heroizmusa és a „bízva bízás” vallásos értelmű hite. De Miltonnál sem passzív jellegű erény a „türelem”, nem jelenti a meglévő rossz elfogadását, és az „engedelmesség” is az isteni parancsokra vonatkozik, és nem az evilági egyházi és világi hatalmasságok előtti meghajlásra. Milton a Cromwell vezette angol forradalom harcos tollú védelmezője, nem a Sátán, hanem Isten nevében küzdött a vallási, polgári és politikai szabadságért (religious, domestic and civil liberty).⁴⁹

A hegy tetejéről Ádám jövőlátása két részből áll. Először az Arkangyal megnyitja szemeit, és jön az öt látomása: a testvérgyilkosság, Ábel halála, egy látszatra boldog, de elpuhult népség képe, a háború elborzasztó szörnyűsége, az óriások kegyetlensége (a Gen. 6. 1-4. alapján), majd a teljes megromlottság rajza, s Isten büntetése: a vízözön. Du Bartasnál is eddig terjed Ádám víziós jövőlátása.

Utána Mihály arkangyal mondja el a bekövetkező eseményeket a Biblia szerint. Isten a szivárvány jelével új szövetséget köt az emberekkel, akik ennek megfelelően egy darabig jól és erényesen élnek, de jön azután Nimród zsarnoki uralma. Nimród „nem

elégzik a szép egyenlőséggel, testvériséggel (with fair equality, fraternal state)”, „érdemtelen uralmat követel testvéreim, és kész kivetszeni a földről a békét, a Természet-jogot, Vadász (de prédája ember, nem állat)... bár neve a lázadásból származik (téves névszarmaztatás egy lázadást jelentő héber szóból⁵⁰), bár ő vádol lázadással másokat” (a republikánus Milton az egyenlőséget eltörlő isteni rendből következő egyeduralmat tekinti lázadásnak). Nimród rábírra az embereket, kit csaló hízélgéssel, kit zsarnoki kényszerítéssel a Babel torony építésére. Isten azonban megghiúsítja ezt az isteni és emberi jogot sértő tervét. Ádám ezt hallva úgy kommentálja, hogy Milton indulata szől belőle: „Óh átkozott fiú, Legyőzni vágyod testvéredet és bitorolt tekintélyt képzelsz magadnak, mit Isten nem ad... az emberen embert nem tón úrrá, s kénynt magának tartotta – ember embertől szabad” (human left from human free. XII. 64-71.). Utána Mihály kioktatja: „az igaz szabadság mindig a józan ésszel párosul (with right reason) ikerként, tőle külön léte nincs.” (XII. 83-85.) Milton szabadságot hirdet, de nem anarchiát.

Mihály elbeszélése ezután a bibliai történet folyamán halad. Ábrahám hitét dicséri, ki Isten szavára Úrból Kánaánban költözik, és őse lesz a választott népnek. Izsákról nem szól, csak Jákóbról és Józsefről. Utána Mózes következik, a zsidó nép kivonulása Egyiptomból és a Törvény. Ezt Mózesen át közli Isten az emberekkel, majd a prófétákkal, amíg el nem jön az igaz Közbenjáró, Krisztus. Dávid nemzetségéből az Asszony, a másik Éva, Mária fia: a Megváltó, Jézus. Ádám kérdésére, hogy miként tapossa az meg a kígyó fejét, Mihály:

*Az isten törvényét betölti végleg
engedelmességben, szeretetben (ámbrár
az egy szeretet maga is betölti)
ő szenved el büntetésedet.*

Ereje nem a fegyver, hanem az önfeláldozás (martyrdom), ezzel győzi le a Sátánt, és annak két eszközét, a Bűnt és a Halált. Ez az eposz csúcsa, az emberi történelem legmagasabb pontja. Ádám már nem is tudja, bánja-e vétékét, mikor e vétekből sarjadt ki a Megváltás. A bűneset az ágostoni „felix culpává” válik. A Rosszból sarjad ki a Legfőbb Jó. (XII. 473-476.)

Ez az „üdv történet” látomás és elbeszélés formájában jelenik meg. A rendező: Mihály arkangyal. Mindezt meg-megszakítják Ádám kérdései vagy megjegyzései, és ekképp gyakran párbeszédessé válik az előadás menete.

Krisztus feltámadása után – írja Milton – az apostolok korában és később is az egyház a Lélek szerint él, utána következnek az egyházba befurakodott visszaélések. Ezek között – jellemzően – Milton a lelkiismereti szabadság megsértését tekinti: *Mást ugyan mit vágnak, What will they then
mint kényszeríteni Kegyelem lelkét But force the Spirit of
Grace itself, and bind
s a Szabadságot – hitvészt béklyózní... His consort, Liberty?* (XII. 524-526.)



Milton éppúgy összekapcsolja a kereszténységet és az egyén jogát és a szabadságot, mint később Madách. Péter apostol mondja a római színben:

*S kik a cirkuszban himnusz énekelnek,
Míg a bűsz tigris keblöket kitépi,
Új eszmét hoznak, a testvériséget,
És az egyének felszabadulását.*
(1361-1364.)

Milton saját korának állapotát így jellemzi: „Rágalom nyilatól ütve megfut az Igazság, s ritkul a hit műve. Ekképp halad a Vakvilág jóhoz gonosz, gonoszhoz jó lesz...” (XII. 537-539.). Ezekből a sorokból érezhető az 1642-ben megindult és 1660-ban levert angol forradalom harcos tollú hívének indulata, sokkal inkább, mint a Sátán alakjának megformálásában. Az Elveszett Paradicsom 1667-ben jelent meg, egy levert forradalom atmoszférájában. Az ember tragédiáját 1859-ben kezdte írni Madách a nagyvennyolcas forradalom és szabadságharc utáni önkényuralom korában, és benne Ádám lesz Miltiadész és Danton, éppen nem Lucifer ihletésére, inkább annak ellenére.

Az Elveszett Paradicsom ábrázolta történelemkép a keresztény eszkatológia szellemében fogant: „Támad új Ég, új Föld, időtelen kor, igazságra, békére, szeretetre fundált s gyümölcse örök üdve, öröm” (XII. 549-551.). Tudni mindezt Ádám számára „a bölcsesség egésze” (the sum of Wisdom 575.), és ha „hit, erény, türelem és szeretet” (faith, virtue, patience, temperance and love 582-583.) vezérli, nem lesz fájdalmas elhagyni a Paradicsomot, mert megtalálja a Paradicsomot önmagában (Paradise within 587.). „A nagyság és erény”, „a küzdés és bizás” a műben utoljára Éva szavaival kimondott „testvériség” eszméje Madáchnál is „önérték”, noha nincs olyan biztató transzcendens perspektívába beállítva, mint Miltonnál.

Milton eposzában Ádám meg is nyugszik Mihály szavaiban, felkelti a megbékítő álmokat látott Évát, és „kéz kézben” elindulnak Édenből a Nagyvilágba, vezérük a Gondviselés.

Miltonnál az emberiség története a Bibliában foglalt események sorozata, de ezeket az eseményeket a költő saját korának eszméi szerint értékeli. Tehát „üdv történet”, de „világtörténeti” beállításban. Madách művében az eseménysorozat teljesen „világtörténeti”, az „üdv történet” – a költő korának megfelelő módosításokkal – inkább csak az ún. „keretszínekben” jelenik meg. De mindkét költőnél e kétféle szemlélet végeredményben szerves egységgé forrad össze a végső eszmei mondanivalóban.⁵¹

Ami Milton kozmológiáját illeti, erről Rafaelnek Ádám kérdéseire adott magyarázatából értesülünk. Az Elveszett Paradicsom mint vitatható elméleteket ismerteti a ptolemaioszi és a kopernikuszi világképet (VIII. könyv 66-178.). Nem tekinti lényegbe vágó kérdésnek az emberi gyakorlati élet szempontjából (70-71.).

Madách kozmológiáját az I. szín mutatja be. Az Úr világnak „védnemtörőiről” beszél, és ekkor „a csillagok védszellemei különböző nagyságú, színű, egyes kettes csillaggömböket, üstökösöket és ködcsillagokat görgetve rohannak el a trón előtt.” Ez a 19.

században korszerű kozmosz-szemléletre vall. Az Angyalok Kara ezt a világmindenség-képet inkább a Földön élő ember szempontjából látszik értékelni, bár az „ott születő világok, Itt enyészők koporsója” a Herschel-féle világképre utal, hogy ti. a naprendszer csak egy a csillagrendszerek között. Mindamellett kétségtelen, hogy ez a jelenre érvényes világkép nehezen egyeztethető össze a Teremtés kezdetén meglévő világharmóniával, melyet Lucifer lázadása zavar meg, főként pedig különösen hat az Angyalok Karának az a megállapítása, hogy a Földön „nagy eszmék fognak lenni küzdelemben... Fénye, árnya léssen együtt, Az Úr kedve és haragja.” Arany meg is jegyezte Madáchhoz 1861. október 27-én írt levelében: „Itt enyészők omladéka» – Ha a teremtés után mindjárt kezdődik a színű, talán nincs helyén enyésző világokat látni még” (MVM 338.), Madách 1861. november 2-i válaszlevelében ezt a magyarázatot adta: „Itt enyészők omladéka» azért írtam, mert Lucifer is csakhamar e' hely után taglalván a' teremtés művét, csak az anyagok össze gyúrásáról, keveréséről beszél, nem semmiből teremtéséről. – Mert a' mű folytán sokszor jó elő illy vonatkozás: 'kezdet, vég, bolond megkülömböztetés, egynek vég másnak kezdet. – Mindezzel csak előttem akartam magamat a logycatlanság vádjá alól kitisztítani /:mit költészetben is újabb költőink nagy többségének ellenében a' leg nagyobb hibának tartok:/ a publicumnak nem magyarázhatok 's így csak bátran ki vele. –” (MVM 368.). Arany nem dobhatta ki a 40. sor utáni részletet, újat írni maga nem akart, Madáchcsal sem írathatott, mert csak a nála levő kézirat volt a mű egyetlen példánya. Varga Pálnak – aki ezt a részletet dolgozatában részletesen kiemelte – igaza van, ha itt valami „többszólamúságot” érzünk Madách nyilatkozatából.

De valóban Lucifernek lett volna igaza még a saját szempontjából is? Az Úr azt mondja: „Én végtelen időtől tervezem, S már bennem élt mi mostan létesült.” Erre Lucifer magát az Úr (a Semmi, a Hiány) princípiumának mondja, mely „kényszerítette” volna az Urat a teremtésre. Ezáltal ő maga is elismeri, amit Gábor főangyal állít, hogy az Úr „eszméjéből” hozta létre az „anyagot”. Hegelnek is megfelelően, ő volt az „abszolút eszme” és a keresztény felfogás szerint is a semmiből teremtette a világot (Madáchnál nincs Chaosz). Ezt Eisemann tanulmánya is meggyőzően bizonyítja. Lucifer alantas szellem (az Úrhoz képest), a keretjelenetekben nincs igaza. (Az álmjelenetekben más a helyzet.) Amit Madách itt „anyag”-nak nevez, az nem a köztudatban szereplő anyag, hanem „a világ, a létezők hordozója” Eisemann szerencsés megfogalmazása szerint (12. 1.). Az örökké élő szellemi lények, az angyalok és Lucifer is ennek az „anyagnak” a produktumai. Ami ugyanakkor – a mű dialektikájában – nem zárja ki az ember dualizmusát, aki „két világ polgára” (Eisemann 21.).

Milton a keresztény eszkatológia szellemében fejezi be az emberi történelmet – az utolsó időkről szólva Mihály inkább a biztató motívumokat emeli ki, ezekről szól részletesebben, csak két helyen (két



sorban) említi a hitetlenek és gonoszok elkárkozását (XII. 460-461., 541.). Madáchnál a pozitívista természettudomány akkori álláspontjának megfelelően a naprendszer lassú kihűlésével kapcsolatosan az ember elkorcsosodása a vég, amelyet az Úr Ádám kérdésére se meg nem erősít, se meg nem cáfol. Ádám utolsó szava is a bizonytalanságé, mire az Úr „vissza inti” – Martinkó András megfogalmazása szerint – az előbb elhangzott buzdító szózatára. Eisemann – az előző kutatók erre vonatkozó megállapításait kiegészítve – meggyőzően igazolja Madách művének kantianus jellegét. Nála is „az immanencia és a transzcendencia kettőssége a szemlélet, a metafizika pedig az érzés, az etika révén ragadható meg” (21-22.). Helyesen állapítja meg Eisemann azt is, hogy a bizalom a transzcendencia szférában nyilatkozik meg, de – nézetem szerint – a küzdés sem pusztán immanens, hanem transzcendencia is. Nem csak az úrjelenetben hangzik fel, hanem a végzőban is. A kérdés azon múlik, van-e a küzdésnek transzcendencia értéke is, van-e tartalma. Ádám az úrjelenet végén is kész volna tovább küzdeni azért az eszméért, mely a falanszteri világ elmúlása után „újra felmerül és lelket lehel rája” (3732-3733), azaz a „testvériségért”, amelyre a falanszter tudósa hivatkozik és amellyel mentegetőzik (3363-3364). Ám ez lehetetlen a XIV. szín jégvilágában. Varga Pál helyesen mutat rá, hogy az álomjelenetek egyik fontos luciferi beállítása a londoni és falanszteri szín közé – a Nendtvich Károly idélete szerint is – több százézer évnyi kozmikus időszakasz közbeiktatása. Igaz, az álomjeleneteket, a történelmet valahogy be kellett fejezni Madáchnak. De a „testvériség” újra előjön a XV. színben, mint a Jézus hozta eszme Éva próféciájában, mint a mű végső eszméje (igaz, nincs túlvilági jutalomról szó), de így is etikai tartalma a küzdésnek, immanens és transzcendencia értelemben egyaránt. Hogy a küzdés transzcendencia jellegű is lehet, ennek előzménye már Goethe Faustjában található meg.

VIII.

Ahhoz, hogy egy teljesen „evilági” eseményorozatot keresztény, részben bibliai keretbe állítson bele, Madách a közvetlen példát Goethe Faustjától kapta. A Faust-hatásról a szakirodalom sokkal részletesebben szól, mint a miltoniról, ezért talán elég csak összefoglalóan szólni róla.⁵² Goethe a XVI. századi népkönyv különleges varázslást, titkos tudományokat ismerő tudósából, aki ezt a különleges képességét az ördöggel, Mefisztóval kötött vérről írott paktuma következtében kapta, és ezért tudott csodálatos dolgokat véghez vinni, de végül is elkárhozott, a modern ember, a reneszánsz óta felszabadult ember alakját elevenítette meg, aki elvetve a középkori elavult tudományosságot, a természeti és emberi világ teljes megismerésére és átélésére tör. A goethei Faust így prototípusa lett az újkori „fausti embernek”, de sorsa és jelleme különleges, egyéni. Ugyanakkor egyéni vonásai ellenére az egyetemes embernek jellemvonásait is szimbolikusan árasztja ki magából.⁵³

Faust élettörténetének – már ami az eseményességet illeti – négy fő mozzanata van: Margittal való szerelmi kapcsolata, mely a leány tragédiájához (transzcendencia szinten bűne ellenére való üdvözüléséhez) vezet, a klasszikus görög világ szépségének átélése a Helena-szerellemmel kapcsolatosan, a sikeres részvétel a Császár és Ellencsászár háborújában, melynek jutalmául egy tengerparti országrész birtokába jut, ahol az eddig lényegében önző célokat hajhászó Faust önzetlen, humanisztikus munkába kezd, a terület népe számára felépíti az őket a tenger dühe ellen védelmező hatalmas gátat. Ennek az emberiség ügyét szolgáló munka örömeinek átélése jelenti számára az igazi boldogság „pillanatát” a halála előtt.

Ez az eseményorozat önmagában sem vallási, sem transzcendencia jellegű, de transzcendencia elemekkel vegyül és egy túlvilági keretbe van beleillesztve, ami bizonyos „lebegtetés”, „többszólamúság” hatását kelti.

Ugyanis Faust – a néphagyománynak megfelelően – mindent az ördög, Mefisztó segítségével ér el és él át, akivel paktumot kötött, és ez egység következtében Mefisztó köteles teljesíteni Faust minden kívánságát a földi életben, mert Faust neki adta a halhatatlan lelkét. Mefisztó eleget is tesz Faust minden vágyának, általában ördögi eszközök felhasználásával. Így segít neki Margit elcsábításában, a klasszikus ókor szépségeinek megismerésében, a két császár közti harcban a kegyetlen három Nagyerejűt vetve be, és még a gát építésében is (ördögi módon a jötevé öreg házaspár, Filemon és Baucisz elpusztításával). Hogy a Faustnak tett ígérteit teljesítse, állandóan társává kell válnia, minduntalan folyik köztük a párbeszéd. Mindezt az ördög antropomorfizálása, emberi alakban való megjelenése, emberi módon való viselkedése, sőt emberi tulajdonságokkal való felruházása teszi lehetővé. Az ördögnek ez az antropomorfizálása már – sok vonásban Miltonnál megindult, folytatódott Marlowe Faust-drámájában, de Goethénél vált teljessé.⁵⁴

Az édenkerti történet eddigi feldolgozásaiban Sátán (Démon, Lucifer) azzal csábítja el az emberpárt, hogy tudni fognak, mint az Isten, de miután sikerült őket az isteni parancs megszegésére rábírní, és így megismertetni velük a bűnt és a bűntudatot (a jót a bűntudat révén) eltűnik, többé nem szerepel. A természeti erők megismerésére és a voltaképpeni tudásra Sceve-nél Ádámot saját „jó szelleme” oktatja, Miltonnál az isteni gondviselés inspirációja (pl. a tűzgyújtás megtanulására). A jövő képét Ádám szemé elé Sceve-nél és Du Bartasnál saját szellemük mutatja meg, Miltonnál Mihály arkangyal. Az édenkerti történetekben az ördög csábítja az embert, de nem köt vele valami kötelezettséget jelentő paktumot. Goethénél viszont Mefisztónak vállalnia kell, hogy megismertesse Fausttal mind a „kis világot” (Margit szerelme), mind „a nagy világot” (császári udvar, görög ókor, győzelmes beháború), sőt, még a hasznos munkában, a gátépítésben is köteles segíteni Faustot. Az Úr szavai szerint „alkotni lész mint ördög kénytelen” (muss als Teufel schaffen). Sőt a Fausttal



folytatott párbeszédben nem egyszer ő lesz az író véleményének kimondója.

A művet az Égi Prolog vezet be. A három főangyal neve, szerepe velük szemben Mefisztó ócsárlása a középkori misztérium-játékokból átvett hagyományos mozzanat (l. Arnoul Gréban). A fogadás az Úr és Mefisztó közt Faust lelkére a Bibliából, a Jób könyvéből való. Az Úr engedélyezi a csábítást Mefisztónak, de bízik a jó ügy végső győzelmében. Igaz „téved az ember, míg törekszik” (Es irrt der Mensch, solang’ er strebt), ámde még „sötét igyekezetében is tudja jól a jó ember az igaz utat” (Ein guter Mensch, in seinem dunklen Drange Ist sich des rechten Weg wohl bewusst).

Nos általában Faust – Mefisztó hatására – életútján eléggé önzőnek bizonyul (bár Margitot ki akarja menteni a börtönből), céljai nem nagyon felelnek meg az Úr előlegezett bizalmának, de végül, a gátépítéssel az emberiség javát szolgálja. Bár élete végén sem szakít Mefisztóval, mégis üdvözülni a halála után. A bűnbánó Margit kérésére a Mater Gloriosa a magasba emeli. A befejező Chorus mysticus az „örök nőit” (ewig weibliche), az örök Szeretetet magasztalja. Az Égből jövő Szereteten kívül milyen földi tevékenysége teszi lehetővé a megváltást? A Faust halhatatlan lelkét a Mennybe emelő Angyal ezt mondja: „Azt ki mindig küzdve fáradozik, mi meg tudjuk váltani” (Wer immer strebend sich bemüht, Den können wir erlösen). Itt az Égi Prológban az Úr szájából felhangzó törekvés, küzdés (streben) etikuma az, mely bár Faust esetében immanens, evilági célra irányult (mint pl. a gátépítés), amely a végső jelenetben mint transzcendens érték ítéltetik meg.⁵⁵

A Madách-kutatás – Szász Károlytól kezdve – inkább az egyes jelenetek sokszor valóban feltűnő hasonlóságában keresték a „Faust-hatást” Az ember tragédiájában, pedig ezek a mozzanatok más funkciót töltenek be Madáchnál, mint Goethénél.

Hogy az „ember drámáját” ábrázoló művek világirodalmi fejlődési vonalában Goethe Faustja mikben nyitott meg új lehetőségeket, azt az alábbiakban megkíséreljük összefoglalni.

Részben bibliai, de általában vallási jellegű keretben foglal össze nem vallási jellegű mozzanatokot, és ezeket a szerteágazó eseményeket a drámai műnemen belül tudja elhelyezni, megteremtve így egy új drámai műfajt: a drámai költeményt.

Az élet különféle lehetőségei közt küzdő emberhez a Gonosz Lélek társul szegődik, emberiesített alakban, vele állandóan párbeszédet folytat, minek következtében sokszor kénytelen kiesni sátáni mivoltából, s az emberrel folytatott dialógusa néha az író belső vitáját tükrözi. A Gonosz sok sikert ér el, de végül az ember győz.

A mű kezdődő mozzanata ugyan a Gonosz Lélek sikerét jelzi, de az ember „törekvésével”, „küzdésével” eléri a megváltását. Így a Küzdés még ha tisztán evilági célra irányul is, transzcendens értékévé válik. De ennek találkoznia kell az „örök-női”-ben megnyilvánuló Örök Szeretettel.⁵⁶

Madách felhasználta mindazt, amit Milontól és Goethétől tanult, de e hagyományá vált

lehetőségeket önálló, eredeti módon érvényesítette Az ember tragédiája megköltésékor. Milontól megtanulta, hogy az édenkerti jelenetet költőileg át lehet alakítani és összekapcsolni a világ elkövetkező történetével, de úgy hogy Madáchnál a „világtörténet” került a központba, az „üdvörténeti” események pedig a mű keretévé váltak, együtt hordozván a mű eszmei mondanivalóját.

Madách Goethétől főleg azt tanulta meg, hogy miként lehet egy szerteágazó eseménysort a drámai műnem új műfajába, a drámai költeménybe belefoglalni. A hagyományos édenkerti csábítót, Lucifert mintegy „szaván fogta”, mikor az a tudást ígérte az emberpárnak, és végigkísértette vele a főhóst, Ádámot a történelem útján, és ezért az ördögöt mint Goethe Mefisztót, emberiesítette, oly nagy mértékben, hogy mint Ádám vitapartnerre alkalmas legyen arra, hogy kettejük dialógusa a költő belső vívódásait tükrözze. Úgy azután a műben aránylag ritkán, de igaz, a döntő pillanatokban bújik ki Luciferből az ördög.⁵⁷

Mint Goethe, ő is előtérbe helyezte a küzdés és az örök-nőiben megnyilatkozó szeretet (Éva prófécijában: testvériség) mozzanatát, és mindkettőt egyszerre immanens és transzcendens értékévé tette. Minthogy a Tragédia végén az Úr (Istent az Úr szóval említeni lehet goethei, de bibliai, ótestamentumi hatás is) nem ad választ Ádám nagy kérdéseire, csak biztatást, Madáchnak e kettőhöz oda kellett tenni harmadik értéknek a bízva bízást is, bizalmat abban hogy az Úr által megjelölt úton tud majd küzdeni, az Éva prófécijában megjelölt Jézus által hirdetett Testvériségért, az Angyalok Kara által megfogalmazott és a Kegyelem által segített szabad akaratan. És e küzdése önmagában érték, magában hordozza jutalmát. Mint Miltonnál, Ádámnak is meg kell találnia a „Paradicsomot önmagában” (within).⁵⁸

Ádám az álomjelenetek elején voltaképpen Faraóként onnan indul el, ahová Faust a dráma végén elérkezik. Belátja az önző, a mások érdekét figyelmen kívül hagyó önmegvalósítás és önistenítés helytelen voltát és az „ön halhatatlanság” képtelenségét (ti. a gúla építésében). Éva, a „rabszolganő” „szíverén keresztül” megszólaló belső „égi szót” hatására cselekszik, és elindul az egész emberi nem szolgálata. Hogy e változás az Úrtól eredő, ezt Lucifer is elismeri, mondván: „Ez ismét a szálaknak egyike, Mellyel gúnyul vett körül urad... E vékony szál erős... kisiklik ujjainkból, nem téphetem szét.” – Utána Ádám az emberiség ügyéért való küzdelmet – a XIX. század hisztorizmusának megfelelően – és mint ezt Madách Erdélyihez írt levelében is kifejtette – a történelmi eszmék szolgálatában reméli folytatni.⁵⁹ Igaz, hogy a „tömeg” és a saját lelkében meglévő „gyenge” (melyet az idézett levél szerint az isteni gondviselés hivatott „pótolni”) miatt minden szín kiábrándulással végződik, de az eszmék „nagyok és szentek” maradnak. A kiábrándulásokat emberileg érthető önző befeléfordulások kísérik nála: Rómában az élvezethajhászás, Prágában az öncélú tudóskodásban megtalálni remélt „pihenés”, de éppen ezek teszik egyénivé az egyébként inkább az



egyetemes vonások által meghatározott jellemet. A színek kiábrándító végeit – mint Arany János megállapította – az is okozza, hogy a rendező: Lucifer. Ő azután – a kor pozitívista, természettudományos elképzeléseinek pesszimiztikus változatát érvényesítve – a Föld végpusztulásának képét és az embernek a természeti hatások miatti elaljasodását tárva fel – egy nem történelmi, hanem kozmikus időnek a műbe való bevitelével –, Ádámot az öngyilkosság szirtfokára sodorja (ez a mozzanat, mint láttuk, Miltonnál és Grotiusnál is megjelent), de Éva anyasága rádöbben, hogy az önpusztítás hiábavaló lenne, és ekkor az Úrhoz fordul (mást is tehetne),⁶⁰ aki kegyelmébe veszi újra, és biztatásával lényegében igazolja küzdelmének etikai igazságát. Éva második döntő fontosságú szava: prófécia az eljövendő Jézus által elhozandó testvériségről: ez Madáchnál a praevangelium, melyet – jellemzően – nem az Úr, hanem a nő mond ki.⁶¹

Ez a testvériség – mint Miltonnál, egybefoglalja szintézisben a „szép egyenlőséget, testvériséget” és a „Kegyelemhez hitvesként társuló Szabadságot” (a miltoni megfogalmazásban): azaz az emberséget átölelő humanizmust.⁶² Az ezért folytatott küzdelmet az Úr jóváhagyja, és az Angyalok Kara az isteni világtervben való emberi részvételtként értékeli.⁶³ Ádám kudarcában is ezt szolgálja, míg Faust Goethénél tévelygéseiben is az Úr „szolgája, híve” (mein Knecht) marad vagy inkább azzá lesz végül.⁶⁴ Madách a világirodalmi hagyományokból vett mozzanatok egy eredeti és remekül koncentrált szerkesztésű drámai költeménybe tudta összeolvasztani, mely eszmei mondanivalójával és művészi megformáltságával is sajátos értéket képvisel a világirodalomban, ha esztétikai értéke nem is olyan magas mint Milton eposzáé vagy Goethe drámájáé, de közvetlenül utánuk következik, mint Byron, Shelley, Ibsen és a lengyel romantikusok drámai költeményei, vagy mint Lamartine és Victor Hugo és Eminescu emberiség-eposzai.⁶⁵

Jegyzetek

1. KOVÁCS Kálmán: Az ember tragédiájának keretszínei. In: Madách Imre ma, Bp. Tankönyvkiadó 1986. – BARTA János: Az ember tragédiájának értelmezéséhez. In: BARTA János, A pálya végén. Bp. 1987. 278-313. – EISEMANN György: Lélekértelmező mozzanatok Az ember tragédiájához. It 1992. 1. sz. 1-26. – VARGA Pál: Két világ közt választhatni (Világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában). Megjelenés előtt (gépírat), az Irodalomtörténeti Füzetek sorozatában fog megjelenni.
2. BÉRCZY Károly emlékbeszéde Gyulai Pál Madách-kiadása elején. I. k. XXXI-XXXII. l. „Ádám a teremtés óta folyvást csak más és más alakban jelen meg, de alapszámban mindig ugyanazon gyarló féreg marad, a még gyarlóbb Évával oldalán.”
3. KERÉNYI Ferenc: Madách Imre: ...írtam egy költeményt... Bp. Európa 1983. A mű genezisééről és fogadtatásáról, valamint Madách vallási nézeteiről és a műben szereplő eszmékről: HORVÁTH Károly: Az ember tragédiája és a korabeli kritika. ItK 1987-88. 5-6. sz. 530-557. A továbbiakban csak így utalunk rá: HORVÁTH, ItK 1987-1988.
4. MADÁCH Imre Válogatott művei. Bp. Szépirodalmi Kiadó 1989. 393-394. A továbbiakban e kiadás jele: MVM 1989.
5. Szent Biblia (Károli Gáspár fordítása), Visol, 1590 (facsimile kiadás). – Biblia. A Szent István Társulat Kiadása. Bp. 1982. Dr. Gál Ferenc jegyzeteivel az első, azaz a Teremtés könyvéhez. A Teremtés könyvét, Mózes első könyvét görög-latin címén, mint

Genesis említjük majd, jele: Gen. Gál Ferenc hozzáírt magyarázó jegyzeteit pedig így: Kat. Biblia (ti. katolikus). – Biblia. Kiadja a Református Zsinat Sajtóosztálya. Bp. 1973. Szöveg, magyarázó jegyzetek nélkül. A továbbiakban: Prot. (protestáns) Biblia. – Dr. TÓTH Kálmán: A régészet és a Biblia. Kiadja a Kálvin Kiadó 1982. – Kézikönyv a Bibliához. 1992. Eredeti címe: The Lion Handbook to the Bible. (Jav. angol nyelvű kiadás 1983.) Angolszász teológiai professzorok írták, a magyar kiadást dr. Tarjányi Béla katolikus teol. professzor lektorálta. – J. M. EVANS: Paradise Lost and the Genesis Tradition. Oxford, Clarendon, 1968. Mivel összefoglaló jellegű, gyakran idézzük majd. Jele: EVANS.

6. Gen. 2. 4/2-25. 3. 1-24. Kat és Prot. Bibliában nincs lényeges fordítási eltérés.
7. SZÜCSI József: Madách Imre könyvtára. Magyar Könyvszemle 1915. 24.
8. VOINOVICH Géza: Madách Imre és Az ember tragédiája. Bp. 1922. 483-484. A két mű kapcsolatára már Szász Károly és Greguss Ágost is utalt.
9. LUKÁCSY Sándor: Álmodok a történelemről. Kortárs 1983. 1763-1768.
10. SZÖLLŐSY István: Gondolatok Madách Tragédiájáról. Confessio 1983. 3. sz. 70-78
11. HORVÁTH Károly: Ádám alakjának világirodalmi előzményeihez. ItK 1984. 52-57. A cikk megvitatása: uo. 128-130.
12. PAIS Dezső: Madách és Lamartine. EPHK 1919. – Poésies inédites de Lamartine. Publiées par Mme Valentine de Lamartine. Paris, 1873. Les Visions. 143-197. – Léon CELLIER: L'épopée romantique. Paris, 1954.
13. EVANS 55. – KOZÁRI Gyula: A Madách-kérdés. Pécs, 1925. 40-41.
14. EVANS 55-58.
15. EVANS 80.
16. Arany János a Tragédia 4009. sorának kéziratához („Fiad bűnbán, trón bíborán fogamzott.”) halovány ceruzával csak ezt a megjegyzést fűzte: „Sejtem, de homályos”, de meghagyta, és így is jelent meg a Tragédia 1861-es első kiadásában.
17. Northrop FRYE: Le Grand Code. La Bible et la Littérature. Paris 1984. 166-167. Francia fordítása az eredeti angol nyelvű műnek. Eredeti címe: The Great Code. The Bible and Literature.
18. SZABÓ Árpád: Egy cerami mythos és a bibliai bűnbeesés. Ethnographia-Népelet. 1941. A kérdést részletesen tárgyalja LENGYEL Dénes: Az ember tragédiája mint szerelmi dráma. In: Madách-tanulmányok. Bp. 1978. 57-63.
19. Kézikönyv a Bibliához. 1992. 190. Atrahaszisz. Babiloni eposz keletkezése: kb. 1600 Kr. e., a Gilgames-eposz későbbi.
20. Aiszkhülosz drámái. Helikon 1971. Oreszteia. Eumeniszek. Deveseri Gábor fordítása. 329. l. „Apollón mondja: akit szülötnek hívnak, annak anyja nem szülője, csak dajkálja ő az új magot: az adja, ki nemzi... ő [ti. az anya] a sarjat őrzi...”
21. Carmen de Deo. „Ast ubi purpureum surgentem ex aequore cernunt Luciferum vibrare jubar...” Id.: Evans 130. Hogy Lucifer, mint ördög egy nyelvi tévedés következménye, ezt már Pollák Miksa kimutatta: Madách Imre és a Biblia. Izraelita Magyar Irodalmi Társulat Évkönyve 1936. 140. l. A régi Károli Gáspár-féle fordításokban is Ézsaiás prófétának a babiloni királyt csúfoló sorában Lucifer van, később helyesbítve hajnalcsillagra, hajnalnak fiára.
22. BYRON: Cain, a Mystery. Preface. „The reader will recollect that the book of Genesis does not state that Eve was tempted by a demon, but by »the Serpent«, and that only because he was »the most subtil of all the beasts of the field.«” (Az olvasó emlékezzék vissza, hogy a Teremtés könyve nem állítja azt, hogy Évát kísértette egy démon, hanem csak „a Kígyó”, és az is csak azért, mert „az volt a legravaszabb a mező valamennyi állata közül.”
23. Paradise Lost. V. 657-659. Sátán nem így virraszt – ekképp nevezzük, mert régi neve nem csöndül az égben. – But not so waked Satan – so call him now; his former name is heard no more in Heaven.
24. Az ókor-végi vagy középkor eleji latin eposzokról szóló fejezetet Evans könyve alapján írtam. IV. fejezet: The Neoclassical Tradition. 107-142.
25. Petit de Julleville: Mystgres. I. 297-299. Evans is részletesen tárgyalja: 199-202.
26. Az Éva és Ádám közti híres párbeszéd a következő: Adam J'en dult. Félek tőle
Eva Lai le! Hát hagyj!



- Adam Ne ferai pas. Nem teszem.
Eva Dal demorer fais Ha halasztod, úgy teszel
tu que las. mint ki gyáva.
Adam E jo prendrai. És majd veszek.
27. EVANS 202-206.
28. EVANS 185-190. Wilham of Shoreham költeményének címe: On the Trinity, Creation, the Existence of Evil, Devils, and Adam and Eve. (A Szentháromságról, Teremtés, a Rossz létezése, Ördögök és Ádám és Éva.)
29. Le Mystère de la Passion d'Arnould Gréban. Édition critique par Omer Jodogne. Bruxelles 1965. (Az 1458. évi kézirat alapján.)
30. Verdun L. Saulnier: Maurice Sceve (cca 1500 – 1560) I-II. Slatkin, Paris, Gengve 1981. I. és II. rész egybekötve. 578. és 326. p. A „Microcosme” kritikai kiadása: Maurice Sceve: Microcosme. Texte établi et commenté par Enzo Giudici. Cassino, Editrice Garigliano. Paris, Librairie Philosophique Vrin. 1976. 454. p.
31. The Works of Guillaume de Salluste Sieur Du Bartas. A Critical Edition with Introduction, Commentary and Variants. In Three Volume By Urban Tigner Holmes, Jr., John Coriden Lyons, Robert White Linker, with the assistance of others. Chapel Hill, The University of North Carolina Press 1935. Slatkins Reprints, Gengve 1977. Ez utóbbi kiadásban az I. és II. kötet egybekötve tartalmazza a bő bevezetést: Du Bartas életrajzát és költészetének elemzését és méltatását, La Judit, Le triomphe de la Foi és L'Uranie c. költeményeit, valamint egyik főművét: La création du Monde ou Premiere Sepmaine. A második kötet La second Sepmaine ou Enfance du Monde-ot és kisebb verseket. Du Bartasról: Georges PELLISIER: La vie et les Oeuvres de Du Bartas. Paris 1889. – Leonce COUTURE: Les Pogmes de Du Bartas et L'orthodoxie. Revue de Gasogne 1870. T. XI. 451-457. és 485-492. – G. ASHTON: Du Bartas en Angleterre. Paris 1908. – C. C. TAYLER: The Impact of Du Bartas on Milton. Chapel Hill 1938.
32. EVANS 141-142.
33. Szenczi Miklós utószava John Milton Válogatott Műveihöz. Bp. 1978. 477-478. „A viszonylag egyszerű mesét Milton a csatlakozó epizódok révén a világtörténelem enciklopédiájává fejleszti.” Uo. 481.
34. Grotius Adamus Exul c. drámáját Evans részletes elemzése alapján írtam. EVANS 207-212.
35. EVANS 213-216. – G. K. HUNTER: Paradise Lost. London 1980. 77-85.
36. VOINOVICH Géza: Madách Imre és Az ember tragédiája. Bp. 1922. 483-484. – SZÜCSI József i. m. (6. l.) szerint a költő nagyapja megszerezte Young, Milton és Pope összes műveit német fordításban.
37. LUKÁCSY Sándor: I. m. Kortárs, 1983. 1763-1768.
38. SZÖLLŐSI István: I. m. Confessio, 1983. 3. sz. 70-78.
39. Horváth Károly „Ádám alakjának világirodalmi előzményeihez” című előadásának vitája. ItK 1984. 1. sz. 128-129. – Ebben Szörényi László kiegészítése.
40. Helen GARDNER: A Reading of Paradise Lost. Oxford, Clarendon 1965. G. K. HUNTER, Paradise Lost. London 1980.
41. SZENCZI Miklós I. utószóban 461., Evans 216.
42. Az anglicisták többsége az emberpárt tekinti az Elveszett Paradicsom főalakjának. Frank L. HUNLEY: Before and after the Fall: Some Miltonic Patterns Of Systasis. In: Approaches to Paradise Lost. London 1968. 6. p. „Adam and Eve of course, are the hero of Paradise Lost.” – Helen GARDNER I. m. 76. „The central subject of Paradise Lost as the title makes clear, is the loss of Eden, or, Adam Unparadised.” – G. K. HUNTER I. m. The Heart of the Poem. I. The Garden. II. Adam and Eve. 178-200
43. Helen GARDNER, I. m. 84-87.
44. EVANS 84.
45. L. a 22. jegyzet. Az ott közölt szöveg után ez olvasható a Kain előszavában: „Whatever interpretation the Rabbins and Fathers have put upon this, I take the words as I find them.” (Bármilyen értelmezést is tehettek hozzá a rabbik és az Egyházatyák, én úgy veszem, ahogy azokat találok [ti. a Bibliában].)
46. Arany János halvány irónnal írta ezt be Madách kéziratába. (A faksimile kiadás nem mutatja.)
47. G. K. HUNTER, I. m. 151.
48. Helen GARDNER, I. m. 95-96. és 97-98.
49. SZENCZI Miklós, I. m. 463.
50. „A Nimród név téves származtatása a héber »márad-lázadni« tőből, e név valószínűleg asszír eredetű. Jellemző, hogy a republikánus Milton a zsarnoki egyeduralmat tekinti a békés isteni

- rend, az egyenlőség és testvériség elleni lázadásnak.” Szenczi Miklós jegyzete. I. m. 537.
51. A tanulmányon végigvonuló „üdvörténet” és „világtörténet” szempontot Northrop Frye „Le grand Code” c. műve alapján alkalmaztam, aki ezt a két fogalmat németül jelöli meg „Heilsgeschichte” és „Weltgeschichte”. I. m. 95.
52. SZÁSZ Károly: Az ember tragédiája. Győr 1889. – MORVAY Győző, Magyarózó tanulmány Az ember tragédiájához. Nagybánya 1897. – VOINOVICH Géza, Madách és Az ember tragédiája. Bp. 1922. – PRÖHLE Vilma: Az ember tragédiája és a Faust. Bp. 1929. – SÓTÉR István, A szembesített Madách. In: Félkör. Bp. 1979. 268-275.
53. „A fausti ember.” SZERB Antal: A világirodalom története. Bp. 1947. I. k. Szerb az előszóban (VII. l.) hivatkozik Oswald Spengler akkoriban híres művére a Nyugat alkonyára (Untergang des Abendlandes), melynek szerzője a reneszánsz utáni modern ember típusát a „fausti ember”-ben látja. Szerbnél II. k. 185. lapon is.
54. A Fausról: KORFF: Geist der Goethezeit. II. 1940. 343-423. – Wilhelm BÖHM: Goethes Faust in neuer Deutung. Köln 1949. – Robert PETSCH: Faustusage und Faustdichtung. Dortmund 1966. – Albert FUCHS: Le Faust de Goethe. Paris 1973. – Neues Handbuch der Literaturgeschichte. 14. k. 452-469. – Charles DÉDÉYAN: Le Thème de Faust dans la littérature européenne. Paris 1961. (Az ember tragédiájáról is.) Madách Lucifere – a maga bonyolultságában – inkább Goethe Mephistójának utóda, mint Milton Sátánjának. (Némileg Byron Luciferének.) A Földszellem valószerűleg a Faustból került be a Tragédiába. Goethe Nostradamustól vette (Michel de Notre-Dame), ez utóbbinál vannak az égitesteknek „szellemei”. (A goethei Földszellemről I. H. KALTHOFF, Die religiösen Problemen in Goethes Faust. Berlin 1901. VII. Der Geist der Erde.) A Tragédiában Sótér szerint a Földszellem a „természeti szféra” megtestesítője, Barta szerint „az életnek vitalisztikus-organikus felfogását jelképezi.” BARTA, I. m. 300.
55. Sótér kiemeli a fausti „streben” és a madáchi „küzdés” párhuzamosságát. Félkör 270. Ilyen fordításban: „Ki holtig küzdve fáradoz, az megváltást remélhet.” L. Wilhelm BÖHM, I. m. 297. Ez a sor alapja annak, hogy Faust lelke halála után a Mennybe vitetik.
56. Goethe említette ezt Eckermannak 1831. június 6-án: az idézett „Wer immer strebend sich bemüht, Den können wir erlösen” értelmezésére: „In dieser versen ist der Schlüssel zu Fausts Rettung enthalten: in Faust selber eine immer höhere und reinere Tätigkeit bis ans Ende, und von oben die ihm zu Hilfe kommende ewige Liebe.” Idézve In: Wilhelm Böhm, I. m. 294. (Ezek a versek tartalmazzák Faust megmentésének kulcsát: magában Faustban egy mindig magasabb és tisztább tevékenység a végéig: és a felülről segítségére jövő örök Szeretet.) 1827. május 6-án Goethe még kétségbe vonta, hogy lenne a Faustban alapeszme „csak gazdag, sokszínű életanyag.” ECKERMANN: Beszélgetések Goethével. Bp. 1958. 137.
57. Lucifer alakja annyira antropomorfizált, hogy sokszor – főleg az álomjelenetekben – ő mondja ki a költő véleményét, vagy egyik véleményét. „Félreszólásai” viszont sátni mivoltára utalnak. II. 208. „Megesküdtem vesztőkre, veszniök kell.” III. 369-370. „Dicső eszmény, mit e nő szíve hord, Megörökíteni a bűnös nyomort.” III. 507-508. „Keserves lesz még egyszer e tudásod S tudatlanságért fogsz epedni vissza.” XIII. szín 3679. „Győzött hát a vén hazugság” stb.
58. Az ember tragédiájában a „halál” problémája megoldatlan marad. Pedig már az úrjelenetben így vetődik fel: „A cél, megszűnt a dicső csatának, A cél halál, az élet küzdelem” (3700-3701). Előzőleg a Föld-szellem így szól a halálról: „Szentelt pecsét az, feltartá az Úr magának. A tudás almája sem törhetette azt fel” (3676-3678). A XV. színben Ádám kérdésére: „E szűkhatárú lét-e mindenem...” az Úr nem ad választ. Madách lírájában is felmerül a halál problémája, mint megoldatlan kérdés. „Lelkünk e földről messze vándorol, Új ismeretlen hon határhoz, Hol egy megfoghatatlan Istenség Reánk, ki tudja, milyen végzést hoz.” (Ő-és újkor.) „De az ígért reményvilág felett, Ki tudja, mit rejt ismét a kereszt.” (Életünk korai.) Ezzel szemben: „majd ha egykor unokánk is meghal... El még a lélek, mely bennünk éle; Névben változott csak, lényben egy.” (Az aggyatán.) Ádám tehát, Faust-tól eltérően csak az etikai síkon „üdvözülni”. De a befejezésnél biztos, hogy nem kárzik el. Az ember tragédiája katarzisa más, mint a tragédiáké általában. De Madách odárhátja a mű címe alá: tragédia, mert a halál kérdés marad. És a luciferi álom valósága is



bizonytalan, mégsem ilyen keserű lesz az emberiség elkövetkező sorsa? A Tragédia e főkérdései nyitottak maradnak. E szempontból igazza van Szegedy-Maszák Mihálynak: Létértelmezés és szerkezet Az ember tragédiájában. In: Madách-tanulmányok. 164.

59. HORVÁTH Károly, ItK 1987-1988. 5-6. 540-550. – HORVÁTH Károly: Történelmi eszmék Az ember tragédiájában. Madách Kör Tár. I. A Metropolis árnyékában. Vác 1992. 17-25. Különlenyomat is.

60. Hangoztathatná, mint Vörösmartynál „a lázadt ember vad keserveit”, stoikus nyugalommal fogadhatná az elkerülhetlent. Amit Bodor Aladár ír (Az ember tragédiája mint az egyén tragédiája. Különlenyomat a pápai ref. főisk. értesítőjéből. 1904-1905.), hogy magával rántsa Évát, gyermekével a mélységbe, egyrészt jellemével nem fér össze, másrészt az édeni történet miatt is lehetetlen, mely szerint Ádám és Éva az emberiség ősei.

61. Éva Beatrice-i szerepe kétszer is megtalálható: a londoni színt követő sírjelenet végén és a „bűnt és nyomort” eltörlő testvériséget hozó Jézusról szóló profeciójában.

62. „fair equakity, fraternal state” (XII. 26.) „Spirit of Grace... his consort Liberty” (XII. 525-526.), mindezt Mihály arkangyal mondja ki. Ilyenkép az Elveszett Paradicsomban már el van rejtve a francia forradalom hármás jelszava. Madáchnál a forradalmi jelenet az álomszínek középpontjába van állítva. S utána a Kepler-jelenetben Ádám az eszméket „a vér és sár” ellenére sem tagadja meg: „S fejlődni látom szent eszméimet, tisztulva mindig, méltóságosan,

Míg, lassan bár, betöltik a világot.” (2414-2416.) A „testvériség” Éva vallomásaiban a kereszténységgel kapcsolódik, mint utolsó eszme a műben. Milton és Madách így összekapcsolja a forradalmi eszmék humanizmusát a kereszténység egyetemes szeretet tanával. Ez jelentkezik Madách A megváltó c. versében is.

63. Angyalok Kara: Ámde útd felségében Ne vakítson el a képzet, Hogy amit téssz, azt az Isten Dicsőségére te végzed. (4106-4109.) A te kiemelése Madáchtól származik a kéziratban is.

64. Prolog im Himmel. Der Herr: Kennst du den Faust? Mephistopheles: Den doktor? Der Herr: Meinen Knecht. Ádám a végén az Úrhoz fordul, és ezért az Úr „kegyébe fogadja”. Faust élete végén is megmarad hitbeli közönyében, üdvözülése a menny különleges kegyelme. (W. Boehm: I. m.) Ezt a különbséget részletesen tárgyalja: PRÓHLE Vilma, Az ember tragédiája és a Faust c. már jelzett értekezésében. A Fausttal kapcsolatos vallási problémákról: H. KALTHOFF, Die religiösen Probleme in Goethes Faust. Berlin 1901.

65. HORVÁTH Károly: Les deux types du pöme d'humanité au 19e sigle. In: Nouvelles tendances en littérature comparée. Szeged 1991. 63-74. Magyarul a kolozsvári Nyelv- és Irodalomtudományi Közleményekben. A Román Akadémia Kiadása. 1991. 1-2. sz. 3-12.

A MŰBEN HATÓ TERMÉSZETTUDOMÁNYOS ESZMÉK

Madách enciklopédikus teljességgel sorakoztatja fel művében a 19. században jelentkező, illetve akkor ható, világképet formáló természettudományos felfedezéseket, eszméket. Madách mindazon kérdéseket felteszi, melyek foglalkoztatták a kor emberét.

A következő elméletek jelennek meg a szövegbe ágyazottan a Tragédiában:

1. Newton: Principia című műve, illetve a belőle fakadó istenkép (1. szín)

2. Faraday mágneses erővonal elmélete (1.szín- Angyalok kara: "Két golyó küzd egymás

ellen/Összehullni, szétsietni", 3.szín - Lucifer: "Ez a delej")

3. Az első termodinamikai törvény (anyagmegmaradás) (3.szín)

4. A második termodinamikai törvény (energiaáramlás iránya) (14.szín)

5. Darwin evolúciótana, illetve az ebből fakadó szociál-darwinizmus (küzdelem a létért) (11.szín: majomjelenet, 14.szín) Malthaus népesedéstana (11.szín: gyárosok beszélgetése)

6. Lombroso koponyatana (12.szín)

7. Statisztikai bizonyítás (15.szín: Lucifer statisztikai érvekkel bizonyítja igazát

A TRAGÉDIA ÉS AZ ASZTROLÓGIA

(Pap Gábor *A magyar irodalom gyöngyszemei - csillagmítoszi foglalatban* könyvsorozat.

"Mondottam, ember, küzd és bízza bizszál!" Madách Imre: Az ember tragédiája)

Aki ismeri népköltészetünket és ábrázoló népművészetünket, nem fogja megkérdőjelezni a csillagmítoszi keretrendszer jelenlétét népi műveltségünkben. Ha végigtekintünk a népmesék állatseregletén, láthatjuk, hogy egyfajta válogatás tanúi vagyunk. Nem akármilyen állatok népesítik be ezeket a meséket, hanem egy 28 tagból álló csoport, és hozzájuk képest a többi állat elenyészően csekély szerepet játszik. Ez a 28 állat pedig a Hold-házzá kibővített Zodiákus teljes állatsereglete.

Az úgynevezett magas irodalomban szintén kimutatható a csillagmítoszi keretrendszer megléte. Az ilyenfajta művek sorába jó néhány ismert remekmű tartozik. Ezek eléggé árulkodóan tüntetik fel szerkezetükben, szereplőgárdájukban, illetve

szituációik rendszerében, hogy valamilyen közvetlen, de legalábbis nem nagyon áttételes közük van a Zodiákushoz.

Madách Imre dráma költeménye, Az ember tragédiája mindkét irányú bejárást lehetővé teszi, a "kis évet" is, a precessziós, "nagy Nap-év" mentén araszolgatót is. Az utóbbi esetben a 15 szín végigelemzése az úgynevezett Vízöntő-paradoxon rejtelmeibe is bepillantást enged.

A "nostra res agitur" (értsd: a mi ügyünkről van szó) benyomását az asztrálmítoszi alapozású művek esetében az biztosítja, hogy a mindenség és a művet élvező hétköznapi ember alapvetően ugyanazon ritmusok szerint épül fel, illetve működik. A remekművek voltaképpen ezt a rokonságményt erősítik fel bennünk a maguk eszközeivel.



A TRAGÉDIA ÉS A TAROT (Kazanlár Emil: Tarot)

A 19. századi francia tudós, a ceremoniális mágia nagy ismerője Constant abbé, írói nevén Eliphas Lévi szerint a Tarot a héber beavatottak bölcsességének essenciája. Nevét az Ótestamentum héber elnevezésétől a torat - azaz a tora közalakban írt - és visszafelé olvasott betűiből kapta. A Tarot huszonkét nagy arkánumának - fő lapjainak - száma megegyezik a héber ábécé betűinek számával. Kazanlár Emil, aki még a titokzatos Keleten, szülőföldjén, Perzsiában leste el a kártyavetés mesterségét - európai hazájában, édesanyja szülőföldjén, Magyarországon telepedett le negyven évvel ezelőtt. A Kassák Könyvkiadó gondozásában Tarot-ról megjelent kötetéből megtudhattuk a kártyalapok és kirakásuk értelme - ősi szokás szerint - meditációs képletnek tekinthető. A szerző néhány mondatban megemlíti Az ember tragédiája és a Tarot összefüggését is.

„Fugairon francia tudós szerint a Tarot a perzsa beavatottak tudását foglalja össze. Egykoron a Mazda-hituek, később a manicheusok, az iszlám óta pedig a szúfi dervisek a Tarot értelmezését is lehetővé tévő bölcsesség letéteményesei. A perzsáktól ezt a tudást a káldeusok vették át, ezektől a hébernek, majd a hellén-héber kultúrhatás alatt Alexandriából került Rómába. Ismerete onnan terjedt tovább szerte Európában. Egy másik, század végi francia kutató, Dr. Gérard Encause, írói nevén Papus szerint a Tarot nagy arkánumainak szimbólumrendszere még az említett kultúrkorszaknál is régebbi: az egykori tudás bölcsőjéül szolgáló Atlantisz különösen becsült hieroglifa-rendszerét testesítette meg. Minden egyes jelkép önmagában álló, teljes kifejezője is volt e meditációs szerkezeti egységnek. A Tarot képei felfedezhetőek egyes középkori misztériumjátékok jeleneteiben is. John Milton Az elveszett paradicsom című drámai költeménye - mely kétség kívül hatást gyakorolt Madáchra - a középkori misztériumjátékokból is merített. Mi sem kézenfekvőbb a kapcsolatnál, mivelhogy Milton darabjában felismerhetőek még bizonyos kártyalapok. A rendszer összetartó erejét a kabbalisztikus elemek, az asztrológia és a számmisztika jelentik.

- Milyen nyomok utalnak arra, hogy Madách Imre elmélyedhetett az ezoterikus tudományokban?

- A Madách könyvtárban lévő több, mint félszáz titkos tudományokkal foglalkozó martinista mű különös jelentőséget kap, ha meggondoljuk, hogy Madách Sándor, a költő nagyapja, a magát martinistának valló Martinovics Ignác védőügyvédje és bizalmasa volt.

- A martinistákat gyakran a szabadkőművesekkel hozzák összefüggésbe...

- A köpenye felét koldusnak átadó Szent Mártont - aki az egyik legnagyobb "francia szent" és Tour egykori püspöke - a korabeli világban tauturgoszként (azaz természetgyógyásként) tisztelték. A

kézrátétellel gyógyító püspök nevét ma szinte minden francia helység őrzi, hacsak egy utcanévben is. Márton nem csupán az egyház szentje, de példaképe lett számos későbbi ezoterikus csoportosulásnak is. Balogh Károly - Madách Imre fiának, Aladárnak unokaöccse - Az ember és a költő című könyvében feljegyzi (kiadta Dr. Vajna György és Társa, Atheneum nyomda, Budapest 1934 október, 86. oldal) a Tanulmányai, könyvei címu fejezetében olvasható: "Messmert és Swedenborgot (okkult teremtés is folytató filozófusokról van szó) ismertető könyveken kívül - mondja Latóczy - ki kell emelnünk azt a nagyszámú iratot, könyvet és pamfletet, mely az illuminátorokra és a Rózsarendre vonatkozik". Itt láthatóan martinista könyvekről esik szó. Már a költő nagyapjára, Madách Sándorra hatással voltak ezek az eszmék. Madách Imre eleven, ezoterika iránt nyitott kultúrába született. "Melynek akkortájt sok híve volt Nógrádban, legtevékenyebb pedig Videfalván, a Kubinyiak szép kis saroktornyában gyülekeztek." Madách Imre feltételezhetően tagja volt egy ilyen szellemi muhelynek.

- A Tragédia 14 színből áll, a Tarot-t, mely a tapasztalatot gyűjtő lélek állomásait szimbolizálja, 22 lap alkotja (a héber ábécé alaphangzóinak és az egyiptomban megkülönböztetett hangok számával megegyező szám).

- A Tarot 22 elemu rendszer. A "0", amely - ha körberakjuk a lapokat - egyben a 22. kártya is - a VÁNDOR, a BOLOND az a személyiség, aki végighalad a lélek állomásain. Ez alatt felismeri valamennyi - a szellemtől elszakadt és elszigetelődött - fizikai létforma hiábavalóságát.

- Akársak Ádám...

- Míg a kör elejére érve, az illúzióktól szabadulva végre a teljesség számát nem birtokolhatja. A "0" a kör, a kezdet és egyben a lehetőség száma. E kártyán a vándor ruháját megszagató, csaholó kutyák az új ismeretszerzésre, az élet értelmének keresésére ösztökélő erőket szimbolizálják. Ádám a paradicsomi színben meztelen. Maszk nélkül jelenik meg. Később illő öltözékkel Lucifer látja el. A további, háromszor hét csoportra osztható, huszonegy lapból kétszer hét jut az első hét színre, a testi és a szellemi sík egymás melletti ábrázolására. Mégpedig az első hét laphoz a harmadik hetes csoport, tehát a XV. és a rákövetkező hat lap rendelhető. A durva fizikai és a szellemi kölcsönhatása után, a következő hetes sorozatban és az ennek megfelelő - a költemény második felére eső - hét színben az emelkedettség és a biológiai lét már a lélek önfelismerésének, eszmélésének jegyében zajlik. Ekkor már megértettük: mi, emberek többek vagyunk, mint amit magunkból, világunkból fizikai érzékszerveinkkel látunk. Sőt, a tudatosan tapasztalt testenkívüliség sem hiányzik a jelenetek közül, ami



tudvalevőleg a misztériumiskolák hagyományaira utal. Ez az urjelenetben lép elének.

Ami már a fizikai lét korlátainak feszegetése. De ne vágjunk a dolgok elébe.

Nézzük az első színt. A mennyeekben...

Az I-es kártya a MÁGUS, vagy a KÖKLER. A kókler és a mágus közti alapvető különbség, hogy az utóbbi a tudást és az isteni erőt birtokolja. Az ábrán látható adeptus fejét a végtelen fektetett nyolcasából készült széles karimájú kalap fedi. Egyik kezét az égnek emeli, ebben pálcát tart, másik keze mellén nyugszik. Teste és karja az Alef betű formájába. Előtte, munkaasztalán néhány eszköz hever, melyekre az alkotáshoz van szüksége.

Tehát az első szín. A mennyeekben...

„Gábor főangyal - Ki a végtelen urt kimérted,/ Anyagot alkotván beléje...” A fény "árnyképe", ellenpólusa a XV-ös kártya, Szamekh, mely az ördögöt, a fizikai "suru létbe" bezárt eleven uralkodót ábrázolja megláncolt segédeivel. "Lucifer: - Ott állok, hol te, mindenütt." Lucifer dacos és fennhéjázó monológiájában felfedi az anyagvilág kétpólusúságát, ami ezt az erős ellenpontozást bevezeti.

Második szín: a paradicsomban... "Középen a tudás és az örök élet fája."

A II-es lap a NŐPÁPA Ízisz-szarvaival a szellemi síkot, a vele szemben álló XVI-os TORONY kártya a végzetseruen bekövetkező összeomlást, a kapcsolatok látszatalkotások villámcsapásszerű romba dőlését idézi fel. Itt valóban villám sújt az emberkéz alkotta, nagyraavagyó világba, mely ettől szilánkokra hullik. Emberalakok - többek közt egy király - zuhannak alá. A NŐPÁPA fejét fátyol borítja, és köpenyével félig elrejt egy nyitott könyvet. Eliphas Lévi szerint ez a rejtélyes alak Juno, a szuverén asszony. A Béth hangzó a templom oszlopait jelenti, a kabbala szerint a "két-séget", melyben az egység megnyilvánul, egyben szimbolikusan a jó- és a rossz-tudás fája, mely csakis együtt hathat az isteni terv szerint. "- Éva - Minő csodás összhang ez kedvesem/ E sokszereu szó és egyetlen értelem." A szent csarnok helyett nem lehet Bábel tornyát megépíteni, mert azt az Úr villámmal sújtja. Emlékezzünk Síva pusztító sugarat küldő harmadik szemére, vagy a paradicsomból az emberpárt kiűző angyal lángpallosára. "- Az Úr szava - Ádám, Ádám! Elhagytál engemet. Elhagylak én is, lásd, mit érsz magadban."

Harmadik szín... "Pálmafás vidék, a Paradicsomon kívül. Kis, durva kaliba"

A III-as a CSÁSzáRNŐ - terhes asszony, e laphoz a Gimel betű tartozik. "- Éva - Nekem meg büszkeségem az csupán,/ Hogy a világnak anyja én leszek". Mellette a XVII-es kártya a CSILLAG, (vagy CSILLAGOK). Az ember sorsát irányító bolygókat a hét csillag szimbolizálja, a Vándor azonban egy nyolcadikat szeretne, mely kívánságából és kívánságának minősége szerint születik meg. "- Éva - Ah, nézd e kedves testvércocokot,/ (...)ők adnak bűnkben bízató szavakat / A kételkedésben jótanácsokat." Itt a csillagokról esik szó, a vágyról,

mellyel az ember a Paradicsomon kívüli anyagvilágba került, és ott megvetette lábát. A vágyak erejére utal a Föld Szelleme is, amikor Lucifer kérdésére válaszol. "- Lucifer - Mondd hát, hogyan fér büszke közeledbe / Az ember, hogyha Istenul fogad? A Föld Szellemének szava - (...) Erős vágyakkal és emelt kebellet." Itt jelenik meg a karma fogalma is, mely születéskor az ember csillagos égboltjáról az asztrológus számára leolvasható. "- De száz alakban újólag felelsz/ És nem kell újra semmit kezdened:/ Ha vétkeznél, fiadban bunhódöl,/ Köszvényedet öbenne folytatod/ Amit tapasztalsz, érzesz és tanulsz/ évmilliókra lesz tulajdonod." A XVII-es kártyán a csillagok alatt térdelő nőalak két kehelyből önti ki az Élet Vízét. Az egyik edény tartalmát a vízbe, a másikat a földre. Ez azt az áldozatot jelenti, amit meg kell hozni a csillagért.

Negyedik szín Egyiptomban... Ádám, mint fáraó.

A IV-es kártya, a CSÁSzáR. Ádám, mint fáraó leplezetlenül a császár köntösében jelenik meg. "Lucifer - Felséges úr! Aggódva kérni néped,/ Mely elvérezni boldog lenne érted,/ Vajjon mi az, mi a nagy fáraót/ Nem hagyja trónja vánkosan pihenni?" A XVIII-as a HOLD kártya a holdfény nyugtalanító lidércfényével megvilágított utat mutatja, melyen megfordulni nem lehet, azon akkor is végig kell mennie a léleknek, még ha a cél nem is ez, csupán két bástya ablaka világlik, melyekhez út nem vezet. Azokat kutya és sakál formájú állat őrzi. Megoldás egyelőre nem kínálkozik. "- Lucifer - Kéj kertjeidben sakál üvölt." "- Ádám - úgyis sok szép időt vesztegettem el/ Ez ál uton." Láthatjuk: a kártya lényegét ragadják meg ezek a szavak.

Az V. szín Athénben... Éva, mint Lucia Miltiádész hadvezér neje, fiával, Kimonnal. A színhely a templom és környéke. A bölcsék szerint a görög templomban, ahol a szellem tüzeit őrizték, valóban a Szellemiség volt jelen. A szellemi lényeknek ez alkalmat adott az alászállásra.

A marathoni csata győztes vezére, aki szélnek ereszti hadseregét, a FŐPAP, a bölcs, aki sok hős tanítója és nevelője: az V-ös kártya. Ő az, aki mégis kilép a templom védőteréből a Nap szentélyéből. Ezt jelképezi, a XIX-es NAP kártyalap. Az előző szín, a Hold udvara után most a Nap udvarában vagyunk. A szemfogatók, akik a tömeget felheccelik, nem turhetik a Nap-Tűz profétáját. "- A népből - Halál! Halál! - Éva - Kiről is van tehát szó? - - Második demagóg hozzája lépve - Ki másról, mint ki egy fejjel nagyobb/ Mint polgártársai, s azt nem turhetik... - Éva Miltiádészhoz - E szentélyben biztos vagy, meg ne mozdulj. - (...) - Miltiádész - vezessetek le. Nem veszem igénybe / Tovább e szentélyt." A NAP kártyát úgy is ábrázolják: fiú jön lóháton, a győztes, akit veszély fenyeget a falakon túl, a külvilág felől.

Hatodik szín: Rómában. Nyílt csarnok, istenszobrokkal. Ádám, mint Sergiolus, Éva, mint Júlia, Hippiá és Cluvia kéjhölgyek, ledéren öltözve dőzsölnek, köröttük megannyi kéjenc.

Egy emelvényen gladiátorok harca foly, rabszolgák állnak parancsra készen.



A SZERELMES vagy VÁLASZUTAK kártya a VI-os és a XX-as az ítélet, a feltámadás kártyája kerül egymás mellé. A választástól függ, hogy amikor a Nap elsötétül, a Halál vagy az új életbeni részvétel lehetősége vár-e a Vándorra. A 6-os Váv betű a kabbala szerint a mágikus egyensúly, mely egymással semlegesíthető ellentéteken alapszik. A 20-as a Rész betű, Lévi szerint az univerzális gyógyszer, mely ellenszere a testi betegségnek, melyet a lelki rothadás okoz és táplál halálos lehetéssel. Mint Lévi mondja, az akarat, az intellektuális erőknél az az irányító képessége mutatkozik meg, mely megbékíti a személyek szabadságát a dolgok kényszerével. A szerelmes és a választutak hősnének meg kell különböztetnie Sophiát, Lilith-től - az isteni bölcsesség sugarát a sötét erőktől - és akarnia kell a tisztulást a rothadás helyett. Így lesz számára a XX-as kártya ítélet vagy feltámadás, amit ez az alászállás előz meg, kapujában a döntési helyzettel. Ezzel szembesítik a vándort.

"Péter apostol, s kik a cirkuszban himnuszt énekelnek / Míg a bőszi tigris keblüket kitépi, / Új eszmét hoznak, a testvériséget, / És az egyénnel felszabadulását, / Melyek meg fogják rázni a világot. (...) Előtte pedig P. apostol - az obulust a halott szájából csókjával kivevő - Hippia-t szembesíti: "Megállj, a döghalált szívod magadba.../ Aztán Péter később folytatja az apokaliptikus jóslatot: "El fogsz pusztulni korcsult nemzedék, / E nagyvilág most tisztul színeről..."

A gyógyító csodaszer Péter apostol szerint a megbánást, döntést követő munka. "Legyen hát célod: Istennek dicsőség /Magadnak munka"... Vessünk még egy pillantást e színre: "Hippia éneke (...) S a mámor, az édes mámor, /Mint horpadt sírokat a Nap, /Létünk megaranyozza." Szembeötlő az ítélet kártyára utalás, amelyen azt láthatjuk: horpadt sírokból kelnek ki a halottak.

Hetedik szín Konstantinápolyban. Piac, közepén a patriarcha palotája. Tankréd lovag Ázsiából visszatérő kereszties hadak élén vonul be.

A VII-es számú GYÓZELEMSZEKÉR kártyához a Záján betű tartozik, mely a kabbala szerint a lángpallos. A koronázott harcos, aki a kocsija elé fogott fekete és fehér, ellentétes irányba húzó szfinxek gyeplőjét tartva kezében, bevonulását ünnepelheti, a mágikus hatalmat jeleníti meg. E. Lévi kiemeli a győzelmes vértzetén megfigyelhető háromszöget, a kezében tartott lángoló pallost és jogart, melyen egy bolygó és egy háromszög látható. Lévi szerint e személy megfejtése: ő az elementáris hatalmasság jelenlévő szelleme. A mellé rendelt lap XXI-es a VILÁG, vagy világmindenség kártyához a Sin betű, az emberistenre utaló jel tartozik. A kártya négy sarkában az apokalipszis négy jelenése: az Angyal, a Sas (Skorpió), az Oroszlán és a Bika - a víz, a levegő, a tüz és a föld jele - látható, melyekből a Szfinx figurája is áll. Ez a világ egyensúlya. A kép közepén saját farkába harapó Uroborosz kígyó, melyet babérokoszorú övez. E körön belül négy rózsza Napkeresztet rajzol, melynek belsejében a fellegek

magasságában a háztetőket felett hermészi mozdulattal kötéláncos akrobata egyensúlyoz, kötélen nélkül.

A VII-es DIADALSZEKÉR lapon megjelenő fehér Szfinx, a transzcendentális törekvések táltos pegazusa, a fekete a sötét ösztönvilág, így a bujaság is. Nézzük miként fogadják a bevonulót.

"Második polgár - El hölgyeinkkel, e vad csöcselék / Isméri a szerájok kéjeit.

Első polgár - És hölgyeink is a győző jogát. (...)

Ádám a lovagokhoz - Lovag barátim! Míg szennytelen / Becsület, Isten szent dicsérete, / A nő védelme és a hősiség / Lesz kardjainkon, mink vagyunk hivatva / E ronda démont féken tartani / s vezetni, hogy vágyának ellenére / Nagyot s nemest muveljen szüntelen." A világban ismét összefúr a gyűrű, az apokaliptikus jóslattal előlőppő agg eretnek a megoldhatatlannak látszó talányra utal: a világban véghezvitt dolgok, a kiváló szándék ellenére a szentségtelen erő elszabadulása miatt ismét Babylon tornyát építik.

"Agg eretnek... - Mondom, ti vagytok a nagy Babylon, / az a kéjhölgy, kiről Szent János írt, / Mely el fog veszni a világ színeről. -" A kör bezárulásával Ádám csalódása is beteljesedik. "Ádám (...) Lovag-erényt állíték, s ez döfött / Szívembe tört. El innét új világba (...) Mozogjon a világ, amint akar. / Kerekeit többé nem igazítom, / Egykedvűen nézvén botlásait. / Kifáradtam - pihenni akarok."

Ekkor ér véget a fizikai és szellemi sík szembeállítás? Ekkor következnek a 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14-es kártyák. Ezután már a belső ellentétké a szó? A következő kártya és szín erre is választ ad. A VIII-as ugyanis az IGAZSÁG, mely pusztán világias megjelenését tekintve ugyancsak tökéletlennek látszik. Nyolcadik szín: Kepler - Ádám - Rudolf császár prágai udvarában. Éva mint Borbála, Kepler neje, udvaroncok társaságában, a háttérben máglyán eretnek ég...

"Ádám - Oh, jó-e kor, mely e rideg közönyt / Leolvastandja, s mely új tetterővel / Szemébe néz elavult lomoknak / Bíról lép fel, büntet és emel."

A törvény oszlopai közt ülő nőalak a megszemélyesített igazság bal kezében mérleget, jobbában pedig a jót és romlót elválasztó kardot, az ítélet végrehajtásának eszközét tartja. Kepler - feje fölött a földi "igazságszolgáltatás" Damoklész kardjával - a dogmákkal és tekintélyekkel szembehelyezkedő, belül szabad szellem, vagyis eretnek. Rudolf császár mondja Ádámnak:

"Rossz hír kering az udvarban felőled / Hogy új tanoknak híveül szegődtél, / Rostálod a szentegyház tételeit; / Sőt most, midőn anyád mint rút boszorkány / Legsúlyosb vád alatt börtönben ül, / Méltó gyanúba jössz te is..."

Az igazságot ismerő, udvari - hazug horoszkópkészítésre és "kémiai" -munkákra kárhözott tudós az igazság kimondhatóságáról álmodik.

A következő francia forradalom jelenetben a régít eltörlők - mint annyiszor - először is vesztőhelyet emelnek...



A 8-as, a 9-es és a tízes szín összefonódása sem véletlen. Nézzük a IX-es kártyát: E. Lévi szerint a beavatottat jelenti, aki Hermész Triszmegisztoz lámpását tartja kezében. Vagyis nála van a tudás megvilágította értelem fénye, mely "megmutatja a múltat és a jövőndőt, feltárja az emberek lelkét és leleplezi az asszonyi szív minden titkát". Az álom az álomban jelenet hőse, - Danton - beburkolózik Apollonius, vagyis a teljes önuralom köpenyébe, és e csuha alá rejtí lámpását, melyben az igazi felvilágosodás lángja ég. A kezében tartott vándorbot révén a természet erőinek segítségét bírja. A lámpás fényét nem pillanthatja meg az avatatlan külvilági szem, mert erejét nem képes elviselni.

- A remete tud, mer és hallgat, akár a Szfinx.
- És jaj Dantonnak, mert megbillenő lámpását megpillantja a tömeg.

- "Saint Just - a Nép bölcs, megismert (...)
- Robespierre - Ne hagyjátok beszélni, / Tudjátok nyelve sima, mint a kígyó.

- Ádám (Danton) - Ne halljatok hát."

A kígyót a kilences lapon látható remete hagyja a botja köré csavarodni.

- Az igazságot, legalábbis, amit megtapasztalt belőle, csak a tizedik színben fedi föl Kepler, tudni vágyó tanítványa előtt.- Másként nem lehet, hiszen azt, amit Dantonként kellett tisztázni, amikor a látszaffény elvakította az emberiséget, még nem tehette meg. A prágai ocsudáskor a kereső már tudhat fellobbanó igaz fényerő szikrájáról. Ez az "álom az álomban" színből való fölébredés.

A X-es a SZERENCSEKERÉK, a kabbala száma, a Jod betu. Közvetlen fordításban a kabbala annyit jelent: tradíció. A hagyomány szerint a vallás és a tudomány alapja, az ősi könyv, melynek emlékét minden kultúra őrzi. Ennek a kultúrának a gyökerei Egyiptomba Ámon sírjához vezetnek... A kártyán látható szerencsekerék fölött mozdulatlan szfinx őrökdi.

- Ha hozzávesszük, hogy a Lévi szerint a Tarot egykori alkalmazói nem ismerték a véletlen fogalmát, kicsit nehezen érthető a szerencse névre hallgató Árkánum.

- A szembejövő szerencsét, lehetőséget, kedvező pillanatot fel kell ismerni és meg is kell ragadni. Csak ekkor beszélhetünk szerencséről. A nagy könyvekben átörökített tudás előttünk fekszik az ősi tradíciókban. Ádám (mint Kepler) - mondja tanítványának: "S a legrejtettebb szentélyig beviszlek, / Lásd a valót, mint én látom magam. / De nem lesz-é avatatlan hallgató, mert / Az az igazság rettentő, halálos". S Ádám leleplezi a tanítvány előtt a világ látszat voltát, a színjátékot, hogy isteni törvény szerint kapott ki-ki hatalmat, és a látszatnagyságok - az időtlenségből tekintve rájuk - lelepleződnek. "Egyszer nevetni fognak az egészen, / Az államférfit, kit nagyok neveztünk, / Az ortodoxot, akit bámulánk - / Komédiásnak nézi az utókor / Ha valódi nagyság lép helyébe, / Az egyszeru és természetes."

- Mi, olvasók, nézők ekkor már tudjuk, hogy a jövő emberébe vetett hit is Babylon tornya, így e gondolat megint új lendületet ad a sors kerekének.

- A londoni színben mégis megkíséreltetik az idea földi, társadalmi megvalósítását. Ezt az erőt szimbolizálja a Kaf betu, és a XI-es ERő kártyán megjelenített nőalak - fején megint csak a végtelen jelével -, mely pusztá kézzel, sámsoni erővel feszíti szét egy oroszlán száját. A Kaf betu Lévi szerint a "mágikus láncra" utaló hangot jegyzi le. Lévitől tudjuk, hogy az asztrális lánc - amennyiben "tisztá" személyek képezik - elementáris pozitív szellemi áramlattal áldhatja meg a világot. Ettől az univerzális erőttől megváltozik a világ arculata is. A londoni Tower és a Themse között fekvő piactéren Ádám kimondja:

"Ismét csalódtam, azt hívéim, elég / Ledönteni a múltnak rémeit / S szabad versenyt szerezni az erőknék. - (...) Kutyáknak harca ez egy konc felett. / Én társaságot kívánok helyette, / Mely véd, nem büntet, buzdít, nem riaszt, / Közös erővel összemuködik. / Minőt a tudomány eszmél magának, / És melynek rendén értelem virraszt."

A tizenkettes szín a falanszter jelenet. Az U formájára - kémcső alakjára - épült "nagyseru Falanszter udvara". A tudomány valamennyi eszköze jelen van, valamennyi szereplő egyforma uniformist visel.

- A legnyilvánvalóbb hasonlósággal kezdem. A XII-es kártya az AKASZTOTT, a hazaszeretet jelképe is. Már az első mondatban a nép, a hon fogalmáról beszélget Lucifer és Ádám.

"- Ádám - Mi ország ez, mi nép, melyhez jövének? Lucifer - E régi eszmék többé nincsenek. / Nem kisszeru volt-é a hon-harc fogalma? / Előítélet szülte egykor azt, / Szukkebluség, versenygés védte meg. / Most már egész föld a széles haza, / Köz cél felé társ már most minden ember".

De nemcsak a társadalom peremére vettetett, önkéntes mártíromságot vállaló ifjút rejt az AKASZTOTT arkánuma az egyik lábánál hurokról fejjel lefelé lógó fiú alakja. A Lamet betu a kabbala szerint a nagy muvet is jelképezi. Ebben az értelemben a mágus én-feláldozását szimbolizálja, hiszen a szulfur jelét alkotja: háromszöget, alatta lévő keresztet. Az Opus Magnum jele az alkimisták muvének megvalósulása a prima materia. A jelenet első pillantásra a világ fejre állt rendjét is mutatja.

- És a Falanszter jelenet tudosa kémcsövei közt semmivel sem tér el a köklertől, aki pusztán az anyagi praktikában látja a bölcsök kövének megfejtését.

- A nagy mu beteljesedést jelentő arkánumon lévő bölcs-megkötözött mosolyog, szabadságát elnyerni elképzelhetetlen lenne kötöttségei nélkül. A Falanszter jelenetben másfajta erőszakot: e kötöttségek paródiáját látni, melyek gúzsba kötik a lényegtől elszakított emberi szellemet.

"Ádám (a tudóshoz) - Mondd, mi hát az eszme, / Mely egy ily népbe egységet lehel, / Mely mint közös cél, lelkesítíni tud? - Tudós - Ez eszme nálunk a megélhetés."

E színben minden nagy személyiség tehetségéért bunhódi, a szellem felesleges, sőt közveszélyes örület és eltévelyedés. De van még egy nagyon aktuális vonatkozása a jelenetnek: az élet titkát kutató - mondhatjuk génmanipuláló-tudósé...(!)



- "Aggastyán (Plátónak) - Már megint / Úgy elmerültél álomképeidben, / Hogy a rád bízott marha kárba ment. / Hogy ébren légy, borsón fogsz térdepelni". Michelangelo megkísérli megtörni az egyhangú munka parancsát és hasztalan azért könyörög, hogy legalább munka anyagára, széklábra valami díszet veshessen.

- E kémcsővilágban testesül meg az ateizmus és a szellemtől való teljes sterilitás. Az emberpárt örülnek bélyegezve vinnék kórházba... A szellem elhalása után jön az urjelenet.

A XIII-as kártya a HALÁL, mely az új élet előzménye is egyben. Ádám lelke dacos elhatározással megpróbál kiszakadni a földi lét poklából. Ez természetesen a halál állapotával jár. A halál-kártya ábrázolása a kaszás csontváz, a törvény, mely minden halandóra érvényes.

- "A föld szellemének szava - Ádám, Ádám, a végső perc közelg..." Eztán Ádám valóban átéli a megsemmisülés élményét.

- Ádám - Élek megint. - Érzem, mert szenvedek, / De szenvedésem is édes nekem, / Oly iszonyatos az megsemmisülni."

Lucifer nem győzheti le Ádámot, amíg a Föld Szellemétől el nem szakad.

Így következik el a tizennegyedik szín, a jégkorszak, az úgynevezett eszkimó-jelenet.

- A csúszó-mászó módjára elállatiasult embernél aligha lehet keményebb vízió. Az utolsó színben Ádám Lucifer szemére vet:

"... láttam tudásod tiszta alkotását / Nagyon hideg volt ottan e kebelnek."

A megbomlott mérték, itt kínzó fizikai formát ölt. Ez maga az ínség, a megjegesedett életfluidum, melyet az élet vízének fagyása szimbolizál. A XIV-es kártyán látható szárnyas angyal az élet vizét önti ezüst kancsóból a nagyobb fajsúlyú arany kancsóba. Ez a fizikaiból a szellemibe való átlépést jelenti. Egyes ábrázolásokon a Kába köve is látható, mellette fakadt Zem-Zem forrással, mely az égi Paradicsomban folyó Szálszebil patak földi, szent mása. Az angyal egyik

lába a földön pihen, másik lábfejét eltakarják a hullámok. Az angyal a fizikai világban uralkodó rend helyreállítását szimbolizálja. A megneemesedés, az új mérték csakis a kegyelem révén következhet be.

- A MÉRTÉK lap, a megfagyott édeni állapot anyagvilágából való "halmazállapot változást" is jelenti. De a kör végén az aggastyánná vénült Ádám e Deus ex machina - isteni beavatkozás - nélkül aligha jutna túl e végső krízisen.

- Az aggastyán is jelzi: valamennyi lapot végigjárta. A 0-s BOLOND lapot magára öltve elindult Ádám, immáron a XXII-es kártya alakja: tapasztalataiban megérett, szabaddá vált ember aki rácszmélt minden anyagi dolog önmagában való hiábavalóságára. Az eszközt soha nem szabad célnak tekinteni. Végigjárta a létezés alaptípusait és a nagy kör is bezárult a második 7-es kör végével. Az Úr szava egyértelműen megmondja, mit vár Ádámtól, a világot kiismerő vándortól.

"Emelkedjél fel Ádám, ne légy levert / Midőn látod, kegyembe veszek újra (...) ha látnád a por lelketed felissza. / Mi sarkantyúzna, nagy eszmék miatt / Hogy a múltó perc élvéről lemondj?"

- A munkára méltán mondhatni: az nem más, mint a bencések jelmondata Ora et labora: imádkozzál és dolgozzál - azaz, a küzdj és bízza bízzál. Valóban: az anyagban kell véghezvinni a művet, a megszerzett, birtokolt tapasztalat alapján. Erre már a felelősség tudatával kerülhet sor. Az eszmélőt eztán a beavatás szimbólumaiként veszik körül a Tarot lapjai, a megnyilvánulás állomási. - imaginatív pillantással egyben képes látni az egész paklit. De a vándornak tudnia kell Lucifer figyelmeztetéséről: "Valóban, melyre lépsz, dicső a pálya, / Nagyság s erény leszen tehát vezéred, / E két szó, mely csak úgy bír testesülni, / Ha babona, előítélet és / Tudatlanság állandó mellette őr."

A kísértés mindvégig az ember útítársa, a bolond még nem, a bölcs már nem hallgat a szavára.



MADÁCH IMRE: HIT ÉS TUDÁS

*Mint szép álm emléke, ha ébredsz,
Édesen reng képzeteden által,
Úgy a lélek édenről álmát
Is elbózza a földre magával.*

*Nékem is volt édenről álmam,
Élt, mosolygott az egész természet,
Rózsza és nap, csermely, lombos árnyék
Rejtélyesen suttogott szerelmet.*

*Minden lombból angyalok intettek,
A pataknak megnolt őrtüندére,
Hírnök szállt le, úgy hívén, az égből,
Hogyha csillag hullt a temetőre.*

*Lent a sírban nem lakott enyészet,
Új életnek volt csak viradása,
És fölötte csillagszónyegével
Tárva állott új kristálylakása.*

*Boldog voltam, élettől környezve,
Isten néze rám miljó szemével,
És ha dördült, az ég szent haragia,
Ha derült, mosolygása fogott el.-*

*Mért ültette Isten édenébe
A tudásnak széles águ fáját?
A fa terjedt, s lassanként előlte
Arnya a kertnek minden virágát.*

*Elporlott a természet zománca,
Rothadt bűz váltá fel a szerelmet,
Csak halált lelék a rózsajakon,
S a virágszál csak halált lebellett.*

*Elhamvadt a csillag ragyogása.
És megannyi kín bonává süllyedt,
Mely felett halál leng, és halál szül
Új halálnak martalékul éltet.*

*A kék ég ígéret-országának
Léggé olvadt kristály ívezetje,
És dorgáló üstökös kering ott,
Hol szám a menyországot kereste.*

*Árván bolygok a vad rengetegben,
Nincs, ki útam órszemmel kíséri,
És ha öszveroskadok, nincs angyal,
Ki reám szent álmait vezérli.*

*Megszakadt a mindenség gyűrűje,
Melyben Isten, ember együtt éltek,
S a nagy úrt tán át sem tudja szállni
Isten gondja és emberremények.*

*Fényét vesztett csillag néz az égről,
Letarolva a mező zománca ---
Egy dacolt csak a közös romlásnak:
A mély sírnak örök éjszakája.*



- 42,1. Jób pedig felele az Úrnak, és monda:
 42,2. Tudom, hogy te mindent megtehetsz, és senki téged el nem fordíthat attól, a mit elgondoltál.
 42,3. Ki az - mondod - a ki gáncsolja az örök rendet tudatlanul? Megvallom azért, hogy nem értettem; csodadolgok ezek nékem, és fel nem foghatom.
 42,4. Hallgass hát, kérlek, én hadd beszéljek; én kérdezlek, te pedig taníts meg engem!
 42,5. Az én fülemnek hallásával hallottam felőled, most pedig szemeimmel * látlak téged.
 * Jób. 40,1. 4 Móz. 12,6. - 4 Móz. 12,8.
 42,6. Ezért hibáztatom magam és bánkódom a porban és hamuban!
 42,7. Miután pedig e szavakat mondotta vala az Úr Jóbnak, szóla a Témánból való Elifáznak: Haragom felgerjedt ellened és két barátod ellen, mert nem szóltatok felőlem igazán, mint az én szolgám, Jób.
 42,8. Most azért vegyetek magatokhoz hét tulkot és hét kost, és menjete el az én szolgámhoz Jóbhoz, és áldozatok magatokért égőáldozatot; Jób pedig, az én szolgám, imádkozzék * ti érettetek; mert csak az ő személyére tekintek, hogy retteneteset ne cselekedjem veletek, mivelhogy nem szóltatok felőlem igazán, mint az + én szolgám Jób.
 * Jak. 5,6. + Jób. 13,7. - Jób. 13,10.
 42,9. Elmenének azért a Témánból való Elifáz, a Sukhból való Bildád és a Naamából való Czófár, és úgy cselekedének, a miképen mondotta vala nékik az Úr, és az Úr tekinté

- Jóbnak személyére.
 42,10. Azután eltávolítá Isten Jóbról a csapást, miután imádkozott vala * az ő barátaikért, és kétszeresen visszaadá az Úr Jóbnak mindazt, a mije volt.
 * Jób. 42,8.
 42,11. És beméne hozzá minden fiútestvére és minden leánytestvére és minden előbbi ismerőse, és évének ő vele együtt kenyeret az ő házában; sajnálkoznak felette és vigasztalák őt mindama nyomorúság miatt, a melyet az Úr reá bocsátott vala, és kiki ada néki egy-egy pénzt, és kiki egy-egy aranyfüggőt.
 42,12. Az Úr pedig jobban megáldá a Jób életének végét, mint kezdetét, mert lön néki * tizennégyezer juha, hatezer tevéje, ezer igás ökre és ezer szamara.
 * Jób. 1,3.
 42,13. És lön néki hét * fia és három leánya.
 * Jób. 1,2.
 42,14. És az elsőnek neve vala Jémima a másodiké Kecziha, a harmadiké Kéren-Happuk.
 42,15. És nem talátnak vala olyan szép leányok, mint a Jób leánya, abban az egész tartományban, és az ő atyjok örökséget is ada nékik az ő fiútestvéreik között.
 42,16. Jób pedig él vala ezután száznegyven esztendeig, és látja vala az ő fiait és unokáit negyedig.
 42,17. És meghala Jób jó vénységben és betelve az élettel.



IRODALOM

F. m. Összes művei (Kiadta Gyulai Pál, I - III., Bp., 1880); Összes művei (Sajtó alá rendezte Halász Gábor, I - II., Bp., 1942); Válogatott művei (Bevezette és jegyzetekkel ellátta Sötér István Magy. Klasszikusok, Bp., 1958).

- Irod. Morvay Győző: Magyarázó tanulmány Az ember tragédiájához (Nagybánya, 1897); Palágyi Menyhért: M. I. élete és költészete (Bp., 1900); Voinovich Géza: M. és Az ember tragédiája (Bp., 1914); Barta János: Az ismeretlen M. (Bp., 1931); Németh Antal: Az ember tragédiája a színpadon (Bp., 1933); Balogh Károly: M., az ember és a költő (Bp., 1934); Riedl Frigyes: M. (Bp., 1935); Barta János: M. I. (Bp., 1942); Sötér István: M. I. (Irod. tört. 1953); Lukács György: M. tragédiája (Szabad Nép, 1955. 85. 91. sz.); Révai József: M. Az ember tragédiája (Társadalmi Szemle, 1958 és Válogatott irodalmi tanulmányok, Bp., 1960); Horváth Károly: M. I. (Irod. tört. Közl. 1958); Waldapfel József: Gorkij és M. (Bp., 1958); Halász Gábor: M. (Válogatott írásai, Bp., 1959); Gelencsér Géza: Az ember tragédiája filozófiai problémái (Jelenkor, 1959); Waldapfel József: Az ember tragédiája új kiadása elé (Szocialista kultúra és irodalmi örökség Bp., 1961); Básti Lajos: Mire gondolsz Ádám? (Bp., 1962); Baranyi Imre: A fiatal M. gondolatvilága (Bp., 1963); Sötér István: Nemzet és haladás (Bp., 1963); Miklós Róbert: M. I. csesztvei éve (Balassagyarmat, 1964); Csukly László: M. I. élete és munkássága (Balassagyarmat, 1964); Krizsán László: Dokumentumok M. I. élettörténetéhez (Balassagyarmat, 1964); Barta János: Történetfilozófiai kérdések Az ember tragédiájában (Irod. tört. Közl. 1965); Sötér István: Alom a történelemtől. M. I. és Az ember tragédiája (Bp., 1965); Kántor Lajos: Százéves harc "Az ember tragédiájá"-ért (Bp., 1966); L. Kiss Ibolya: Az asszony tragédiája (Dokumentumok M. I. feleségéről, Pozsony, 1966); Rényi Péter: Háromféle tragédia (Vitában, Bp., 1967). - Szi. Juhász Gyula: M. (vers, 1906); Harsányi Zsolt: Ember küzdj (r., Bp., 1932); Mohácsi Jenő: Lidércke (r., Bp., 1935); L. Kiss Ibolya: Erzszi tekintetes asszony (r., Bp., 1942); Felkai Ferenc: M. (színmű, Bp., 1964); Mezei József: Madách, Az élet értelme (Bp., 1977); András László: A Madách-rejtély (Bp., 1983).

Tanulmányok:

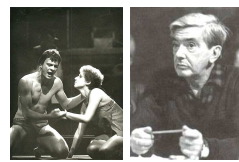
Arany János
Egy üdvözlő szó
(Madách Kisfaludy Társaság-beli székfoglalóján)
Arany János Összes Művei XI. kiadás
Német G. Béla jegyzeteivel
Szász Károly
Az ember tragédiája
Szépirodalmi Figyelő, 1861-1862.
Újabb kiadása: Győr, 1889.
Zilahy Károly
Az ember tragédiája
Kritikai Lapok, 1862.
Erdélyi János
Madách Imre: Az ember tragédiája
Magyarország, 1862.
Újabb kiadás: Pályák és Pálmák
Budapest, 1886.
Morvay Győző
Magyarázó tanulmány Az ember tragédiájához
Budapest, 1897.
Szigetvári Iván
Madách és a szocializmus
Egyetemes Philológiai Közlöny, 1898.
Alexander Bernát
Az ember tragédiája
Magyarozatos kiadás
Budapest, 1900.
Gedő Simon
Madách Imre mint lírikus
Budapest, 1910.
Beöthy Zsolt
Az ember tragédiája
Budapesti Szemle, 1911.
Tolnai Vilmos
Madách londoni és falanszteri jelenetének egyik forrásáról
Egyetemes Philológiai Közlöny, 1911.
Czóbel Ernő
Madách és Cornein-Timon
Egyetemes Philológiai Közlöny, 1912.
U. Szabó Gyula
Trencsényi Csák Máté a magyar drámai és epikus költészetben
Budapest, 1914.
Sas Andor
Madách és Hegel.
Athenaeum, 1916.
Galamb Sándor
Kant és Madách
Irodalomtörténeti Közlemények, 1917.
Pais Dezső

Madách és Lamartine
Egyetemes Philológiai Közlöny, 1919.
Váradi Béla
Madách és Az ember tragédiája
Katolikus Szemle, 1923.
Nyugat
Madách-száma
1923.
Ebben föllet Babits Mihály, Karinthy Frigyes, Kuncz Aladár és Schöpflin Aladár tanulmányai
Pröhle Vilma
Az ember tragédiája és a Faust
Budapest, 1929.
Juhász László
Madách és Laménias
Széphalom, 1930.
Németh Antal
Az ember tragédiája a színpadon
Budapest, 1933.
Kamarás Béla
Madách Imre ifjúkori drámái és novellái
Pécs, 1941.
Kiss Ilona
Madách és az Éva-probléma
Budapest, 1943.
Trencsényi-Waldapfel Imre
Ádám és Ahasvérus.
Az Irodalomtörténet Füzetek, 21. szám.
Budapest, 1947.
Hermann István
Madách: Az ember tragédiája
Irodalomtörténet, 1952.
Lukács György
Madách tragédiája
Szabad Nép, 1955.
Sötér István
Madách Imre
Csillag, 1955.
Romantika és realizmus, 217-293;
Félkör: 141-199
Waldapfel József
Madách igazáért
Irodalmi Tanulmányok
Budapest, 1957.
Waldapfel József
Gorkij és Madách
Budapest, 1958.
Irodalomtörténeti Füzetek, 14. sz.
Horváth Károly
Madách Imre
Irodalomtörténeti Közlemények, 1958.
Dédéyan, Charles
Le theme de Faust dans la Litterature eurocenne.

IV. Du romantisme a nos jours.
Paris, 1961.
Györfly Miklós
Madách novelláinak kronológiájához
Irodalomtörténet, 1961. 152-159.
Györfly Miklós
Elkallódott Madách-Kossuth-vita
Irodalomtörténet, 1962. 152-159.
Baranyi Imre
A fiatal Madách gondolatvilága
(Madách és az Athenaeum)
Budapest, 1963.
Irodalomtörténeti Füzetek, 42. sz.
Radó György
Az ember tragédiája a világ nyelvein
Filológiai Közlöny, 1964-1966. 1968.
1971-1972.
Tudor Vianu
Madách és Eminescu
Helikon, 1964.
Sötér István
Madách és a koreszmék
Kritika, 1964. Félkör: 252-267.
Krejci, Karel
Az ember tragédiája és az emberiség eposza
(Madách és Vrchlicky)
Tanulmányok a csehszlovák-magyar irodalmi kapcsolatok köréből
Budapest, 1965.
Barta János
Történetfilozófiai kérdések Az ember tragédiájában
Irodalomtörténeti Közlemények, 1965.
1. sz.
Waldapfel József
Madách és Fourier
Magyar Tudomány, 1965.
Kántor Géza
Százéves harc Az ember tragédiájáért
Budapest, 1966.
Irodalomtörténeti Füzetek, 53. sz.
Bóka László
A lírikus Madách
Válogatott tanulmányok
Budapest, 1966. 624-634.
Németh László
Madáchot olvasva
Az én katedrám
1969.
Belohorszky Pál
Madách és Kierkegaard
Irodalomtörténet, 1971. 4. sz.
Gyárfás Miklós



- Madách színháza
(Mária királynő)
Budapest, 1972.
- Enikő Molnár Basa
The Tragedy of Man as an Example of
the Poeme d'humanite
Chapel Hill, 1972.
- Bécsy Tamás
Az ember tragédiája műfajáról
Irodalomtörténet, 1973. 2. sz.
- Bernáth Attila
Az ember tragédiája koncepciójának
néhány kérdéséről
Irodalomtörténeti Közlemények, 1973.
400-414.
- Belohorszký Pál
Madách és a büntudat filozófiája
Irodalomtörténet, 1973. 4. sz.
- Mezei József
Madách világa I-II.
Irodalomtörténet, 1973. 4. sz. és 1974. 2.
sz.
- Mark, Thomas R.
Az ember tragédiája, megváltás vagy
tragédia?
Irodalomtörténet, 1973. 4. sz.
- Schéda Mária
A Lantvirágok és a magyar biedermeier
költészet
Irodalomtörténeti Közlemények, 1973.
4. sz.
- Nagy Miklós
Madách fiatalkori drámái mai szemmel
és mai feldolgozásban
Irodalomtörténet, 1973. 4. sz.
- Baránszky-Jób László
Az ember tragédiája szerkezetei
Irodalomtörténeti Közlemények, 1974.
358-371.
- Hubay Miklós
Csak tréfa. Fekete komédia Madách Imre
nyomán.
Színház a Cethal hátán
Budapest, 1974.
- Lebois, André:
Madách et la Tragédie de l'Homme.
Annales de l'Université de Toulouse,
1975. 8. sz.
- Németh G. Béla
Két korszak határán Létharc és
nemzetiség
Budapest, 1976.
- Schéda Mária
Madách drámakísérleteinek néhány
lélektani tanulsága
Irodalomtörténeti Közlemények, 1978.
613-618.
- Csukás István
A nemzetiségi kérdés Kemény, Jósika,
Madách és Eötvös műveiben
Acta Historiae Litterarum Hungaricarum
Szeged, 1981.
- András László
A Tragédia eszmevilága
Valóság, 1981. 10. sz.
- Palócföld
1983. 1. sz.
- Madách-életrajz
(Kerényi Ferenc, Sötér István,
Praznovszky Mihály, Szabó Károly,
Kelényi István, Karácsony Imre, P.
Szabó Ernő tanulmányaival)
A Nógrád Megye Múzeumok 1983. évi
Madách-évkönyve
(Kerényi Ferenc, Zolnay László,
Praznovszky Mihály,
- Spáczay Hedvid, Staud Géza és Taxner-
Tóth Ernő tanulmányaival)
- Szabad György
Madách politikai hovatartozása a
reformkorban
Műhely (Győr) 1983. 5. sz.
- Köpeczi Béla
Madách egyetemes humanizmusa
Látóhatár, 1983. november
- Lukácsy Sándor
Álmok a történelemtől
Baróti Szabó Dávid és Madách
Kortárs, 1983. november
- Kiss Csaba
Egykorú szlovák tudósítások Madách
képviselővé válásáról
Literatura, 1983. 1-4. sz.
- Barta János
Az ember tragédiája értelmezéséhez
Studia Litteraria, Debrecen, 1983.
- András László
A Madách rejtély
Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1983.
340. I.
- Kerényi Ferenc
Madách Imre: "... írtam egy
költeményt..."
Budapest, Európa Kiadó, 1983. 66. 1.
Színháztudományi Szemle
12. Budapest. Madách-életrajz
(Mályuszné Császár Edit, Kelényi István,
Kerényi Ferenc,
Sz. Suján Andrea, F. Dózsa Katalin,
Cenner Mihály, Enyedi Sándor,
Kürtösi Katalin, Csapláros István
tanulmányaival)
- Horváth Károly
Ádám alakjának világirodalmi
előtörténetéhez
Irodalomtörténeti Közlemények, 1984.
1. sz.
- Leblancné Kelemen Mária
Madách Imre dokumentumok a Nógrád
Megyei Levéltárban
Salgótarján, 1984.
- Összefoglaló művek:
Palágyi Menyhért
Madách Imre élete és költészete
Budapest, 1900
- Voinovich Géza
Madách Imre és Az ember tragédiája
Budapest, 1914. Második kiadás: 1922
- Riedl Frigyes
Madách
Budapest, 1933. Magyar Irodalmi
Ritkaságok, 26. sz.
- Balogh Károly
Madách, az ember, a költő
Budapest, 1934.
- Barta János
Madách Imre
Budapest, 1942.
- Sötér István
Álom a történelemtől
Budapest, 1965.
- Újabb kiadása a Félkör című
tanulmánykötetben.
Budapest, 1979. 199-252.
- Mezei József
Madách
Budapest, 1977.
- Dieter P. Lotze
Imre Madách
Boston, 1981. (Angol nyelven)



„Talán korai még arról beszélni, hogy a mai magyar színpad képes megszülni „Az ember tragédiáját”... több kísérlet lenne még szükséges, vagy még néhány konvencionális előadás, hogy a türelmetlenség a „räsmerésig” fokozódjék. Egy kísérlet a többi közt — ezt a veszélyt szeretném elkerülni.” — Ruszt Józsefnek a Tragédia bemutatójához írott jegyzeteinek kezdő sorai ezek. Ha vannak is buktatói, a részletekben szűrkebb pontjai a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház produkciójának, Ruszt József nemcsak elkezdte a veszélyt, de gondolkodásmódjában, drámaelemzésében, a megfejtés szándékában és megvalósításában olyan alapvetően eredeti, a megszokottól távol, végiggondolt és következetes előadást hozott létre, amely nélkül a jövőben aligha lehet a Tragédiáról beszélni. A mai Tragédia-játszás egyik lehetséges és főként vállalható útját teremtette meg. Megkülönböztető jegyei egyéni látásmódjában, szemléletének megalapozott racionalitásában, életigenlő szándékában foglalhatók össze. Mindazonáltal Madách igazságát, a dráma igazságát az erőteljes, de a lényegét nem érintő kurtizásokkal olyan szöveg- és gondolatúton helyezi azonos szintre nagyon sajátos elképzeléseivel, hogy ily módon a dráma maga hitelesíti az új fölfedezéseket, a tartalommal és a struktúrában együtt kibontakozó szándékot.

Ruszt József előadásában a fő hangsúlyt A mennyben és A paradicsomon kívül játszó színek kapják. Az Úr hangja helyett ebben a főfogásban maga az Úr jelenik meg. Emberi valójában, pápi ornátusban az angyalok kara gyűrűjében trónolva. Kerekre hizott, jóvialis öregúr, aki szívesen hallgatja a dicshimnusz, aki öntelt élvezettel szemléli művét, ám akiből hiányzik a dörgő nagyság, s akiről könnyen elképzelhető, amivel Lucifer vádolja: maga sem tudja, mit alkotott. S szemben vele az önmaga tudatára ébredt ember, Lucifer áll. Kérdésfelvetése: a mi végre az egész teremtés, a lét és nemlét mechanizmusának kutatása a teremtés és az ellentmondás pillanatában. Lucifer az összhangzó értelmet hiányolja, az együtt-teremtésre hivatkozik. S ha azt állítja, hogy az Úr nem vette észre teremtő közreműködését, úgy való igaz lehet,

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA

hogy azt sem ismeri, mi sejtethető a teremtett anyagban. Ruszt alapképletében az Úr és Lucifer konfliktusa áll. Lucifer szerepe a tagadás pillanatától nem lehet más, minthogy példázataival, a történelemmel fölfedezze, megmutassa és meghatározza a világot, a jövőt, és amit maga sem ismer: a véget. Erre hívja, ezért igyekszik kimozdítani a kapott, kész helyzetből a tudásra vágyó első emberpárt, miközben az eleve elrendeltség elve fölött a küzdés szükségességét hirdeti. Hisz mindent végig kell néznie, meg kell látnia, meg kell értenie Ádámnak a történelmi képekben ahhoz, hogy aztán maga mondhasa ki: „Elöttem e szirt, és alatta mély: / Egy ugrás, mint utolsó felvonás... / S azt mondom: vége a komédiának.”

Ruszt József rendezésének egyik alapvető elve szerint, Madáchhoz hűen hangsúlyt helyez arra, hogy a döntés szabadságnak vált mondatára először Lucifer felel: „Ah vége, vége: mily badar beszéd! / Hisz minden perc nem vég s kezdet is? / Ezért láttál-e néhány ezredévet?” Valóban így érthetővé-elfogadhatóvá válik, hogy Lucifer nem azért mutatta meg Ádámnak az emberiség útját, hogy az aztán a szabad akarat jegyében egy ugrással

vessen véget az emberiség életének. Sokkal inkább azért, hogy ő készítse küzdésre, hogy ő hívja harcra az összhangzás megalkotására, hogy az ember megértse, mi dolga a világban. S ha Lucifer ezért mutatta meg Ádámnak a világot, úgy győzhet az élet a Tragédiában. És a földre leereszkedő dísztelen Úr szavai a térdén nyugvó emberpár fölött már csöndesen, családian szólhatnak: „ember: küzdj és bízza bizál!” A szavaknak nem kell dörogniük. Ez az előadás már előbb megfogalmazta lényegét: „A cél halál, az élet küzdelem. / S az ember célja e küzdés maga.” A tevékeny élet, a küzdő élet győzelmé Ruszt József előadásának fő mondanivalója, amelynek vitathatatlan főszereplője Lucifer. Mindvégig az a Lucifer van jelen, akinek szerepét az Úr az utolsó jelenetben érti meg: „Híde tudásod, dőre tagadásod / Lesz az élesztő, mely forrásba hoz.”

Ádám új helyzetbe kerül. A rendező fölbontja alakját, Ádám, miként Madáchnál is, a Falanszterben és az Eszkimó-világban kísérője, útítársa, szemlélődő partnere Lucifernek, ebben a főfogásban valamennyi színben így tesz. Nem viseli a történelmi alakok arcát. Ő mincénkor Ádám, a paradicsomi ember, aki figye-

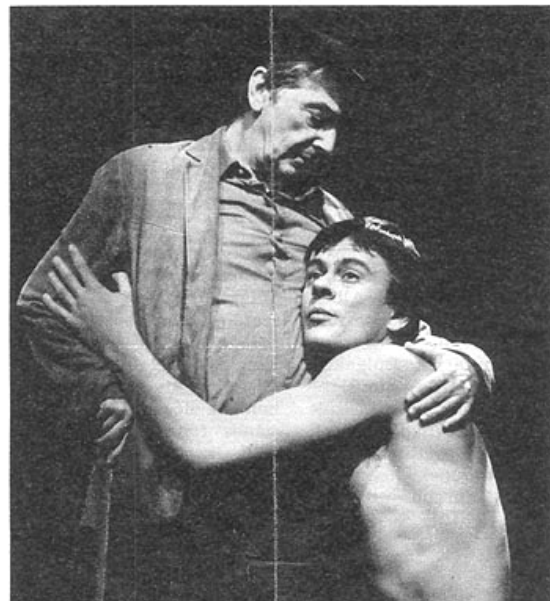
li-tanulja a világot, észrevételezi helyzetét, leszűri tanulságait. Csak a párizsi színpad ölti fel Dantonként a véres kötényt, ezzel némi logikai buktatónak, a félmegoldás árnyának helyt adva. Mindenesetre Ádám szerepének ez a megfogalmazása Madách logikáját továbbgondolva teremtett merőben új, s nemcsak formai, de tartalmi létet is az alaknak.

Az ember tragédiája rituáléja, mert ez az előadás sem nélkülözi Ruszt József színházának megszokottságában is hatásos alapeszközárát, a Falanszter szűrkegéből, a vonalak szabályos puritánságából (Menczel Róbert díszletterve) bontakozik ki. Hisz abban és meg is valósítja, hogy a történetben Lucifer az egyetlen, aki mozgatja az eseményeket. Gábor Miklós játéka csak egy-egy cinkos mosolyában, ironikus gesztusában „ördögi”. Nem más ő, mint a megalapozottan gondolkodó, értelmesen elégedetlen ember. Aki tudja, miért cselekszik. Lucifer valóban segít Ádámnak megérteni és birtokba venni a világot. Gábor Miklós egyszerűsége, értelme, logikára épülő szilárd alakítása hitelesíti az egész előadás koncepcióját.

Ádámot, a tanulni vágyó embert Szalma Tamás játssza. Semmi sincs benne a szokásos heroikus Ádám-arculatból. Kíváncsi, kalandéhes, még romlatlan ember. Karaktert csak Dantonként formál, s az állandó megfigyelő szerepe néha még görcsössé teszi alakítását. Ádám történelmi arcait Rácz Tibor, Derzsi János, Siménfalvy Lajos, Áron László ábrázolja több-kevesebb sikerrel. Fekete Gizi ös-Evája, s valamennyi történelmi alakja a költészet és a józan asszonyi ést egyaránt biztonsággal mutatja. Mária József az Úr megszemélyesített alakjában nagyon pontosan érvényesíti az előadás elképzelését. Nem keményebb a „zord öregnél” az első színekben, és atyaián fogadja vissza gyermekeit. Úrként való szereplésére jól ráfelel megjelenése bábjátékosként a Londoni színpadon.

Ádám és Éva az előadás utolsó képében az Úr ölébe hajtja fejét. Az ő szavára figyelnek, de a Lucifer vezette úton tán megértettek valamit abból, mívegre van az ember a földön, mívegre az élet, mi dolga az embernek a világban. Ha pedig így van, már érdemes volt. S ez ennek az előadásnak a lényege. Róna Katalin

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház). Gábor Miklós (Lucifer) és Szalma Tamás (Ádám) (Fotó: Keleti Eva)



Film Színház Muzsika 1983. október 29.



Országos Színházi Találkozó

ZALAEGRSZEGI HEVESI SÁNDOR SZÍNHÁZ

Az ember tragédiája

Gregorián dallamok kíséretében, szinte rituális keretek között kezdődik *Az ember tragédiája* előadása Ruszt József színre állításában. A szikár dobogórendszer arra utal, példázatot láthatunk majd, amelyben Lucifer önmagával való vitáját követhetjük nyomon egy különleges színpadi látomás keretében. Az emberi küzdelem dialektikáját emeli színpadi eseménnyé az előadás. Ruszt színpada, mint oly gyakran, misztériumjátékot idéz.

A régebbi előadások részint Ádámot állították a Tragédia középpontjába, mint a küzdő embert. Később egyre inkább az Úr és Lucifer harca került előtérbe, mintegy az ő konfliktusaik tükrében értelmezték és láttatták Ádám (az emberiség) sorsát. Ruszt József rendezői értelmezésében Lucifer abszolút főszereplővé lépett elő, s egyidejűleg kortársunk is lett. Gyűrött-kopott ballonkabátos ember ő, aki helyettünk is gondolkodik... Ennek a Lucifernek nem partnere, még csak nem is ellenfele az úr, akit egy kötelező szertartást teljesítő, a hatalmi hierarchia csúcán levő személytelen lényként ismerünk meg. Lucifer, a gondolkodó kitér a ráosztott szerep elől, amely szerint neki is hozsánáznia kellene a „hazugság világrendjéhez”. Minden erőfeszítése arra irányul, hogy az Ember számára megmutassa a helyes utat, amely az idealista érzelmek, az öntudatlan optimizmus helyett a tudást, a valóság megismerését, s ennek következményeként a rezignált bölcsesség elérését célozza.

A zalaegerszegiek színpadán nem egyetlen Ádámot látunk, hanem többet. Lucifer egy meghatározott Ádámnak mutatja meg a történelmi képek sorát, a példák tömegét — mintegy tanulságul. S ez az Ádám paradicsomi öltözkézésben kívülálló szemlélőként figyeli saját képzelt másait a történelem különböző színeiben. Ezeket az Ádámokat más-más színész játssza, így az eredeti Ádám — minthogy nézője



Lucifer és Ádám szerepében
Gábor Miklós és Szalma Tamás

— nyugodtan levonhatja a tanulságokat, hiszen mindvégig jelen van, és csak a filozófiai kérdéseket beszél meg Luciferrel. A szemlélő Ádám csupán a falanszter-képtől kezdve játssza önmagát. A rendezői elképzelés szerint innen kezdődik a jelen, hiszen Madách korához viszonyítva számunkra már a londoni kép is múltat idéz.

Az öntudatra ébresztő erő működik Luciferben. Keserű gondolkodó ő, aki már átélte a történelem abszurditásait s jelenségein szinte naponta fölháborodik. Ám látja, hogy intellektusának intelmei meddőek, s a példák tömege hiába, az Ember nem változik, csalódásai sem érlelik szkeptikussá, így ő maga csalódik, és az előadás végén visszaáll arra a helyre, ahonnan az előadás elején kezdte harcát az Ember öntudatra ébresztése „ügyében”. Talán ez a befejezés pesszimiztának tűnik, ám Ruszt József szerint a madáchi gondolat magva nem a „küzdj és bízva bízzál!” sehová nem vezető intelme, hanem egy racionálisabb gondolat, amely szerint „A cél: a döntés, a küzdés a módszer... Tehát egy tragédia, amelyben az élet győz. Ez az élet olyan amilyen, egy öngyilkosság után felébredtünk, életben maradtunk.”

Cserje Zsuzsa

A zalaegerszegiek a Nemzeti Színházban mutatják be a művet.

PM77