

MK 101.

Máté Zsuzsanna

Filozofikum és esztétikum
kölcsonviszonyáról
– kiemelten a madáchi életműben



MÁTÉ ZSUZSANNA

**FILOZOFIKUM ÉS ESZTÉTIKUM KÖLCÖNVISZONYÁRÓL
– KIEMELTEN A MADÁCHI ÉLETMŰBEN**

Madách Könyvtár — Új folyam 101.

Sorozatszerkesztő: Andor Csaba

A sorozat eddig megjelent köteteit lásd az utolsó lapokon!

**A könyv megírását a Szegedi Tudományegyetem JGYPK
Tudományos Pályázata és a Szegedért Alapítvány Tudományos
Kuratóriuma támogatta**

Lektorálta Bene Kálmán és Varga Emőke

MÁTÉ ZSUZSANNA

FILOZOFIKUM ÉS ESZTÉTIKUM
KÖLCSÖNVISZONYÁRÓL
– KIEMELTEN A MADÁCHI
ÉLETMŰBEN

Madách Irodalmi Társaság
Szeged, 2018

© Máté Zsuzsanna, 2018

Készült Budapesten, 2018-ban. Felelős kiadó:
Bene Zoltán, műszaki szerkesztő,
borító: Andor Csaba

ISBN 978-615-5462-20-7
ISSN 1219-4042

TARTALOM

ELŐSZÓ	8
ELSŐ RÉSZ	
A filozofikum esztétikumká váló átlényegülésének folyamata <i>Az ember tragédiájában</i>	15
I. fejezet Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyáról néhány kritikátörténeti vonulatban	19
II. fejezet <i>Az ember tragédiája</i> másképpen értéséről	35
1. A másképpen értés tényezőiről és folytonosságáról	37
1.1. Az alkalmazás mint az értelmezés pragmatikussága	46
1.2. A <i>Tragédia</i> hatványozott hermeneutikai természete	51
2. Az értelmezés szabadsága	59
2.1. A <i>Tragédia</i> hermeneutikai feltölthetősége	63
2.2. Az értelmezés szabadsága és meghatározottságai	67
III. fejezet Hogyan lényegül át a filozofikum esztétikumká <i>Az ember tragédiájában</i> ?	78
1. Az átlényegülés folyamata és fordulópontjai	80
1.1. A <i>Tragédia</i> filozófiai forrásairól és párhuzamairól	81
1.2. Filozofikus diskurzusok és narratívák, gondolati horizontok és diszkussziók	107
1.3. Nyitottság, kérdésfeltevések és a válaszvariációk jellege	131

1.4. Világmagyarázó, értelemadó, lét- és önértelmező filozófiai hermeneutika és argumentáció	148
1.5. A filozofikum sajátos dialektikája és a filozofikus problémakörök formaalkotó elve, mintázata	172
2. A feszültségteremtés mint az intenzív esztétikai hatás forrása	179
3. A megformált filozofikus problémakörök szabályozott nyitottsága	199
3.1. A két-világ és az eszme megvalósíthatósága problematikája	202
3.2. Monizmus és dualizmus, az abszolút és/vagy a relatív Lucifer	208
3.3. Értelemadás és értelemhiány, Ádám bizonyos bizonytalansága és bízása	223
3.4. Szabad akarat és determináció	237
4. Az „és mégis” küzdés filozofikuma és romantikus „új” mítosza	244
IV. fejezet <i>Az ember tragédiája</i> filozofikumának transzformációi más műalkotásokban	263
1. A <i>Tragédia</i> könyv-illusztrációinak intermedialitása	287
2. A <i>Tragédia</i> filozofikuma a színházi ősbemutatón	298
3. A <i>Tragédia</i> első ’továbbírása’ – Czóbel Minka <i>Donna Juanna</i>	306
4. A <i>Tragédia</i> létmódja a zenében	321
5. Inspiráció és szabad adaptáció – A <i>Tragédia</i> és az animációs film	330
MÁSODIK RÉSZ	
A filozofikum esztétikumká váló átlényegülésének kísérletei	353
I. fejezet A madáchi alkotófolyamat ’szabálytalanságairól’	360

II. fejezet A madáchi líra 'más-ízűségéről'	381
1. Képalkotás és reflexió	383
2. A halál témájú versek filozofikuma	397
3. Az 'egymásba-játszás'	406
4. Ellentételezések, kétszólamúság, nézőpontváltások	412
5. A két-világ narratívája a madáchi lírában	421
5.1. A két-világ szétszakítottsága	426
5.2. A két-világ közötti kapcsolódás lehetőségei	438
6. Filozofikum töredékekben – versek sorozatában	449
III. fejezet „nem egy kimondott elvében” – a <i>Tragédia, A civilizátor, a Mózés</i>	458
IV. fejezet Madách Imre „széptani” tanulmányairól	474
HARMADIK RÉSZ	
Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyának művészetfilozófiai tendenciái	484
I. fejezet Platón művészet- és költészetellenessége	486
II. fejezet 'Kisemmizte' volna a filozófia a művészetet?	492
III. fejezet Filozófia és művészet, filozófia és költészet együttlevősége a korai jénai romantikus esztétikákban és a madáchi életműben	498
UTÓSZÓ HELYETT	518
JEGYZETEK	534
FELHASZNÁLT IRODALOM	618

ELŐSZÓ

Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyáról – kiemelten a madáchi életműben című jelen könyvem a Madách Irodalmi Társaság által a Madách Könyvtár 81. köteteként 2013-ban megjelentetett, *A bölcsélet átlényegülése esztétikumká – középpontban Madách Imre Az ember tragédiája című művével* monográfiám¹ jelentős mértékben bővített, továbbgondolt formája. Egyben folytatása is a madáchi életmű egésze, a *Tragédia* hatástörténete valamint a relevánsnak mutakozó tágabb művészetfilozófiai, esztétikai és komparatiztikai kérdéskörök irányába. Mindenekelőtt köszönöm a Madách Irodalmi Társaság hajdani és jelen vezetőségének, szakmai lektoraimnak, hogy e könyvem kiadását gondozták és támogatták: Andor Csabának, Bene Kálmánnak, Bene Zoltánnak és Varga Emőkének.

Monográfiám első terjedelmes része filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyának egyik alapvető kérdésére épül: hogyan lényegül át a filozofikum esztétikumká a madáchi életműben. Lehetséges válaszom egyrészről Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeményének vizsgálata során prezentálok, mivel a bölcsélet esztétikumká való átlényegülésének 'sikerült' folyamatát, esztétikai hatásának erejét, számos poétikai, nyelvi 'sikerületlensége' ellenére is, a már másfél évszázada folytonosan értelmezett és hatásában máig jelenvaló (a szöveg, mint pretextus, illetve mint premédium más műalkotásokban manifesztálódott átváltozásai révén is továbbélő) volta bizonyítja. A második részben kutatásom számottevően kiterjesztem a fő mű árnyékában maradt Madách-líra és néhány drámai alkotás filozofikumának esztétikumká való átlényegülési kísérleteire, mint e kölcsönviszony másik formájára. Majd a harmadik részben egy két és fél évezreden átívelő művészetfilozófiai kontextusban mutatom be e kölcsönviszony alapvető tendenciáit.

A filozofikum esztétikumká való átlényegülésének folyamata Az ember tragédiájában című első részben problémafelvetésem: a *Tragédia* filozofikuma hogyan válik képessé egy másfajta működésre, úgy, hogy az élménnyel, esztétikai minőségekkel és erőteljes hatással bíró esztétikumká lesz? Tematikáját tekintve a bölcsélet esztétikumká való átlényegülésének folyamatként való felfogását; e kutatási téma felvetésének szükségességét indoklom a *Tragédia* kritika-, illetve értelmezéstörténetének főbb vonulataira való ki-

tekintéssel, majd összegzem a másképp-értések hermeneutikai sajátosságait. Feltevésem a gadameri hermeneutika, a jaub-i recepcióesztétika és a hazai hermeneutikai esztétikai elméletek (és előfutárai) néhány tézisének alkalmazásával alakítom ki, ahogy terminológiai rendszerem is, miszerint a *Tragédia* esztétikumának főbb minőségei, a formálás hogyanja mellett hatásának, utóéletének milyenségében mutatkozik meg, így a másképpen értések lehetőségében, hermeneutikai természetében, feltölthetőségében és nyitottságában. A hatás, az utóélet felől megmutatkozó hermeneutikai, esztétikai minőségekből kiindulva alakítom ki a *Tragédia* filozofikuma esztétikummal való átlényegülési folyamatára vonatkozó feltevésem, melynek művészetfilozófiai alapja az értelmezés szabadsága. Majd bizonyításképpen szövegközpontúan elemzem a filozofikum esztétikummal való átlényegülési folyamatát és fordulópontjait, a filozofikum formálódási folyamatát és formaelvéit, egyben kitekintve a *Tragédia* filozofikumának más műalkotásokban manifesztálódott átváltozásaira is. A *Tragédia* annak ellenére, hogy 'nem tökéletes' mű, hogy esztétikai értékelése máig vitatott; mégis változatos értelmezéstörténete, valamint hatása, így „kulturális teljesítményjellege” (a legkülönbözőbb művészeti transzformációk, mégpedig az illusztrációk, az adaptációk, a továbbírás és továbbgondolás illetve az inspiratív hatás) révén megmutatkozó széles spektrumú „bűvölete” miatt is kiemelkedő műalkotás a magyar irodalom történetében. A már másfél évszázada megnyilvánuló esztétikai hatásereje okán hiánypótlónak vélem e műalkotás azon hermeneutikai és esztétikai sajátosságait bemutatni, melyek e folytonossá vált jelenvalóságát működtetik. Ez indokolja a *Tragédia* produktív, más műalkotásokban rögzült továbbélésének, az irodalmi szöveg átváltozásainak komparatistikai vizsgálatát is, elsősorban a madáchi filozofikum más műalkotásokban történő átlényegülése felől.

Kutatásom metodikája és eredményei igazolták Gadamer radikális kijelentését: „Az esztétikának fel kell oldódnia a hermeneutikában.” Mivel az esztétikai sajátosság, minőség és érték a *Tragédiáról* szóló, a műalkotással kapcsolatos és a műben történő hermeneutikai folyamatokban és keresztmetszetükben bontakozott ki. *Az ember tragédiája* az esztétikai értékelések szélsőségesen ellentétes vonulatát generálta, jelezve egyben, hogy e mű (többek között) szinte válságba hozta az esztétika hagyományos kategóriáit, a műalkotást, egyfajta esztétikai törvényszerűségek és objektív ér-

tekek gyűjteményeként valló felfogást. Így az a tény, hogy a *Tragédia* máig él és intenzíven hat, nem magyarázható e hagyományos kategóriákkal, ahogy nem érthető meg az a jelenség sem, hogy miként képes generálni egy másfél évszázada folytonosnak tekinthető, terjedelmes és igen ellentmondásos értelmezés-sorozatot, valamint egy, ma már kultúrtörténeti jelentőségű, a különböző művészeti ágak medialitásában folytonosan megújuló jelenlétet.

Madách korai halála után gyorsan kialakult a máig tartó vélekedés, miszerint sem a *Tragédia* előtt, sem utána nem írt jelentősebb műalkotást; bár folytonosan alkotott, ahogy ezt a közel 300 költeménye, kilenc drámája, jó néhány dramakísérlete és töredéke, öt elbeszélése, négy „széptani” írása, cikkei, beszédei és vegyes feljegyzései bizonyítják. A madáchi pályakép e szabálytalansága és az „egykönyvű szerző” címkézés a Madách-kutatókat folytonosan arra inspirálta, hogy a *Tragédia* felől visszatekintve, annak mérlegére téve keressék a nagy mű elő-vázlatait, motívumait és gondolatcsíráit az életmű egészében, mint egyfajta folytonos készülődés nyomait, létrehozva egy gazdag filológiai és irodalomtörténeti Madách-irodalmat. E Madách-kutatások témám felől relevánsnak tekinthető részéhez érdemben és dialogizálva viszonyulva, könyvem második részében – *A filozófikum esztétikumma való átlényegülésének kísérletei* címűben – lényegesnek vélem a madáchi bölceleti líra filozofikus problémaköre milyenségének és formálódásának feltárását, valamint kitekintek a *Tragédia* környezetében írt drámai műveire is és „széptani” tanulmányaira. Kérdésfeltevéseim: az esztétikum megképzésének sajátosságai felől miképpen értelmezhető és érthető meg számunkra a madáchi pályaképi ’szabálytalanság’ és alkotásainak ’más-ízűsége’? A több száz költeménye miért és hogyan marad a kísérletezés stádiumában? A madáchi bölceleti lírában milyen filozofikus problémakörök formálódnak és miképpen? A *Tragédia* mellett mely művei tekinthetőek autonóm esztétikai értéket hordozó, méltánytalanul elfelejtett alkotásoknak? Bízom abban, hogy néhány költeménye vonatkozásában megrendíthető a *Tragédia* egyedüli értékességének az irodalomtörténetben kanonizálódott kizárólagossága.

Szándékom továbbá, hogy az életműben körvonalazódó madáchi költészetfelfogás, a filozófia és az irodalom, valamint a költészet integrációjának teoretikus, művészetfilozófia-történeti párhuzamosságát is felleljem.

Így a *Filozófikum és esztétikum kölcsönviszonyának művészetfilozófiai tendenciái* című harmadik részben filozófia és művészet (irodalom, költészet) szerteágazó, történetiségében kibontakozó viszonyrendszerének primordiális mozzanatát emelem ki. Ennek ellentétes megválaszolása a művészetfilozófia történetében egy kettős vonulatot hozott létre, mégpedig a filozófiát a művészettel szembeállító tendenciát, melynek platóni kezdőpontját és a dantoi értelmezését mutatom be, valamint az együtt- és egymásban-levőséget állító vonulatát. Ez utóbbin belül a legteljesebb összeolvadást filozófia és művészet, filozófia és költészet között a korai jénai romantikus művészetfilozófusok programatizálták. Feladatomnak tartom felderíteni, hogy e művészetbölcselek teoretikus gondolatai és a madáchi költészet-felfogás között milyen találkozási pontok vannak, az elemzéseim nyomán körvonalazódó madáchi költészetfelfogás és formaelvek, a filozófikum esztétikumma formálása módja felől. Végül alaptémám legtágabbi koncentrikus köreként filozófia és irodalom közös „határmezsgyéjének” három főbb területét érintem: a filozófia oldaláról, az irodalmias beszédmódú filozófia problematikusságát jelzem, mely a filozófia önmeghatározásának kérdéskörében fogalmazódott meg legitimációs vetületben, majd a művészetelméletek, az esztétikák, az irodalomelméletek hasznosságára, végül a bölcséleti irodalom funkcióváltására utalok.

Kérdésfeltevéseimre válaszaimat elsősorban a hermeneutikai, esztétikai és művészetfilozófiai nézőpontból fogalmazom meg: az alkotó–műbefogadó viszonyrendszerére, így az esztétikai tárgyra és tevékenységre, az esztétikum képződésére és képződményére, illetve a hermeneutikai tevékenységre egyaránt tekintettel, a madáchi életmű igen terjedelmes recepciójának témám felőli eredményeire is építve. Részfeladatomnak tekintem, hogy a *Tragédia* ellentmondásos értelmezéseinek történetiségében kibontakozó tendenciáit és produktív, más műalkotásokban rögzült transzformációit is bemutassam, egyben teoretikus magyarázatokat keressek változatosságukra. Kérdésfeltevéseim alapvetően befolyásolták integratív metodikám, melynek során az induktív-deduktív-induktív irányultság, valamint az analitikus elemzések és egyben a szintetizáló következtetések összekapcsolódnak a művészetfilozófiai, a filozófiai és a hermeneutikai, az esztétikai megközelítéssel, az értelmezéstörténet természetének hermeneutikai vizsgálatával, párhuzamosan a mű esztétikai sajátosságainak felfedé-

sével, a filozofikum minőségének, átlényegülésének és a formálás módjának feltárásával, a filozófiai értelmezéssel a jelenkori horizont felől; az értelmezéstörténet (témának megfeleltethető) vonulataival folytatott dialógussal és a műalkotással történő kérdés-válasz dialektikusságával, valamint az irodalomtörténeti és a komparatistikai kitekintésekkel. Mivel a műalkotás(ok) mindenkori értelmezése, megértése részleges és viszonylagos, mégis éppen a megértés folyamatosan alakuló jellege révén válik szükségsszerűvé a mű(vek)ről szóló dialogicitás folytonossága, ezáltal a műalkotás(ok) esztétikumát elemzőnek pedig e dialógusra való interdiszciplináris nyitottsága. Értekezésemben egy átfogó dialógusra törekedve, reményeim szerint bekapcsolódhatunk egy olyan, az értelmezés- és a hatástörténeti hagyománnyal, valamint Madách műveivel, nem mellékesen a *Tragédia* filozofikumának átalakításait, újraalkotásait létrehozó más műalkotásokkal is zajló beszélgetésbe, mely Gadamer ismert kifejezésével szólva: „folyamatban van, nem lehet lezárni”. Mindemellett az értekezés témájáról szóló dialógust (a három rész és az egyes fejezeteik elején összefoglalva a „beszélgetés” folyamatához való kapcsolódást valamint az adott rész kifejtendő problémaköreit előre jelezve) kiterjesztem a művészetfilozófiai, hermeneutikai és az (irodalom)esztétikai tudat, alaptémám tárgyalása során felmerült reflektáltságának néhány teoretikus vonására is, bemutatva átjárhatóságukat, kölcsönviszonyaikat.

Gondolatköreim egy része korábban tanulmányok formájában jelent meg, ha nem is feltétlenül az itt olvasható formában: 2004 és 2007 között a *Pro Philosophia Füzetek*ben; 2009 és 2015 között a Magyar Filozófiai Társaság és az SZTE BTK Filozófia Tanszéke által rendezett konferenciák *Lábjegyzetek Platónhoz* tanulmányköteteiben és az általam is 11 éve társszerkesztett *Madách Szimpózium*-kötetekben valamint 2009 és 2012 között egy 12 részes angol és magyar nyelvű tanulmány sorozat formájában, a Mikes International – Hungarian Periodical for Art, Literature and Science folyóiratában. Mindemellett e témában megjelent *Madách Imre, a poeta philosophus*,² *A versel(get)ő Madáchról*³ és a *Transformations of Literary Texts*⁴ című könyveim kiemelt fejezeteire építkeztem.

Köszönettel tartozom mindazoknak, a jelen és a múlt művészetfilozófusainak és irodalmárainak, akik gondolataik erejével és toleranciájával segítettek e 'meggondolás' folyamatában, könyvem megszületésében.

Szeged, 2018

Máté Zsuzsanna

ELSŐ RÉSZ

A FILOZOFIKUM ESZTÉTIKUMMÁ VALÓ ÁTLÉNYEGÜLÉSÉNEK FOLYAMATA AZ *EMBER* *TRAGÉDIÁJÁBAN*

„De Madách remeke máshogyan friss, mint egyéb monumentumai az irodalomnak. Azokat a forma örök öröme tartja fenn; eszméik koruk eszméi [...]. A szépség minden koré és avulhatatlan; a gondolat századok múzeumi bélyegét viseli, még a legnagyobbaknál is. Madáchnál másként van: itt a tartalom az örök; s az eszme nem csupán téma és anyag, hanem maga a hímzés és a bűvölet. Ebben az értelemben azt lehet mondani: Madách költeménye az egyetlen igazában filozófiai költemény a világirodalomban. Dante, Goethe és mások verseiben a filozofikum csak eszköz, és nem cél; az eszme csak szerény szolgálja színeknek, érzéseknek. Madáchnál színek, érzések szolgálják az Eszmét... [...] Ez filozófia, mert kritika, felül a századok hangulatain; világkritika; de hogy tud ez egyuttal költészet is lenni? Hisz a költészet féltékeny úrnő, s nem *tűri az egyuttalt*. S a költészetben a forma a lényeg...”⁵

Babits Mihály, 1923

A költő, az író, a műértő és a filozófiához is igen közel álló Babits Mihály inspirálta könyvem első részének problémafelvetését: „Ez filozófia, mert kritika, felül a századok hangulatain; világkritika; de hogy tud ez egyuttal költészet is lenni?” Azonban nem a ’bölcselet átminősülése költészetté’ irodalomesztétikai szempontú megközelítését vizsgálom, tekintettel a Madách-szakirodalom eddigi eredményeire. Tágabban, a bölcselet esztétikumma való átlényegülésének folyamatát mutatom be, szándékaim szerint felkínálva egy művészetfilozófiai, esztétikai szempontrendszer is. A következő kérdésfeltevések felől tekintek az átlényegülés folyamatának problematikájára, egyben utalva e terjedelmes első rész fejezeteinek tematikájára is, Madách Imre *Az ember tragédiájá*t állítva középpontba. Milyen hermeneutikai minőségekkel és esztétikai sajátosságokkal, értékekkel bír e műalkotás? Milyen ez a filozofikum, mint „téma” és „anyag”? A filozofikum átlényegülése esztétikumma folyamatában milyen funkcióváltások és

fordulópontok ragadhatóak meg a filozofikum irányából? Hogyan formálódik a filozofikum? Hogyan képes esztétikai élményt, hatást és „bűvölet”-et nyújtani a *Tragédia* esztétikumma átlényegült filozofikuma, már több mint másfél évszázada?

Babits Mihály (mottóként idézett) indoklás és részletezés nélkül maradt tömör kérdésétől és kijelentésétől inspiráltan, könyvem első részének feltevése az esztétikumra vonatkozóan: *Az ember tragédiája* egy olyan műalkotás, a filozofikum (’megcsinálásának’⁵) konstruálásának olyan folyamata, melyben a filozofikummal, mint témával és anyaggal való formálás (a babitsi „hímzés”), valamint az általa kiváltott hatás (a „bűvölet”) magának az esztétikumnak a létrehozója. Miáltal a filozofikum esztétikai funkcióváltása során jöhet létre az esztétikumma való átlényegülés folyamata, mégpedig a műalkotás filozofikus témája révén, mely alapvetően egy univerzalisztikus igényű világmagyarázat és „világkritika”, értelemadás és értelemkeresés, lét- és önértelmezés; másrészt anyaga révén, az egymást kritizáló, egymással szembenálló filozófiai eszmék és gondolatok vonatkozásában; harmadrészt formaalkotó elvként, mely a filozofikus problémakörök, mint a műalkotás témája és anyaga formálódásának esszenciája; negyedrészt a filozofikum megformáltságából fakadóan a műalkotás esztétikai hatásának primordiális forrásaként, mely képes érvényesülni a drámai költemény utóéletében, akár az értelmezéstörténetben és a más művészetekre tett gazdag hatástörténetében is. Az értekezés terjedelmes első része azt vizsgálja, hogy e feltevés alkalmas-e arra, hogy a filozofikum esztétikumma való átlényegülési folyamatát magyarázza.

A filozofikum kifejezés alkalmazását (Babits szóhasználatának elfogadását) a következőkkel indoklom: a *Tragédiában* megfogalmazódott gondolati, eszmei problémák filozofikusak, ezt direkt módon bizonyítja a műalkotás meggondolandó jellege és egyben az, hogy filozofikumának megértése egyben esztétikai hatásának forrása is. Indirekt módon pedig, hogy jó néhány párhuzamos gondolat található a drámai költemény és a különböző, a 18–19–20. századi filozófiai rendszerek között, függetlenül attól, hogy Madách Imre ismerte vagy ismerhette-e egyáltalán e filozófiákat. A párhuzamos gondolatoknak a saját korán is túlmutató meglelte azt jelzi, hogy Madách Imre olyan bölcselő, filozofikus költőalkat, aki korát meghaladóan képes volt számos filozófiai kérdés perspektivikus felvetésére és

egyben továbbgondolására, azaz képes volt a gondolkodásról gondolkodni. Alkotása, Babits szavaival érvelve, egyrészt filozófiai „kritika”, hiszen az egyik filozófiai tézis, eszmerendszer kritika tárgyává teszi a másikat, egyfajta reflexió tárgya lesz; ugyanakkor „világkritika” is, felül állva „a századok hangulatain”. Az *ember tragédiája* azonban nem alkot szisztematikus filozófiai elméletet, ebben az értelemben filozófiai teóriának, filozófiának nem nevezhető, de egy perspektivikus bölcselkedést felépítő, a gondolkodásra való reflektálás kerülőútján a mindenkori emberi valóságról (a műalkotás fiktív világában megjelenítetten) elgondolkodtató, sajátos filozofikummal bíró műalkotásnak viszont joggal nevezhető. Szegedy-Maszák Mihály kifejezésével: egy folytonos „problematicizmus”-t⁷ is hordozó, ahogy bölcséleti forrásai is jórészt egymással szembeállítható világmagyarázatok.⁸

Madách Imre a történeti hagyományban gyökerező, valamint korának általa ismert eszméit, illetve néhány filozófiai problematikát, mint témát és anyagot formálva, többszólamúságot és többértelműséget eredményező filozofikus kérdésfeltevésekkel és válaszkeresésekkel jut el egy olyan, autonómnak tekinthető bölcsélet felépítéséhez, melynek perspektivikusságát, elevenségét az értelmezés- és a hatástörténet nagysága, bővületének folytonossága, esztétikai hatásának mai jelenvalósága (is) bizonyítja. Esztétikuma, bár a mindenkori befogadói szubjektum számára az adott korban sajátos hermeneutikai, ideológiai, esztétikai tapasztalatokat generál, mégis generációkon átívelően képes hatni létszerűvé vált objektivitásával. Madách egy olyan különleges drámai költeményt teremtett, amely nemcsak a magyar irodalom egyik leginkább vitatott műve, hanem egyben a különböző művészetekre máig a leglátványosabb hatással levő bölcséleti irodalmi alkotása, átváltozásait, átalakításait, azaz transzformációit tekintve. Egy irodalmi műalkotás esztétikumának minősége – Hans Robert Jauss recepcióesztétikájával egyetértve – a *Tragédiára* vonatkoztatottan: nem a pályaképi kontextustól, a feltételezett vagy valós filozófiai, irodalmi forrásoktól, analógiáktól függ, nem is vitatott eszmeiségétől, történelem- és társadalom ábrázolásától, nehezen meghatározható műfajiságától, dramaturgiájától vagy nehézkes nyelvezetétől, hanem mindenekelőtt a befogadás, a hatás és az utóélet⁹ milyenségétől, kritériumaitól.

A „poeta philosophus” – ahogy barátja, Bérczy Károly, majd fiának barátja, a filozófus Palágyi Menyhért, később Babits Mihály és Barta János ne-

vezte – gondolkodását a polémia, a reflexió és a továbbkérdés hatotta át. Az általa ismert különböző eszmék újraformálásával, kultúrtörténeti ismeretanyagának birtokában, egyéni gondolkodás- és látásmódjával egy folytonosan és ma is jelenlévő bölcséleti műalkotást teremtett. E drámai költeményt több mint másfél évszázada olvassák, dicsérik, vagy kritizálják, elemzik sorait, faggatják eszmeiségének, művészi hatásának titkát; létrehozva egy ellentmondásokkal terhelt Madách-szakirodalmat, kultuszt és betiltást egyaránt; valamint az irodalmi szöveg transzformációinak szerteágazó művészetközi kapcsolatrendszerét, melybe könyvem első részének zárófejezete nyújt majd betekintést, bemutatva a *Tragédia* filozofikumának intermediális formációit, más műalkotások sorozatában.

I. fejezet

Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyáról néhány kritikatörténeti vonulatban

„A költemény, Önök javallása folytán, szépirodalmi társaságunk tekintélye alatt, im megjelent, közkézen forog; és bár iránta, mint minden nevezetesebb műnemény iránt, a sajtóban úgy, mint magán körökben, a kritikában, úgy, mint az olvasóknál, többféle lehet a vélekedés: azt az egyet ma bátran kérdehetem: van-e közöttünk – nem mondom e falak, de talán a két haza határai között – olvasó, ki Madách művét irodalmunkra nézve kisebb-nagyobb mértékben nyereségnek ne vallaná. [...] Mindnyáján elégedve gondolunk e műre, s ha világirodalmi jelességek mellett netalán érezzük, látjuk is fogyatkozását, nem örömet válnánk meg a tudattól, hogy ez – a mienk!”¹⁰

Arany János, 1862

A filozofikum esztétikumává való átlényegülésének folyamatát a *Tragédiában*, direkt módon nem vizsgálta az eddigi Madách-kutatás. Ennek két, a kritika- illetve az értelmezéstörténet természetéből fakadó okát különítem el. Egyrészt a bölcséleti és esztétikai megközelítéseket is hordozó kritikákban, értelmező tanulmányokban a filozofikum átlényegülése esztétikumká kérdéskör tágabb vonatkozásában nem a folyamat vizsgálatára, hanem az eredményesség megítélésére, a sikerületlen vagy sikerült voltra helyeződött a hangsúly, miáltal a *Tragédia* esztétikai minősítése is a szélsőséges végleteket mutatta. Németh G. Béla szavaival: „hymnusz vagy ócsárlás volt rendszerint. Arany székfoglalói üdvözlő szavait szokták a mellette szólók ósérvként felhozni, s Erdélyi vitacikkből az ellene emelkedők kiindulni.”¹¹ Másrészt az ellentétes minősítéseket mutató recepciók eszmétörténeti, bölcséleti, esztétikai valamint irodalomesztétikai és -történeti, szempontjait az ideologikus szempontokat hordozó kritikák a 20. század elejétől fokozatosan háttérbe állították, két nagyobb hullámban összpontosulva egészen az 1960-as évekig. A továbbiakban – a teljesség igénye nélkül néhány kritikatörténeti áttekintést alapul véve – vázolom a bölcséleti és az esztétikai valamint az ideologikus megközelítések arányeltolódását, ezután a jobbára esztétikai szempontokat hordozó kritikákban, értelme-

zésekben a 'filozofikum átlényegülése esztétikumává' vizsgálatára vonatkoztatva, az eredményesség megítélésének tendenciáit jelzem, elsősorban a kezdőpontok felidézésével. A filozofikum esztétikumává való átlényegülésének folyamata irodalomesztétikai szempontból Babits Mihálynál vetődött fel először kérdésként – „Ez filozófia, mert kritika, felül a századok hangulatain; világkritika; de hogy tud ez egyuttal költészet is lenni?”¹² –, ám napjainkig megválaszolatlan maradt, ahogy nem történt meg ennek tágabb horizontú kérdésfeltevése sem az esztétika diszciplínája felől, az átlényegülés folyamatára vonatkoztatva.

Már a legelső kritikátörténeti áttekintésben fellelhető az esztétikai értékítéleten alapuló polaritás. Morvay Győző 1897-ben megjelent *Magyar-
zó tanulmány „Az ember tragédiájá”-hoz* című munkájában a „költemény jelesebb bírálóit” hat csoportba sorolta. Az első kettőben az ellentétes értékeléseket különíti el: az első csoport „ismerteti és bírálja a művet, a második általában jellemzi a költemény characterét, annak költői becsét, és az alapgondolatot keresi, a harmadik a költemény elleneseinek, elítélőinek nézeteivel foglalkozik, a negyedik az egyes részleteket és alakokat magyarázza, az ötödik azon hatásokat keresi, melyeket a külföldi költészet rokon művei gyakoroltak a műre, végre az utolsó a népszerű ismertetéseket tárgyalja.”¹³ Morvay saját tanulmányával – komparatisztikai kitekintései mellett –, magyarázó, kommentáló jellegű megközelítésével egy újabb tendenciát indított el, melyet majd közvetlenül Palágyi Menyhért és Alexander Bernát folytat. Természetesen e csoportok időlegesen szerveződtek a 19. század végén, mindenesetre tanulságos a másodikként jelzett csoport leírása, az alapgondolat keresésének észrevétele. A 20. század elejétől megfigyelhető, hogy a megtalálni vélt (valamely) alapgondolat egyre gyakrabban párosult a kritikus-értelmezői viszonyulás kialakításával, az alapgondolatnak a társadalmi, politikai, világnézeti vagy egzisztenciális érdektől befolyásolt elfogadásával illetve elutasításával, amely viszont már ideologikussá tette az adott kritikát.

A Madách-szakirodalom ideologikus karaktere két nagy hullámban összpontosult, háttérbe állítva az eszmetörténeti, bölcséleti, esztétikai és irodalomesztétikai megközelítéseket. Első ideologikus hulláma az értelmezéseknek (néhány kivételtől eltekintve) elfogadó karakterükben összekapcsolódtak – Morvay csoportosításában utolsónak jelzettjével – a 20. szá-

zad első felének Madách-kultuszával, míg a szintén ideologikus, ám döntően elutasító hullám 1948-tól az 1950-es évek első felére koncentrálódott, Lukács György és Révai József marxista kritikájának következményeként. Visszatérve a kritikatörténeti áttekintésekhez, a másik, az utókor számára is jelentőséggel bíró összesítésben, Voinovich Géza Madách-monográfiájának összesítésében¹⁴ a 19–20. század fordulójától látható az ideológiai típusú értelmezések növekedése. E leltárból tipikus példaként Kármán Mór írását emelhetjük ki és következtetését: „*Az ember tragédiája* költőjének szándéka szerint valóságos theodicaea”,¹⁵ mivel egy olyan (ideologikus természetű) teológiai értelmezési vonulatot jelez, mely a 2. világháborúig meghatározó marad, természetesen ezen belül is kialakítva az elfogadók és az ellenzők táborát. Madách születésének 100. évfordulója igen tanulságos az esztétik történeti, esztétikai valamint az ideologikus alapon történő értelmezések szembenállását tekintve, mely a Nyugat esztétizáló Madách-számának és a Katolikus Szemle teologizáló elutasításának látványos különbségében mutatkozik meg a *Tragédia* értelmezés-történetében. A keresztény-nemzeti irodalom lapja a székesfehérvári püspök, Prohászka Ottokár írását közli. Teológiai olvasata szerint a *Tragédia* nem más, mint „Kynodia, Ebek éneke”, s a bensőséges lélekre „kínos benyomást tesz”, hiszen az csak „imádás helyett káromkodást” olvashat ki belőle, sőt a „nagy teremtmény stílus helyett inkább cinizmust s az ördög tűrhetetlen fölényeskedő pökhendiségét [...]”.¹⁶ A mérsékelt hangú Várdai Béla a *Tragédia* Úr-ábrázolása és végszava kapcsán így összegez: ez „a hitetlennek meghökkentően sok; az erős hitűnek, a jó katolikusnak, elismerjük, hogy szomorúan kevés, de ha az illetőben nagy hite mellé megvan a nála szerencsétlenebb iránti részvétel is a gőg helyett, meg fogja tenni azt: saját hitével és reményével pótolja a hiányt és a hibát; s akkor számára kibékítően végződik *Az ember tragédiája*.”¹⁷ Egy évvel később a Protestáns Szemle is megjelenteti püspöke, Ravasz László teológiai (Éva anyaságát, mint Krisztus eljövételének ígéretét hangsúlyozó) értelmezését,¹⁸ mely szöveghűbb és lényegesen toleránsabb, mint a katolikus egyházfőé. A következő kritikatörténeti számvetés Kardeván Károlyé, aki 1931-es *Madách-reviziójában*, éppen Kármán Mór nyomdokán haladva – egyben elutasítva Morvay Győző, Alexander Bernát és Voinovich Géza metodikáját és értelmezését, mivel azok méltatlanok a drámai költemény mitikus szellemiségéhez –

a *Tragédia* teológiai alapokon történő, egyben hazánkban és külföldön egyaránt népszerűsítő, valamint nemzet- és ifjúságnevelő magyarázatát szorgalmazza.¹⁹ Ezt a teológiai magyarázatot nem mindenki látta érvényesíthetőnek, így szinte természetes módon vetődött fel Pintér Jenő nyolckötetes magyar irodalomtörténetének ideologikus kérdésfeltevése, miszerint „egyházellenes mű-e” a *Tragédia*. Válaszában a konklúziót a fentebb idézett Várdai Bélától idézi.²⁰ 1934-re némileg visszaállhatott volna egyfajta egyensúly a nem-ideológiai értelmezések javára: részben a klerikális oldalhoz is kötődő Sík Sándor tanulmányának, másrészt valahai tanítványa, Szerb Antal *Magyar irodalomtörténetének* Madách-fejezete, valamint Barta János *Az ismeretlen Madách* című monográfiája hatásaképpen. Rónay László *Sík Sándor* monográfiájában „az egyik legmélyebb” irodalomtörténeti tanulmányoknak a Madách-írásokat véli, annak ellenére, hogy elemzéseivel szembekerült annak a Prohászka püspöknek a véleményével is, akit – Rónay kifejezését használva – „igazi próféta”-ként tisztelt.²¹ Sík Sándor 1911-től haláláig több tanulmányában²² is foglalkozott a *Tragédiával*. 1934-es egyetemi előadásanyagára épülő, a Budapesti Szemlében megjelenő tanulmányában²³ az 1930-as évek elején felpezsdülő vitában – alkothat-e dilettáns remekművet – az igen mellett sorakoztatja érveit: „A legtöbb művész ismeri mesterségének nehézségeit s inkább a kis alkotások nagy értéke vonzza őket. Ilyen gigászi feladatra csak dilettánsok vállalkoznak, mert sejtelmük sincs arról, hogy micsoda emberföldről feladat: az emberi kifejezés nyomorult rekeszeibe szorítani bele a határtalan fogalmakat. Madách, – ez a lángelméjű nagy dilettáns – azonban nemcsak vállalkozott rá, hanem meg is oldotta.” S nem is akárhogyan, hiszen a témából következő paradoxont is feloldotta, s Ádámot mint „egy ember” és mint „az ember”, egyén és emberiség egységében tudta ábrázolni. Majd a pesszimizmus – optimizmus, a hatástörténeti vonatkozások, az értelmezési lehetőségek, a luciferi részizgazságok és a drámai költemény tragikus formaelvei után a szerkesztésből adódó paradoxont azzal zárja, hogy Madáchnak ezt is sikerült megoldania, hiszen bár tízszer ismétli meg ugyanazt a drámai tartalmat, mégis mindig másképpen, de lényegében ugyanazt állítva a középpontba: a küzdés-filozófiát. A „küzdj és bízva bízzál” elvének parancsát, annak sajátosan magyar – „leglelke szerint magyar mondanivalóját”-t – „és mégis” jellegét, szinte párhuzamosan, Szerb Antal *Magyar irodalomtör-*

ténete is hangsúlyozza, mint a „magyar eidosz legsajátabb” életbölcssé-
gét.²⁴ Azonban a bölcséleti, esztétikai vizsgálódást háttérbe állító ideolo-
gikus kritikátörténeti tendenciát sem Sík Sándor és Szerb Antal szellem-
történeti ihletettséggű tanulmányai, sem Barta János első Madách-mono-
gráfiája nem tudták megszakítani.²⁵ Imre László Barta János életművét
méltató könyvében az első Madách-monográfia keletkezéstörténetét, és
egyben fogadtatását bemutatva, Császár Elemér személyes ellenérzését is
szóvá teszi a Horváth János-tanítvánnyal szemben, idézve Bartát, aki vé-
gül a saját költségén adta ki a könyvet 1931-ben: „*Az ismeretlen Madách-*
csal kapcsolatban rajtam is ütött egyet annak idején.”²⁶ Imre László felté-
telezése, hogy Barta János interpretációs és módszertani elve, mégpedig a
karakterológiai és alkotáslélektani megközelítése újszerűségénél fogva
válthatott ki ellenérzést.²⁷ Barta János egy évtizeddel későbbi, a *Tragédia*
filozofikumát az európai gondolkodástörténet kontextusába is elhelyező
és azt a főkérdéseken keresztül, a kérdés – válasz dialektikájában megra-
gadó, szellemtörténeti metodikájú, ideológia-mentes Madách-monográfi-
ája²⁸ sem tudta megszakítani az értelmezéstörténet ideologikus tendenci-
áját, mely a második világháború után újraéledt, csak éppen elutasító elő-
jellel. A *Tragédiát* a Magyar Kommunista Párt 1948-tól 1955-ig betiltotta
színházi előadásként, illetve ’54-ig nem jelenhetett meg új kiadásban, Lu-
kács György és Révai József ideológiai kritikájának következményekép-
pen.²⁹ 1952-től Hermann István érvelése után csak lassan oldódott a mar-
xista elutasító kritikátörténeti tendencia.³⁰ A csaknem egy évtizedig, 1955-
től ’65-ig tartó, a (kötelező) ideologikusság alóli „felszabadulási” folyamat,
így Waldapfel József,³¹ Sőtér István,³² Horváth Károly,³³ valamint Barta
János³⁴ tanulmányai és Baranyi Imre a fiatal Madách gondolatvilágát kö-
zéppontba állító könyve³⁵ már jelzik a történelemfilozófiai, bölcséleti és
esztétikai szempontrendszer, valamint a tényeken alapuló (néhol poziti-
vista metodikával taglalt) problémakörök előtérbe kerülését. Kántor La-
jos 1966-ban megjelent recepciótörténeti könyve a feldolgozott Madách-
szakirodalom mennyiségét tekintve ugyan hatalmas vállalkozás, ám kritiká-
ja – a Nyugat és a Horthy-korszak, polgári és klerikális Madách-képe elle-
ni „harc” – valamint konklúziója, miszerint a „Tragédia, mai szóval élve,
közéleti mű”, még mindig lehetőséget adott az ideologikus szempontú
megközelítésnek. Mégis, ez már egy hangsúlyozottan elfogadóbb álláspont-

tot jelentett, így például a londoni szín kapcsán annak kapitalizmus-kritikáját javasolta előtérbe állítani, párhuzamosan a történelmi színek és Madách jelenének vizsgálatát szorgalmazta valamint a falanszter szín üzenetét, mint egyfajta lehetséges szocializmus-kritika hatástalanítását javasolta.³⁶ A lassan enyhülő politikai, marxista ideológiai háttér már teret engedett a 1970-es évek második felében megjelenő két Madách-tanulmánykötet – döntő többségükben ma is helytálló megállapításokat tartalmazó – műfaj történeti, nyelvi, szerkezeti, esztétikai és komparatistikai tanulmányainak,³⁷ egyúttal az ideológiai megközelítések háttérbe kerülésének. Mezei József Madách életbölcseletének rekonstruálására épülő, tág irodalomtörténeti és filozófiai horizontú könyve³⁸ után az 1984-ben megjelent, a madáchi pályaképet történetiségében és genetikus megközelítésben tárgyaló Horváth Károly monográfiájának kritikátörténeti áttekintése már kettéválasztja az esztétikai és a „világnézeti” vitakérdéseket. Ilyen, az utókor részéről is számon tartott esztétikai kifogása volt például a kortárs kritikák közül Erdélyinek az, hogy Ádám nem egyéniesített, hanem „fogalomember”, illetve többek részéről megfogalmazottan a *Tragédia* nyelvi megformálásának problematikussága.³⁹ Horváth Károly később egy külön tanulmányában megállapítja, hogy már a kortárs kritikusok (addig felszínesen) ideológia-mentesnek és döntően esztétikai szempontúnak vélt írásaiban is megfigyelhető az elkülönülő irodalmi csoportok különböző érték- és érdekrendszer,⁴⁰ ahogy már korábban Veres András is – Erdélyi János kritikáját vizsgálva – hasonló következtetésre jutott.⁴¹ S bár homogénnek gondolhatnánk ezen irodalmi csoportok, konkrétan a meghatározó csoport, az Arany és Gyulai neve által fémjelzett „népnemzeti iskola” támogató és egyöntetűen pozitív véleményét a *Tragédiáról*, azonban ez sem helytálló, ahogy azt a következő jelentősebb Madách-monográfia írója, Kerényi Ferenc bizonyítja, mivel a „népnemzeti iskola” néhány tagja, Gyulai és Csengery lassan „kihátrált a zászlónak tekintett Arany János mögül”, s magánvéleményként (levelezéseikben) fennmaradt kifogásaik „éppen az Aranytól dicsért koncepciót és kompozícióit illették”. Az Arany által várt kritikai diadal nem érkezett el szerinte, a korabeli irodalmi ellenzék (Vajda János, Reviczky Széver, Zilahy Károly), a Családi Lap ismeretlen bírálója, valamint a szintén anonimitásban maradt Kronosz nevű kritikus és Erdélyi János arányában több, hangsúlyozottan bíráló írást jelentetett

meg a *Tragédiáról*, miáltal „Madách és műve tehát megosztotta, mégpedig a meglévő erővonalak mentén az irodalmi közvéleményt.”⁴² Továbbá, Kerényi Ferenc *A „Madách-kultusz” ideologikus tünetei az elmúlt évtizedek tükrében* című tanulmányában⁴³ – Kántor Lajossal egybehangzóan⁴⁴ – úgy vélte, hogy, mivel az irodalmi mű 1883-as Paulay-féle ősbemutatója óta szinte összeforrt színpadi életével, majd kultuszával, ezért is válhatott Madách műve szakadatlan ideológiai csatározások színterévé. „Arany János véleménye, tekintélye már Madách életében biztosította a *Tragédia* számára a nagy műnek kijáró tiszteletet”,⁴⁵ mégis, Arany szándékától eltérően – nem esztétikai, hanem lassan ideológiai természetűvé formálódott a Madách-kritika, száz évet is átívelően.

Az 1970-es évek közepétől azonban látványosan csökkentek az ideologikus természetű megközelítések. Így, a napjainkra már másfél évszázadot átölelő, kisebb könyvtárnyi méretűvé növekedett Madách-szakirodalom ideologikus vonásokat mutató értelmezéseinek arányeltolódása ellenére is, a kutatók összességében már alaposan feltárták a *Tragédia* retorikai, poétikai eszközeit, műnemi, műfaji sajátosságait, dramaturgiáját, tragikumát, számtalanszor boncolgatták szerkezetét, fejtegették építkezési elvét, vizsgálták jelképiségét, bibliai párhuzamait, dikcióját, szólamait és azok egymáshoz való viszonyát, sokszor értelmezték világképét, eszmeiségét, aprólékosan elhelyezték a fő művet az életműben és bemutatták az életművön belüli folytonos „készülődés” nyomait, taglalták a világ- és a magyar irodalmi párhuzamokat, az irodalmi és a filozófiai forrásokat, analógiákat, utaltak recepciótörténetének némely vonására is, kitekintettek néhány külföldi fogadtatására, az idegen nyelvű fordításokat is számba vették már, valamint foglalkoztak a más művészeti ágakban megjelenő átváltozásaival is, és még hosszasan sorolhatnánk, milyen szempontok felől olvasták, értelmezték, vizsgálták már Madách fő művét.

A filozofikum és az esztétikum kölcsönviszonyát kiemelve, a *Tragédia* esztétikai megközelítését is felvető kritikákban, tanulmányokban a következő alapvető kritikátörténeti vonulatokat különíthetjük el, a kezdőpontokat és néhány sarkalatos megállapítást jelezve, illetve a tipikusnak tekinthető folytatást éppen csak megemlítve. A „himnusz” vonulatában Arany János, illetve Greguss Ágost rövid jelentése mellett a műalkotás egészvoltának, a filozofikum, a gondolatiság és az esztétikum, (babitsi kifejezéssel) a

filozófiai téma és anyag, valamint a művészi megformálás egymásra vonatkozására, azaz korrelációjára épülnek majd később Sík Sándor tanulmányai és Barta János Madách-monográfiája. Az „őcsárlás”, az elutasítás vonulatában Erdélyi János mellett Lukács György kritikája a tipikus példa, mind az eszmeiség, mind a megformálás bírálatát illetően. Az utókor által gyakran citált, ellentétes pólusokon túlmenően egy harmadik vonulat Szász Károlyé, aki a gondolatiság nagyszerűségét dicséri, míg az esztétikai megformálást hiányosnak véli, ahogy később például Alexander Bernát is értelmező „jegyzeteiben”. A negyedik vonulat pedig ezzel részben ellentétes álláspontot képvisel, mivel a művészi megformálás kiválóságát hangsúlyozza, konkrétan Szerb Antal, majd később Hubay Miklós.⁴⁶ Elsősorban e tendenciákat elindító és/vagy annak tartamát jelző, sommás esztétikai minősítéseket, értéktételeket idézem fel vázlatosan a továbbiakban, azzal a megjegyzéssel, hogy a *Tragédia* kritikátörténeti illetve recepciótörténeti kutatását, akár egy időintervallumot kiemelően, nem tartom feladatommak. Témám, a filozofikum esztétikumká váló átlényegülésének folyamata – e kritikákban jobbra mint csupán az esztétikai ítélet eredményének – nézőpontja felől kibontakozó négy esztétikai értékelő tendencia nemcsak hogy bővíthető, hanem kíváncsú is lenne, ahogy e vonulatok esztétikai szempontrendszere is tovább árnyalható, tekintettel a Madách-szakirodalom nagyságára és ellentmondásos jellegére.

Németh G. Béla szerint Arany János leginkább a *Tragédia* dikcióját, versbeszédét értékelte nagyra.⁴⁷ Mindemellett Arany János a *Tragédia* értékességét egyrészt a műalkotás önálló irányultságában, eredetiségében és gondolatiságában látta, ahogy erről legelső reflexiója tanúskodik.⁴⁸ Másrészt ezt az értéket – már konkretizáltan – a koncepcióban és a kompozícióban jelölte meg, ily módon a filozofikum és az esztétikum egy-egy elemének egymáshoz való kölcsönviszonyában. Mindezt két alkalommal is leírva Madáchnak írt leveleiben, az első köszöntő, 1861. szeptember 12-én írt levelében⁴⁹ és a november ötödikei, a javításokat egyeztető későbbi levelében, kiegészítve ezeket a dikció dicséretével, melyet Németh G. Béla is kiemelt. Arany csak a „legkülsőben”, a verselésben és a nyelvben talált némi hiányt, mely „kevés külsimítással” megoldható.⁵⁰ Októberi, a javításra vonatkozó javaslatainak egy részét is tartalmazó levelében így foglalja össze e hiányosságokat: „Alig némi kivétellel a legkülső technicára

tartozóak. Mily kár, hogy ilyenek fordulnak elő: szerintem az »Ember tragédiája« egy Dante vagy Goethe technikájával, remekmű volna. Így is az, de a felületes olvasó fenakad az apró röögőkön.»⁵¹ A Kisfaludy Társaság 1861. október 31-i ülésén mutatta be Arany a drámai költemény első négy színét, osztatlan lelkesedést aratva, majd a további felolvasás és Arany „tollvonás”-ainak, javításainak elfogadása után a Társaság támogatásával, 1861-es évszámmal jelent meg először *Arany ember tragédiája*, Emich Gusztáv kiadásában, de valójában csak 1862. január 12-én hagyta el a nyomdát.⁵² 1862. február 6-án Greguss Ágost, a „népnemzeti iskola” pesti köréhez tartozóként – Arany, Csengery, Eötvös, Gyulai és Kemény mellett – a Kisfaludy Társaság ülésén ismertette „*Titoknoki jelentés*”-ét *Arany ember tragédiájáról*,⁵³ miután a Társaság január 30-án felvette tagjai közé Madáchot.⁵⁴ Greguss rövid jelentése a kanonizációs folyamatot tekintve az első esztétikai értékelésnek tekinthető,⁵⁵ melyben ugyan észreveszi a művészi igazság elsőbbségét a valóság tükrözésével szemben és következtetésének egy része a másfél hónappal későbbi Arany János-i üdvözlő beszéd műegész gondolatára is rezonál, azonban gondolatmenetének végkicsengésében a teológiai jelentést hangsúlyozza. Németh G. Béla szerint Arany János elégedetlen lehetett e jelentéssel, annak pozitív minősítése ellenére, éppen e teológiai értelmezés miatt.⁵⁶ 1862. március 27-én Arany János *Egy üdvözlő szó* című rövid (az utókor által legtöbbször idézett) beszédében⁵⁷ Madáchot, mint már a Kisfaludy Társaság tagját üdvözölve kérte fel székfoglalója megtartására *Arany esztetika és a társadalom viszonyos befolyása*⁵⁸ címmel. A *Tragédia* őszi felolvasása során a hallgatóság (általa tapasztalt befogadói) benyomásait is szóvá téve,⁵⁹ egyfajta hazafias, nemzeti büszkeséget sugalló megjegyzése után⁶⁰ az alaptéma (a „mese alapvázlata”) és a szerkezet összefüggésére, a műalkotás, mint egész felfogásának szükségességére mutatott rá, miáltal a világtörténelem sötét oldalának látását, a pesszimizmust nem a szerzőnek, hanem a szerkezetből következően Lucifer világlátásának tulajdonította. Következtetése szerint éppen ezért nem kérhető számon a műtől a történelmi hűség, ahogy a szerző sem vádolható pesszimizmussal, mivel mindez Lucifer láttatásából következik. Ezen ideologikus felhanggal is bíró kérdéskör polémiaja – a történelmi hűségről, a luciferi „torzítás”-ról, a pesszimizmus megvitatásáról – még száz évig hullámlázik a kritikákban, Arany mellett érvelve Waldapfel József és Arannyal

vitatkozva Lukács Györgyig, Révai Józsefig.⁶¹ Arany nem választja ketté a filozofikum és az esztétikum problematikáját azzal, hogy a *Tragédia* esztétikai értékességét a téma és a műforma műegészen belüli koherens összefüggésével indokolja.⁶² Beszédének kritikátörténeti tendenciát képező ereje vitathatatlan a Madách-kutatásban.⁶³ Témám felől közelítve és egyetlen szempontot kiemelve, a későbbiekben e műegész-szemléletből fakadó filozofikum és esztétikum korrelációját vette figyelembe több munkájában is Sík Sándor, ahogy már első elemző tanulmányában, 1911-ben is hangsúlyozta, hogy a *Tragédia* „épp annyira filozófiai, mint költői munka”. Barta János monográfiájában szintén a gondolatiság és az esztétikum együttes értékes voltát emelte ki: „Azt, ami benne örökkévaló, nem kell csak a gondolati oldalon keresni, része van abban az esztétikai értékének is.”⁶⁴ Mialtal Sík Sándor írásainak, de leginkább Barta János Madách-monográfiáinak gondolata, a filozofikum és az esztétikum korrelációjára épülő megállapításaik vonatkozásában, könyvemben alkalmazhatónak bizonyult az átlényegülés folyamat-jellegének vizsgálata során.

A gondolatiság nagyszerűségét dicséri, azonban az esztétikai megformálást hiányosnak véli Szász Károly. Könyvnyi terjedelmű tanulmány-sorozata 1862 tavaszán jelent meg a Szépirodalmi Figyelőben,⁶⁵ kritikájára az utókor nemigen fordított figyelmet. Szász Károly komparatistikai összevetései között ott találjuk a miltoni, byroni párhuzamokat, részletesebben és elsőként az 1859-ben megjelenő Victor Hugo *Századok legendájával* való összevetéseket,⁶⁶ melynek fordítását Szász Károly éppen abban az évben jelentette meg, valamint kiemelten a *Faust*tal történő összehasonlítást.⁶⁷ Ez utóbbi lényege, egyben elindítva egy hosszú ideig tartó vita-sorozatot is, az, hogy *Az ember tragédiája* nagyobb arányú koncepciójával felülmúlja Goethe *Fausztját*: „ha a világ egyik legnagyobb elméjének ama remekművét mindenben el nem is éri, de van pont, melyben felülmúlja. És ez – éppen eszmei tartalma, nagyszerű koncepciója. Mi egyébiránt, mint már érintők, legerősebb oldala is”. Majd a *Faust* fölé emelés egy, a recepciótörténetben gyakran visszatérő kritikai megjegyzéssel folytatódik, miszerint Madách bár jó bölcselő, de kevésbé jó költő: „Mert az Ember tragédiájának írója nagy gondolkodó, de a tehetsége képzelőerejével nem áll egyensúlyban, holott e kettőnek egyensúlya tenné a művészt. Költeménye hatalmasan van kigondolva, gyöngében megalkotva; eszméje bámulatra

ragad, kivitele nem ragad el; a bölcsészet egész meggyőző erejével bír, a költészet édes bűbája hiányzik [...].⁶⁸ Vagy másutt: „Madách, eszmei magasságának alatta maradt költői erejével [...].”⁶⁹ A 19–20. század fordulóján Alexander Bernát *Az ember tragédiájához* írt magyarázó jegyzeteiben Szász Károlyhoz hasonlóan vélekedett: „Az ember tragédiájának értéke nem művészi formájában, hanem a költői gondolat erejében, a koncepció nagyszerűségében, eszméinek bőségében keresendő. A művészi forma ereje nem adatott meg költőnknek [...].”⁷⁰

A kortárs értékelések ellenpólusában Vajda János, Zilahy Károly, Reviczky Szevér és az ismeretlenség homályába maradt Kronosz írásait sorolhatjuk fel, melyek némely vonatkozásban már megelőlegezik Erdélyi kritikáját, így például inkább látják „dialogizált eposz”-nak (Vajda),⁷¹ mint drámai költeménynek, sőt „e munka mint költemény nem ér semmit, és mint drámai költemény még kevesebbet” (Zilahy),⁷² szerzője pedig „sem költő, sem philosoph, legkevésbé pedig vallásos ember” (Kronosz).⁷³ Erdélyi János bíráló kritikája elsősorban a kívülről érvényesített követelmények, mégpedig az egységes világnézeti álláspont, a történelmi, a teológiai hitelesség hiánya és az eszmék alakulástörténete miatt vélte a mű értékeségét megkérdőjelezhetőnek. Erdélyi 1862 kora őszén jelentette meg *Tragédia-bírálatát*,⁷⁴ polemikussága részben Szász Károly *Faust*-párhuzamára irányult.⁷⁵ Erdélyi distanciába állította a filozofikumot az esztétikummal: „a bölcsészeti felfogás akar itt szerepelni, mint a drámai művészet”,⁷⁶ az eszmék alakulástörténetét vizsgálta elsősorban, míg a „művészi kivitel” fejtegetésébe egyáltalán nem bocsátkozott.⁷⁷ Erdélyi műfajelméleti bevezetőjében a költészetet a „legeszmeibb művészet”-nek tekinti, miszerint az önmagát megismerő Szellem, mely az ember végességében is a végtelenségre tör, kiemelten a költészetben ismeri fel valódiságát, az „igaz és jó eszméjét”: „A határtalanság költészete, ily előzmények után jogos, de pozitív jelentősége mégis az, hogy a költészet mint legeszmeibb művészetnek tekintendő, mely a tér és idő által reá vetett akadályokkal könnyen elbánik, s magasb lénynek veti magát hatalma alá, mely szinte felül van emelkedve ama korlátokon, ez az örök eszmeiség, az, mit az ember csak azáltal hisz élni, ismerni, mert gondolkozó lény, ki végességében is végtelenségre törekszik, s a földi viszonyos jó és igaz eszméjét is bírja említeni, felfogni, magyarázni. Mikor a költészet emez alakulatlan világba veti magát, s a próza

embernek nem is álmodható változásokat akarja kiábrázolni: nem félünk képeitől, költeményeitől; mind közönyös marad ránk nézve, hogyan büntet például Dante költészete a pokolban, elég az, hogy büntet; [...].⁷⁸ E kritika a hegeli felfogás hatását mutatja Erdélyi teleológiai világlátását, az emberiség töretlen fejlődését, az emberi nem szellemi előre haladását illetően,⁷⁹ ugyanakkor a hegeli gondolatrendszerrel való eltérést is jelzi művészet- és költészetfelfogását tekintve, miszerint – S. Varga Pál megállapítását⁸⁰ idézve – Erdélyi János nem fogadta el, hogy a „művészi kor az emberiség történetének egyik – múltó – korszaka csupán”,⁸¹ sőt, „*a költészet nyelve az egyetlen lehetséges közvetítő*” a filozófia egyetemes igazságai és a konkrét emberi élet között.”⁸² Erdélyi felfogásában a költészet feladata az általános „igaz és jó eszméjé”-nek szemlélhetővé tétele, bírálatát alapvetően ennek sikerületlen voltára építi fel. A *Tragédia* nem illeszkedett Erdélyi kánonképző normájához, az érzéki és az eszmei egybeeséséhez sem.⁸³ Gondolatmenetében a „képzelem ellenében” a „realizmus délcegsége”-t állítja szembe: a „képzelem” főképp az objektív valóságra vonatkozik, hiszen a mű tárgya maga az emberi történelem, ezért az igazság eszméjének mivolta a történelmi és társadalmi valóság – a realizmus, a „valódiság” – kérdésével kapcsolódik össze. Majd ebből adódik következtetése, miszerint „ha oly tárgyban fog tetszés szerinti alkotásokhoz a képzelem, amelyek egykor a valódiság világába lépendők, minők az emberi élet, társadalom és erkölcsök fejlődése, szóval az emberi nem nap alatti létezése: igen félő, hogy komolyság helyett idétlen tréfát, morál helyett pamfletet, tragédia helyett komédiát állít elő. A realizmus délcegsége, daca ez a képzelem ellenében.”⁸⁴ Azonban nemcsak az általános igaz eszméjében hiányos Madách műve Erdélyi szerint – melyet majd csak Riedl Frigyes cáfol (Erdélyivel együtt így Arany véleményével is szembekerülve), miszerint a művészi, az alkotói igazság eszméjét tekintve az „álomképek valódiak, azaz Madách valóban ilyen sötét színben látta a világtörténetet”, tehát ez Madách látásmódjának az igazsága⁸⁵ –, hanem, Erdélyinél a jó eszméjében is hiányos a *Tragédia*. Mindezt az utolsó mondat „bízva bízzál” kifejezése alapján teszi szavá s éppen az egyik, a legfontosabb jóra vonatkozó eszmét, a keresztény erkölcstan alapelvének, a szeretetnek a hiányát kéri számon.⁸⁶ Részben ezen érvrendszer alapján,⁸⁷ a történelmi színek valódiságát és egyben az Istenhez való viszony minőségét megkérdőjelezve született meg Erdélyi

hírhedtté váló következtetése: Madách műve nem az ember tragédiája, az egy „elhibázott cím”, hanem „Az ördög komédiája”,⁸⁸ másrésről „organikus baja” van, mely magában a koncepcióban gyökerezik. Hiszen a mű „alapeszmeje Luciferben van megtestesülve, az indokok tőle származva, és a történelemből leginkább oly események kiszemelve és összeállítva, melyeket a rossz lélek sugallata után vitt véghez az ember, vagyis az embervilági történelemnek ördögi része.”⁸⁹ Mialt a „mystériumokba”⁹⁰ sorolt mű az „örök eszmeiség”, az „általános jó és igaz eszméje”-nek a megcsúfolása,⁹¹ úgy a „költészet világvigasztaló hivatása”-nak a tagadása⁹² is. Ismert, hogy Madách válaszlevelében udvariasan bár, mégis igen határozottan visszautasította a kritika e részét,⁹³ ugyanakkor sejtése is beigazolódott: Erdélyi inkább írt „bölcseleti tanulmányt”, mint esztétikai bírálatot.⁹⁴ Erdélyi kritikája elsősorban a műalkotás filozofikus eszmeiségének, a „téma és az anyag” elutasítására irányult. Erdélyit e vonatkozásban követi majd a teológiai hiányosságokat számon kérő Prohászka püspök és a Katholikus Szemle főszerkesztője, Várdai Béla is, ahogy azt láthattuk már, valamint az ideológiai természetű bírálatot és a művészi megformálást is kritizáló Révai József⁹⁵ és Lukács György. A *Tragédia* irányába tett kritikus megjegyzését a fiatal Lukács először esszékorszakában, a *Kinek nem kell és miért Balázs Béla költésze?* írásában tette közzé, annak didaktikus filozófiai tanköltemény jellegét bírálva,⁹⁶ majd negatív ítéletét 1955-ben *Madách tragédiája* című írásában⁹⁷ részletezte tovább, így a mű drámaiatlanságát, felszínes filozofálgatását, a fejlődés perspektívájának sötét pesszimizmusát, a műalkotás világnézeti ellentmondásosságát valamint a világnézet és a cselekvés áthidalhatatlan ellentétét kritizálta. Rónai Mihály András vitairatában a lukácsi esztétikai fő mű, *Az esztétikum sajátosságainak* kategóriáival érvelt, mégpedig a madáchi drámai költemény értékessége mellett, tehát az esztéta Lukáccsal érvelt, a *Tragédiát* elutasító ideológus Lukács ellenében.⁹⁸ Rónai érvrendszerét elfogadva és azt a lukácsi esztétikai felfogás irányába tovább bővítve a részemről: a lukácsi elutasító kritika okát esztétikai életművén átívelő azon sajátosságában lelhetjük meg, miszerint Lukács a nagyszerű műalkotások alapvető esztétikai kritériumának, egyben hatásának azt tartotta, hogy a műalkotás a befogadót a legszűkebb én-tudatából, érdekekkel terhelt, bezárt individualitásából, partikularitásából, az eltárgyasulások világából, összességében a különböző terminológiákkal jelzett Van-ból – a legta-

gabb értelemben – a Legyen szférájába emeli, a lényegiség, az értékesség és értelmesség autentikus világába, (ahogy fiatalkori esszékorszakában nevezte) illetve a nembeliség szintjére, az autentikus létezés Legyen-je felé irányítja (*Az esztétikum sajátosságának terminológiájában*). A művészetben, az emberiség emlékezetében ezáltal objektiválódik az emberi teljesség, az emberiség lényegi létezésének és fejlődésének az iránya. A művészet így a való világ minőségi mércéje, a jobb, a nemesebb és az értékesebb irányába konvergál, egy valódinál valódibb világot állít, ha ezt többnyire figyelmeztetően kénytelen is tenni az elidegenedés tendenciáinak realista és tragikus megmutatásával.⁹⁹ A lukácsi művészetfelfogással, a Van-ból a Legyen felé irányultsággal szemben teljes mértékben ellentétes utat kínál Madách *Tragédiája*, igaz, az utolsó színben e két-világ átjárhatóvá válik egy transzcendentált közvetítés révén (*A megformált filozofikus problémakörök szabályozott nyitottsága* című fejezetben részletezve). Minden álom-színben a Legyen eszme-világából a Van felé irányulva, Ádám meglátása, kimondása és szándéka ellenében, az első ember folyamatos csalódását és kiábrándulását okozva, az emberiség legszentebb eszméinek megvalósíthatatlanságát vagy torz megvalósulását mutatja be. Talán ezzel (is) magyarázható a folytonos lukácsi bírálat.

Végül a negyedik tendencia Szerb Antalnak az 1934-ben megjelent magyar irodalomtörténetének Madách-fejezete, melyben a művészi forma kiválóságát sommázza, ám tézisést bizonyítatlanul hagyta: „Az ember tragédiája nem filozófiai mű, nem egy akármilyen formába öntött gazdag gondolati tartalom, hanem zárt formavilág, ritmusban és kompozícióban teljesedő, bámulatos művészi alkotás.”¹⁰⁰ Hasonlóan vélekedett Hubay Miklós, (a későbbiekben citált tanulmányai mellett) az évtizedek alatt felgyülemlett *Tragédia*-írásait egybegyűjtő utolsó esszékötetében is, melynek motója Szerb Antal Madách-fejezetének egy gondolatát, a drámai költemények, köztük Madách művének kommentálásra született jellegét emeli ki, nem véletlenül, hiszen szubjektív gondolatok füzére e kötet, intellektuális reflektálás korának eseményeire, párhuzamba állítva azokat a madáchi gondolatokkal.¹⁰¹

E négy, az eredményesség megítélését, az esztétikai értékeléseket (is) hordozó kritikátörténeti tendencia különbözősége nemcsak – evidenciaként – az esztétikai ízlés és értékelés viszonylagosságát mutatja, hanem jelzi

a filozofikum és esztétikum viszonyának distanciaként vagy ezzel ellentétesen, korrelatívként való felfogását is, valamint azt, hogy ez utóbbi relációban a sommás megállapításokon túlmenően a bölcelet esztétikumává való átlényegülési folyamatának vizsgálata nem került bele a Madách-kutatás esztétikai megközelítéseinek tematikájába.

Végül Jelenits István *Mit ér a magyar, ha ember?* című, Pilinszky Jánossal egyetértő és Sík Sándorra is rezonáló gondolatmenetét idézem fel, mely ugyan a madáchi alkotófolyamat 'szabálytalanságai' felől – „Lángelme, aki nem tud írni.” – nyújtott egyfajta esszéisztikus megközelítést, ugyanakkor a szélsőségesen eltérő esztétikai értékelések genealógiájára, egy érzelmi töltetű befogadói viszonyulásra is rámutatott: „Az 1960-as években a *Tragédiát* előadták Bécsben, és Pilinszkyt kérték meg, hogy írjon a darabról a bécsi közönség számára. Ezt írta: »A legszuverénebb remekműnek is szüksége van az olvasó egyfajta hozzájárulására, hogy valóban életre kelljen. Madách műve azon esendő művek közé tartozik, melyek végtelenül gyengéd figyelmet és megértést, csaknem elnéző szeretetet követelnek. Törékeny remekmű. Hajszálon múlik, hogy az, de épp ez a legfőbb szépsége, legigazibb sajátja. A drámairodalomnak talán nincs még egy hozzá hasonló művészi gyanútlanossággal megírt alkotása. De ami megértésre és magyarázatra szorul benne, az segíti diadalra is.«

Madách tulajdonképpen nem volt »jó író«. Teljesen gyanútlan volt. *Lángelme, aki nem tud írni*. A költészet mesterségbeli részét soha nem tanulta meg, és mégis, hatalmas értékek kerültek ki a tolla alól. Madách végül is csaknem arisztokrata volt; senki nem csapott a kezére, ha valamit rosszul írt; nem közölték a műveit; de neki ez nem is volt fontos. Csak szórakozásból írt – hivatásból –, amatőr, dilettáns író volt. És egyszer csak remekművet alkotott. Ez a remekmű is tele van hibákkal. Erre utalt Pilinszky.

[...] Sokszor úgy érzem, mintha egy zeneművet egy olyan énekes adna elő, aki kicsit rekedt vagy már öreg, és bizonyos hangokat nem tud kiénekelni, csak megcélozza őket. Mindenki meghatottan hallgatja, mert nem is az számít, amit ténylegesen hallunk, hanem látjuk, hogy ott most azt kellene énekelni, és a jóakarátú emberek a fantáziájukkal hallják is talán. [...] Nagy adag jóindulat kell tehát a *Tragédia* olvasásához.

A filozófusok azzal foglalkoznak, vajon Madách olvasta-e Marxot? Valószínűleg nem olvasta. De ha mégis, az sem volna olyan fontos. Valószínű-

nűleg nem eredeti filozófiai remekműveket, hanem inkább folyóiratokat olvasott, és azokban hozzájutott a XIX. század filozófiai áramlataihoz. Roppant intenzív, de nem rendszeres szellemi tevékenységet folytatott. Nem volt igazán jó mester, kissé kapkodva élt, és amatőrként nézett szét a szellemi világban. De lehet, hogy enélkül nem született volna meg a *Tragédia*; ha ugyanis módszeresebben beledolgozza magát a filozófiába, akkor valószínűleg nem merte volna megírni. Ha pedig a költészetben mélyedt volna el, talán rájön, hogy tehetségtelen költő. Szerencse, hogy erre senki sem figyelmeztette. A végén ebből a teljesen esélytelen állapotból egy ilyen remekmű született.”¹⁰²

II. fejezet

Az ember tragédiája másképpen értéséről

„Több ízben foglalkoztam az *Ember tragédiájával*, de sohasem telt benne annyi gyönyörűségem, mint mikor sorról-sorra néztem át és próbáltam megmagyarázni. Az a benyomásom támadt, hogy igazán csak most értettem meg és értethetem meg másokkal. A maradandó művek jellemző vonása, hogy mindig új szépségeket fedezünk fel bennük és életünk különböző korszakaiban más-más szemmel nézve őket, mindig újaknak és becseseknek látjuk.”¹⁰³

Alexander Bernát, 1909

„A nagy művészi alkotások kiváltsága, hogy minden kor és minden nemzedék megtalálja benne a magát. Végleges, tökéletes magyarázat tehát nem képzelhető. Minden kor más érzéssel, más világfelfogással nézi, tehát mást is talál benne, minden új magyarázat annyiban jogosult tehát, amennyiben előzőinek komoly megbecsülése és fölhasználása mellett új szempontot hoz magával.”¹⁰⁴

Sík Sándor, 1911

Alexander Bernát és Sík Sándor – a *Tragédia* folytonosan megújuló értelmezéséről írt – gondolatai korabeli haladó szelleműségét ma már lényegesen tompítja a szinte evidenciának tűnő ismeretünk, melyet a gadameri hermeneutika fogalmazott meg a műalkotás folyamatszerűségéről és lezáratlanságáról szóló tézisével: „minden találkozás a művészet beszédével egy lezáratlan történnel való találkozás, mely maga is része e történnnek”.¹⁰⁵ Más nyelvezettel ugyan, de fél évszázaddal korábban, akár Alexander Bernát a szubjektum oldaláról, akár Sík Sándor az értelmezéstörténet hagyományozottsága szempontjából – még a „magyarázat” kifejezést használva – hasonló felfogásból szóltak a *Tragédiáról*, ahogy a gadameri teória és majd (részben nyomában) a recepcióesztétika felől tekintetünk a műalkotásra.

A Madách fő művéről szóló megértések sorozata egy olyan, történetiségében kibontakozó folyamat, melyben, Gadamerrel szólva: „*a megértést nem annyira a szubjektivitás cselekvéseként, hanem egy hagyománytörténnbe való be-*

kerülésként kell elgondolni, melyben szüntelen közvetítés van a múlt és a jelen között.”¹⁰⁶ Ily módon a „megértés lényege szerint hatástörténeti folyamat”, és „maga a műalkotás az, ami a változó feltételek mellett mindig másként mutatkozik meg. A mai szemlélő nemcsak másképp lát, hanem mást is lát.” A „szövegben vagy a műalkotásban rejlő igazi értelem kimerítése azonban nem ér véget valahol, hanem valójában végtelen folyamat.”¹⁰⁷ Gadamer megállapításával párhuzamosan, ugyanígy jellemezhetjük az értelmezések különbözőségét Sík Sándor mottóként idézett, vagy az 1943-ban megjelent *Esztétikájának* hermeneutikai gondolatával is: „A műnek annyi arca van, ahány befogadója; annyi új szépsége, ahány új élménynek lesz a tárgya” és „kimeríteni sohasem fogom tudni”.¹⁰⁸ Sík Sándor tulajdonképpen a (majd később megfogalmazott) gadameri hatástörténeti folyamat és tudat elvét alkalmazta a *Tragédiáról* írva, illetve *Esztétikájában* is, mely szerint a megértési folyamat – történeti perspektívában – egy hagyománytörténésben való benne állás.

Pontosan erre a folytonosan másként megmutakozó értelmezés-sorozatra, annak történeti mozgására és folyamatának részaspektusaira lehetünk kíváncsiak akkor, ha beleolvasunk a hatalmasra duzzadt Madách-szakirodalomba.¹⁰⁹ Kíváncsiságunk azzal a reménnyel párosulhat, hogy egy újabb nézőpontból, egy másfajta szemüvegen keresztül tekinthetünk e műre, és egy korábban észre nem vett sajátosságára is figyelhetünk fel.

A másfél évszázadot átélő értelmezés- és hatástörténeti reflexiók, a másképpen értékek sorozata befejezhetetlennek tűnik e drámai költemény esetében (is). E lehetséges befejezhetetlenség nem az egyéni reflexiók elégtelenségét, netán a tökéletlenségét jelenti, hanem – Gadamer kifejezésével – a lényege annak a történetiségében is változó létnek, melyek mi magunk, az értelmező befogadók vagyunk, kulturális hagyományozottságunkkal, folytonosan változó tapasztalataink közegében és szubjektivitásunkkal egyetemben.¹¹⁰ E befejezhetetlenség egyben a műalkotás léteztetője is, hiszen tudjuk, addig él egy műalkotás, amíg értelmezik. Ma már elfogadott az irodalomtudományi és az esztétikai gondolkodásban, hogy a műalkotás értelmezésének történeti folyamatában minden egyes értelmezői szubjektív hozzáállás egy más, az időben folytonosan megújuló interpretációt jelent. Ezek az egyedi értelmezések, megértések – éppen az abszolút megérthetőség és értelmezhetőség elérhetetlenségének (felismert)

tudatában – folytonosan éltetik a nagyszerű műalkotásokat, ahogy éltetik a *Tragédiát* is. E drámai költemény rendkívül terjedelmes és ellentmondásos értelmezéstörténete valamint gazdag hatástörténete, a színház-, film-, zene- és képzőművészetben, illetve az irodalomban manifesztálódott „bűvölete”, a művel kapcsolatos hermeneutikai tevékenység és esztétikai tapasztalat összetettségét, termékeny működését reprezentálja. E hatás és utóélet milyenségéből következtetve feltevésem, hogy a *Tragédia* hatványozott hermeneutikai természetének és „feltölthetőségének” köszönhető e folytonosság, egy olyan műalkotás-formálási folyamat eredményének, melynek révén a mű a korok változása során is nyitva tartja a jelentést, lehetőséget adva a másképpen értékekre.

1. A másképpen értés tényezőiről és folytonosságáról

„Madách fő művének utóéletében van valami nyugtalanító: nem egészen illik bele abba a képbe, amelyet a »befogadói horizontok összeolvadását« hirdető recepcióesztétika megrajzolna. Az értelmezéstörténet ugyanis néhány – egymást alig respektáló – vonulatra bomlik, s e (süketek párbeszédére emlékeztető) helyzetben a mű hibás szillogizmusként látszik viselkedni, amelyből bármiféle következtetés levonható.”¹¹¹

S. Varga Pál, 1997

Érintettségünk és bevontságunk által veszünk részt a művel kapcsolatos hermeneutikai tevékenység és tapasztalás folyamatában, melyben annak előzetesség-struktúrái szinte automatikusan, minden megértésre és értelmezésre irányuló befogadásban működésbe lépnek: a hagyományozottság (az élet- és sorsérzés, a világnézet, az előítélet, a szokás stb.), mint a saját történetiségünk által hordozott és előidézett tényezők összessége és egy aktuális, a bevont tapasztalatok közegének szituációjában érvényesülő elváráshorizontunk felől rajzolódik ki. Gadamer szerint mindezen tényezőkkel együtt veszünk részt a hermeneutikai szituációban, mely a hatástörténettől és a hatástörténeti tudattól elválaszthatatlan, ily módon a hermeneutikai szituáció tudata a történeti lét egyik módja. Ezáltal az értelmezés, a megértés egyrészt valamilyen hermeneutikai szituáció összefüggés-

rendszerében működő konkrét értelem-történelmi folyamat, másrészt egy léteremtő folyamat is.¹¹² A hermeneutikai szituáció – mivel azt „azok az előítéletek határozzák meg, melyeket magunkkal hozunk”¹¹³ – elsősorban a helyes kérdésfeltevések, a kérdés és a válasz dialektikájában nyílik meg.¹¹⁴ A megértés során „igazi horizont-összeolvadás történik, mely felvázolja a történelmi horizontot, s ugyanakkor meg is szünteti.”¹¹⁵ Egy adott horizont-összeolvadás során újonnan megvalósuló megértés az előző érteshez képest másképpen értés, mely egyrészt azt jelenti, hogy kimozdítja a befogadót addigi hatás- és értelem-összefüggéséből, átalakítja és újjászervezi világát, valamint a megértendő is folytonosan másképpen értetté válik e folyamatban, a megértendő ily módon értelem-történelmivé tárul fel. Gadamerrel szólva, a megértett értelem-összefüggés állandóan bővül a már megértettek másként-értése irányába, mivel a „megértés nem pusztán reprodukáló, hanem mindig alkotó viszonyulás. [...] Elég azt mondani, hogy *másképp* értünk, *amikor egyáltalán megértünk*.”¹¹⁶ A tanítvány továbbgondolása, Hans Robert Jauss recepcióesztétikájában a másképpen értés egy olyan folyamat, mely nemcsak egy konkrét hermeneutikai szituációban történik meg minden egyes befogadás alkalmával, hanem egy adott műalkotás másképp-értéseinek történelmi folyamatszerűségében is, így az „új megoldás-fokozatokon keresztül [...] a szöveg értelmét mindig másképpen – s ezzel egyre teljesebben – konkretizálja.”¹¹⁷ A másképpen értés gadameri fogalma utóéletének jelzése után érdemes egy rövid pillantást vetni annak heideggeri előzményére is, folytatva a tanítvány és tanár kapcsolódását, mintegy visszafelé. Heidegger szerint „egyetlen magyarázat sem veheti a dolgot csupán a szövegből, hanem – anélkül, hogy törekednék erre – észrevétlenül a maga dolgából is hozzá kell adnia valamit, ami az ő sajátja. Ezt a hozzáadott valamit szokták aztán a laikusok ahhoz képest, amit a szöveg tartalmának tartanak, belemagyarázásnak érezni, és a maguknak fenntartott joggal mint önkényességet kifogásolni. Az igazi magyarázat azonban sohasem jobban érti a szöveget, mint ahogyan a szerzője értette, viszont nagyon is másképp érti. Ennek a másnak azonban olyannak kell lennie, hogy ugyanarra vonatkozzék, amiről a magyarázott szöveg gondolkodik.”¹¹⁸

A *Tragédiával* történő és a *Tragédiáról* szóló hermeneutikai tevékenységen és esztétikai tapasztalatban a befogadó kulturális hagyományozottsága, tudáskészlete birtokában, a rá jellemző műveltséggel, kor- és világnézettel,

egy sajátos élet-, sorsérzéssel és érintettséggel, esztétikai ízléssel vesz részt,¹¹⁹ hiszen akár laikus, akár kritikus, akár kutató, mindenekelőtt is olvasó, az esztétikai tapasztalatban résztvevő befogadó.¹²⁰ Hans Robert Jauss szintén a befogadói, olvasói szerep elsődlegességét hangsúlyozza: az esztétikai tapasztalat, a műalkotás „elsődleges észlelése azt jelenti, hogy készek vagyunk esztétikai hatásának befogadására, hogy élvezve értjük és értve élvezzük. Az olyan értelmezés, amely ezt az elsődleges esztétikai észlelést kihagyja, nem egyéb, mint egy olyan filológus ön-túlbecsülése, aki annak a tévedésnek az áldozata, hogy a szöveg nem az olvasónak, hanem egyenesen az interpretáló filológusnak készült.”¹²¹

Az ember tragédiája (explicitté vált) értelmezéstörténetének folyamatában kibontakozó másképpen értéket összehasonlítva a következő elkülönülést okozó tényezők összegezhetőek előzetesen a műalkotás és a befogadó relációjában: a befogadó horizontjának, így kulturális mintázatának, műveltségének, előzetes tudásának erőteljesen befolyásoló szerepe; világnézeti alapállásának megnyilvánulása; kora gondolkodási áramlatához való igazodásának leképeződése; a befogadás folyamatában egy adott értelmezési stratégia – módszer, eljárás, koncepció, deduktív vagy induktív elv – tudatos vagy tudattalan alkalmazása. A világnézeti alapállást, mint elkülönülési tényezőt már jeleztem a *Tragédia* kritikátörténeti reflexiónak vázlatos felidézésében. A másképpen értékek fentebbi okait tovább bővíti a heideggeri ugyanarra vonatkozás, ugyanarról való gondolkodás léte, illetve nem léte. Ez utóbbi különösen a világnézeti, az ideológiai alapú másképpen értékekben, valamint az alapeszmék eltérő felfogásában nyilvánul meg, ahogy azt láthatjuk, Eisemann György megállapítása nyomán. Részletezve és néhány további utalással folytatva a kritikátörténeti reflexiók vonatkozásában már felmerült másképp-értékeket okozó tényezőket: a világnézeti alapú, ideológiai tényezőt Barta János már 1942-ben megjelent Madách-monográfiájában jelezte, aki szerint „Madách főkérdései és a rájuk adott feleletek a szerint »örökérvényűek«, hogy milyen világnézet szemszögéből nézzük őket”, példaként említve az „erős hangú nyilatkozatok”-at, melyeket „vezető katolikus tudósok a *Tragédiáról* tettek”.¹²² Csaknem négy évtized után a recepciótörténeti reflexiókban egyre gyakrabban emelték ki ezt az ideológiai jelleget, így 1973-ban Thomas R. Mark említi meg, a marxista elutasításokra utalva,¹²³ majd, ahogy arra már utaltam, 1978-ban

Erdélyi János kritikája kapcsán Veres András, 1989-es tanulmányában Horváth Károly és Kerényi Ferenc.¹²⁴ E meghatározó ideologikus tényező mellett Eisemann György az értelmezések koncepcionális különbségeit emeli ki, a „szöveg néhány legmeghatározóbb mozzanatának, kulcsfogalmainak, a művészt szervesen alakító alapeszméinek” eltérő felfogását. Ezen alapeszmék felé nem „a művön belüli funkciójuk, belső értelmezésük, a kompozíció általi meghatározottságok” felől közelítenek az egyes értelmező elemzők, hanem a szubjektíve „megidézett háttértartalmak” felől.¹²⁵ Egy harmadik másképp-értést okozó tényező, hogy, bár a *Tragédia* polemikus mű, ahogy azt S. Varga Pál meggyőzően bizonyítja, és bár filozófiai gondolatai egymással szembenálló gondolatrendszerekhez kapcsolhatóak, mégis az értelmezők java része egy vagy kettő, dominánsan meghatározó bölcséleti, eszmetörténeti irányzat felől olvasta e művet. S. Varga Pál az értelmezéstörténet elkülönítő tényezőit összefoglalva, az európai történelmi, művelődési hagyomány elemeire vonatkozó elvárasi horizontot; a saját ízlés, a világnézet, az ideológia mellett a korra jellemző gondolkodási trend követésével bővíti ez eddigi tényezőket;¹²⁶ valamint egy további, az értelmezői, elemzői módszerek, eljárások, mint egy újabb másképpen értést okozó tényező különbözősége felől analizálja és szembesíti a kompozíció és a szölamok problematikáját.¹²⁷

A *Tragédia* másképp-értéseit okozó tényezőket tovább vizsgálva, az interpretátor és az interpretált viszonyának, közöttségének terében jellegzetes elmozdulások sorozatát vehetjük észre, alaptémám, az átlényegülés vizsgálata szempontjából. Egyrészt ilyen elmozdulást mutat az értelmezéstörténet azon máig élő pozitívista metodikájú vonulata, mely Madách Imre korának és alkotói folyamatának a közegéhez, mint eredet-kontextushoz viszonyítva interpretálja a *Tragédiát*, illetve az alkotó világa rekonstruálhatónak vélt közegében gondolja értelmezhetőnek a művet, elsősorban a forrás- és hatás-vizsgálódásokat állítva a középpontba. Itt a mű filozofikumának vizsgálata nem az irodalmi mű szuverén módon megformált filozofikumát tételezi, hanem dominánsan a ’filozófia az irodalomban’ viszonyra figyelve a filozófiatörténet valamely képviselőjének vagy az egyes eszmetörténeti irányzatoknak az átvételét keresi a műben, majd megtalálva dimenzionálja azt (illetve azokat) és értelmezése, (re)konstruálása valódi kulcsának véli. Így az a benyomásunk támadhat, hogy Madách

Imrének hallatlanul gazdag és alapos filozófiai műveltsége volt, és a feltételezett források, hatások, eszmei rokonságok alapján mintha az alkotó valahai (nagy)könyvtárának, sőt a korában létező filozófiai és filozófiatörténeti ismeretanyagának kivonata illetve a tára lenne a *Tragédia* szövege.¹²⁸ E szemlélet közös vonása az, hogy a művet a korban létező eszmeáramlatok és az alkotó (feltételezett vagy valós) filozófiai, filozófiatörténeti ismeretanyagának fordításaként feltételezi, egy irodalmi nyelvezetre. Ebből következően az interpretátor (vélt) feladata a mű egyes kiragadott filozófiai szegementumainak a visszafordítása (valamely) filozófiai irányzat vagy képviselő nyelvére, majd ennek újbóli vonatkoztatása a *Tragédiára*, amely viszont már igen eltérő következtetésekre vezet a mű szuverén filozofikumát illetően.

Ma már nem a „mens auctoris” a mércéje a műalkotás jelentésének,¹²⁹ hiszen a szöveget másképpen értjük, mint a szerzője; azonban a *Tragédia* értelmezéstörténetében több mint száz évig vagy a szerzői szándék vizsgálata, vagy a schleiermacheri „jobban-értés” – „az íróat jobban kell érteni, mint ahogy az saját magát értette”¹³⁰ – értelmezői habitusa uralkodott. Ez az értelmezői magatartás Barta János Madách-monográfiájának *Tragédia*-elemzésével törik meg, mivel a szöveg filozofikumának belső konstrukciójára és koherenciájára irányítja a figyelmet.¹³¹

Hasonlóan evidens ma már az is, hogy a *Tragédia* mint irodalmi fikció nem a világ valamely történéseit dokumentálja; nem egy filozófiai tanköltemény, nem célszerű történelmi olvasókönyvnek, sem erkölcsi vagy teológiai útmutatásnak tekinteni. Palágyi Menyhért, az első Madách-monográfia filozófus-írója már 1900-ban felhívta erre a figyelmet: „Az ember tragédiája nem művelődéstörténeti tanfolyam felnőtt gyermekek számára.”¹³² A művészi formálás szabadsága felől sem indokolt a bibliai, a dogmatikatörténeti, a történelmi hitelességet, a művelődéstörténeti ismeretanyagot vagy a filozófiai eszmerendszerek melletti következetességet számon kérni,¹³³ netán felróni az ettől való eltéréseket, a műalkotás fiktív világát és a művészi szabadságot ily módon megkérdőjelező szempontból.¹³⁴ A *Tragédia* értelmezéstörténetében mégis jó néhány olyan megközelítés és értékelés van, mely – az értelmező horizontja felől igaz ismeret(ek)ként tételezett – művelődéstörténeti, történelmi, vallástörténeti tényektől való eltéréseket kéri számon, s ezen eltéréseket szabados alkotói

módszerként, olykor következetlenségként vagy éppen tévedésként ítéli meg, hibának látja Madách részéről. A *Tragédia* szövegében a referenciális kapcsolatok igen összetettek, mivel maga a szöveg részben ábrázolt, részben fiktív világokat épít fel; lehetséges világai az európai kulturális hagyomány ismert valóságelemeiből építkeznek és kombinálódnak. A történetiség hitelességének hiányát kiemelő, vagy a mű értékességét valamely bölcséleti, ideológiai elkötelezettségből megkérdőjelező pregnáns példa a már említett Erdélyi János-féle kritika és e tekintetben a szemléletében hozzá kapcsolható Lukács György, valamint a teológiai dogmák számonkérése kapcsán Prohászka Ottokár és Várdai Béla¹³⁵ írásai.

A *Tragédia* értelmezéstörténetén belüli további elkülönítő és egyben ellentmondásosságot is okozó tényező: az irodalmi fikció szövegvilága, horizontja és az elmúlt másfél évszázad mindenkori befogadójának horizontja, így hagyományozottsága, kulturális mintázata – történelmi, eszme- és művelődéstörténeti ismeretanyaga (stb.) – közötti különbség. Másképpen fogalmazva és egyben S. Varga Pál mottóban idézett megállapítására visszautalva: a gadameri horizontösszeolvadás egyfajta ellenpéldájaként, a horizont össze nem olvadás következményeként. Témám szempontjából például azok az értelmezések említhetők itt meg, melyek során az interpretáló tárgyként, sokszor filozófiai műveltségét reprezentálandó, illetve korának éppen divatos gondolkodási áramlataihoz igazítva használja Madách művét, és így háttérbe kerül a műalkotás gondolatrendszere, illetve az interpretáló filozofikus asszociatív gondolata egyszerűen nem ugyanarra vonatkozik, „amiről a magyarázott szöveg gondolkodik”.¹³⁶ A *Tragédia* recepciójának ellentmondásossága abban van, egyetértve S. Varga Pállal, hogy „gyakran elbillen a recepció egyensúlya; a szöveg saját szempontjaival szemben túlzott szerep jut az elemző ízlésének, vallási, ideológiai álláspontjának, kora gondolkodási trendjéhez való viszonyának.” Másrészt „a mű oly hangsúlyosan apellál az európai kultúrában felnőtt befogadó elvárási horizontjának legfontosabb tájékozódási pontjaira, hogy nem tudta elég határozottan érvényre juttatni a maga horizontjának máságát.”¹³⁷

Minden értelmező eleve birtokol egy sajátosan rá jellemző ismeretrendszert az európai kultúrtörténetről. Így egyszerre ismerős e mű, de ugyanakkor ismeretlen is, mivel az alkotó az európai kulturális hagyomány jó

néhány tudottnak vélt elemét éppen az eltérésekkel, a sűrítéssel és a feszítéssel, a feszültségteremtéssel formálja át, így referencialitása nem az adott korok, valamint az alakváltozatok művelődéstörténeti, történelmi vagy éppen vallástörténeti hitelessége felől közelíthető meg, nem innen válik szemantikailag jelentőssé. A Madách-irodalom az egyes történelmi korok atmoszférájának megteremtését és az alkotó típuslátását emelte ki a történeti tények hitelessége alóli felmentésként, melyet, tudtommal, Barta János hangsúlyozott először Madách tehetségének „magja”-ként: „Különös intuitív erővel tudja a sok részletet úgy összefogni, hogy egy egységes világkép, egy kornak a lelke is kitűnjön belőlük. Ez a mélyreható típuslátás és típusmegjelenítés a voltaképpeni magja Madách tehetségének. A történelmi színek lehetnek szaktudományi tekintetben igazak vagy hamisak, mindegy, de van levegőjük, eszmei és hangulati egységük.”¹³⁸

A *Tragédia* értelmezéstörténetének másfél évszázadnyi intervalluma lehetővé teszi kritikai megközelítését is, hiszen az időbeli távolság itt is produktívnak bizonyul(hat), ahogy Gadamernek a „megértés történetiségének hermeneutikai elvvé emelésé”-nek gondolkörében. Vele szemben, éppen Gadamerre hivatkozva, Jean Grondin szerint az időbeliség történetisége „igen gyakran elfedőleg hat, s hogy éppen elég gyakran olyan interpretációs kiindulópontok kerekednek felül, melyek eltorlaszolják a dolgokhoz vagy forrásokhoz való hozzáférést. Olykor egyenesen a történetileg uralkodó értelmezések mögé való ugrás az, ami hermeneutikailag gyümölcsöző.”¹³⁹

Az értelmezéstörténet kritikai megközelítését nem vélem feladatommak, ahogy a kritikátörténeti reflexiók részletes ismertetését sem, mivel nemcsak értekezésem alapkérdésétől térne el, hanem a feldolgozás módszerét tekintve is. Ugyanakkor fontos jeleznem, hogy integratív és – az értelmezéstörténet témám felől hangsúlyozott műveivel – dialógust folytató metodikámban (az eddig jelzett művekkel párhuzamosan illetve azokkal részben átfedően) melyek a „hermeneutikailag gyümölcsöző”, „a történetileg uralkodó értelmezések mögé”, illetve ily módon egy újabb paradigma – valamely később megerősödő szempontja – felé „ugrás”-nak bizonyult megközelítések, a Madách-szakirodalom könyvemben bőségesen idézett terjedelmes halmazából. Konkretizálva: Palágyi Menyhért (1900), Barta János (1931, 1942, 1965, 1983), Szegedy-Maszák Mihály (1978) és S. Varga Pál (1997, 2007) *Tragédia*-értelmezésének néhány, majd a tovább-

bi fejezetekben kiemelt, lényeges következtetése kumulatív formában járult hozzá a filozofikum és esztétikum viszonyrendszerének felfedéséhez, ahogy a filozofikum és esztétikum korrelatív viszonyára építő tanulmányok is, így például Sík Sándor és Babits tanulmányai, valamint (átfedésben) Barta János mindkét Madách-könyve.

Az első Madách-monográfia Palágyi Menyhérté, mely Barta János szerint „a maga korában értékes” volt, „egyes részletek ma is kútforrástékként”, azonban „esztétikai megállapításai megjelenésekor sem voltak mind helytállóak.”¹⁴⁰ Palágyi Menyhért – aki filozófusként hazánkban nemcsak elfeledett, hanem szinte meg sem ismert volt¹⁴¹ – véleménye szerint Madách a „maga életének drámáját akarta megírni, de úgy, hogy benne az egész emberiség tükröződjék; az egész emberi nem sorsát akarta szemléltetni, de úgy, hogy az egyszersmind egyéni életének válságait jelképezze.”¹⁴² Élesen bírálja korának „jeles történetismerőit”, akik „bősz háború”-t folytatnak Madách műve ellen, „mely a Pallas Nagy magyar Lexikonának vastag köteteivel kezében tönkre bírálná Az ember tragédiáját.”¹⁴³ Hosszasan érvel amellett, hogy a művet az „egyéni vezérfonál” és a „világtörténet vezérfonál” egységében lehet magyarázni, tehát belső sajátosságai, „vezérfonalai” és nem a külsődleges hatások, az eszmetörténeti párhuzamok keresése, a filozófiai gondolatok forrása vagy a történelmi hitelesség felől érdemes megragadni, hiszen az alkotó „a történelem lelkét akarja éreztetni, illetve a saját lelkét tárja föl előttünk évezredek történeti mezében.”¹⁴⁴ Palágyi szerint a valódi főszereplő a tudós-Madách. A „saját lényét a világtörténelemben”¹⁴⁵ kivetítő madáchi törekvés ugyanakkor összekapcsolódik egy másik alapvetőnek tekintett törekvéssel, a monográfia írója szerint: „A tragédia külső szerkezete ugyanazt a gondolatot hirdeti mint a tragédia egész tartalma: az emberi nem egységének eszméjét minden tereken és időközön keresztül, vagyis *magát az erkölcsi eszmét.*”¹⁴⁶ Palágyi szemlélete, az addig meglévő pozitívista, a hatás- és eredetkontextust kutató paradigmához viszonyítva, azt magába foglalva ugyan, azon mégis túllépve, egyfajta hermeneutikai ugrásként értelmezhető, mivel egy, már a szellemtörténet felé mutató nézőpontot érvényesít, mégpedig a *Tragédia*, mint mű-egész felfogásában, abban, hogy a műalkotás átfogó rendezőelvét és egyben értelem-egészét egy olyan személyességben és a személyességből fakadó erkölcsiségben véli fellelni, mely ugyanakkor egyetemes, univerzális érvényűvé formálódik, egy „erkölcsi Kosmos”-szá.¹⁴⁷

Barta János négy évtizeddel későbbi Madách-monográfiája¹⁴⁸ a drámai költeményt az alkotó lelki és szellemi realitásának, élményvilágának, „morális öntudat”-ának intenciója felől értelmezi¹⁴⁹ és ahogy az alkotó szellemiségét, úgy a mű legátfogóbb bölcséleti jelentés-egészét is a romantikus metafizikus világkép megkérdőjelezésében látja. E hermeneutikai személtre mutató vonása miatt tekinthető „ugrás”-nak e monográfia, mivel a műalkotás értelem-egészét, gondolatvilágát a főkérdéseken keresztül, a kérdés és a válasz dialektikájában ragadja meg.¹⁵⁰ Imre László Barta Jánosról írt, 2015-ben megjelent könyvében az 1942-es Madách-monográfia szellemtörténeti metodikáját és fogalomkörét hangsúlyozza, mely 1931 és 1948 között írt tanulmányait éppúgy jellemzi. Imre László Barta János *Tragédia*-értelmezésének szellemtörténeti kontextusából, a szellemtörténeti „magyarázatok”-ból többek között kiemeli a metafizikai élménynek nagyívú, a középkortól a romantikáig vázolt folyamatát. A romantika metafizikája „szerint az ember önmagára és világára vonatkozó metafizikai tudását önmagában hordja”,¹⁵¹ azonban a *Tragédia* megoldásában már átalakul egy nem romantikus: „autonóm, metafizikától független erkölcsi öntudattá.”¹⁵² Barta János a szellemtörténet szempontjai szerint „bizonyos eszmei létezőket vesz számba”, ahogy kései írásában, az 1983-ban írt Madách-tanulmányában is, például a harmónia fogalmát.¹⁵³ Imre László egyúttal Barta János mindkét könyvét és két jelentős Madách-tanulmányát összehasonlítva kiemeli azokat a következtetéseket, melyek a Madách-kutatás számára ma is mérvadóak.¹⁵⁴

Szegedy-Maszák Mihály *Történelemértelmezés és szerkezet Az ember tragédiájában* című tanulmánya egy axiomatikus szempontrendszert érvényesít következetesen: az esztétikum és az „ideologikum” viszonyának együttes vizsgálatát, az ellentétesség mellett a „hasonmás” elvét emeli ki (a szereplők egymáshoz való viszonyában), és az esztétikai hatás intenzívitását az ideologikum, a filozofikum ellentétes értékszerkezetében látja.¹⁵⁵

Végül ilyen „hermeneutikailag gyümölcsöző” ugrásnak és értekezésnek egy folytonos dialógusra ösztönzőnek bizonyult S. Varga Pál *Két világ közt választhatni – Világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában* című könyve, melyben a mű recepciójának „megbillent egyensúlyát” állítja helyre a szöveg többszólamúságának és világképének feltárásával.¹⁵⁶ A magyar irodalom története (1800-tól 1919-ig) kötetének *Tragédia*-tanulmánya

pedig az irónia különböző formáit elemezve mutatja be a *Tragédia* egyik esztétikai jellemzőjét.¹⁵⁷

1. 1. Az alkalmazás mint az értelmezés pragmatikussága

A hermeneutikai-esztétikai tevékenységben az értelmezői, megértési és alkalmazási folyamatnak vagyunk tevékeny alanyai; az alkalmazás „ugyanolyan integráns alkotórésze a hermeneutikai folyamatnak, mint a megértés és az értelmezés.”¹⁵⁸ Almási Miklós értelmezésében a megértés, az értelmezés és az alkalmazás triaszában „ez utóbbi lesz az előző kettő próbaköve, illetve a megértés bizonyossága. [...] az értelmezett mű hatása igazolja vissza a megértésben fellelt jelentéseket.”¹⁵⁹ Gadamer hermeneutikájában a műalkotás értelmezése egy kölcsönösségi viszonyná válik azáltal, hogy megértjük azokat a kérdéseket is, melyeket maga a mű kérdez tőlünk és saját egzisztenciánk felőli válaszadásra szólít fel, így voltaképpen az alkalmazás egzisztenciális szituációt teremt. Újraértelmezem a művet, de ennek során a mű is újraértelmez engem, egy lét- és önmegértési élményt is nyújtva a hermeneutikai-esztétikai tapasztalás folyamatában.¹⁶⁰ A mű megértése a kérdés és válasz dialektikáján alapulva egy „beszélgetés jellegű kölcsönös viszony”. Így a „megértés nem pusztán saját álláspontunk előadása és érvényesítése, hanem közösséggé változás, amelyben nem maradunk az, ami voltunk.”¹⁶¹ A műalkotás megértése az alkalmazásban realizálódik, mely egyszerre megértésnek és hatásnak is tudja magát azzal, hogy az életünkbe olvad, a létünkbe kerül, bevonódik ön- és létértelmezésünk egészébe, nyilvánvalóvá válik ön- és léletteremtő produktivitása.¹⁶² Ricouer szerint „a szöveg értelmezése valamely alany önértelmezésében ér véget, tetőzik be, aki ezentúl jobban, másként érti meg, vagy éppen elkezdni érteni önmagát.”¹⁶³ Sík Sándor jóval korábban (Gadamerhez és Ricouerhez) hasonlóan fogalmazott *Esztétikájában* a bevonódást, a létünkbe kerülést, a kölcsönös formálódást, az önmegértést és az újraalkotást illetően, a műalkotás megértésének applikatív jellegéről is szólva és az esztétikai „értékélményt” összegezve.¹⁶⁴

A megértés egy történés, s a benne feltáruló értelem valamiképpen a megértő adott helyzetére, önmaga világára is alkalmazódik és egyben, ön-

maga belátását létlehetőségeiben aktualizálódva konkretizálódik is. Hiszen valójában, ahogy Bacsó Béla összegez, „nincs olyan megértés, amely ne érintené valami módon azt, aki megért, s minden megértés rejtett vagy nyílt létvonatkozást foglal magába”.¹⁶⁵ A megértés és alkalmazás a hermeneutikai szituációban egybeesnek,¹⁶⁶ mivel az értelemképződés folyamatába bevonódunk, és így azt velünk megtörténőként, saját lét- és önértelmezésükként és egyben (befogadói) létlehetőségeikként éljük meg, amennyiben megszólíthatóak vagyunk.

Ez az ön- és létértelmező jelleg, ön- és léteremtő, ezáltal (is) a művet újraalkotó produktivitás igen látványosan mutatkozik meg a *Tragédia* értelmezés- és hatástörténetében, hiszen a szöveg, ’a mese rólunk szól’, a lehető legmélyebben létünket érintően, s ugyanakkor a legátfogóbb perspektívában is. Így reflexióinkban, szinte önkéntelenül megválaszolódik az alkalmazás kérdésére, a műben megfogalmazott létlehetőségekre adott válasz(ok)hoz való viszonyulásunk. A *Tragédia* másképpen értéseinak legtágabb hermeneutikai sajátossága és egyben az elkülönüléseket okozó primordiális forrása az applikációban lelhető fel, azaz a befogadás folyamatának erőteljesen alkalmazó jellegében, a mű világának önmagunkra való vonatkoztathatóságában,¹⁶⁷ mely egyben a másképp-értések folytonosságának a letéteményese is. A filozófia és az irodalom indíttatása sok tekintetben hasonló: megismerni és értelmezni a világot, megérteni a létezést, létlehetőségeinket s benne az emberiség és önmagunk létét. A filozófia és az irodalom együttesében létrejövő lét- és önértelmezést, valamint létlehetőséget, annak számos vitatható vonásával együtt, a 19. századi magyar irodalomban *Az ember tragédiája* reprezentálja. Ez a létértelmező jelleg, mely maga is értelmezést kíván, egyben applikatív módon felkínálja a saját lét- és önértelmezés, konkrét szituáltságunk, korunk és történelmünk értelmezésének és egyben a létformálásnak a lehetőségét is. Az alkalmazás természetéhez tartozik, hogy a hermeneutikai tevékenységben a hagyomány valamely darabját, esetünkben a *Tragédiát*, az értelmező egyén alkalmazni próbálja, akár önmagára, akár arra a konkrét hermeneutikai szituációra, mely őt körbeveszi, így korának illetve individuális szférájának aktuális és konkrét kérdéseire is adott válaszként fog(hat)ja fel. Ezért az alkalmazás a konkretizálhatósággal és az aktualizálhatósággal, mint egyfajta gyakorlati alkalmazhatósággal is összefügg a megismerő, a megértő és a

cselekvő, mint a művet újraalkotó és alkalmazó befogadó, az egyén komplexitása által. Iser szerint „az alkalmazás az értelmezés pragmatikája, hiszen csakis egy pragmatikus következtetés tudja befejezni az értelmezésben rejlő végtelenséget.”¹⁶⁸

Továbbá az alkalmazás természetéhez, egyben „az applikációt irányító érdekek” feltételéhez tartozik mindemellett az, Hans Robert Jauss kifejezésével élve, hogy kivetül, azaz a lényegéhez tartozik egyfajta szociologikus-kulturális dialógus.¹⁶⁹ Az alkalmazás pragmatikusságának kivetülése magában a *Tragédia* értelmezés- és hatástörténetében történik meg, egyrészt, mint az ellentmondásos értelmezések egy újabb elkülönülést okozó tényezője, s bár a lényegéhez tartozna a dialógus, azonban ehelyett az értelmezéstörténet „egymást alig respektáló – vonulatra bomlik”.¹⁷⁰ Éppen ezért vélem metodikám lényeges hermeneutikai sajátosságának az értelmezéstörténet (az eddig jelzett és a továbbiakban bővített) kiemelkedő műveivel való termékeny párbeszédet, témámat illetően. Másrészt a *Tragédia* másfél évszázados, különböző művészetekre gyakorolt hatástörténetében az alkalmazás pragmatikusságának és aktualizáltságának kivetülése már egy újabb – a drámai költemény művészetközi kapcsolatait gyarapító – műalkotás létrejöttében történik meg. Mivel transzformációinak alkotói mindenekelőtt magának a pretextusnak, a premédiumnak az értelmezői és aktualizáltak alkalmazói is. A *Tragédia* valamely hatására újonnan létrejött műalkotás a pretextus, a premédium egy meghatározott értelmezésének tárgyasulása, ily módon az értelmezésben rejlő végtelenség befejezettsége, ebben az értelemben már applikatív jellegű. Ugyanakkor az a jelenség, hogy a madáchi mű művészetközi kapcsolathálója folyamatosan növekedik az újabb és újabb műalkotások létrejötte által, éppen a pretextus, a premédium értelmezésének befejezhetetlenségét mutatja, igen látványosan és meggyőzően.

A *Tragédia* befogadásának applikatív jellegét az értelmezéstörténet ideologikus vonulata már szemléltette, így olyan jellemző megfogalmazásokkal példálózom, melyek vagy mentesek ettől, vagy csak részben hordozzák ezt a valamely ideologikumot. Már 1911-ben az alkalmazhatóságot, a konkretizálhatóságot hangsúlyozta az első fejezet mottójaként idézett Sík Sándor-i megállapítás: miként a *Tragédiának*, úgy a „nagy művészi alkotások kiváltsága, hogy minden kor és minden nemzedék megtalálja benne a

magáét”.¹⁷¹ 1923-ban Babits Mihály hatásának „titkát” hasonlóan az applikatív jellegben látja. Itt a ’mit jelent számomra a szöveg’ kérdésre adott válasz, Hans Robert Jauss recepcióesztétikájában teoretikusan megfogalmazott szubjektivizált alkalmazási aktusa¹⁷² hangsúlyozódik: „Száz esztendeje, hogy Madách Imre megszületett, olvasd újra művét, s úgy fog hatni rád, mint valami véres aktualitás: korod és életed legégetőbb problémáival találkozol, szédülten és remegő ujjakkal teszed le a könyvet.”¹⁷³ Ennek az aktualizálhatóságnak és egyben alkalmazásnak egy másik beszédes példáját Sík Sándor 1934-ben megjelent tanulmányában olvashatjuk, melyben Madách művének mindig megújuló jelenvalóságáról értekezik. Egy olyan, a jövő irányába mutató megszólalásként értelmezhetjük, mely a jauss-i szociologikus-kulturális dialógus-jelleget is reprezentálja, mivel az eszmék kiábrándulás-sorozatában az elbizonytalanodó emberre figyelő Sík Sándor, a piarista pap és szerzetes értelmezésében, személyének konkrét hermeneutikai szituáltsága, annak teológiai meghatározottsága is láthatóan megnyilvánul. Mialtál a jauss-i, „az applikációt irányító érdekek”¹⁷⁴ ily módon szinte feltárulnak, hiszen Sík Sándor értelmezésében konkretizálja a ’bízva bízást’ a transzcendens hatalomban. „Aki *Az ember tragédiáját* napjainkban olvassa, még inkább, aki a színpadon nézi végig, annak első, meglepő, szinte megdöbbentő benyomása alighanem az lesz, hogy mennyire mai ez a dráma. Már maga a tartalma is, a drámai mondanivalója izgatón, felkavarón a mi élményünk. Eszmékért lelkesedni, harcolni, aztán kiábrándulni vagy magukból az eszmékből, vagy azokból, akik az eszmét megvalósítani próbálták és nem tudták, és csüggedten lemondani a harcról: van-e ennél maibb élmény? Az a nemzedék, amely a XX. század első három évtizedét végig élte, többé-kevésbé végigharcolta néhányszor Ádám küzdelmét. Az egyik lelkesedett a liberalizmusért és kénytelen volt kiábrándulni belőle. A másik a háborúért és megborzadozott tőle. A harmadik a szocializmusért és meg kellett érnie a legnagyobb szocialista táborok széthullását s az eszme tehetetlenségét. Tudomány és művészet semmivé lett, mikor a nagy szenvedélyek boszorkánytánca megkezdődött. Vallás, erény és szeretet nem tudta megakadályozni a nagy katasztrófákat, háborúkat és forradalmakat, mert akik képviselték őket, kicsiknek bizonyultak. Forradalmak jöttek és emberek lelkesedtek értük, és a forradalmak épp olyan tehetetlennek bizonyultak, mint az utánuk következő

ellenforradalmak, amelyekért megint emberek lelkesedtek és megint kénytelenek voltak kiábrándulni. És napjainkban megint új eszméket látunk megszületni, északon, délen, nyugaton, és új tömegeket lelkesedni értük, és mi, Ádámnál is hamarabb csüggedő Ádámok, már előre látjuk, hogyan fognak kiábrándulni ezekből is és hogyan fognak megint figyelni újabb Luciferek biztatásaira. Mi maradt a mai ember számára ez után a sokszorosan végigélt Ádám-sors után? A tucat-emberek számára Sergiolus önkábítása, az érzékenyebbek számára Ádám öngyilkos sziklája, a még különbeknek Kepler rezignációja, a legkülönbek pedig megint csak arra a szózatra döbbsenek rá, amely a végső bukása után térdre hulló Ádámnak adja vissza az emberi élet egyetlen lehetőségét: »Mondottam, ember, küzdj és bízva bízzál, én bennem bízzál, mert magadban és a magad fajtájában nem bízhatok. Mindnyájan átéltük Ádám tragédiáját, azért érezzük mindnyájan a magunkénak.«¹⁷⁵

Németh G. Béla *Két korszak határán* című tanulmányában a *Tragédia* aktuális alkalmazhatóságát az újra s újra fellobbanó „nemzet vagy Európa, nemzet és Európa-viták”-ban, a „nemzeti tudat átformálására” irányuló törekvésekben látja, miáltal „társadalmi gondjaink és gondolkodásunk belső ellentmondásainak koronkénti fölszaporodása idején is magától értetődő, ha kezünket hasonló helyzetből született mű után nyújtjuk ki.»¹⁷⁶

Bíró Béla *A Tragédia paradoxona* című könyvében az applikáció lehetősége szinte idealisztikusan túlfokozott: „Ma már nyilvánvaló: a szellem és az anyag, az eszme és a spekuláció végletes szembekerülése, amely a posztmodern kultúra végletes és végzetes egyoldalúvá válásának, szélsőséges »e világiság«-ának (egyik) következménye, a szó szoros értelmében az emberi világ pusztulásával fenyeget. Joggal véljük tehát, hogy a *Tragédiának* nem annyira múltja, mint inkább jövője van. A Madách által is képviselt eszmeiségnek komoly szerepe lehet a XXI. század szellemi-civilizációs válságának értelmezésében és (talán) a megoldásában is.»¹⁷⁷

Hubay Miklós esszékötete a 20–21. század fordulóján élő ember hosszú életének eseményei kapcsán egy asszociatív jegyzetsorozat formájában mutatja be ezt az aktualizálhatóságot és alkalmazhatóságot, idézve összefoglalását: „A XX. századnak nem volt olyan viszontagsága, amelynek érintése-csapása ne Madáchtól remélt – és kapott – volna választ, vigaszt vagy fölébe kerekedő fanyar mosolyt.»¹⁷⁸

1. 2. A *Tragédia* hatványozott hermeneutikai természete

A több mint 150 éves értelmezéstörténetben a „megbillent” egyensúlyú recepció mintha elnyomná a *Tragédia* autonóm mivoltát, mégis, mintha éppen e másképpen értékek ellentmondásos folytonossága, az interpretációk konfontrációi valamint az alkalmazás és a hatás módozatainak különbözősége éltetné magát a művet. Feloldható-e ez az ellentétes irányultság? A *Tragédia* másképpen értései és azok ellentmondásossága a monumentális értelmezéstörténetben, valamint hatástörténetének széles, a különböző művészeti alkotások transzformációiban tárgyiasítódott másképpen értései: vitathatatlanul tényszerűek. Ugyanakkor a másképp-értéseit okozó tényezők – így a befogadók különböző kulturális hagyományozottsága, világnézete, az adott kor gondolkodási áramlataihoz való igazodása, esztétikai ízlése, tudatos vagy tudattalan értelmezési stratégiája, a befogadó hermeneutikai szituáltsága (stb.) – egyben feltételei is a megértésnek és az alkalmazásnak, s ennek összetettsége szinte észrevétlenül a befogadóra kényszeríti magát e mű, illetve bármely műalkotás esztétikai befogadásának folyamatában. A befogadói mivoltnak – a megértés, az értelmezés és az alkalmazás hármasságában – az értelmezéstörténetben explicit módon is megnyilvánuló változatossága tulajdonképpen a másképpen értékeknek, a folytonosan változó értelmezéseknek a léteztetője egyben, azáltal, hogy az értelmezés szabadságának egyik mozgásban lévő meghatározottsága maga a befogadói szubjektum.

A hermeneutikai, esztétikai gondolkodásban ma már szinte evidencia, hogy az értelmezés, a megértés egyben mindig alkotói viszonyulás is, így a befogadás a mű újraalkotását jelenti. Mindebből következően, Gadamer szavaival szólva ismét, „a műalkotásban rejlő igazi értelem kimerítése nem ér véget valahol, hanem valójában végtelen folyamat,”¹⁷⁹ hiszen „változó feltételek mellett mindig másként mutatkozik meg.”¹⁸⁰ Ez a „mindig másként” való megmutatkozás ugyanakkor a műalkotás önmagával való azonosságát kérdőjelezi meg. Nem oldódik-e fel a mű önazonossága a befogadások végtelen számú ismétlődésében, a másképpen értékek folytonosságában? A fentebb idézett gadameri gondolatot ebből a szempontból bírálja Hirsch: „az értelmezést végtelen folyamatnak tekinteni annyi, mint tagadni azt, hogy a szövegnek lehetne *bármiféle* meghatározott jelen-

tése, mivel egy meghatározott entitás az, ami, és nem más, [...]”¹⁸¹ Hans Robert Jauß kérdése hasonló. A műalkotás a gadameri koncepcióban egy, az alkotó által feltett kérdésre adott válasz, ily módon Jauß problémafelvetése – „hogyan lehet összeegyeztetni az eredeti kérdés »azonos értelmét« [...] a megértés produktív jellegével a hermeneutikai alkalmazás folyamán?”¹⁸² – ugyanarra kérdez rá. Válaszában, ahogy azt már idéztem, követve Gadamer alkalmazási elvét, az irodalmi hermeneutika feladatának tekinti, hogy „folyamatként fogja fel a szöveg és a jelen közti feszültséget, amelyben [...] az időbeli távolságot a kérdés-felelet váltakozásával, az eredeti válasz – jelenlegi kérdés – új megoldásfokozatain keresztül dolgozza fel, s a szöveg értelmét mindig másképpen – s ezzel egyre teljesebben – konkretizálja.”¹⁸³ Fél évszázaddal korábban Sík Sándor *Esztétikájában* szintén látja ezt a problémát, megoldásában szellemtörténeti ihletettségu: igaz, hogy annyiféle esztétikai élmény, értelmezés, újraalkotás van, ahány befogadó; mégis, a „befogadó számára a mű az első adottság,” miáltal az újraalkotás nem parttalan szubjektívizmus, hanem a befogadó mintegy „szerzőtársá” válik. Az élmény nem lehet a művész alkotóélményének mása sem, de mégis valami „olyasféle: egy szabad – a befogadó szempontjából nézve alkotói – élmény, amely azonban a műből indul ki, mindvégig a körül lebeg, ahhoz akar a maga lehetőségei szerint alkalmazkodni.”¹⁸⁴ Bár „szabad” az újraalkotói élmény, de mégis akkor törekszik esztétikai teljességre, ha „nem a művet alakítottam magamhoz, hanem magamat a műhöz.”¹⁸⁵

S. Varga Pál mottóként idézett gondolatában – a *Tragédia* értelmezéstörténetének ellentmondásosságáról szólva – e hermeneutikai problematika arra figyelmeztet, hogy a recepció megbillent egyensúlyában (a befogadó irányába) a *Tragédia* „hibás szillogizmusként látszik viselkedni, amelyből bármiféle következtetés levonható.”¹⁸⁶

Miben rejlik a *Tragédia* önazonossága? Nem lehetséges, hogy éppen ebben? Azaz olyan hermeneutikai és esztétikai sajátosságokkal bír e műalkotás, melynek alapvető sajátossága éppen a másképpen értékek lehetőségének a működtetése. S ha ez így van, akkor a *Tragédia* autonóm műalkotás-mivolta és a változatos – sokszor ellentmondásos – másfél évszázada tartó másképp-értéseinek sorozata között nincs is ellentmondás, mivel az a műalkotás hatványozott hermeneutikai természetéből, feltölthe-

tőségéből és nyitottságából fakad. E tézist igazolja továbbá a *Tragédia* transzformációinak és inspirativitásának rendkívül gazdag művészetközi hálója is, a számtalan műalkotás (a több mint negyven-féle illusztráció-sorozat, az elkülönülő rendezői értelmezésekre épülő színházi előadások százai, a három film, a zenei alkotások stb.) létrejötte, melyek egymástól eltérő nagyszámú variabilitása éppen a *Tragédia* másképp-értése révén lehetséges.

Gadamer több művében is hangsúlyozza a műalkotás önmagával való azonosságát. Az *Igazság és módszer* című filozófiai hermeneutikai könyvében így fogalmaz: „Sem az alkotóművész magáértvalóságának – például életrajzának –, sem pedig a művet bemutató vagy a játékot befogadó-néző magáértvalóságának nincs önálló legitimitása a műalkotás létével szemben. [...] a műalkotás, bárhol válik is ilyen jelenné, mégis mindenütt ugyanaz marad”.¹⁸⁷ *Szöveg és interpretáció* tanulmányában szintén a mű önazonosságát erősíti meg: az irodalmi szöveg saját státusszal, „saját autenticitással rendelkezik”, mely a nyelvi megjelenítésben reprezentálódik.¹⁸⁸ A gadameri terminológiában a műalkotás önazonosság fogalmával szorosan összefügg, mégis jól elkülöníthető a műalkotás hermeneutikai azonosságának fogalma. A *szept aktualitása* írásában a „hermeneutikai azonosság” az, amely létrehozza a műegységet: „a mű egysége a hermeneutikai azonosságon alapul. Megértőként kénytelen vagyok azonosítani. Mert jelen volt valami, amit megítéltem, amit »megértettem«. Valamit akként azonosítok, ami az volt vagy ami az most [van], s csakis ez az azonosság képezi a mű értelmét.”¹⁸⁹ „Mi az, aminek a révén a „műnek” mint műnek azonossága van? Mi teszi azonosságát – mondhatjuk így is – hermeneutikaivá? Ez utóbbi megfogalmazás nyilván azt jelenti: a mű azonossága épp abban áll, hogy van benne valami, amit »meg kell érteni«, ami azt kívánja, hogy akként értjük meg, amit »jelent« vagy »mond«. Ez a műből eredő követelmény, mely teljesítésre vár. Választ akar, melyre csak az képes, aki elfogadta a követelményt. S ennek saját válasznak kell lennie, melyet neki magának kell tevékenyen megadnia. Az együttjátszó hozzátartozik a játékhoz.”¹⁹⁰ Sík Sándor hasonlóan a műalkotás elsődleges, egész és autonóm mivoltára figyelmeztet és szerzőtársról beszél a befogadót illetően („mű most már nem egészen ugyanaz, ami volt: most már az én művem is”,¹⁹¹) mely analógiába állítható a gadameri „együttjátszó”-val. Almási Miklós szintén a műal-

kotás alakzatának stabilitását hangsúlyozza, „ami mindig ugyanolyan és bizonyos – tágabb vagy szűkebb – *határokon belül mindenkitől ugyanazokat a reakciókat igényli.*”¹⁹²

E két gadameri terminológiát – a műalkotás önazonossága mint autenticitás, illetve a műalkotás hermeneutikai azonossága, hogy megértőként azonosítom, mert „van benne valami, amit »meg kell értenik« – tovább árnyalva, gondolva és egyben levetítve a *Tragédia* hermeneutikai vizsgálata, a következőképpen vélem alkalmazhatónak. A *Tragédiának* mint műalkotásnak az önazonosságát alanyiséga felől vélem megragadhatónak, mégpedig magában a műalkotásban immanensen történő lét-, világ- és önértelmezések ontikus folyamatát értem alatta. Befelé irányulóan e mű autenticitása radikálisan hermeneutikai természetű, alapkérdése pedig nyíltan a lét, az emberi lét értelmére vonatkozó kérdés, ily módon például az egyik szólam, Ádám tudásvágya nem elsősorban episztemológiai, hanem ontikus és egyben ontológiai karakterű, mivel a megértés (tudás), itt mint létmód jelenik meg. Azonban lényeges, hogy a műegészben ez az önazonosság több szólamból álló, így kifelé irányulva többfajta létmegértést és önértelmezést generáló.¹⁹³

A *Tragédia* befogadásának esztétikai élménye és élvezetessége többek szerint nem más, mint gondolkodtató és újraalkotó, újateremtő értelmezése. Szerb Antal találó megfogalmazását idézem fel erre vonatkozóan: a drámai költemények (Byron *Káinját*, Goethe *Faustját* és Ibsen *Peer Gynjét* kiemelve) és köztük Madách művének belső sajátossága, hogy soraitak „a legnagyobb szellemi szándékok, a végső kérdések és a szimbolikus, mélyértelmű feleletadások feszítik; tulajdonképpen nem is olvasásra készültek e művek, hanem kommentálásra, mint a szentkönyvek és a misztikus szövegek.”¹⁹⁴ Hasonlóan vélekedik (mottóként kiemelve) Alexander Bernát és Sík Sándor is, mindketten az újraértelmezések potencialitását, a másképp-értések folytonosságát és a mű kimeríthetetlenségét hangsúlyozzák – akár a befogadó ismételt újraolvasási folyamata, akár az értelmezéstörténet szempontjából. Tehát a *Tragédia* hermeneutikai azonossága az intencionalitás felől nézve az, hogy értelmezésre szólít fel, „kommentálásra” készült, egy igen aktív értelmezésfolyamatot generál immáron 150 éve. A *Tragédia* hermeneutikai önazonossága (immanens alanyiséga) és hermeneutikai azonossága (az intencionalitás felőli azonossága) funkcionálisan összetar-

tozik, mivel a hermeneutikai önazonossága, azaz a benne immanensen történő lét- világ- és önértelmezések nyitott folyamata vezérli a mindenkori befogadó megértési, értelmezési aktusait, a különböző hermeneutikai azonosításokat, megtalálva azt a valamit, amit 'meg kell értenie' a befogadónak, amit képes megérteni, amire rezonál. Madách műve ezért hatványozottan hermeneutikai természetű. A befogadó észrevétlenül bevonódik a művön belüli hermeneutikai diskurzusokba, a kérdés és a válasz dialektikus mozgásába, éppen a másképp-értések lehetőségének a megteremtése, a kommentálások folytonosságának az irányába. A továbbiakban ezt az önmagán belüli többszólamú és a műben immanensen folyó lét-, világ- és önértelmezés-jelleget (hermeneutikai önazonosságát) és egyben a többfajta értelmezésre, többféle azonosság-megtalálásra irányuló intencionális jellegét – hermeneutikai azonosságát – nevezem a *Tragédia* hatványozott hermeneutikai természetének.

A *Tragédia* hermeneutikai természetű önazonossága legkevesebb háromféle befogadói magatartás-forma valamelyikét generálja, egy aktuális értelmezés folyamatában legkevesebb háromféle hermeneutikai azonosság-horizontot tesz lehetővé: a valamelyik kitüntetett szólammal azonosuló befogadói magatartást (Ádám, Lucifer, Éva vagy az Úr szólamával); a műegész által felkínált meta-hermeneutikai magatartásformát; és a műalkotás befogadásának folyamatszerűségében létrejövő magatartást. S. Varga Pál az első kettőt jelzi körülírásában: az olyan mű, mint a *Tragédia*, amelyen belül „különböző nyelvi világok párbeszéde zajlik, olyan befogadói magatartást is előhívhat (sőt nagyon gyakran elő is hív), mely szerint a befogadó a műben foglalt világok közül az egyiket kitünteteti, s csak azzal folytat értelmi dialógust. (Látni fogjuk, hogy *Az ember tragédiája* recepció-történetének ez a jelensége az egyik legjellemzőbb és legnehezebben kezelhető szimptómája.) Az elemzőnek azonban, még ha olvasóként hajlik is az ilyen magatartásra, tartózkodnia kell attól, hogy a mű egyik világát kitüntesse: arra kell törekednie, hogy a műben szembenálló világ-alternatívákat explicitté tegye.”¹⁹⁵ Értelmezésemben (és megnevezésembem) ez utóbbi magatartásforma a műben zajló különböző, többnyire ellentétes lét-, világ- és önértelmezések, világképek mint szólamok összességének – azaz a művön belül történő értelmezéseknek – az értelmezését nyújtja. A műegész által felkínált meta-hermeneutikai befogadói magatartásforma, mint

egy ideálisnak tekinthető befogadó (és/vagy az elemző) felismeri a szöveg egésze által felkínált meta-hermeneutikai szerepet, újraalkotva a műegységet, egyben felismeri a szólamok polifóniáját, az eszmeiség polemikusságát, így azok viszonylagosságát is. E folyamat pedig, ironikus esztétikai viszonyulást hoz létre és antikatatikus. Míg a valamelyik kitüntetett szólammal azonosuló befogadói magatartásforma vagy Ádám (az ember) és Éva tragikumára rezonál, vagy éppen az Úr végszólamával azonosul, katarikus mozzanatként átélve azokat, azonban, ahogy oly gyakran, azonosulhat a luciferi szólammal is, ironikus és antikatatikus esztétikai viszonyulást kialakítva. A szólamok különbözősége, a folytonos gondolati elmentételezés az igen terjedelmes műalkotás befogadásának folyamatszerűségében egy olyan harmadik befogadói magatartást is felkínálhat, mely e kettő vegyülete, azaz egyaránt magában hordoz(hat)ja mind az egyes szólamokkal azonosuló, azonban azok szembekerülése révén a meta-hermeneutikai pozíciót is, így a katarikus és antikatatikus hatásmozzanatok váltakozva egyaránt érvényesülhetnek, valamint a relativizáló-ironikus viszonyulás is a tragikus mellett. Ugyanakkor e magatartásformák nem lineárisak, nem is hierarchikusak, bármelyik előhívhatóvá válik a szöveg által, és a befogadó részéről akár valamennyi átélhető a befogadás folyamatában és utániságában.

A *Tragédia* hatványozott hermeneutikai természete egyben olyan lényegi esztétikai sajátossága, egy olyan formálási folyamat eredménye, melynek esztétikai funkciója, hogy nyitottá teszi e műalkotást, mely éppen a nyitottsága révén – Hans Robert Jauß kifejezését alkalmazva – „túlnövi egy meghatározott kor tanújaként betöltött praktikus funkcióit”.¹⁹⁶ E karakteres forma nyitottsága többretegű. Egyrészt az S. Varga Pál által feltárt, művön belüli többszólamúság révén jön létre, az egyes nyelvhasználatok, szólamok mögötti különböző világlátásokat és az azok közötti, azonosuláson alapuló választási lehetőséget is eredményezve. Másrészt e nyitottságot, annak formai-logikai karakterét a *Tragédia* filozofikumának, konstruálódási folyamatának, a kérdés és válasz dialektikájának a vizsgálatával is felfedhetjük, e filozofikum témájának, anyagának, formálásának és hatásának összefüggésrendszerében. Mivel a nyitottság egyaránt létrejöhet a filozófiai kérdésekre adott ellentétes válaszvariációk, azaz a különböző filozofikus problémakörök lehetséges megoldási módozatainak, válaszvari-

ációinak többszörös ellentételezettsége révén, e problémakörök önhasonlóan ismétlődő sorozatában.¹⁹⁷ S e formálási folyamat, a filozófiai kérdésekre adott lehetséges, de ellentétes válaszvariációk, mint lehetséges, de ellentételezett megoldási módozatok feszültségkeltő esztétikai hatása generálja a *Tragédia* kétséget nem hagyó és leginkább megnyilvánuló esztétikai értékét: a „hermeneutikai feltölthetőséget”. Itt Almási Miklós terminológiáját¹⁹⁸ alkalmazom, mely potencialitásában a *Tragédiára* vonatkoztatva, a mű hatványozott hermeneutikai természetének a működését jelzi. A *Tragédia* hatványozott hermeneutikai természete hozza létre e mű nyitottságát, mint a hermeneutikai feltölthetőség realizálhatóságát, ahogy azt látni fogjuk majd a *Hogyan lényegül át a filozófikum esztétikumma Az ember tragédiájában?* című fejezetben, mégpedig annak az esztétikai tárgyban megjelenő formai-logikai karakterét mint szabályozott nyitottságot. Emellett a nyitottság (szubjektív) interpretációs karakterét is kiemelem, hiszen, Umberto Ecoval érvelve, az esztétikum megképződése folyamatában „minden mű jellegzetes vonása, hogy újabb és újabb arcultait feltárva tapasztalatok kimeríthetetlen forrása lehet”.¹⁹⁹ E drámai költemény másfél évszázada megnyilvánuló jelenvalósága – az elkülönülő értelmezésekben és művészetközi hálózatában is tapasztalhatóan – nyitottságából, annak interpretatív és formai-logikai karakteréből, így formálási sajátosságaiból, mindenekelőtt hatványozott hermeneutikai természetéből, hermeneutikai feltölthetőségéből fakad és a rá irányuló mindenkori egyéni, valamint szociológiai-társadalmi és metafizikai erőteréből.

Gadamer radikális kijelentését – „*Az esztétikának fel kell oldódnia a hermeneutikában*”²⁰⁰ – látom igazolva könyvem első részének egészében, miszerint a *Tragédia* esztétikumának vizsgálata összeolvad a műalkotáson belül és a műalkotással történő hermeneutikai tevékenység sajátosságainak felderítésével, a *Tragédia* esztétikumának minősége a műről szóló, a művel kapcsolatos és a műben történő hermeneutikai tevékenység és tapasztalat egységében bontakozik ki. Éppen ez a hermeneutikai komplexitás, a megértés többszörösen is dialogikus természete az, mely rámutat arra, hogy a műalkotásnak van igazsága,²⁰¹ mely igazság a műben történő és a művel kapcsolatos hermeneutikai tevékenység és esztétikai tapasztalat során nyilvánul meg a befogadó (és/vagy elemző) számára, ily módon ez (is) indokolja hermeneutikai-esztétikai megközelítésem. *Az ember tragédiája* az esz-

tétikai értékelések szélsőségesen ellentétes vonulatát generálta, napjainkig ívelően. E műalkotás a mindenkori esztétikai megközelítések normáihoz nem volt képes tökéletesen illeszkedni, ahogy láthattuk ezt az esztétikai értékelésekkel is bíró kritikák ellentétes tendenciáinak áttekintése során. Ahogy már a kortársakéhoz sem: a *Tragédiának* Erdélyi János kánonképző normáitól való eltérése egyértelmű volt, míg Arany János esetében, aki „felelősséget, erkölcsi solidaritást” vállalt a nyilvánosságra hozatal folyamatában,²⁰² ez azzal járt, hogy az egyik kánonképző szempontját – S. Varga Pál megfogalmazásában: „a költő legyen képes tárgyából kinöveszteni műve külső és belső formáját”²⁰³ – nem feladva hatékonyan segített a „legkülső” forma javításában.²⁰⁴ Az a tény, hogy a *Tragédia* jó néhány, a kritikákban jelzett esztétikai, nyelvi, poétikai, műfaji, dramaturgiai (stb.) „sikerületlensége” ellenére máig él és hat, hogy e műalkotás még napjainkban is képes generálni egy másfél évszázada folytonosnak tekinthető értelmezés-sorozatot és egy, a különböző művészeti ágak közegeiben folyton megújuló, igen változatos és gazdag hatástörténetet: szinte válságba hozta a hagyományos esztétikai kategóriákat. Madách fő műve, mintha kibújna – a Baumgarten óta csak nem a 20. század első harmadáig uralkodó szépségközpontú esztétikai felfogások²⁰⁵ kategóriái, ahogy a valóságot ábrázoló vagy reprodukáló művészetfelfogás²⁰⁶ és az 1980-as évek elejére jellemző magyar esztétikai gondolkodás esztétikai törvényszerűségeket kereső megközelítése alól is.²⁰⁷ Ugyanakkor e drámai költemény hermeneutikai természete megközelíthetővé vált számomra – a magyar esztétikai gondolkodók közül – Sík Sándor esztétikájának valamint Almási Miklós *Anti-esztétika* című,²⁰⁸ művészetfilozófiai, esztétikai könyvének néhány, a hermeneutikai gondolkodásra reflektáló terminológiájával; ahogy a gadameri filozófiai hermeneutikának a megértés dialogikus jellegére, a másképpen értékek természetére és a jaub-i recepcióesztétikának „a mű saját hatásából való” meghatározására²⁰⁹ valamint a hatás és recepció interakciójára²¹⁰ vonatkozó, így a mű jelentésének a dialogikus viszonytól való függése téziseivel.

A *Tragédia*, mint műalkotás létfolyamata: a műről szóló és több mint másfél évszázada tartó értelmezés- és hatástörténete, hogy olvassák, értelmezik, megértve alkalmazzák; hatásának „bűvölete” pedig a szellemi kultúra igen változatos formációiban objektiválódott. Mindez nem más, mint

a műalkotás megvalósult létlehetőségei. E műalkotás ontológiai létfolyamata folytonosságában máig töretlen. Az interpretáló és interpretált közötti megismerő-értelmező viszonyulásban pedig, mint a mű megvalósult értelem-lehetőségei történetében: jó néhány ellentmondást hordoz, s folytonos másképp-értést mutat. E nézőpontból a másképp-értések ellentmondásos folytonossága nem a mű utóéletének nyugtalanító tényezője, hanem hatványozott hermeneutikai természetének és hermeneutikai feltölthetőségének, a mindebből következő szabályozott nyitottságának, formálási sajátosságainak explicitté vált realizálódása: egy, a mű által gerjesztett másképp-értési folytonosság, mely, ahogy eredménye, úgy a feltétele is a *Tragédia* másfél évszázada tartó létfolyamatának.

2. Az értelmezés szabadsága

„[...] a legiskolázottabb, legmélyebb elmék sem mérítették ki minden mélységeit.”²¹¹

Négyessy László, 1923

Palágyi Menyhért már 1900-ban megsejtette e drámai költemény ilusztris jövőjét: „Madách műve beiktatta nemzeti művelődésünk sajátlagos törekvéseit az emberiség legfelső törekvéseinek rendszerébe. Nagyszerű ígélet rejlik Madách világra szóló alkotásában: az az ígélet, hogy a magyar génusz, ha egyszer majd igazán felszabadulhat, nem marad szellemi téren sem adósa a művelt Nyugatnak, hanem sajátos elmekincseiből visszafizetendi tanítómesterének, amit tőle eltanult. Boldog, ki e kort látni fogja, [...]”.²¹² A filozófus-irodalmár jóslata beigazolódni látszik. Madách születésének századik évében, a Magyar Tudományos Akadémia által 1923 októberében rendezett emlékünnepeken Négyessy László *Egyetemesség, magyarság és egyéniség Az ember tragédiájában* című előadásában egy olyan világgözületnek vélte e művet, mellyel a magyar költői szellem az egyetemes filozófiai költészet első vonalába nyomult, s mélységei kimeríthetetlennek tűnnek.²¹³ E kijelentés érvényességét nemcsak az értelmezéstörténet nagysága, a fordítások sokasága a világ különböző nyelveire, hanem e műalkotás „bűvölete”, hatása is dokumentálja, empirikus tényhalmazként

mutat rá annak hatványozott hermeneutikai természetére, nyitottságából fakadó hermeneutikai feltölthetőségére. Néhány adattal előzetesen alátámasztva (és majd folytatva *Az ember tragédiája filozófiájának transzformációi más műalkotásokban* című fejezetben): *Az ember tragédiáját* 1995-ig feltételezeten negyven különböző nyelvre fordították le,²¹⁴ ebből 33 fordításának teljes kiadása ismert, illetve ezen belül például angol nyelvre már 9 alkalommal ültették át. Jelenleg a Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Karán működő Digitális Madách Archívum műfordítás-gyűjteményében a *Tragédia* 33 különböző nyelven olvasható, könyvkiadás formájában: angol, arab, bolgár, cigány (lovári), cseh, eszperantó, észt, finn, francia, galego, grúz, héber, hindi, holland, horvát, japán, jiddis, katalán, latin, lengyel, német, norvég, olasz, orosz, portugál, román, spanyol, svéd, szerb, szlovák, szlovén, török, ukrán nyelvű fordításban. Adatok ismertek továbbá az izlandi, macedón, kínai, vietnami, pular, dán, örmény, ógörög és mongol részfordításokról is.²¹⁵ Nemcsak a fordítások összehasonlító elemzéséről szól számos tanulmány, de önálló kötetek jelentek meg arról is, hogy milyen volt e drámai költemény fogadtatása, recepciótörténete Franciaországban,²¹⁶ Németországban²¹⁷ és Finnországban.²¹⁸ Madách fő művének 1883-as első, Paulay Edének köszönhető színpadra állítása óta 1150-nél is több különböző színházi bemutatót jegyeznek és a mögöttük lévő több ezer színházi estét, csak a budapesti Nemzeti Színházban ezernél többet. 2008-ra készült el a Madách Irodalmi Társaság kiadásában *Enyedi Sándor nem mindennapi vállalkozása: A Tragédia a színpadon – 125 év* című bibliográfiája. E könyv adatai szerint a történelmi Magyarország valamennyi városában és számtalan kisebb településén színpadra állították, ahogy az európai fővárosokon kívül több kontinens nagyvárosában is. A külföldi bemutatók között az első 1892-ben a hamburgi volt, majd ezt követte a bécsi és a prágai bemutató ugyanabban az évben, majd később számtalan európai nagyvárosban volt látható: 1893 – Berlin, 1905 – Brno, Plzen, Prága, 1909 – Prága, 1916 – Zürich, 1922 – Prága, 1930 – Bécs, 1932 – Stockholm, 1932 – London, St. Gallen (Svájc), 1934 és 1937 – Bécs, 1937 – Hamburg, 1937 – Párizs, 1939 – Berlin, 1940 – Frankfurt, 1943 – Bern, 1946 Cerepoveci (Szovjetunió), 1948 – Innsbruck, 1949 – München, 1965 – Poznan, 1966 – Belgrád, 1967 – Bécs, Varsó, Prága, 1968 – Bukarest, 1969 – Bécs, 1970 – Moszkva, Le-

ningrád, Lipcse, Berlin, 1971 – Tartu, Gdansk, Katowice, 1972 – Lenin-
grád, 1975 – Bukarest, 1979 – Minszk, Groznij, Riga, 1983 – Klagenfurt,
1984 – Párizs, 1985 – Varsó, Katowice, Gottwaldov, 1989 – Róma, 1992 –
Párizs, 1997 – Edinburgh, 2000 – München, 2003 – Milano, 2005 – Mün-
chen. Tüллépve a kontinensen további néhány színházi bemutatót felsorol-
va: 1922-ben New Yorkban és Detroitban, 1924-ben Chicagóban, Detro-
itban, Jeruzsálemben, 1953-ban és 1964-ben Melbourne-ben, 1960-ban
Torontóban, 1964-ben Buenos Aires-ben, 1980-ban Minneapolisban,
1986-ban New Yorkban, 1987-ben Los Angelesben.²¹⁹ A *Tragédia* Enyedi
Sándor bibliográfiai adatai alapján a magyar színházművészet és irodalom
egyetemes befogadottságának a jelképeként is interpretálható.

A *Tragédia* számos különböző képzőművészeti illusztrálása ismert, je-
lenleg 45 féle sorozat található a Digitális Madách Archívumban, csak a
magyar képzőművészekтől. Az első, összesen 20 képből álló illusztráció-
sorozatot Zichy Mihály 1887-ben fejezte be és ugyanebben az évben je-
lent meg a *Tragédia* első, a szövegbelsőben is illusztrált díszkiadása, az Athe-
naeum gondozásában. A magyar romantikus festő és grafikus több alka-
lommal is megjelentetett könyv-illusztrációit többek között, csak néhányat
említve: Haranghy Jenő (1920), Buday György fametszetei (1935), Nagy-
ajtay Teréz (1962), Kass János (1966), Bálint Endre (1972), Farkas Imre
(1975) illusztrációi követték, valamennyi magyar nyelvű *Tragédia*-kiadás-
ban (is) megjelent.²²⁰ A monumentális Ádám szobor, Rigele Alajos alko-
tása 1936 óta áll az alsósztrégovai kastély kertjében. A *Tragédiát* 1929-től
előadták rádióelőadások, 1933-tól napjainkig szabadtéri színpadi előadá-
sok formájában, az 1969-ben Szinetár Miklós rendezésében tévéjáték-
ként. A jelentős komoly zenei újraalkotás, Dohnányi Ernő 1941-ben elő-
adott szimfonikus kantátája és Ránki György 1970-ben bemutatott, nagy
sikerű opera-változata mellett, kuriózumként, napjaink könnyű zenei mű-
fajából a Belgä együttes – 1998-ban buddhista főiskolásokból alakult és
ma is koncertező – 2010-ben készült „*Az ember tragédiája*” című rap fel-
dolgozását említhetjük meg, az *Oktatási segédanyag* című albumból. Hason-
ló különlegesség Móser Zoltán: *Mondottam ember... Képek Madáchhoz* című
fotóalbuma,²²¹ melyben a *Tragédia* kiemelt mondataihoz illesztett angyal-
szobrok fotói után az idő arcok portréin egyaránt megjelenik a ráncokba
formált kételkedés és bizalom, dogma és intellektus, közömbösség és lel-

kesülés, rútság és szépség, cinikusság és hit. 2011 decemberére készült el animációs filmváltozata, melyen Jankovics Marcell 1988 óta kisebb-nagyobb megszakításokkal dolgozott. Békés Vera kutatásai szerint a *Tragédia* volt az a klasszikus mű, mely az emigrációba kényszerült magyar tudósnemzedékek kreativitásának „titkos forrása” lehetett. Például Szilárd Leóra „édesanyja meséi és történetei után Madách Imre műve: »Az ember tragédiája« hatott elemi erővel és maradandóan”.²²² 2008-ban Simonyi Károly az úrból szavalta Ádám „élet küzdelem” sorait, magyar nyelven; 2011-ben több színházi bemutató mellett a Szegedi Szabadtéri Játékok *Az ember tragédiája* bemutatásával ünnepelte 80 éves fennállását.

E részleges felsorolásból is megállapítható, hogy *Az ember tragédiája* azon klasszikus alkotások közé tartozik, melyek egyfajta „kulturális teljesítmény jelleget” öltenek, Márkus György kifejezését alkalmazva. Ahogy a klasszikus műalkotásokat, úgy a *Tragédiát* is ez az interpretációs termékenység és ezzel együtt az adott korra jellemző „különböző kulturális gyakorlat”-okba való ágyazottság mentheti meg a feledés veszélyeitől.²²³ Ha az „irodalmi mező” struktúrájának „érték-termelő” tényezői felől közelítünk és egy feltétellel kiegészítve elfogadjuk Pierre Bourdieu irodalom-szociológiai álláspontját – miszerint a „műalkotás értékének” termelői nem a művészek, hanem a termelési mező mint hituniverzum, mely *fétis* formájában állítja elő a műalkotás értékét, a művész teremtő hatalmába vetett hit előállításával. Mivel a műalkotás mint szimbolikus tárgy csak akkor létezik, ha ismerik és elismerik, vagyis társadalmilag műalkotásként intézményesítik azok a nézők, akik fel vannak ruházva az esztétikai hangoltsággal és kompetenciával, mely szükséges a műalkotás megismeréséhez és elismeréséhez, [...]”²²⁴ –, akkor ennek az ’értéktermelésnek’ a kezdőfolyamatát egyrészt a támogató kortárs-kritikák „hituniverzum”-a jelenti, másrészt a „társadalmilag műalkotásként” intézményesítő *Tragédia*-kiadások és folytatásként az ismertséget szélessé tevő színpadra állítások. (Megjegyzem, a Paulay-féle ősbemutató sikere után 1883-tól látványosan növekedtek *Az ember tragédiája* könyvkiadásai.²²⁵ Azonban, kiegészítve Pierre Bourdieu-t, mindennek alapvető feltétele a művész értékteremtése, az értékkel bíró műalkotás létrejötte valamint a műalkotás értékességének kezdeti fel- és elismerése. A *Tragédia* esetében ez utóbbi Arany Jánosnak köszönhető és majd éppen általa is elindítva, ezt követik azok az „érték-

termelői” tényezők, melyeket Bourdieu elkülönít. Éppen ezért a *Tragédia* gazdag és látványosan sokszínű kulturális teljesítménye nemcsak az „értéktermelő” tényezők másfél évszázados aktivitását illusztrálja, hanem éppúgy feltételezi a *Tragédia* eredendő értékességét is és ezzel együtt a műalkotás interpretatív produktivitását, mely hermeneutikai természetéből, feltölthetőségéből és mindezzel együtt (szabályozott) nyitottságából fakad, s egyaránt megnyilvánul az explicitté vált értelmezéstörténet mellett a művet övező, esztétikummal bíró, tárgyasult formát öltő hatástörténetben is, így például az esszé- és a szépirodalomban, a képzőművészetben, a színház-, film- és zeneművészetben, valamint a szellemi kultúra más területein egyaránt. Ahogy a múltban, úgy a jelenben is inspirálja esztétikai hatása révén az értelmezés szabadságát jelző, különböző formájú és műfajú szellemi tárgyasulások létrejöttét, melyek az értelmezéstörténet mellett a mű konkrét hatástörténetében is objektiválódott az interpretáció különböző módozataiként, generálva az inspiráció és a transzformáció különböző művészi megvalósulásait. A *Tragédia* esztétikumának hatásereje így abban nyilvánul meg, hogy korokon átívelően és a szellemi kultúra egyre távolabb eső területein is hatva – működik. Éppen ezért tartom indokoltnak feltenni a következő kérdést: az értelmezés szabadsága szempontjából a *Tragédia* milyen további hermeneutikai sajátosságai, esztétikai értékei teszik ezt lehetővé?

2. 1. A *Tragédia* hermeneutikai feltölthetősége

A „hermeneutikai feltölthetőség” – Almási Miklós szerint – a műalkotás, mint esztétikai tárgy többértelműségét és az értelmezés többféleségének a lehetőségét egyaránt jelenti. A többértelműség az 1960-as évektől válik kiemelt problematikává az esztétikai és az irodalomtudományi gondolkodásban, e folyamatban először Jakobson révén a költői szó többértelműsége hangsúlyozódott.²²⁶ Majd Umberto Eco-nál már „a művészi üzenet alapvető többértelműsége minden idők minden műalkotásának állandó vonása”, melyet a nyitottsággal azonosít.²²⁷ Uszpenszkijnél szintén „a többértelműség általában (azaz a többféle értelmezés lehetősége) a művészi alkotás lényegi oldalát jelenti.”²²⁸ Hankiss Elemér *Az irodalmi*

mű mint komplex modell című könyvében, egy strukturalizmus utáni nézőpontból, az irodalmi művek alapvető jellemzőjének a jelek többértelműségét, illetve magas konnotációs tartalmát tartja.²²⁹ Az irodalmi szöveg szintagmatikai és szemantikai vizsgálatainak alapvető felismerése volt az elmúlt évtizedekben, hogy az esztétikum megképződése folyamatában a lehetséges többértelműség legfontosabb nyelvi forrása a jelentésbővülés, valamint a jelentéssűrűsödés.²³⁰ Az esztétikai gondolkodásban Almási Miklós a többértelműséget magába foglaló „hermeneutikai feltölthetőségben” látja a műalkotás immanens és egyben alapvető esztétikai értékképző tényezőjét, az esztétikum megképződésének legfontosabb forrásaként: „ha a lehetséges többértelműséget vesszük alapul, azt a szivacszerűséget, ami a legkülönbözőbb befogadói jelen-világok gondjait fel tudja szívni és ki tudja fejezni. Vagyis én a hermeneutikai feltölthetőségben látom a mű immanens értékstruktúrájának legfontosabb alkotóelemét. Minél több lehetőség fér el benne, annál értékesebb.”²³¹

A *Tragédia* hermeneutikai feltölthetőségét – többértelműségét és az értelmezés többféleségének a lehetőségét – mint a műalkotás esztétikai „értékstruktúrájának legfontosabb alkotóelemé”-nek a meglétét éppen értelmezés- és hatástörténetének több generáción is átívelő változatossága, nagysága szemlélteti és bizonyítja. Közbevetőleg megjegyzem, hogy szövegének mint egy komplex szemantikai jel jelentésdimenziójának összetettsége szinte felmérhetetlen, hiszen annyi fajta jelentésvetülete van, ahány, a szöveg alkotóelemeire és a szöveg egészére vonatkozó szemantikai és szemiotikai értelmezést tartalmaz, mind önmagában összefüggő, mind egymással összekapcsolható vonatkozásban. Az esztétikai tudat reflektáltsága felől az értelmezések sorozata a *Tragédia* hatványozott hermeneutikai természetére révén realizálódik, egyrészt a műben immanens módon történő lét- és önértelmezések többszólamúsága által, másrészt értelmezésre felszólító, kommentálásra készült jellege, így értelmezői aktuskiváltó ereje révén. E műben az immanens módon történő lét- és önértelmezések ontikus és ontologikus sajátossággal bírnak. Ontikus sajátossága az, hogy a világ-, lét- és önértelmezés és azok többfélesége a művön belül valósul meg, egy filozofikus diskurzusban, narratívában és filozófiai hermeneutikai argumentációban; ontologikus sajátossága pedig az, hogy az ember világban való létére irányulnak kérdései, ahogy mindezt láthatjuk *Az állénye-*

gűlés folyamata és fordulópontjai című fejezetben. A hatványozott hermeneutikai természet, mint a mű esztétikai sajátossága és az általa generált, a befogadási folyamat(ok)ban realizálódó hermeneutikai feltölthetőség immanens esztétikai értéke egyben a műalkotás „revitalizálódásra”²³² képes értékvilága. Így, ha elfogadjuk korunk esztétikai értékstruktúrájának egyik legfontosabb alkotóelemének a hermeneutikai feltölthetőséget, akkor a *Tragédia* (igen sokszor és még korunkban is megkérdőjelezett²³³) esztétikai értékessége nemcsak állítható és tapasztalható, hanem bizonyítottnak is vehető. A folytonos – egyben szükségszerűen ellentmondásokat hordozó – másképpen értési újítják meg ezt az értékstruktúrát, mivel a „műérték nem immanens módon van, hanem csinálódik”. Az Almási Miklós által összegzett, értékes művek ritualizálódási folyamatának jellemzőit, miszerint a „modern rítus tárgyaiként” miként „válnak befogadók vitái, csoportok harcai, egyének mások által felfokozott lelkesültsége vagy gyűlöletessége révén értékessé”,²³⁴ a *Tragédia* értelmezéstörténeti folyamata is hordozza. Ellentmondásos értelmezés-sorozata (néhány alapvető vonulatot mutatva) és hatástörténetének látványos változatossága a különböző művészeti ágakban, evidens módon teszi megtapasztalhatóvá hermeneutikai feltölthetőségét, a generációkon átnyúló másképp-értési lehetőségét, mint e műalkotás alapvető és immanens értékét, mely már első megjelenésekor elindította az „értékcsinálódás” ritualizációját, a lelkesültséget és a vitát, gondoljunk csak a mű fogadtatására, alkotójának ünneplésére, valamint Arany János és Erdélyi János értékelő, elemző értelmezéseinek szembenállására. Igen tanulságos kutatási feladat lenne az újabb és újabb generációk interpretációs ’értékcsinálódási hullámának’ és a *Tragédia* hermeneutikai feltölthetőségének együttes felderítése, a másfél évszázados ritualizálódási folyamatok elemzése Pierre Bourdieu irodalomszociológiai szempontrendszerével együttesen. Az értelmezéstörténet önreflexív mozzanataként csaknem ötven év múlva fogalmazódik meg először pozitív faktumként a feltölthetőség, az előző fejezet mottóiként idézett Alexander Bernát és Sík Sándor megállapításában a 20. század első évtizedében,²³⁵ s az utolsó évtizedben S. Varga Pál elemzésében²³⁶ pedig, már mint vizsgálandó problémakör jelenik meg.

Embervoltunk közös problémája a létmegértés, az emberi létezés értelmére való rákérdezés, az értelemkeresés és az értelemadás. Így a min-

denkori befogadó részéről az érintettség élményének a létrejötté igen nagy valószínűséggel bír a *Tragédia* alaptémájának ontologikus sajátossága, létfilozófiai, valamint létértelmező jellegének köszönhetően. Az érintettség az általában vett műélmény alapvető mozzanata, egy „élményszituációban való feloldódás”, mely egyben az ámulat, a csodálat, a felfedezés, a kíváncsiság, a sejtés és az élvezet (stb.) „sajátos ötvözete”, tehát maga a műélmény – Almási Miklós szerint.²³⁷ A művészettéoretikusok a 20. század elejétől, a szellemtörténeti gondolkodás óta jobbra egyetértenek abban, hogy a műalkotás életben tartója az élmény és ez az alapja minden további esztétikai tevékenységnek.²³⁸ Például Sík Sándor *Esztétikájában* ontológiai szempontból a mindenkor befogadásban létrejövő személyes élményt véli elsődlegesnek, mely a művet létbe hozó és a létben tartó.²³⁹ Vagy Gadamerrel szólva: „Egyenesen a műalkotás rendeltetésének látszik, hogy esztétikai élménnyé váljék, tehát, hogy a megelőzőt a műalkotás erejével egy csapásra kiragadja életének összefüggéséből, s ugyanakkor mégis visszavonatkoztassa létének egészére,”²⁴⁰ melynek révén a műalkotás egy lét-, világ- s önismereti élményartikuláció és átrendez(het)i az élet bizonyos részét. A *Tragédia* által kiváltott műélmény, az érintettség élményszituációjában való feloldódás egész embervoltunkra hat(hat), és ha ez az élmény eléggé intenzív, akkor tudja elindítani (Almási Miklós kifejezését alkalmazva) az „interpretáció fogalmi játékát”,²⁴¹ a *Tragédia* esetében a létezés értelmének kérdéseiről.²⁴² Az élmény intenzívitását és egyben talányosságát a mű és a befogadó közötti dialogikus viszony tartja fenn.²⁴³ E viszony egyrészt a *Tragédia* hatványozott hermeneutikai természete által vezérelt, a befogadó által realizált és kölcsönösen működtetett a műalkotás hermeneutikai feltölthetősége révén. Az élménytípusok és intenzitásuk az értelmezés szabadságélményét teljesít(het)ik ki és ezzel együtt lehetővé tehetik a hermeneutikai feltölthetőség esztétikai értékének befogadó általi konkrét realizálását. Intenzív esztétikai élménykiváltó ereje, így a *Tragédia* – alaptémája létértelmező és értelemkereső jellegének köszönhetően – érintettséget generáló volta, valamint a folyamatosan fenntartott, a jelentéskonzentrációból is fakadó rejtvénytársasága²⁴⁴ egy olyan feszültségből ered, mely a művön belüli filozófiai kérdés-, problémafelvetések jellege és az ezekre adott válaszvariációk ellentétessége révén jön létre, mégpedig nyitottságának formai-logikai karakterében, legfőképp szabá-

lyozott nyitottsága okán.²⁴⁵ Több befogadói generáción ívelt át e műalkotás értelmezés- és hatásfolyamata, s bár ma már – a rituális értékrögzülés folyamatában – klasszikus műalkotásnak tartjuk a *Tragédiát*, mégsem került kizárólagosan a kanonizáció árnyoldalára, a megrögzült kötelező olvasmányok vagy a felelhető vizsgatételek jegyzékére. Mindez revitalizálódásra való képességét mutatja, azt, hogy e műalkotás hatványozott hermeneutikai természete által lehetőséget ad a hermeneutikai feltölthetőségre, a másképpen értékekre, mint a mű által hordozott immanens esztétikai sajátosság – befogadó(k) általi – realizálására és működtetésére, interpretatív és (szabályozott) formai-logikai nyitottságából eredően. Az újabb és újabb interpretációs generációk számára, esztétikumának e revitalizálódásra való képessége teszi lehetővé az értelmezés szabadságának érvényesülését.

2. 2. Az értelmezés szabadsága és meghatározottságai

A műalkotás értelmezésének szabadsága, annak érvényesülése, valamilyen meghatározottság mozgó, változó jellegével, kimozdulásával jár együtt, egy meghatározottságok által övezett térben. Az értelmezés szabadságának alapvető, egymással dinamikus összefüggésben lévő meghatározottságai egyrészt maga a műalkotás, másrészt az értelmező befogadó által létesített értelmezői folyamat, valamint e folyamatban érvényesített tudatos értelmezési eljárások vagy nem tudatosított értelmezési gyakorlatok.²⁴⁶

Az értelmezés szabadságának a terét maga a mű jelöli ki, mint meghatározottság és egyben szabályozza is azt. Az értelmezés szabadságának ugyan határt szab a mű, de paradox módon éppen maga a műalkotás az, jelen esetben a *Tragédia*, amely többszólamúsága, hatványozott hermeneutikai természete és feltölthetősége valamint nyitottságának formai-logikai karaktere, így szabályozott nyitottsága – filozófiai kérdésfeltevésai és elmentéses válaszvariációi, azaz a filozofikus problémaköreinek ellentételezett és lehetséges megoldási módokai – révén a mindenkor befogadás folyamatában egy dinamikus, mozgásban lévő meghatározottságot jelent. A *Tragédia* mint meghatározottság a maga belső relációi és mozgásban lévő

jellege miatt különböző produktív értelmezésekre ad lehetőséget, de a lehetőségek irányát mégis maga a mű szabályozza.

Az értelmezés szabadság-terének másik meghatározója a befogadó, aki az előző fejezetben már bemutatott elvárási horizontjára, hagyományozottságára, hermeneutikai szituációjára, a szubjektumára, valamint funkcionális szerepére (naiv befogadó és/vagy mint elemző) jellemző minőségeinél fogva szintén egy folytonos mozgásban, kimozdulásban lévő meghatározottságot jelent, egyediségében és történetiségében is mindig változót. Ezért is mondhatja Iser, hogy „az értelmezés” tulajdonképpen nem létezik, csak értelmezésfajták vannak.²⁴⁷ Hermeneutikai tevékenységét tekintve a befogadói szubjektum heterogén, különböző attitűdökből, beállítódásokból, hajlamokból fakadóan helyzetfüggő és szituációfüggően megnyilvánuló.²⁴⁸ Ugyanakkor a befogadói interpretáció nemcsak „értelem-adás”, hanem a közöttség dinamikus létmódjából eredően „értelem-találás” is.²⁴⁹ Az értelmezés szabadságának másik meghatározója, ezen belül, a befogadó által nem tudatosított értelmezési mód, szabályrendszer, vagy elemzőként egy adott eljárás, interpretációs módszer tudatos alkalmazása, mely szintén meghatározza az értelmezés szabadságát.

Hasonlóan egy mozgó meghatározottságot jelent, szinkronitálásában és diakronitálásában egyaránt. Az értelmezési stratégiák mögött lévő elméleti irányzatok története hazánkban szinte egyidős magával a *Tragédia* értelmezéstörténetével, s egy növekvő szabadságszintet²⁵⁰ láthatunk a pozitivista, a szellemtörténeti, a marxista, a recepcióesztétikai értelmezési és elemzési stratégiák kronologikus és néhol egymást átfedő működésében. A *Tragédia* értelmezéstörténetében megfigyelhető, hogy a valamely értelmezési módszerhez, stratégiához, mint szabályhoz igazodó eljárást ciklikusan fellazítja egy mindenkorai másik paradigma bevonása, így az értelmezés szabadságának e szükségszerű meghatározottsága is mozgásban, változásban van. A különböző irodalomtudományi irányzatok által meghatározott értelmezési stratégiák, illetve módszerek egy folytonosan változó szempontrendszert jelentenek, így a *Tragédia* vagy bármely műalkotás mindig egy másik és egy újabb sajátosságát mutat(hat)ja meg. Mivel az egyes értelmezési stratégiákkal bíró (befogadó-)elemzők a saját teoretikus (tudományos, illetve filozófiai) hátterük által meghatározottan, a tőlük kapott ’szemüvegen’ keresztül tekintenek a műalkotásra, mely egyben egyedi ér-

telmezésük szabadságának a meghatározója is, ezért az egyes konkrét értelmezési eljárások közvetítettségében a maguk szempontja felőli oldalát láttatják, illetve látják a műnek.

A műalkotás tudományos megközelítése önmagában is korlátozott jellegű; egyetértve Gadamer teoretikus megállapításával: „Bármennyire is történeti adottságként jelenjék meg a műalkotás, s ekképp mint a tudományos kutatás lehetséges tárgya, az érvényes rá, hogy mond valamit nekünk – mégpedig úgy, hogy közlése soha nem meríthető ki egyszer és mindenkorra fogalmilag.”²⁵¹ Sík Sándor, a hermeneutikai szemlélet hazai előfutára, már két évtizeddel korábban hasonlóan vélekedett: a műalkotásokról ismereteink többsége csak egyéni módon állítható, de nem bizonyítható. A bizonyosság, a bizonyítható ismeret, az objektív igazolhatóság nem az esztétikai ismeret, hanem a tudományos ismeret kritériuma. A tudományos ismeretszerzés folyamatából nem iktathatóak ki a műalkotás esztétikai megismerő tevékenységének szubjektív mozzanatait, ugyanakkor mindkettő egyedüli objektívnek tekinthető mércéje maga a mű, de mint (újra)alkotás. Éppen ezért a műalkotás, az esztétikai tevékenység, mint az „esztétika tárgya, legbelsőbb mivolta szerint, az »igazság világával« szemben *más, külön világ*, következésképpen az elméleti tudomány számára csak részben és csak közvetve hozzáférhető.”²⁵²

Esztétikai ismereteink igazságtartalma többnyire relatív, hiszen ahogy a lét, a létezés értelmezésének különböző módjai, így a művészet is állandó mozgásban, változásban van és a művészet teoretikusai ezt a mozgást követik, írják le, vizsgálják és értelmezik, mint folyamatot. Igencsak ritka az az eset, amikor a teória megelőzi a művészet gyakorlatát, vagy közvetlen párhuzamba kerül vele, mint például a német kora romantikus művészetbölcselek jénai korszaka esetében. Éppen ezért fontos, hogy a művészet elméletei ne rögzüljenek meg kizárólagosan saját teoretikus és deduktívan érvényesített rendszerükben, mivel a művészet pragmatikus világa, folyton változó minősége révén éppen hogy konstitutív funkcióval bír (vagy kellene bírnia) a művészet elméleteinek alakulástörténetében. Ismeretes, hogy az esztétikának, csak tudományként való felfogása jobbára a szellemtörténet óta megkérdőjelezett, hiszen az esztétika meghatározó tárgya, a művészet, a műalkotás, az esztétikum, a művészeti és az esztétikai tevékenység – az alkotó, a műalkotás és a befogadás viszonyrendszerében

– több vonatkozásban is szubjektív jelenség. (Már ezt megelőzően, ahogy erre Iser felhívja a figyelmet, Schleiermacher éppen azért tartotta a hermeneutikát az értelmezés művészetének, mivel az nem alkalmaz előre megadott szabályokat.²⁵³ Az esztétika szubjektív folyamatokat, szubjektív esztétikai magatartásformákat, viszonyokat, tevékenységeket és értékítéleteket (is) vizsgál. Így a szubjektumot ezen folyamatokból kizárni, vagy objektívizálni, tudományosan dezanthropomorfizálni lehetetlen.²⁵⁴ Egyetértve Kulcsár Szabó Ernővel, a befogadó – miként az elemző is mindenekelőtt az – a befogadás értelmezői aktusa során nem képes elkülönülni értelmezése tárgyától, mert miközben értelmezi, a tárgyat „imagináriusan maga az interpretáció hozza létre saját számára.”²⁵⁵

A *Tragédia* értelmezésének szabadsága és a különböző, eddig jelzett meghatározottságok – a mű szövege, a befogadó egyedi és történeti léte, kulturális mintázata és értelmezési stratégiája általi, mozgásban lévő meghatározottságok – között feszültség van, amennyiben az értelmezés szabadságának érvényesülését virtuálisan egy mozgó meghatározottságok közötti térben, közöttiségben képzeljük el. A *Tragédia* értelmezés-szabadságának diakron, időbeli folytonossága és változása a szinkronitás mindenkor újabb értelmezéseinek, az egyedi, szubjektív másképp-értések létrejöttén alapul, mely konkrét megvalósulásában egy vagy több meghatározottság elmozdításával, kimozdításával vagy kimozdulásával jár együtt. E kimozdítás-kimozdulás által újabb és újabb teremtetők terek nyílhatnak meg az értelmezés szabadsága számára, létrehozva egy már másfajta értelmezését a műnek. A szöveg, a befogadó, a befogadási folyamat aktuális milyensége és az éppen konkrétan érvényesített értelmezési stratégia – mind az értelmezés szabadságának meghatározottságai, de sajátos módon mozgó meghatározottságok. E folytonosan mozgásban lévő meghatározottságok működtetik az értelmezéstörténeti folyamatot az újabb jelentések, értelmezések megszületésének, a másképp-értések folytonosságának irányába. E folyamat, úgy vélem, nemcsak Madách fő művére, hanem a műalkotások értelmezésének szabadságára egyaránt jellemző.

Az egyedi, egyszeri értelmezés így mindig viszonylagos marad, mivel az értelmezés szabadságának a realizálódása, az egyszeri konkrét értelmezés, mint egyfajta, többnyire nem tudatosuló „választás” – a műalkotásban potenciálisan meglévő értelmezések között –, különböző módon érvé-

nyesül minden egyes befogadásnál, minden egyes értelem- és jelentésadásnál. Ezért (is) nem létezik végső, lényegi vagy egyetlen igaz jelentése e műnek, ahogy minden más egyszerű műalkotásnak sem, csak egyedi és konkrét jelentésalkotásai, értelem-történetei vannak. Másrészt azért sem, mert a *Tragédia* hatványozott hermeneutikai természetéből és feltölthetőségéből, interpretatív és formai-logikai módon szabályozott nyitottságából mint esztétikumának sajátosságaiból és értékeiből is adódik az, hogy a jelentésalkotások, az értelmezések egy folytonos történésben vannak. Így az értelmezés szabadságának konkrét produktuma, a választott és megvalósuló, az éppen létrejövő jelentés, mint egyszeri (jobbára nem tudatos vagy ritkán tudatosuló) választás és egyben konkretizálódás határt szab a nem választott értelmezési, jelentésadási lehetőségek érvényesülésének. Azonban mégis tudatosodik ezeknek, mint másképp-értéseknek a lehetősége a mű recepciójának történeti folyamatszerűségében – ezen belül a befogadó történetiségére is tekintve, aki más életszakaszokban másként ért(het)i a művet –, mivel a *Tragédia* hatványozott hermeneutikai természete és feltölthetősége lehetővé teszi a másfajta értelem-összefüggések bevonását, játékba hozását. Többek között (ezért is) az értelmezés szabadsága bár határtolt, de történésében, folyamatszerűségében soha le nem zárható, nyitott folyamat, mivel az értelmezés szabadságához hozzátartozik a mindenkori másképp-értés lehetősége.

Ha a műalkotást mint mozgó meghatározottságot emeljük ki, akkor az értelmezés szabadsága lehetőségének iránya a művön belül, a műalkotás által szabályozottan válik lehetőséggé.²⁵⁶ A *Tragédia* kritikai, értelmező-elemző szakirodalmának bemutatott néhány sajátossága, nyilvánvaló elmentmondásos tendenciózussága valamint egymással kevésbé dialogizáló, alig „respektáló” jellege,²⁵⁷ a filozófiai kérdésfeltevésekre adott szélsőségesen ellentétes, hatványozottan tagadó válaszvariációiból fakad, tulajdonképpen abból a „rendből”, amit maga a *Tragédia* megformált filozofikuma gerjeszt, azaz magának a műalkotásnak a szabályozott nyitottságából. Mintegy igazolva Umberto Eco tézisé, miszerint a „nyitott mű modellje nem a művek feltételezett tárgyi struktúráját, hanem a műhasználati viszony struktúráját alkotja újjá. Egy forma akkor írható le, ha létrehozza saját értelmezéseinek rendjét.”²⁵⁸ A *Tragédia* hatásának „kulturális teljesítmény jellege” pedig e mű tágabban érvényesülő interpretatív nyitottságát

mutatja, ezzel együtt interpretatív termékenységet, újraalkothatóságát, Eco kifejezésével szólva azt az aspektusát, hogy „különböző integrációkra, produktív kiegészítésekre ad lehetőséget”.²⁵⁹ Előfeltevés, hogy e nyitottság így kettős minőségű a *Tragédia* esetében. Egyrészt poétikai-formatív, azaz szabályozott nyitottság, elsősorban a kritikai, magyarázó, elemző értelmezéstörténetben manifesztálódva (magában a műben történő megvalósulását *A megformált filozófikus problémakörök szabályozott nyitottsága* című fejezet analizálja), másrészt interpretatív és produktív karakterűnek mutatkozik, melynek tárgyiasult formáit a hatástörténetnek más műalkotásokban transzformálódott újraalkotásaiban szemlélhetjük (*Az ember tragédiája filozófiájának transzformációi más műalkotásokban* című fejezetben részletezve), annak függvényében, hogy az értelmezés szabadsága milyen irányultságot vesz.

Az értelmezés szabadságélménye a szabadság, mint az esztétikai érték felfogására²⁶⁰ irányul. Almási Miklós szerint a méltánytalanul elfeledett sartré-i művészetkonceptió legelevenebb gondolata az, hogy egy klasszikus műalkotás által nyújtott aktív esztétikai tevékenység „az egyéni szabadság megvalósítása, mint ahogy a mű értékküldetése e szabadságválasztásra való felhívás. Sartre-nál a művészi érték a szabadság előcsarnoka: előkészít a valós, önmagát választani képes autonóm individualitásra. [...] Létezik egy olyan világ – a mű –, amit példának vehetsz, mert itt választanod kell, kisugárzása így az emberi lét alapvető szabadságdimenzióját tartja életben.”²⁶¹ Jean-Paul Sartre – a *Miért írunk?* című tanulmányában – úgy véli, hogy a mű „a lét totalitását szerzi vissza, s nyújtja át a néző szabadságának”, így a befogadó, ha fiktív módon is, mégis részesülhet a lét elvesztett teljességében. Mert éppen ez a művészet végső célja Sartre-nál: „visszanyerni ezt a világot, olyannak láttatva, amilyen, de mintha forrása az emberi szabadság volna”.²⁶²

A szabadság, mint esztétikai érték e sartré-i felfogását potenciálisan realizálhatóvá teszi a *Tragédiával* történő hermeneutikai-esztétikai tevékenység. A befogadó fiktív módon részesülhet a lét elvesztett teljességében, mivel e mű a lehető legsokoldalúbban emeli ki őt partikularitásából, szembesítve az egyedi, a történelmi ember és az emberiség egyetemes sors- és létkérdéseivel, így például a létezés értelmetlen vagy értelmes voltával, az eszmék megvalósíthatóságának dilemmájával, a szabad akarat és

a determináció problematikájával, a történelmi fejlődés kérdésével, a „nagyember” és a tömeg, férfi és a nő kapcsolatával, a bizonyosság, a minden-tudás, az emberi határoltság kérdéseivel (stb.). Dinamikus problematizmusa révén a *Tragédia* egy tágabb perspektívában gondolkodó szféra felé mozdíthatja a befogadót, de nem egy ugrás, egy ’honnan-hová’ mozgástérben, hanem éppen a kérdés és a válasz dialektikájában egy kölcsönösségi viszonyban tartva. Ebben a mozzanatban, magyarázó, egyben teoretikus elvként, már eltérünk a sartré-i felfogástól. Tudniillik a klasszikus esztétikák néhány képviselőjénél és a sartré-i felfogásban is, ahogy Lukács György nembeliség-konceptiójában, egy ’honnan-hová’ mozgásterről beszélhetünk: a befogadónak az esztétikai tevékenységben egy valamilyen szempontból értéktelen létezésből egy magasabb, valamilyen szempontból értékesebb szférába, létezésbe való átlendüléséről, „ugrásáról”.²⁶³ A gadameri hermeneutika óta e viszony már nem a magasságkülönbségen, hanem a kölcsönösségen, a művel folytatott dialóguson alapul. Mialtalt a mű és a befogadó, mintegy belépnek egymás világába, és ezután már egyik sem ugyanaz, mint korábban bármelyikük volt.²⁶⁴ E kölcsönös bevonódás a befogadó irányából nem más, mint (*A másképpen értés tényezőiről és folytonosságáról* című fejezetben bemutatott) hermeneutikai és esztétikai tevékenység dialogikusan értelmező és megértő, egyben applikatív jellege.

Az értelmezés szabadsága a meghatározottságokhoz való viszonyán alapul, ezen belül kiemelkedő a műalkotás tárgyiasságához, mint meghatározottsághoz való viszony. Ha az értelmező a szabadságát a műalkotás meghatározottságától való elszakadásban érvényesíti, azaz szabadságát a műalkotástól függetlenül érvényesítve eloldódik a szöveg általi kötődésektől, a ’szabadság valamitől’ irányultságában, ekkor az értelmezés szabadságigénye túlterjed önnön belsőleg megvonható határain, és ez a ’szabadság a mű szövegétől’ ily módon egy „negatív” szabadsággá válhat. Ez ugyanakkor önkényességet jelent(het) azon értelmezőknek, akik elfogadják az értelmezés szöveg általi meghatározottságát, a ’szabadság valamire’ irányultságát, mely paradox módon, egy folytonos kimozdulásban van a *Tragédia* esetében, annak hatványozott hermeneutikai természete, feltölthetősége, valamint ellentétes filozófiai válaszváriációi, így szabályozott nyitottsága okán. Itt a szabadság értelmezésének egyik filozófiai felfogását állíthatjuk a háttérbe, a „pozitív” szabadság, mint ’szabadság valamire’ illetve a „ne-

gatív” szabadság, mint ’szabadság valamitől’ fogalompárját. Isaiah Berlin révén (nem esztétikai kontextusban) ismertté vált pozitív-negatív fogalom-pár egy korábbi változata már Sartre szabadság-felfogásában is megtalálható, ahogy erre Fehér M. István felhívja a figyelmet: a „kötődésektől való eloldódás és a kötődésekbe való belépés összefüggéseként felfogott szabadság” fogalompárjában, a továbbiakban e sartre-i gyökerű terminológiát használok, értékvonatkozás nélkül.²⁶⁵ E kettősség a műalkotás-értelmezői magatartásokban is megnyilvánul: így a kötődésekbe belépő értelmező számára, aki elfogadja a mű szövegének meghatározottságát értelmezése folyamatában és annak szabályozott nyitottságát, annak a kötődésektől, így a mű szövegétől való eloldódó értelmezői magatartás, a mű interpretációs-produktív nyitottságának, hermeneutikai feltölthetőségének realizálása, érvényesítése, akár önkényesnek is minősülhet. Például „túlértelmezés”-nek, mivel az értelmezés túlburjánzása elnyomja az értelmezett mű vagy szöveg természetes állapotát, és az értelmező olyan dimenziókat tulajdonít az értelmezettnek, mely annak nem sajátja.²⁶⁶ De megtörténhet ennek ellentétes irányú mozgása is, amikor az értelmezési eljárás szabadságigénye nem terjed ki a mű belső relációi által felkínálkozó lehetőségekre. Így egyfajta „alulértelmezés”²⁶⁷ is történhet, ha az interpretáló nem jut el az értelmezett értelemtartalmának a felderítéséhez, mivel a befogadói szubjektum nem él vagy nem tud élni ezzel a lehetőséggel. Ez történik például akkor, ha csupán egy szólammal azonosul a *Tragédia* befogadó-értelmezője és a többit figyelmen kívül hagyja.

Ahogy a szabadság esetében, úgy az értelmezés szabadságának az esetében is bekövetkezhet az elközömbösülés állapota. Egyrészt, ha leépül a „potenciális értelmezési háló”,²⁶⁸ azaz a kulturális hagyomány tudáskészlete elszegényedik, így a *Tragédia* megértését segítő spontán értelmezői háló hiányossága az értelmezés, s vele együtt az értelmezési szabadság elközömbösüléséhez vezethet. Ha a befogadó nem rendelkezik „kódfejtő eszközökkel”, akkor nem jön létre az intellektuális élmény és az elsődleges esztétikai tapasztalat során egyszerűen nem alakul ki – Jauß-szal szólva – az „élvezve értjük és értve élvezzük”²⁶⁹ folyamata. Mivel kulturális tudáskészletének hiányossága okán nem veszi észre (éppen az alkotói, művészi szabadság érvényesüléséből eredő) eltéréseket, sűrítéseket, tipizálásokat és feszültségforrásokat sem, ezáltal az értelmezés szabadságélménye is elma-

rad, s a befogadó érthetetlennek, élvezhetetlennek fogja találni a művet, közömbös marad. Az elközömbösülés állapotának egy másik kiváltó oka lehet az érintettség személyes élményének létre nem jötte, a *Tragédia* egyetemes kérdésfeltevésű, létértelmező és a létezés értelmességét kereső alap-témáját illetően. E tendenciának a bekövetkezése sajnos elég nagy valószínűséggel bír, hiszen a fogyasztói civilizáció felgyorsult életvitelének spon-tán materializmusa és hasznosságra irányultsága nem gondol a heideggeri 'gonddal' (amihez nem kell ismerni Heidegger filozófiáját), mivel az emberek gond nélkül vagy éppen mindennapi gondokkal nagyon is túlterhelten élik hétköznapijaikat és elkerülik az egzisztenciális (vagy éppen a metafizikai) gondolkodást. Ebben az elfordulásban egyre inkább érdektelenné és unalmassá válhat egy 19. századi, hosszú, nehéz nyelvezetű, rejtvénytyszerű és bonyolult létértelmezés. Másképpen fogalmazva: mit ér a küzdő lélek istenarcú mása, a sárból és napsugárból összegyúrt Ádám története, ha nem lesz ember, akihez szólhatna, akit megérintene tragédiája?

Szintén az elközömbösülés állapotához vezethet maga a tárgyiasító jellegű értelmezés túlburjánzása is. Ahogy Susan Sontag sokat idézett írásában kiemeli, az értelmezés is erőszakot követhet el a művön, mégpedig annak tárgyiasító mivolta révén, amennyiben „használati tárgyat csinál belőle”, márpedig az értelmezés „nem önérték”, de mégis annak a helyébe kerülhet, aminek az értelmezése.²⁷⁰ Sajnos ez a lehetőség is fennáll a *Tragédia* esetében. De ugyanígy fennáll annak a veszélye is, hogy a megemlekedett ingerküszöbű esztétikai érzékenység korában²⁷¹ – így napjainkban – a létértelmezésen keresztüli érintettséget illetve az intellektuális élményt és a kreatív újraalkotást, az értelmezés szabadságát egyaránt felkínáló műnek egyre kevésbé lesz lehetősége kiváltani ilyen típusú komplex esztétikai élményt.

A „kötődésektől való eloldódás és a kötődésekbe való belépés összefüggéseként felfogott szabadság” kényes egyensúlyát teremti meg az a művész, aki a *Tragédia* valamely transzformációját hozza létre, illusztráció, adaptáció, átalakítás vagy valamely újraalkotás formájában. Tudniillik ez a művész elsődleges értelmezője a madáchi műnek, a létrehozott újabb alkotás szempontjából, így a „kötődésekbe való belépés összefüggéseként felfogott szabadság” felől a madáchi mű szabályozott nyitottsága érvényesül, elsősorban az ellentétes filozófiai válaszvariációik függvényében.

Ugyanakkor a *Tragédia* valamely transzformációjára épülő alkotás már egy másik, de még mindig a premédium művészetközi hálójában jelenlévő szuverén műalkotás is. Autonóm identifikációjának kialakítására azonban éppen „kötődésektől való eloldódás” szabadsága ad lehetőséget, melyre a premédium igen nagy lehetőséget ad, hatványozott hermeneutikai természete és hermeneutikai feltölthetősége által. A *Tragédia* különböző műalkotásokban tárgyasítódott át-alakulásai, újraalkotásai különböző arány-eltolódásban érvényesítik a premédiumhoz, a „kötődésektől való eloldódás és a kötődésekbe való belépés összefüggéseként felfogott szabadság”-ot. Ezen arányeltolódásra egyetlen példát, mint reakciót említek: amikor egy befogadó szembesül egy színházi adaptációval és ha jól ismeri a *Tragédia* szövegét, értelmezői szabadsága pedig a ’szabadság valamire’ irányult, akkor igen nehezen tolerálja a rendezői értelmezés ’szabadság valamitől’ tendenciáit. Ahogy ez megnyilvánult Beöthy Zsolt kritikájában 1883-ban Paulay ősbemutatója kapcsán vagy a Szikora János 2002-es *Tragédia*-rendezésének kritikai fogadtatásában.

Amíg a befogadók megújuló generációi számára *Az ember tragédiájával* való találkozás valamilyen személyes élményt nyújt, így elsősorban a mű létértelmezése, értelemkereső jellege által az érintettség élményét; amíg az európai kulturális hagyományozottság potenciális értelmezési hálója létezik a befogadók tudatában és amíg a mű képes egy megfejtési igényt, feszültséget s továbbgondolást generálni, intellektuális élményt és az értelmezés szabadságélményét kínálva fel esztétikumának sajátosságai és értékei, így hatványozott hermeneutikai természete, feltölthetősége és nyitottsága révén: addig él és létezik e műalkotás, benne állva egy szabad, kreatív és többfajta relációjú komplex dialogicitásban. A műalkotás esztétikai tárgyszerűsége, úgy, mint az értelmezés szabadságának egyik meghatározottsága, egyszerre hordozza az értelmezés szabadságának lehetőségterét interpretatív, produktivitásra lehetőséget adó nyitottsága okán, mint az értelemadás színterét, de a szöveg szabályszerűségei, belső rendje, éppen nyitottságának szabályozottsága révén az értelmezés szabadságának a meghatározottságát is, az értelem-találás színtereként. A szabályozott nyitottság, mely a filozófiai kérdések hatványozottan ellentétes válaszvariációiban lelhető meg, ahogy ezt látni fogjuk, egyszerre meghatározottság, de ugyanakkor mozgó, változó meghatározottság is. Az értelmezés szabadságának másik

meghatározottsága, a befogadó(k), történeti folytonosságukban és szinkronitásukban egyaránt hordozzák e szabadság szubjektív és objektív meghatározottságait, ahogy értelmezési stratégiájukat is. És e kettő, a mű és a befogadó között, a közötlenség mozgó terében jön létre az – időben mindig konkrétan és egyszerűségében megvalósuló, de folyamatában, történetiségében a meghatározottságok mozgó jellege miatt változó, potencialitásában lezárhatatlannak tűnő – hermeneutikai, esztétikai tevékenység, létrehozva egy addig nem létező újabb értelmezést, egy újabb olvasatot mint az értelmezés szabadságának egy már másfajta konkrét realizálódását az értelmezéstörténeti folyamat egyik állomásaként, így éltetve magát a *Tragédiát* több mint másfél évszázada.

Az ember tragédiája mint a hagyomány egy darabja és mint minden nagyserű műalkotás – Ricoeur szavaival – „az értelmezés révén él; ezáltal marad fenn, azaz marad élő,”²⁷² konkrét és egyszeri megértése, értelmezése egy mindenkori részlegességgel és viszonylagossággal bír. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy bármelyik értelmezés megtörténe hiábavaló vagy felesleges lenne az értelmezéstörténeti folyamaton belül, és hogy ne lenne bevonható a műről szóló dialogicitásba. Sőt, éppen e részlegesség és viszonylagosság révén válik szükségsszerűvé a műről szóló dialogicitás folytonossága, e műalkotás esztétikumát elemzőnek pedig e dialógusra való nyitottság. A *Tragédia* értelmezése, ahogy a recepcióesztétika felfogásában bármely műalkotásé, „nem fogható fel idő feletti szubsztanciaként, csak történetileg alakuló totalitásként”.²⁷³ Ezen alakuló folyamatban az értelmezések igaz vagy hamis volta „egyedül azon mérhető, hogy hozzájárul-e a másik értelmezés a műalkotás kimeríthetetlen értelmezésének további kibontakoztatásához.”²⁷⁴

Kulcsár Szabó Ernő *A megértés mint feladat és történet* tanulmányának a megértés dialogikus kölcsönösségére vonatkozó gondolatával egyetértve: bármely megértés nem kizárólag a szubjektivitás teljesítménye, mivel mindaz a „közös mozzanat, ami a hagyományhoz köt bennünket, csak a megértés interaktív kölcsönösségében van: általa bizonyul meg tapasztalhatónak.”²⁷⁵ Mivel nincs egyetlen igaz megértés, így megértésünk tévedhetetlensége ellenében sincs semmilyen biztosítékunk: a „megértés útjain ezért aztán az is megtörténhet velünk, hogy tévedünk. Ám – Heidegger szép metaforájával szólva – legalább abban bízunk kell, hogy bár »mindenki külön téved el, de ugyanabban az erdőben...«”²⁷⁶

III. fejezet

Hogyan lényegül át a filozofikum esztétikumává *Az ember tragédiájában?*

„Vitathatatlan, hogy a *Tragédia* nemzeti kultúránk kincse, azzá lett annak ellenére, hogy nem hibátlan remekmű, [...] Belenőtt a közösség gondolatvilágába: nemzedékek élményei és emlékei tapadnak hozzá, mert megtanított kérdezni, létünk nagy problémáival küszködni, kételkedni, és végül mégis – hinni.”²⁷⁷

Bartha János, 1978

Az első és a második fejezetben a *Tragédia* esztétikumát a hatás és az utóélet milyensége, kritériumai felől közelítettem meg, jobbára a gadameri hermeneutika és a jaű-i recepcióesztétika által körvonalazott értelmezési folyamat és egyben a madáchi mű értelmezés- és hatástörténetének sajátosságai felől, mintegy a befogadót visszahelyezve „történeti jogaiba” és a „mű saját hatásából”²⁷⁸ való meghatározásra törekedve. Ennek vizsgálata során nemcsak a *Tragédia* esztétikumának minőségeit körvonalaztam, hatványozott hermeneutikai természetét, hermeneutikai feltölthetőségét és nyitottságát, annak szabályozott és produktív jellegét, az értelmezés szabadságára lehetőséget adó mivoltát, hanem e dialógust kiterjesztettem a művészetfilozófiai, hermeneutikai és az (irodalom)esztétikai tudat, alaptémám tárgyalása során felmerült reflektáltságának néhány teoretikus vonására is, bemutatva kategóriáik átjárhatóságát, kölcsönviszonyaikat.

E harmadik, terjedelmes fejezetben a *Tragédia* ily módon körvonalazódott esztétikumának létrejövési folyamatát elemzem a műalkotáson belül, mégpedig a bölcelet esztétikumává való átlényegülési folyamatát, azaz miképpen válik a műalkotás filozofikuma hatványozottan hermeneutikai természetűvé, feltölthetővé és nyitottá. Válaszomnak irányt szab – babitsi inspirációjú²⁷⁹ – feltevésem, miszerint a filozofikum esztétikai funkcióváltásai keretében valósulhat meg filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyában ez az átlényegülési folyamat: e műalkotás (filozofikus) témaként, anyagaként, a filozofikum, a gondolatiság formaalkotó elveként, valamint a mű filozofikuma (már esztétikaivá lényegült) hatásának forrásaaként. Feltételezésem szerint a *Tragédia* filozofikumának – a forráskutatás

során felismert filozofikus nyersanyagához képest meglévő – újdonságértéke és autonomitása, valamint a mű esztétikai értéke és sajátosságai éppen e gondolati ’nyersanyag’ formálásának a módjából fakad. Mialtal nemzedékeket tanított meg, Barta János mottóként idézett szavaival: „kérdezni, létünk nagy problémáival küszködni, kételkedni, és végül mégis – hinni.”

Tematikusan a *Tragédia* filozofikumának esztétikumává való átlényegülése folyamatát vizsgálva először a műben megragadható filozofikum minősége felől közelítek, a *Tragédia* gondolatiságát, lehetséges forrásait, párhuzamait vizsgálom. Majd az átlényegülési folyamatban – a filozófiai téma, az anyag, a filozofikus problémakörök formálásának és az intenzív esztétikai hatást kiváltó tényezők összefüggésrendszerében – keresem azokat a fordulópontokat, melyekben ez az átváltozás történik és egy folyamatszerűségben a filozofikum funkcióváltása során esztétikumává lesz. Kérdésfeltevésem nézőpontjából nem vélem feladatommak e komplex irodalmi műalkotás árnyalt elemzését, sem a szöveg minden részletére kiterjedő filozófiai értelmezését. Nem az eszmetörténeti kontextus, a forráskutatás; a műfajiság, a kompozíció, a nyelvi és a poétikai megformálás, a komparatistikai összevetések vonatkozásában felgyülemlett ismereteket kívánom szintetizálni, hanem az eddig összefüggésrendszerében nem elemzett, a filozofikum esztétikumává való átlényegülésének fordulópontjait és folyamatát vizsgálom, néhány vonatkozásban kitekintve a fentebbi megközelítésekre. Integratív jellegű dialogicitásom a műben történő és a művel történő dialógus mellett a (részben már említett) Madách-kutatók és az értelmezéstörténet azon további megállapításaira is kiterjesztem, melyek e kutatási folyamat alapkérdésének megválaszolásához hozzájárultak, továbbá egy-egy hermeneutikai, (irodalom)esztétikai problémakör kapcsán ezt a párbeszédet, mint dialogikus megértést kibővítem az adott kérdéskör szempontjából relevánsnak mutakozó filozófiai, művészetfilozófiai, hermeneutikai és esztétikai gondolkodási horizont felé is.

1. Az átlényegülés folyamata és fordulópontjai

„Minél újszerűbb valamely alkotás, annál inkább kapkodunk valamely hasonlóságot, melyhez mérjük: hogy valamiképpen el tudjuk rovincsolni a szokatlanul új és meglepő jelenséget. Az ilyen ideges kapkodásban misem esik meg könnyebben, hogy a szóban forgó művek igazi rokonsága elkerüli figyelmünket, de még annál kevésbé vesszük észre azt a sajátost és örökbecsűt, ami mindeniket a maga nemében egyetlené teszi. [...] De olyan különzerű és eredeti alkotás Az ember tragédiája, hogy nem csodálhatjuk, ha a bírálók nagyon is belekapaszkodtak [...] fölületes és lényegtelen hasonlóságokba.”²⁸⁰

Palágyi Menyhért, 1900

Az értelmezéstörténet a *Tragédiának* zavarba ejtően sokféle eszmei forrását, filozofikus „anyagát” s emellett számtalan gondolati párhuzamát vélte megtalálni a legkülönbözőbb gondolatrendszerekben. Az inkább vonulatokat, tendenciákat jelző áttekintésemből kiderül, hogy ezeknek a valós, vagy vélt forrásoknak, gondolati párhuzamoknak a halmozása (a felhasznált vagy felhasználni vélt filozófiai téma és anyag összegyűjtése) még nem elégséges ahhoz, hogy megláthassuk azt a ma is elgondolkodtató filozofikumot, amellyel e műalkotás irodalmi formában megjelenő bölcsellete bír. Szándékom e harmadik fejezet egészében, Palágyi Menyhért fentebbi gondolata nyomán, hogy vegyük észre azt a „különzerű”-t, ami a *Tragédiát* „a maga nemében egyetlené teszi” és fogadjuk el azt, hogy egy igen széles kultúr- s művelődéstörténeti, természettudományos és filozófiai ismeretanyag birtokában, azt kreatívan formálva is lehet meglepően eredeti, immáron másfél évszázada élő és ható művet alkotni egy alsósztrigovai kis kastélyban, egy dilettánsnak (is) tartott, ám kétségkívül autodidakta szerzőnek. Éppen ezért a műegész filozofikumának témáját és anyagát nemcsak az eszme-mozaikok, áramlatok átvétele, illetve a filozófia párhuzamosságok felől közelítem meg, ahogy tette ezt az értelmezéstörténet nagyobb része, mint azt majd láthatjuk, hanem ezt követően már egy újabb problémakörként, a *Tragédia* filozofikus problémaköreinek diskurzus-jellege, polemikussága és narrativitása után mindenekelőtt filozofikumának milyenségét és a formálásának módját vizsgálom. Babitsi inspirációjú fel-

tételezésem az volt, hogy a filozofikum megsokszorozódott esztétikai funkcionalitása keretében valósulhat meg filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyában az átlényegülési folyamat. Konkrétan: a műalkotás filozofikus témája egy univerzalisztikus igényű világmagyarázat és „világkritika”, értelemadás és értelemkeresés, lét- és önértelmezés hermeneutikai, esztétikai folyamatává alakul. Filozofikus anyaga pedig nem más, mint az egymást kritizáló, egymással szembeálló filozófiai eszmék és gondolatok diszkussziója. A filozofikum mindemellett formaalkotó elvként funkcionál, mely a filozofikus gondolkodási horizontok – előrevetítve a metafizikus, antimetafizikus és az „életgyakorlati” bölcelet – hatványozott ellentétén alapulva a nyolc (általam elkülönített) főbb filozofikus problémakör formálódásának folyamatát hozza létre; továbbá e filozofikum ellentétes megformáltságából fakadóan a mű esztétikai hatásának, és szabályozott nyitottságának egyik meghatározó forrásává válik.

1. 1. A *Tragédia* filozófiai forrásairól és párhuzamairól

Az ember tragédiája filozofikumáról, bölceletéről szólva az értelmezéstörténet jobbára a forrás- és hatáskutatás felől közelített. Ha előszámláljuk a *Tragédia* filozófiai, eszmei forrásait, akkor a legtöbbet vitatott hegeli, kanti forrás illetve hatás és az Athenaeum folyóirat által közvetített filozofikus problémakörökön belül,²⁸¹ illetve mellett a „liberális-romantikus történetfilozófiai eszméket”; a pozitivizmus korai irányzatait, így a fizikai-biológiai determinizmust, illetve a mechanikus (vulgár)materializmust,²⁸² a morálstatisztikát, az utópikus szocializmust, a frenológiát, az entrópiatant²⁸³ és a vitalizmust szokás felsorolni.²⁸⁴ Madách konkrét olvasmányait tekintve igen nagy valószínűséggel „a materialista tanok tekintetében Ludwig Büchner (*Erő és anyag*, 1855) hatott; a római és konstantinápolyi szín Gibbon (*A római birodalom hanyatlásának és bukásának története*, 1776–1778), a párizsi szín Cormenin (*A szónokok könyve*, 1836), a falanszter Fourier és Considérant (*Az egyetlen egység elmélete*, 1840; *A társadalom sorsa*, 1844), míg az eszkimó-szín Nendtvich Károly (*A föld jövője geológiai szempontból*, 1851) hatását mutatja. Számos filozófus is szóba került (Montesquieu, Kant, Herder, Hegel, Schopenhauer, Lamennais, Kierkegaard). Néhány esetben még

nem dőlt el, hogy forrásról vagy párhuzamról van szó, s az sem, mennyiben támaszkodott Madách forrásaira, [...].”²⁸⁵ Emellett Fichte nézeteivel való rokonságot,²⁸⁶ Humboldt *Kosmos*ának hatását is meg kell említenünk,²⁸⁷ továbbá a kortárs „egyezményes” filozófia hatásának feltételezését is.²⁸⁸

A haladás narratívája,²⁸⁹ valamint az ellentételező formálás miatt a hegeli forrás és annak vitája az első meghatározó vonulat a *Tragédia* eszmei forráskutatásában. Majd Hegellel szemben a kanti hatást feltételezte néhány kutató. Ez utóbbi tendencia a 20. század elejétől fokozatosan felerősödött a század utolsó évtizedeire. A vita létrejöttének okait a közvetlen és/vagy közvetett forrás- illetve hatásproblematikában, valamint a művet értelmező irodalmárok eltérő Hegel- és Kant-interpretációjában lelhetjük meg.

Madách Imre töredékesen fennmaradt, igen gazdag idegen nyelvű, elsősorban a német kultúrára orientálódó könyvtárában, mai ismereteink szerint, nem található semmilyen Hegel-könyv, szemben Kant művével. Könyvtára körülbelül 1500 kötetből állhatott, ebből cím szerint 1084 kötet regisztrált. A Madách-könyvtár katalógusában 897-es bejegyzés alatt szerepel Kant *A tiszta ész kritikájának* második rigai, 1787-es kiadása, melyet Madách feltehetően ismert és forgatott.²⁹⁰ Nagy valószínűséggel állítható, Baranyi Imre kutatásai nyomán, hogy a fiatal Madách számára 1837 és 1843 között az Athenaeum folyóirat közvetítette és tolmácsolta az európai szellemiséget, annak főbb áramlatait. A folyóirat hasábjain elsősorban a hegeli filozófia nyomán bontakozott ki a korabeli hazai filozófiai diskurzus.²⁹¹ A „hegeli pör” néven ismeretessé vált hazai Hegel-vitát övező tanulmányokban különösen a történetfilozófiai kérdések kerültek a középpontba, kiemelten a haladás és a „vezéreszmék tana”, mely a hegeli szemlélettől áthatva az eszmét és annak változását keresi a történelem minden egyes nagy korszakában, felülemelkedve „a történelem mindennapiságán”.²⁹² A hegeli történetfilozófiai kérdések, melyek az Athenaeum folyóirat által közvetített problémakörökkel részben megegyeznek, így a haladás kérdése, az „eszme kifejlése”, központi kérdései a *Tragédia* történelemfilozófiájának is, azonban a mű kérdésfeltevései és válaszvariációi csak részben, mintegy kiindulópontként igazolhatják ezt a valószínűsíthetően közvetett jellegű hegeli problematikát. Melyek ezek az eszmék? Az értelmezéstörténetnek az alkotói szándékot kutató pozitívista vonulata gyak-

ran idézi e kérdésre válaszként Madách Imre Erdélyi Jánosnak 1862 szeptemberében írott levelét: „Egész művem alapeszméje az akar lenni, hogy a mint az ember istentől elszakad s önjerejére támaszkodva cselekedni kezd: az emberiség legnagyobb és legszentebb eszméin végig egymásután cselekszi ezt. Igaz, hogy mindenütt megbukik s megbuktatója mindenütt egy gyöngye, mi az emberi természet legbensőbb lényében rejlik, melyet levetni nem bir (ez volna csekély nézetem szerint a tragikum), de, bár kétségbeesve azt tartja, hogy eddig tett minden kísérlet erőfogyasztás volt, azért mégis fejlődése mindig előbbre s előbbre ment, az emberiség haladt, ha a küzdő egyén nem is vette észre, s azon emberi gyöngét, melyet saját maga legyőzni nem bir, az isteni gondviselő vezérlő keze pótolja, mire az utolsó jelenet »küzdj és bízzák«-ja vonatkozik. [...] Csak azt akarom kihozni, hogy midőn a szocializmus gúnyolásával vádolsz, akkor szabadság, kereszténység, tudomány, szabad verseny s mindazon eszmék gúnyolásával is vádolhatsz, mik az egyes részeiknek tárgyai, miket éppen azért választottam tárgyaiul, mert az emberiség fejlődésének főmomentumaiul nézem. Ilyennek nézem a szocialisztikus eszméket is, s azért állítám elő egy képben. Igaz, mindannyiban megbukik Ádám. De megbukik azon érintetlen gyöngéinél fogvást, melyek természetében vannak, melyeket csak isten keze pótolhat, az eszme folyton fejlődik, s győz, nemesedik. – Ezzel csak az intenciót akartam menteni előtted, az embert akartam rehabilitálni magamban, korántsem a művészt. Inkább írtam legyen rossz *Ember tragédiáját*, melyben nagy s szent eszméket nem sikerült érvényre hoznom, mint jó Ördögi komédiát, melyben azokat nevetségessé tettem.”²⁹³

Voinovich Géza, a második Madách-monográfia írója a közvetlen hegeli forrást abban látja, hogy a *Tragédia* történelembölcsélete egyenes vonalon követi az *Előadások a történelemtudományról* című Hegel-mű korszakbeszűrésait és alapgondolatait.²⁹⁴ Az elmúlt fél évszázadban a hegeli dialektika elvének a mű kompozíciójában betöltött szerepét többen is hangsúlyozták. Radó György szerint a történelmi színek egymásra következése „matematikai pontossággal” követi a hegeli dialektikát.²⁹⁵ Kerényi Ferenc szerint Madách a kompozíció formáját „a hegeli triádában lelta meg, amelyben az ellentétek harca és egysége érvényesül, a tézis és az antitézis harcából egy új, magasabb rendű egység, a szintézis alakul ki, amely azután alapja, kiindulása, azaz tézise vagy antitézise lesz a fejlődés magasabb

szintjének.”²⁹⁶ Mosolyra fakasztóan interpretálja a hegeli fejlődéselvű dialektikát a párizsi szín utáni hanyatlásról szólva, miszerint „a triáda nyíla lefelé fordult”.²⁹⁷ Bárdos József a kompozíció „tökéletesen hegeli rendszerű” jellege mellett foglal állást.²⁹⁸ András László pedig egyértelműen kijelenti: a „mű *egész* építményét (Szerb Antal vélekedésével ellentétben) egy neofita buzgalmával építi fel a hegeli történelembölcsélet és a dialektikus hármas egység bővületében”.²⁹⁹ Szerinte Madách gondolkodásának módszere a hegeli dialektika, „a tagadás tagadása” a *Tragédia* „eleven teste”, a mű az „egyetemes hegeli szabadságcentralitásból” indul ki és „azt egyenes vonalon, kitérők nélkül, következetesen végig is viszi”.³⁰⁰ Majd a hegeli dialektika ezen értelmezése Madách művére vetítve sem tűnik másnak, mint a benne fellelhető filozófiai ellentétek felsorolásának.³⁰¹

A filozófiai jellegű ellentétek önmagában meglévő együttese a *Tragédiában* nem a fejlődéselvet is magába foglaló hegeli dialektika sajátja, mivel a szintézis gondolata sem a történelmi színek sorában, sem az ütköző eszmék viszonylatában nem jelenik meg: emellett érvel többek között Szerb Antal, Barta János, Németh G. Béla, Fáy Attila, Fábíán Ernő, Szathmári Botond és magam is. Mielőtt a hegeli forrás, illetve hatásproblematika elenében szóló ezen érveket összegezném, érdemes kitérnünk röviden egy jelzésértékű hiány-jelenségre. Palágyi Menyhért filozófus a Madách-monográfia megírásakor Hegellel már kiemelten foglalkozott,³⁰² majd 1903-tól egyre intenzívebben kapcsolódott be a századelő német filozófiai és szellemi életébe. Monográfiájában hatvan oldalon keresztül elemzi a *Tragédiát*,³⁰³ azonban nem találunk utalást a hegeli hatásra. Majd Szerb Antal volt az első, aki a hegeli kiindulást nem, de a hegeli megoldást határozottan tagadta: „Az ember tragédiája már nem olyan diadalmas theodicea, mint Hegel rendszere, már közeledik a 20. század történetfilozófusának, Spenglernek a felfogása felé, aki nem egyenesbe komponálja a történelmet, hanem kör alakba, az emberiség nem megy előre, hanem visszatér és újra-kezd. [...] Az ember tragédiája a hegeli szabadságcentralitásból indul ki, végeredményben a szabadság-eszme likvidálása, [...]. A hegeli kiindulás csak arra való volt, hogy a hegeli eszme legnagyobb cáfolata legyen. Mert Hegel még a romantikus optimizmus gyermeke volt, Madách pedig a dez-illúziós kor fia.”³⁰⁴

Ugyan hegeli problémafelvetést mutat a kiindulópont, mivel a történelmet a szellem (az eszmék sorozatának) önkifejlődéseként látta a *Tragédia* is, azonban történelemfilozófiája teljességgel szemben áll a hegeli végkifejlettel, hiszen nem az Abszolút Szellem kifejlése a történelem. Éppen ezért Szegedy-Maszák Mihály inkább Ranke német történész történelemszemléletével lát rokonságot: „A nálunk a múlt század közepén sokat forgatott német történész az egymást váltó eszmék történetét tételek és ellentételek soraként képzelte el, tehát kiiktatta a szintézist”.³⁰⁵ A hegeli kiindulópontot mint problematikát és ezzel együtt a hegeli gondolatokhoz való kritikus viszonyulást erősíti meg Barta János is. A hegeli bölcsélet hatásának tulajdonítja azt, hogy e drámai költemény több lett, mint „romantikus-mitikus kalandsorozat” és azt is, hogy Madách érdeklődése a világtörténelem folyamata felé irányult, azonban „Madách akkor került ennek a historizmusnak a bűvöletébe, amikor az már hanyatlóban volt; a vele járó optimista metafizikát már nem is tudta átvenni.”³⁰⁶ Németh G. Béla összegzése szerint: „Azt állítani, hogy a hegeli rendszer a maga tisztaságában volna jelen, nem lehet.”³⁰⁷ Az erdélyi Madách-kutatók egybehangzóan érvelnek a hegeli forrás és hatás elutasítása mellett. Fábíán Ernő nemcsak a hegeli dialektika, hanem a hegeli szabadság-eszme átvételét is megkérdőjelezi: „A *Tragédiában* nyomát sem lelmi a »magánvalósága« szerinti szabadságnak, végcélnak, mint a szellem tudatának, meghatározott tartalmi cél létrehozásának, fokozott tökéletesedésnek, az államok világsszellemi magasságba emelésének, isteni gondviselésnek. [...] A *Tragédia* szabadságeszméje semmiképpen sem tekinthető azonosnak, de még rokoníthatónak sem a hegeli világtörténetben megvalósulóval – haladás a szabadság tudatában” elvvel.³⁰⁸ Bíró Béla pedig egyetértően foglalja össze Fáj Attila véleményét: „A madáchi hármasságok nem esnek egybe a hegeli dialektikus triásszal”, aki arra is föl hívta a figyelmet, hogy Madách nemcsak hogy nem követi Hegelt, hanem egyértelműen el is utasítja eszméit. Hegel-ellenessége, ha máshonnan nem, a *Civilizátor* című vígjáték cselekményéből és szatirikus célzatából is világosan kiolvasható.”³⁰⁹ Striker Sándor 1996-os összegző áttekintésében a Madách-irodalom kanti forrásfeltételezéseit szembesíti a *Tragédia* legelső, még Arany János javításai nélküli szövegével, és egy erőteljes kanti párhuzamot és egyben forrást lát, míg a hegelit megkérdőjelezi.³¹⁰ Szathmáry Botond mind a hegeli történelemfelfogás-

nak, a fejlődéselvnek, mind a hegeli dialektikának a műben való jelenlétét határozottan cáfolja.³¹¹

A hegeli hatás ellenében érvelők tehát kellőképpen indokolják, hogy az átfogó világmagyarázat igénye ihlette *Tragédiában* – a hegeli dialektikával való rokonságot cáfolva – legfeljebb a fejlődés-eszmére és a szellem, az eszme történelem-formáló szerepére vonatkozó kérdésfeltevésben látható be egy feltételezhetően közvetett hegeli kiindulópont, mint probléma-felvetés, azonban a direkt hegeli hatás nem látható.³¹²

Kant filozófiája, ahogy Hegelé, mai eszmetörténeti horizontunk felől a modernitás korai szakaszának másik univerzális igényű filozófiája.³¹³ Hogy milyen formában hatott Kant filozófiája Madáchra, közvetett vagy közvetlen módon, nem deríthető ki egyértelműen. Lehetséges, hogy Kantot eredetiben olvasta Madách, hiszen könyvtárában fellelhető volt *A tiszta ész kritikája*. Az is lehetséges, hogy a kanti filozófiáról ismeretei közvetett forrásúak voltak, így például egyetemi filozófiai tanulmányai közvetítésével, az Aethaneumon vagy más filozófiai olvasmányokon keresztül, például Schiller *Levelek az ember esztétikai neveléséről* közvetítésében, vagy akár a kortárs „egyezményes” filozófia (Hegellel szembeni) kanti szimpátiájának³¹⁴ köszönhetően. A személyes filozófiai beszélgetések tárgya is lehetett a kanti filozófia, például gyermekeinek nevelőjével, Borsody Miklóssal, aki jól ismerte a német filozófust, mint ezt a bő egy évtizeddel később született filozófiai értekezése³¹⁵ is mutatja. Az is lehetséges, hogy mindez vagy néhány más tényező is, együttesen ötvöződött.

A Madách-kutatásban, ahogy egyre inkább megkérdőjeleződött a hegeli hatás, úgy tűnt fel, majd folyamatosan erősödött a kanti hatásfeltételezés, s a 20. század végén Striker Sándor már hosszasan sorolja azokat az elemzőket, akik kanti hatást vagy párhuzamot látnak.³¹⁶ A 20. század elején Galamb Sándor hívta fel a figyelmet arra, hogy a XV. szín kérdései *A gyakorlati ész kritikájának* problémáira emlékeztetnek, de „Madách ezekhez a gondolatokhoz önnön élményeinek hatására” is eljuthatott.³¹⁷ A század közepén Barta János ismételten hangsúlyozza ezt a kanti rokonságot jelző észrevételt a szabad erkölcsi cselekedet vonatkozásában, melyet ugyanakkor Madách a „maga küzdő emberségéből” is leszűrhetett.³¹⁸ Gelencsér Géza bár utal a kanti ismeretelméleti párhuzamra, de „elejti” a Kant-fonalat.³¹⁹ Hermann István egyetért Galamb Sándorral a kanti pár-

huzamot illetően, de a közvetlen hatást megkérdőjelezi: „Valószínűleg a szabadkőművességen keresztül hallatszottak át egyes kanti gondolatok”.³²⁰ Mezei József is felfedez „kanti reminiscenciákat”, ahogy számtalan más filozófiai gondolatot is, melynek nyomán e filozofikum több értelmező szerint „eklektikusnak” is tekinthető akár. Az eklektikussággal nem, de konklúziójával egyetértek: „a *Tragédia* nem gondolati műként kezelendő, hanem műalkotásként”.³²¹ Horváth Károly megismétli az addigi kanti analógiákat: „erkölcsi előny az ember számára, hogy az Isten, a halhatatlanság és a szabad akarat eszméje szempontjából bizonytalanságban van, éppen ebben a kétségállapotban folytatott morális cselekvésből ered a »nagyság és erény« a *Tragédia* szövege szerint. Ezt már Galamb Sándor kifejtette *A gyakorlati ész kritikáját* idézve, érvelését Dieter P. Lotze még kibővítette, idézetekkel illusztrálva, hogy ez a gondolat már *A tiszta ész kritikájában* is megtalálható.”³²² Végül Striker Sándor áttekintését Dieter P. Lotze könyvének gondolatmenetével zárja, kiemelve Lotze által meglátott szabad akarat kanti és egyben madáchi posztulátumát: az etikus cselekvés előfeltételére vonatkozóan „Kant: A tiszta ész kritikája továbbviszi ezt a gondolatot és az általa felvázolt morálfilozófia itt alapot ad az Úrnak, hogy Ádám kérdéseire világos feleletet adjon. A nagyság és erény alapja a bizonytalanság. Az etikus cselekvésnek a belső erkölcsi törvényből kell fakadnia, tekintet nélkül annak jutalmára akár e világban, akár a másikon.”³²³

E vázolt áttekintést kiegészítve, illetve folytatva, korábban Eisemann György érvelt (a konkrét hatás kérdését nyitva hagyva) a gondolati háttér kanti magyarázó elve mellett.³²⁴ „Kanti észjárásra” emlékeztetőnek véli azt, hogy az utolsó szín zárójelenetében „Ádám metafizikai abszolútumokra vonatkozó kérdéseire az Úr erkölcsi feleletet ad”. E kitérés az etika irányába kanti áthallású: „a metafizikát át kell alakítani az ész határaitól szóló tudománnyá, mégpedig azért, hogy utat nyithassunk a »morális hit« előtt. Ugyanis szerinte az ember »posztját«, rendeltetését nem a metafizika, hanem az etika tárja fel. Erre utal *A tiszta ész kritikájának* előszavában is: »Nekem tehát le kellett rontanom a *tudást*, hogy a hit számára szerezzek helyet [...]«.”³²⁵ E meggyőző gondolati párhuzam mellett Isten, mint a „magasabb morális lény” eszméjének kanti áthallását állapítja meg Eisemann.³²⁶ Feltételezhetően tőle függetlenül a *Tragédia* filozófiáját elemző

könyvében az erdélyi Fábián Ernő is ugyanerre a következtetésre jutott: „A *Tragédiában* Isten erkölcsi szükség.”³²⁷

Magam is úgy vélem, e diskurzust folytatókkal együtt, hogy bár az esz-kimó-színben a küzdésben való hit az emberiség vonatkozásában elve-szik, és az utolsó szín első felében az egyén részéről az öngyilkossági szán-dék révén, azonban az utolsó szín zárójelenetében a kanti etika átvétele érvényesül abban, hogy az embernek önmaga megsegítéséért kell ’transz-cendentálnia’ erkölcsi értékeit, a *Tragédiában* a küzdést magát, hitét, bizá-sát, hogy értelmet adjon létezésének. Kanti áthallásban: az embernek er-kölcsi cselekvéséhez szüksége van egy ’magasabb morális lény’ eszméjére, függetlenül Isten létezésének bizonyosságától, ezért transzcendentálnak tekinthető és nevezhető a kanti terminológia alapján.

A sátán rosszra törő, ám jót művelő szerepének forrása nemcsak Goe-the *Faustjához* köthető Eisemann György szerint, mivel „e gondolat Kant-nál is megtalálható, *Az emberiség egyetlen történetének eszméje világpolgári szem-szögéből* című művében. Ahol a rossz, éppen az isteni célszerűség folytán, a jó előmozdítójává válik [...]”.³²⁸

A kanti rokonságok érvrendszerét nyomatékosítja tovább Hites Sán-dor is egy addig fel nem merült új szemponttal. A Madách-könyvtárban fellelhető egyetlen Kant-forrás, *A tiszta ész kritikájának* „dialektikus lát-szat” fogalmára – az emberi gondolkodás olyan hibájára, mely az eszmé-ket valóságos létezőkként gondolja el – építi a párhuzamot és érvelését, így Ádám tragédiája, csalódásai tulajdonképpen e hibából, az „illúziók le-lepleződése”-ből fakadnak.³²⁹ Következtetésével egyetértve, a párhua-zamok felállítása annak ellenére igen meggyőzőek, hogy „Madách Kant-is-meretére nincsenek perdöntő adatok”.³³⁰

A hegeli fejlődés-eszme és az eszme történelem-formáló szerepének csupán kiindulópont-jellege,³³¹ valamint valamennyi eddigi meggyőző kanti gondolati párhuzamok mellett tovább érvelve, kanti áthallásúnak vé-lem a *Tragédia* filozofikumának egyik alapvető sajátosságát, a filozófiai kér-désekre adható válaszvariációk antinomikusságát, így például a bizonyos-ság és a bizonytalanság; a létezés értelmessége illetve értelmetlensége; a monizmus és a dualizmus (stb.) esetében, melyben tétel és ellentétel egya-ránt igaz lehet az értelmező számára, a zárószínig. A történeket komment-áló ádami és luciferi diszkusszióból a befogadó számára kibontakozó böl-

cselekedés a 'semmit sem tudhatunk biztosan', kanti terminológiában a feltétlen bizonyosságot nyújtó ismeret határoltóságának a megmutatásán alapul. Annak prezentálásán, többnyire Lucifer szólamában, hogy csak az ember konkrét megismerő képességeinek, az emberi elme öntevékenységeinek a folyamatában, a mindenkori értelmi és cselekvési struktúráink viszonylatában ismerhető meg a valóság³³² és ezek a megismerő struktúrák, képességek az emberiség történelmében folyamatosan változnak. A kanti dialektika mellett további kanti áthallásokat mutató jegyek a *Tragédiában*: kategorikus imperatívusként is értelmezhető a drámai költemény küzdés-filozófiája, valamint ennek transzcendentált megerősítése; emellett a Van és a Kell (Sein és a Sollen) két-világának narratívája a kanti filozófiára is jellemző, továbbá a német filozófus terminológiájában, a „morális progresszus” lehetőségeként értelmezhető a zárójelenetben megfogalmazott szabad erkölcsi választás és fejlődés lehetősége az ember, az emberiség számára.³³³

Szathmáry Botond tovább bővíti e kanti párhuzamokat. A *Tragédia* dialektikáját egyrészt az ókori, hérakleitoszi dialektikával állítja párhuzamba, miszerint a „világ az állandó ellentmondások harca”, másrészt a madáchi mű antinomikus dialektikáját közelebb véli a kanti dialektikához, mint a hegeléhez. A luciferi „dialektikus mozgatóerő” pedig, mely rosszként „az isteni célszerűség miatt egyben a jó előmozdítója is”, Jakob Böhme után majd szintén Kantnál él tovább.³³⁴

Lucifer érvrendszeréhez elsősorban a pozitívizmusnak a 19. század közepére kialakult formáit, így a ma már inkább „elágazásnak” minősülő irányzatait társítja a Madách-kutatás: a mechanikus (vulgár)materializmust és a biológiai, illetve a mechanikus determinizmust. Ezek az irányzatok összességében az anyagi meghatározottság, a körkörös létértelmezés és az ember, mint biológiai lény, mint a természeti tényezők által meghatározott létező melletti érveket kínálják fel többek között.³³⁵ Az értelmezéstörténet leggyakrabban Ludwig Brüchner *Erő és anyag* könyvét hozza fel forrásként, mely Madách könyvtárában is megtalálható. Brüchner az anyagot tette meg egyemetessé és örökkévalóvá. Az energia megmaradásának törvénye egy zárt, kauzális, determinista törvényeken alapuló anyagi világot működtet, melyben „az emberi cselekedetek végelemzésben mindenütt annyira függenek meghatározott természeti szükségességektől, hogy minden egyes eset-

ben felette kicsiny vagy gyakran éppen semmi szerepe sem marad a szabad választásnak.” A determinizmus sajátos korabeli válfájának, a morálistatisztikus Adolphe Quetelet tételét is felismerhetőnek vélték Lucifer érveiben, mely szerint „az emberek cselekedeteikben statisztikai törvényeknek engedelmeskednek”.³³⁶ Szegedy-Maszák Mihály összefoglaló következtetésével egyetértve: „A liberalizmus mellett a *Tragédia* másik eszmei forrásaként korábban több kutató is materializmusról írt. Részben azért, mert a szellemtörténészek a pozitívizmust a materializmussal azonosították annak alapján, hogy a XIX. század egyes pozitívista gondolkodói valóban átvették a mechanikus materialisták néhány tételét. Akkor, amidőn Lucifer megnyilatkozásaiban s a falanszter színben a XIX. századi pozitívizmus egyes gondolatait véljük felismerni, abból az előfeltevésből indulunk ki, hogy a pozitívizmus az olyan bölcséleti rendszereknek nagyobb körét jelenti, melyek néhány alapvető tulajdonságukban megegyeznek. A pozitivisták szerint nincs minőségi különbség lényeg és jelenség között; nem léteznek objektív értékítéletek; minden ismeret azonos módszerrel érhető el; a megismerés végtelen folyamat; nincsenek univerzálisok: az általános szabály csak annyi esetre vonatkozik, amennyit a szabály felállítása előtt megvizsgáltak; nem létezik objektív okozatiság; s végül a történelem nem teleologikus. A pozitívista szemlélet előzményei már az ókorban is megtalálhatók, de az objektív okozatiságot kétségbe vonó Hume hozott létre egészében pozitivistának mondható rendszert, s ő írta az első olyan történeti munkát, mely pozitívista jellegű. Az ő hatása érződik azon, hogy Gibbon Madách által ismert, *A római társadalom hanyatlása és bukása* című nagy művében egyre közelebb jut ahhoz a feltételezéshez, hogy az események nem magyarázhatók egymásból. Talán Gibbon munkájának reformkori népszerűségével elemei Magyarországon már akkor feltűntek, midőn a XIX. századi nyugat-európai pozitivisták művei részben még megíratlanok, részben még nálunk ismeretlenek voltak. Igaz, Comte-ot Szontagh Gusztáv 1839-ben bemutatta a hazai közönségnek, a *Tragédiát* megelőző évtizedben pedig Madách a nálunk sokat olvasott *Revue des deux mondes* vagy *Edinburgh Review* hasábjain a későbbi pozitivisták műveivel találkozhatott, de vannak esetek, melyekben aligha lehet megállapítani: külvagy belföldi ösztönzés segítette-e Madáchot, vagy mindkettőtől függetlenül jutott a pozitivistákhoz hasonló gondolatra.”³³⁷ Baranyi Imre kö-

vetkeztetése, konkretizálva a pozitivizmus korai áramlatait, az Athenaeumból elsősorban a „fizikai, biológiai, történelmi determinizmust ismerhette meg Madách, valamint az ezekhez csatlakozó morálstatistikai tanokat.”³³⁸ Madách Fourier-tól csupán a falanszter ötletét vette át és a falanszter szín „csak néhány nem alapvető jellegzetességében emlékeztet Fourier utópiájára”.³³⁹ Szegedy-Maszák Mihályhoz hasonlóan vélekedik Horváth Károly is: „Madách azonban Fourier-tól és követőitől csupán a keretet vette át, magát a falansztert mint építményt és társadalmi szervezetet, de ezt a Fourier-tól teljesen idegen, sokban azzal ellentétes tartalommal töltötte meg.”³⁴⁰ Azonban egyikük sem jelöli meg az alapvető különbséget, azt, hogy Fourier-nél a falansztere révén biztosított tudományos fejlődés fogja majd megoldani az akkor ismert társadalmak valamennyi problémáját, sőt, mivel az emberi szenvedélyeket megmásíthatatlannak vélte, ezért e falanszterekben a termelés és tudomány mellett, a művészet, a gasztronómia és más élvezeti források is helyet kapnak, mivel az emberek mint „a teremtmények élvezetei Isten számításának legfontosabb tárgyát képezik”.³⁴¹

A *Tragédiában* valamilyen módon megnyilvánuló, korabeli természet-tudományos és társadalomtudományi ismeretek mindegyikét – Horváth Károly összegzése alapján, jórészt Baranyi Imre kutatásain alapulva³⁴² –, így ismertetését, fordítását vagy reflexióját megtalálhatjuk az Athenaeum hasábjain is, akár az entrópia-elvét,³⁴³ a frenológiáét,³⁴⁴ vagy a korabeli szabadversenyessé kapitalizmus kritikájára vonatkozóakat.³⁴⁵ Valószínűsíthető, hogy az utópista szocializmus néhány gondolatát is e folyóirat másodlagos közvetítései révén ismerhette meg³⁴⁶ a fiatal Madách. A korabeli hazai filozófiai diskurzus lenyomataként is értelmezhetjük ennek az „enciklopedikus folyóirat”-nak 1837 és 1843 közötti működését, melynek a fiatal Madách bizonyíthatóan lelkes olvasója volt.³⁴⁷

András László *A Madách-rejtély* című könyve – S. Varga Pállal egyetértve – a „legszélsőségesebb példa a *Tragédia* saját horizontjának ignorálására és a normál művelődéstörténeti horizont abszolutizálására”.³⁴⁸ A *Tragédia* filozófikuma feloldódik az eszmei forrás- és rokonság-halmaz felsorolásában, Dante, Shakespeare, Milton, Kölcsey, Vörösmarty, a fiatal Schelling, Dickens, August Comte, John Stuart Mill, Pascal, Fourier, Owen, Saint Simon, Lamarck, de legfőképp Hegel, Feuerbach, Rousseau, Lud-

wig Büchner hatásának állításában. Ahogy András Lászlónál Hegel a *Tragédia* „eleven teste”,³⁴⁹ úgy „Rousseau: szívügy”.³⁵⁰ Bár a szerző esszéisztikus gondolatmenetei igen hatásosak, ám szemléletében problematikusak, hiszen a *Tragédia* gondolatiságának autonomitása teljes mértékben eltűnik a madáchi ’gátlástalan szabadrablásnak’ nevezett alkotói ismeretanyag – több esetben és valószínűsíthetően csupán – vélt megtalálása mögött.³⁵¹

Szegedy-Maszák Mihály a spekulatív metafizika és a tágabban értelmezett pozitivizmus mellett a vitalizmust, az emberben eleve adott életlendületet és ellentétességüket hangsúlyozza,³⁵² e hármas felvetésére a *Tragédia* gondolati horizontjának jellemzésében térek vissza.

Ismert életrajzi adat, hogy Madách nagyapja, Madách Sándor a magyar szabadkőművesség jelentős alakja volt. Andor Csaba szerint a *Tragédia* egy „családi emlékmű”, „amelynek az elejére akár oda is írhatta volna: »in memoriam Alexander Madách«. Az biztos, hogy sokkal érthetőbb, világosabb értelmezések születhettek volna a műről, ha ezt a könnyítést megadja az utókornak a szerző”.³⁵³ Andor Csaba a szabadkőműves hagyományozottság érveit Kepler személye körül építi fel: a mester megnevezést Kepler kapja; a prágai helyszín szabadkőműves gyökereit hangsúlyozza, s legfontosabb érve, hogy „a párizsi szín elején Kepler – immár Dantonnak álmódva magát – ki is mondja a szabadkőművesség jelszavát: »Egyenlőség, testvériség, szabadság!« Ez ugyanis a mozgalom jelszava, bármennyire is igyekezett a történetírás (sajnos, nagyon is eredményesen) a jelszót a francia forradalom számára kisajátítani. Madách Sándor unokája azonban bizonyára tisztában volt azzal, hogy ennek a jelszónak nagyjából ugyanannyi köze van a francia forradalomhoz, mint magának a szabadkőművességnek.”³⁵⁴

Bíró Béla a Madách-könyvtár könyvei alapján a gnosztikus hagyomány és a családi tradíciójú szabadkőművesség, emellett a kortárs „egyezményes filozófia” hatását, (ez utóbbit Barta János észrevétele nyomán) együttesen kísérli meg bizonyítani. A három eszmei forrást egyetlen fogalomkörhöz köti a szerző, mégpedig a dualizmushoz. Ez az igen szélesen értelmezett s értelmezhető terminológia jelenti az összekötő elemet az eszmetörténeti és a szubjektív értelmezői asszociációkat mozgó koncepciójában: Bíró Béla szerint a madáchi szabadkőműveséget a gnosztikus dualizmus be-

folyásolta,³⁵⁵ a dualizmus a kortárs magyar „egyezményes” filozófia fő képviselőjének, Szontagh Gusztáv filozófiájának is „alappillére”,³⁵⁶ valamint a *Tragédia* alapvetően egy dualista mű ellentétei, paradoxonai révén³⁵⁷ és a mű e dualizmusában ötvöződik e hármas forrás, eszmei hatás együttese.

A kortárs magyar „egyezményes” filozófia feltételezhető hatását már jóval korábban jelezte a Madách-irodalom. Barta János az 1978-as *Madách-tanulmányok* kötet nyitó tanulmányában az „egyezményes” filozófiával való analógiát hangsúlyozza: „ahogy mindjárt a teremtés után az angyali kar a várható disszonanciákat egy végső, nagy egységbe tudja feloldani, ez az ötvenes évek »magyar«-nak deklarált ún. »egyezményes« filozófiájára rímel, közelebbről Szontagh Gusztáv rendszerére, amely egyébként nem vált a korban szellemi hatalommá, megmaradt a magyar szakfilozófia elég szűk keretei között. Költői szintre Madách emelte, de ezzel fel is adott valamit kérdezése radikális erejéből.”³⁵⁸ *Az ember tragédiája értelmezéséhez* című tanulmányában hasonlóan fogalmaz: a harmónia-felfogás „minden bizonnyal Madách személyes élménye, világnézetének és magatartásának egyik alappillére. [...] Abban, hogy ezt tudatosította, segítségére volt az egykorú, fejedező magyar filozófiának az az iránya, melyet »egyezményes«-nek szoktak nevezni.”³⁵⁹

Szintén ismert életrajzi adat, hogy a gyermekeit egyedül nevelő, magányos alsósztrégovai nemes 1855 októberében fogadta fel Borsody Miklóst, gyermekei tanítóját. Palágyi Menyhért, aki barátja volt Madách fiának, Aladárnak, így mutatja be Borsodyt: „A fiúk nevelője különben öt éven keresztül (1856–1861) Borsody Miklós, a költő kedvencze, nagy műveltségű, világlátott férfiú és mindent megpróbált: volt pap, színész és a forradalom idején Bem környezetében katonáskodott.”³⁶⁰ Borsody Miklós 1861-től a lőcsei főgimnázium rendes tanára lett, ahol filozófiát, „Az írásművészet elméletét”, logikát és pszichológiát tanított. Ismerjük egy filozófiai értekezését is, *A philosophia mint önálló tudomány, s annak feladata* címűt, mely A Lőcsei Kir. Kath. Főgimnázium Évkönyvében jelent meg 1872-ben.³⁶¹ Az újrakiadás Andor Csaba által írt előszavában Madách Borsodyval való – a családtagok levelezései és a különböző visszaemlékezések alapján felgöngyölíthető – tényszerű kapcsolatát foglalja össze. Véleménye szerint joggal feltételezhető, hogy e színes egyéniségű, a költő legköz-

vetlenebb környezetéhez több éven át tartozó férfiúval folytatott eszmecsere erőteljesen befolyásolhatta Madách gondolkodásmódját.³⁶² Andor Csaba több ilyen gondolati párhuzamot talál, így a történeti fejlődés szükségszerűségének gondolatát, az emberi tevékenység teremtettségének anyagvilág általi határoltságát és a vallás függés-szülte gondolatát.³⁶³ Mézsaáros András részletes elemzést ad Borsody értekezéséről és óvatosságra int e hatásfeltételezés vonatkozásában, bár kettőjük filozofikus gondolkodásának hasonlóságát közös „Kant-tiszteletükben” látja.³⁶⁴

A Madách-szakirodalomban a (valós vagy vélt) eszmei források és a fragmentált jellegű (megtalált vagy megtalálni vélt) „kölcsonzótt gondolatok” csak részben összegyűjtött, ám jellegzetes (fentebbi) halmazával némi átfedésben vannak azok a filozófiai párhuzamok, melyek egyrészt az értelmezők filozofikus párhuzamaiként és asszociációikként jöhetnek szóba, másrészt olyan hatásfeltételezések, melyek forrásként, közvetlen ismeretként meggyőzően nem bizonyíthatóak, azonban a műből mégis ’kiolvashatóak’. E filozófiai párhuzamok felállításának pozitívítása – az analógiák meglátása a Madách korát megelőző néhány filozófussal és kortárs gondolkodóval, valamint a *Tragédia* keletkezése utáni gondolkodókra is vonatkoztatottan – az, hogy e mű problémagazdagságát, filozofikumának diskurzus-jellegét, polemikusságát és gondolati produktivitását valamint bölcséleti perspektivikusságát egyértelműen szemléltetik.

Fáj Attila Madách történelemfilozófiája és a 17–18. századi Giambattista Vico történetfilozófiája között lát hasonlóságot: a *Tragédia* történelmi színeinek hármas tagolásában a vicói körkörös, spirális történelemszemlélet struktúráját, a korszakok ciklikus jellegét véli felfedezni, valamint párhuzamot lát abban, hogy a történelem egyszerre haladás és hanyatlás is. Vico *Az új tudomány* munkája a történelem nagy korszakait mindenütt hármas tagolásúnak mutatja. Minden nagy korszakon belül az istenek korát (az ősbárárságot követő első kultúrkorszak képviseli, amikor az istenek időről időre elvegyültek az emberekkel, beszéltek hozzájuk), a hősök korát (az erőszakkal meghódított hatalom, az arisztokratikus államforma időszaka, melyre az emelkedett gondolkodásmód, a nyelvezet, a jogszokások és a művészeti formák jellemzőek) és az emberek korát különítve el („civilizált” kor, melyekben az „értelem bárársága” uralkodik, a kímé-

letlen önzés, maró kétely, megrágalmazott igazság, a hamis ékesszólás, mely egyaránt kész az ügynek mind a két ellentétes álláspontját bizonyítani). Fáj Attila szerint nem az egyes korszakok, hanem azok sajátosságai ismétlődnek periódusonként Madách művében.³⁶⁵

A 19. század második harmadág meglévő eszme-mozaik rokonságok közül Szegedy-Maszák Mihály meglátását emelem ki, aki a pozitivista John Stuart Mill gondolataival állítja párhuzamba a madáchi tételes kereszténység elutasítását: „Madách nem tudott hinni a tételes kereszténységben, s noha ennek nincs tudatában, Bizánc megítélésekor közel kerül John Stuart Millhez, aki már nem is akart hinni, magát a kereszténységet is elítélte, s a kelet-római birodalomban a puritanizmushoz hasonlóan káros vakbuzgóság jelképét látta.”³⁶⁶ A falanszter-szint elemezve Madách és Mill értékrendszere közötti rokonságra hívja fel a figyelmet: „Mindkettőjükben mélyen él a romantikus individualizmus, és a nivellálódásban látják a jövő társadalmának legnagyobb veszélyét, mely a pozitív emberi értékek körét a pusztá ellenzékiiségre csökkenti: Luther, Cassius, Platón és Michelangelo alig jut tovább a fennálló tagadásán. Madách és Mill álláspontjának gyengesége, hogy az emberi szabadságot csak igen elvontan és tagadólagosan tudják megfogalmazni: a kétkedéssel, az elégedetlenséggel, a vitával azonosítják, s bár felfogásukból nem hiányzik az értékes részmozzanat: az átlóképszerű társadalom eszményének elutasítása.”³⁶⁷

Szathmári Botond filozófiai olvasatában a gondolati rokonság tovább gyarapodik és néhol túllép a *Tragédia* megírásának idején: „Ádám történelemfelfogása mögött leginkább a fichtei felfogás munkál, mely szerint a Lét vagy a történelem az Én tevékenysége”; „Madách történelemfilozófiáját a nietzschei távolság pátozával lehet a legjobban jellemezni. A történelmi színek bemutatásánál Madách ugyanolyan perspektívából néz világra, mint ahogy Nietzsche szemlélte az emberiség nyüzsgő hangyabolyát”.³⁶⁸ „Madách éppúgy kijózanodott az értelem mindenható hitéből, ahogy a kor legjelesebb filozófusai, Schopenhauer, Kierkegaard vagy Nietzsche”.³⁶⁹ A „tagadás, azaz a rossz pozitív szerepe, mint dialektikus mozgatóerő, elsőként Jakob Böhménél fogalmazódik meg, ami tovább él Kantnál, ahol ez az erő az isteni célszerűség miatt egyben a jó előmozdítója is” – ebben az értelemben a *Tragédia* inkább kanti hatást, rokonságot mutat, mint hegelit,³⁷⁰ ahogy erre már utaltam.

Madách és Kierkegaard között először Belohorszky Pál von párhuzamot,³⁷¹ majd alig egy évtized múlva Szegedy-Maszák Mihály ezt az eszmei rokonságot leszűkíti: „Ádám kiszolgáltatottságának gondolatát Kierkegaard is éppúgy az elődöktől vette át, mint a *Tragédia* szerzője – ebből tehát nem lehet arra következtetni, hogy Madách költeményének eszmevilága egészében rokon a dán bölcselő rendszerével. Madách és Kierkegaard csak az Istentől elhagyatottság kérdésének a felvetésében egyezik meg; a kérdésre adott válaszok különböznek egymástól.”³⁷² Szegedy-Maszák Mihállyal ért egyet Fábíán Ernő is, ahogy magam is: a problematika felvetése, a kiszolgáltatottság- és kétségbeesés-érzet ugyan némileg rokonítható a kierkegaardi filozófiával, azonban a megoldás mégis különböző, hiszen Ádám „nem lesz a hit-lovagja”, mivel „kudarcai ellenére is vállalja a valóságos történelmet, az etikai szféra terrenumán.”³⁷³ A kierkegaardi rokonság gondolata alig egy évtizede ismét felbukkant, sőt, mint forrás is feltételeződött, egyben jelezve azt, hogy a Madách-irodalomban napjainkban is ott rejtekezik az adott korra jellemző gondolkodási trend követése. Bárdos József feltételezése szerint Madách Imre Kierkegaard műveit – fiainak nevelője –, Borsody Miklós közvetítésével ismerhette meg, akár forrásként is használhatta,³⁷⁴ konkrét bizonyíték azonban nem került elő.

Szerb Antal spengleri gondolati párhuzamában a ciklikus történelemfelfogás mint narratíva-elem meglátása érvényesül, ahogy a 17–18. századi vicoi rokonság kapcsán, Fáy Attila részéről szintén. A spengleri kultúrfilozófiai meglátással, az antimetafizikus (analogikusan a luciferi) gondolkodás megjelenésének a szellemi kultúrát romboló hatásával is vonható némi párhuzam. Oswald Spengler kultúrfilozófiájában a „civilizáció egy kultúra elkerülhetetlen sorsa”, a „civilizáció a visszavonhatatlan *vég*, amely benső szükségszerűségtől hajtva újból és újból beköszönt”.³⁷⁵ Minden nagy kultúrkorszak hanyatlása a civilizáció eljövételével válik teljessé, így követte például a görög szellemiséget, mint metafizikus gondolkodást a római racionalitás, amely a világbirodalom teljes pusztulásához vezetett. Spenglernél a civilizáció az antimetafizikus ember megjelenésével veszi kezdetét, a számítóan racionális, az érdekirányultságú, a haszonleső intellektus korszaka ez, „és ez nem csak az antikvitásra érvényes; a határozott, teljességgel antimetafizikus embernek ez a típusa újból és újból felbukkan.”³⁷⁶ Babilon, Egyiptom, India, Kína és Róma mind egy-egy civilizációval épült le, s

a 19. század második felétől ez a nyugati, fausti kultúra sorsa is. A nyugati kultúra túl van a középkor tavaszán, a reneszánsz nyarán, a felvilágosodás őszen, és a 19. század közepétől indult el alkonya, a kultúrát felváltó civilizáció szakasza, mely az elmúlt kultúra alkotásain állva létezik, de már nem ad ehhez semmilyen lényeges művészi, filozófiai, szellemi teljesítést, így a kultúrára jellemző organikus fejlődési vonal megszakadt, a civilizáció szellemi energiái pedig, a tudományos-technológiai produktivitásra összpontosulnak. E a kiemelkedő produktivitás során felépíti azokat az eszközöket, amelyekkel lerombolhatja magát.³⁷⁷ A spengleri válság-filozófiái „jóslatokkal” Kádár Zoltán a falanszter-szín madáchi látomásait veti össze, közös jellemzőiket összegezve: az antimetafizikus ember racionális pragmatizmusa kiöli a világból a természetességet, a szellemiséget és a kreativitást s kialakul egy mindent gépiesre fazonírozó, haszonelvű civilizáció.³⁷⁸

A 20. századi egzisztencialista filozófiákkal fellelhető párhuzamot, analogikusságot többen is jelezték, az előfutárral, Kierkegaard esztétikai, etikai, vallásos stádiumaival való hasonlóságon túl. Barta János így ír: „álljon itt egyetlen párhuzam, annak bizonyítására, mily közel áll Madách lelkivilága korunk bölcséleti irányai közül az ún. egzisztenciális filozófiához. Jaspers Károlynak 1932-ben megjelent *Philosophie* című művéből a következő részlet: »Mindaddig, amíg az Istenség rejtve marad s kérdéseinkre nem felel, önnön szabadságára utalja vissza az embert. Sorsa a kétség; viselnie kell annak kockázatát, amiért élni akar; ha az igazságot keresi, csak ezen az úton találja meg. Isten nem vak hódolatot akar, hanem szabadságot, amely tud dacolni, s dacból jut el az igazi hódolathoz.« Nem olyan ez, mintha az Úr feleletét olvasnók Ádám kérdéseire? A XV. szín problémaköre ez, bár Jaspers nem olvasta Madáchot, s csak saját rendszerének következményeit vonta le ezekben a sorokban. A rokonság a részletekig megy. Jaspers szerint: »Vertrauen hebt die Frage nicht auf« (a bizalom nem némítja el a kérdést); Ádám is, hiába nyeri vissza bizalmát az Úrban, még mindig kérdezne: Csak az a vég, csak azt tudnám feledni...»³⁷⁹ Továbbá heideggeri gondolati rokonságot lát Fábián Ernő az értékek folyamatos kiüresedése kapcsán;³⁸⁰ az eszményhiányt és a kultúrkritikát illetően pedig nietzschei párhuzamot.³⁸¹ Hubay Miklós szintén heideggeri párhuzamra utal, aki „századunkban a legnagyobb nyomatékkal beszélt, elsőnek, az emberiség

kudarcáról. S hadd mondjam ki egyúttal azt is, hogy a legszigorúbb diszciplínával gondolkozó filozófusoknál se jelenik meg ez a látomás olyan zárt és következetes rendszerbe foglaltan, mint – egy dráma nem kevésbé szigorú rendszerében – Madáchnál. (Ha már itt tartunk, zárójelben még azt is hadd fűzhessem hozzá, hogy mindketten felidézik, az emberiség halálhírét jelentő képet, a kihűlő napról – de ezzel farkasszemet nézni: Madách jobban bírja, mint Heidegger...).”³⁸² Kiemelve a kudarc-problematikát, Hubay Miklós továbbá Madách és Camus között lát gondolati párhuzamot, mégpedig az „eszmék fokozatos degenerálódási folyamatának” mélypontját illetően.³⁸³ Camus-i a párhuzam a „sziszüphoszi ember” típusát illetően Martinkó András szerint is: „A világirodalmi köztudat alig tud arról a típusról, aki az ellentmondások és (felismerni vélt) belső törvényszerűségek következtében elbukik, mert nem lát az etikain kívül semmi értelmet a történelemben. Ez a Komlós Aladár és Camus értelmezésében vett „sziszüphoszi ember” a Madách embere.”³⁸⁴ Az értelmezéstörténet e vonulatára magyarázatként szolgálhat, hogy az életfilozófiák, illetve – néhány gondolkörben szellemi örökösük – az egzisztencialista filozófiák és a *Tragédia* között megtalálható hasonlóságok, konkrétan az autentikusság és az inautentikusság problémaköre alá vonható, mely már a kiteljesedett modern filozófiai diskurzusa.

A gondolati, filozófiai párhuzamok kapcsán a továbbiakban éppen csak jelzésszerűen tekintek ki filozófia és irodalom közös határmezsgyéjére, így az „emberiség-költemények” hosszú sorára, valamint a hazai romantikus bölcséleti irodalom és a *Tragédia* közötti gondolati rokonságokra. Az emberiség-költeményekről Horváth Károly összegzését felidézve: a modern embert a legmélyebben foglalkoztató kérdéseket, „a haladás lehetősége, a szabadság és végzettség, szerelem és küzdés, élet és halál” problémáit felvető „művek hőse voltaképpen az emberiség, amelyet akár egy konkrétan jellemzett személyiség jelképez, mint Goethe Faustja, vagy egy elvontabb, az egész emberi nemet reprezentáló, rendszerint mitikus alak, mint Shelley Prométheusza, Madách Ádámja. A főhős tettei és egyénisége, valamint a vele történetek filozofikus érvényűek, olyan képekben bemutatva, melyeknek megvan a maguk közvetlen költői és ugyanakkor egyetemes jelentőségük, tehát szimbólumoknak tekinthetők.”³⁸⁵ Horváth Károly szintetizáló jellegű összehasonlításában Milton *Elvesztett paradicsomára*,

Goethe *Faustjára*, Byron *Manfredjára* és *Káinjára*, Shelley *Prométheuszára* és Victor Hugo *Századok legendájára* vonatkozóan – a műfajiság tárgyalása mellett³⁸⁶ – a következő közösnek mutatkozó eszmei párhuzamokat emeli ki: mindenekelőtt az emberi haladás kérdéskörét, mely nem egyenes vonalú fejlődés, hanem „buktatókkal teljes”, emellett az emberi küzdelmek értékének és céljának közös problematikáját, mivel még a kevésbé „bizakodók sem adják fel a felvilágosodás nagy eszményeit”, s dilemmájukat „a nagy emberi célokért való küzdesnek heroizmusában oldják fel”.³⁸⁷ Ugyanakkor az emberi rációba vetett hit is megrendül; melyet a nagy emberi érzelmek, elsősorban a szerelem egyenlít ki: „a szerelem, mint princípium, melyet a nő alakja testesít meg. A szerelem itt világérzéssé, egyetemes szeretet-té táguul.”³⁸⁸

Szegedy-Maszák Mihály a *Tragédia* vitalizmusa kapcsán Kölcseyt, mint „Madách kedvenc szerzőinek egyiké”-t említi, „kit a *Lantvirágok*-tól (1940), *A nőkről különösen esztetikai szempontból* (1964) című értekezéséig gyakran idézett: Kölcsey ugyanis élete végén, politikai reményeinek szertefoszlásakor, cselekvő rezignációjában az emberben eredetileg adott küzdésvágyat tekintette az egyetlen biztos pozitív értéknek.”³⁸⁹

Lukácsy Sándor Kölcsey történetfilozófiai kérdésfeltevésének – melyet a *Töredékek a vallásról* című esszé-jellegű írásában vetett fel – megoldási módzatában látja a hasonlóságot: Kölcsey is keresi, végigtekintve a történelem nagy fordulatait, hogy hol találhat „bizonyos közönséges céltól való távozást vagy célhoz közelítést”, vagy inkább egy örökös körforgást, „kerengést”: „Az emberi nemzet látszik bizonyos időkben, bizonyos ismeretlen centrum körül most kisebb, majd nagyobb tolongásban, most kisebb, majd nagyobb gyorsasággal kerengeni. De ezen kerengések megszűnnek és újra kezdődnek, s mindannyian újabb alakú tüneteményeket hoznak magokkal, anélkül, hogy a centrumtól való távolság észrevehetően kisebbednék.”³⁹⁰ Eötvös a körforgást hangsúlyozva, „az ismétlődés szakadatlan láncolataként fogja fel a történelmet” *A karthausban* (1839), „s riadtan tapasztalja, hogy eszméink önnön ellentétükbe csapnak át”: „S mi még küszködünk? Mi reménylünk ennyi romok felett, mi bízni merünk ön eszméink valóságában, ha visszatekintve látjuk, hogy minden kornak megvala lelkesedése, hogy mindenik egy igazságért küszködött századokig, s mindenik végre átlátá, hogy csalódott.”³⁹¹

A történelem körforgás-jellegű felfogása szinte törvényszerűen veti fel a küzdés kérdését és értelmét, Eötvösnél, Kölcseynél, Vörösmartynál és Madáchnál egy reménytelennek tűnő helyzetben, azonban „és mégis” ige-
nelve. A lét mint körforgás Vörösmarty *Csongor és Tündéjében* az Éj mono-
lógjának létértelmező gondolata, a semmiből a semmibe való visszatérés.
A *Gondolatok a könyvtárban* című bölceleti költeményében a körforgás pe-
dig egy történetfilozófiai ’eszme csírá’ és a vers küzdésre való biztatása „épp
oly váratlan, irracionális fordulattal” történik „a reménytelenség mélypont-
ján: Mi dolgunk a világon? küzdeni...”, mint amilyen „Madách reményte-
lenül-hősies válasza a történetfilozófia borzongató kérdéseire.”³⁹² Vörös-
martyanak (a romantika áramlatával összefonódó) hatását mint Madách mű-
vének „legkézenfekvőbb” forrását mutatja be Martinkó András. *Vörösmarty
és Az ember tragédiája* tanulmányában a forráskutatás azon sajátosságát teszi
szóvá 1978-ban, melynek során „a legkülönfélébb filozófiai, természet- és
társadalomtudományi, politikatörténeti területeken mártogatták be az
áramlatokba, irányzatokba, szituációkba Madách agyát, miközben a legtá-
volabbi, sőt jövőbeli irodalmi analógiák uniformisába öltöztették *Az ember
tragédiáját* – ügyet sem vetettek, vagy csak nagyon mellékesen, *Vörösmartyra*
mint a *legkézenfekvőbb forrásra, hatásra, analógiára*.”³⁹³ Vörösmarty életműve,
bölceleti költészete és a *Tragédia* között alapvető motívum-egyezőként
látja a mulandóság, halandóság problematikát, ezen belül a születés és halál,
keletkezés és elmúlás ciklikus körforgását, a lét, az élet pillanatnyiségának
tragédiáját, valamint az ember mint a világ birtokosa gondolatot, a „két-
végletű romantikus nőszemléletet”, de mindenekelőtt a közös romantikus
világlátást és poétikát.³⁹⁴

Ahogy a Madách saját korán messze túlmutató eszmei, filozófiai párhu-
zamok fellelése a *Tragédia* gondolati gazdagságát és egyben filozofikus pers-
pektivikusságát jelzik, hasonlóan perspektivikus vonással bír a filozófia és
irodalom határmezsgyéjén helyet kapó másik műfaj, az antiutópia vonat-
kozásában is, mégpedig e műfaji sajátosságok megléte révén, melynek elő-
remutató jellegét tudomásom szerint Szerb Antal említette meg először,
vázlatosan: az ember egyénisége megsemmisül „a falanszter-jelenet anti-
utópiájában, amely annyi hasonló modern regénynek az őse”.³⁹⁵ Majd
komparatistikai összevetésben Szegedy-Maszák Mihály vetette fel és Fáj
Attila már a *Tragédia* egyik műfaji sajátosságaként taglalta.³⁹⁶ Szegedy-Ma-

szak Mihály az utópia és az ellenutópia vonulatába helyezte a falanszterszint: „A romantika utáni évtizedekben – tehát a *Tragédia* korszakában – az írók túlnyomó többsége az emberiség megváltását várta a természettudományoktól és a technikától. A romantikához erősen kötődő Madách az értékmentes, leíró tudományos szemlélet és a technokrácia éles bírálatával megelőzte korát: a fordulatot jól szemlélteti a nála öt évvel idősebb Verne munkássága, aki a regények sorában írta meg a természettudomány és a technika győzelmét, élete végén azonban arra a felismerésre jutott, hogy a technika embertelenítő hatása (*Úszó sziget* 1895, *A világ ura* stb.).”³⁹⁷ S hogy Madách hasonló felismerésre jutott, mint fél évszázaddal később Verne, Szegedy-Maszák Mihály szerint ezt egyaránt ösztönözheték a hazai eszmetörténeti előzmények „a végletes észelvűség” bírálatát³⁹⁸ illetően, de ugyanígy ösztönözhetette maga az utópia műfaja is, melynek kereteit követve³⁹⁹ „eredeti módon kifordított”. Ennek eredményeképpen „Madách megelőzte korát, amennyiben a később elszaporodó ellenutópiáknak igen korai változatát teremtette meg”, a „központosított tervezés, a célszerűség és a hasznosság” torzító hatásának bemutatásával.⁴⁰⁰ Bár a külföldi *Tragédia*-értelmezések érintését nem vélem feladatomnak, azonban mégis érdemes megjegyezni, hogy Szegedy-Maszák Mihály e kijelentését a külföldi szakirodalom is visszaigazolja. Erika Gottlieb szerint Madách drámai költeménye a 20. századi antiutópiák előfutára: „A mű erőteljesen figyelmeztet arra, hogy a menny és a pokol vallásos, biblikus keretei, illetve ennek szekularizált változatai, a politikailag megfogalmazott messianisztikus utópizmus, valamint korunk disztopikus társadalmainak rémálomszerű jelene között milyen meglepően szoros a kapcsolat. De figyelmeztet arra is, ahogy a romantika reagált leginkább e jelenségekre, így válva a disztopikus regény előfutárává.”⁴⁰¹

A 20. század elejétől elszaporodó antiutópiák (disztópiák) sokszor történelemfilozófiai dimenziót öltenek, a bennük felvázolt jövőkép a jelennek szól, intő jelként, figyelmeztetésként vagy fenyegetésként.⁴⁰² Ilyen közösnek mutatkozó intő figyelmeztetés a *Tragédia* falanszter társadalma és néhány jelentős 20. századi antiutópia⁴⁰³ fiktív társadalma között az, hogy egyrészt a mindennapi élet célelvű funkcionalitásába, annak valamely hasznossági elve alá vannak rendelve a legalapvetőbb emberi értékek és eszmények. Másrészt további hasonlóság, hogy a szabadság hiányát és annak kö-

vetkezményeit, így az akaratszabadság hiányát (mint az emberi akarat kanti értelemben vett autonóm önmeghatározásának, önmaga törvényadásának a hiányát) jeleníti meg valamennyi elemzett antiutópia, ahogy a falanszter-szín is. Egy látszatszabadság fenntartása jellemzi az antiutópiák fiktív társadalmait, melyekben az emberi akarat heteronóm – szintén a kanti értelemben –, mivel választásaiban a rajta kívül lévő (valamely kívülre és fölötté lévő egy akarat) törvényeinek engedelmeskedik vagy kénytelen engedelmeskedni. E látszatszabadságra építő antiutópikus társadalmakban a tervezett célszerűség, a szabályozottság, a pragmatikus racionalizmus és egy magas szintű technikai-tudományos civilizációs fejlettség érvényesül, mögötte pedig egy mindenek feletti hatalomakarat rejtezködik. Az antiutópiáknak a *Tragédia* falanszter-színével hasonló közös sajátossága, mely egyben az akaratszabadság hiányának a következménye is: az autonóm cselekedetek hiánya, helyette a rutinszerű, mechanikus, irányított és szabályozott, vagy idomított cselekedetek a jellemzőek. Valamint közös jegy az autonóm személyiség eltűnése, helyette a konformizmus, az atomizált tömeg, az uniformizálódás, a középszerűség és a kondicionáltság uralkodik. Aki mégis valamilyen módon megtartja individuális sajátosságait, ha csak töredékekben is, az antiutópiák társadalmából válik száműzötté, büntetetté vagy biológiai létében veszélyeztetetté. Az akaratszabadság hiányának további következménye a kreativitás és az önálló gondolkodás elvesztése, illetve az erre való igény eltűnése. Mindez együtt jár minden antiutópiában a 'magasabb' szellemi, morális és a lelki kultúra eltűnésével vagy el-tűntetésével; a hagyomány, a tradíció, a múlt, a művészet értékeinek elvesztésével vagy megismerésének lehetetlenségével, az autentikus létezési formák hiányával, összességében a természetes és értelmes emberi élet szerepeinek a hiányával. A szépírókkal egybehangzóan, akik az antiutópiákon keresztül jelezték ugyanazt, a filozófus Karl Popper joggal véli az utópiák megvalósítását egy „rossz racionalitás”-nak, ily módon bármifajta totalitarizmus alapjának.⁴⁰⁴

Az eszmei források mint filozófiai „anyag” és „téma”, a filozofikus áthallások gyűjteményét, a filozofikus analógiákat és asszociációkat, mint gondolati párhuzamokat továbbá a komparatistikai összevetéseket még hosszasan lehetne folytatni, ám az eddigiek ismertetése, alapvető tendenci-

áik és típusaik megjelölése már elegendő ahhoz, hogy rákérdezzek e gazdagság és változatosság okára, a Palágyi Menyhérttől idézett mottóra visszautalva. Vajon mi az oka ennek az 'ideges kapkodásnak', az újabb és újabb eszmei források, rokonságok, párhuzamok keresésének és feltételezésének, mely már 1900-ban is soknak tűnt és azóta már a sokszorosára duzzadt? Hogyan magyarázható ez a típusú recepciótörténeti gazdagság? A megtalálni vélt, a műértelmezés valódi „kulcsának” látott, aztán a műgész filozofikumára tekintve mégsem teljesen releváns eszmei források után az újabb forrás(ok) 'felfedezésének' a vágya lenne a hajtóerő? A *Tragédia* zavarba ejtő eredetisége, rejtvénytyszerűsége, újszerűsége elleni 'rovancsolási' kényszer máig meglévő, pozitivisták ihletettségu sajátossága? Vagy a madáchi talentum rejtett tagadása lenne, a folytonosan megújuló forráskeresések, a felhasznált vagy felhasználni vélt gondolati anyagkeresések formájában? Vagy a komparatiztikai összehasonlítások, a gondolati párhuzamok és bölcséleti rokonságok fellelései éppen hogy igazolásai lennének ennek a talentumnak? Netán az eszmei források (vélt vagy valós) megtalálása és a gondolati párhuzamok meglátása a *Tragédia* gondolati eklekticizmusát bizonyítják, ahogy azt néhányan megfogalmazták és Madách csupán egy 'gátlástalan szabadrabló' lett volna, aki mindenkitől kölcsönvesz valamit? A Madách-szakirodalom tudománytörténeti sajátossága lenne ez a gazdagság, egyrészt a pozitivisták ihletettségu forrás- és hatáskutatástól elszakadni csak nehezen tudó jellegéből fakadóan? Vagy az új forrás-felfedezések elvárásainak való megfelelés lenne a hajtóerő?

Válaszkísérletemben azt a hangsúlyeltolódást igyekszem helyreállítani, mely az értelmezéstörténetben a filozofikum vizsgálatát illetően a *Tragédiában* felhasznált bölcséleti, gondolati anyag kutatása és filozófiai analógiái felé irányult és csak kevésbé a műalkotás autonóm filozofikumának elemzésére. Az értelmezéstörténet impozáns nagyságának forrása, ahogy e szegmentumának is, a *Tragédia* hermeneutikai természetében, feltölthetőségében, a másképp-értések lehetőségében, az értelmezés szabadságában rejlik, másrészt „hatalmas” gondolatokkal való teljességében,⁴⁰⁵ valamint e gondolatok, a filozofikus problémakörök formálásának folyamatában és módjában van. Előrevetítve, ilyen lényegesnek mutatkozó problémakörök – filozófiai kategória-párokba sűrítetten – a leginkább átfogónak és meghatározónak bizonyuló Van és a Legyen metafizikus két-világ proble-

matikája, mely az anyag és a szellem dualitásával, az eszme megvalósíthatóságának és a létezés értelmességének problémakörével áll korrelációs viszonyban, valamint a történelem teleologikussága versus ciklikussága, az abszolút bizonyosság és a bizonytalanság, a szabad akarat és a determináció; a monizmus és a dualizmus, az abszolút és a relatív problémakörei. E problémakörök többségének igen nagy filozófiatörténeti múltja, hagyományozottsága, saját horizontja van. A Madách-irodalom nagyobb része két, egymással szembeállított gondolati horizontot és annak kiegyenlítését észrevételezte, azonban a filozofikum további formálása és a problémakörök sokfélesége a háttérbe került. Néhány esetben az értelmező a műalkotásban fellelhető valamely konkrét filozofikus minőséget, problémakört vagy filozofémát felnagyítva, annak filozófiatörténeti kezdőpontját vagy láncszemét vonta be a lehetséges források, illetve gondolati párhuzamok közé. Ugyanakkor figyelemreméltó az értelmezéstörténetnek azon vonulata, mely akár szellemtörténeti, később hermeneutikai háttérrel vagy összehasonlító módszerrel közelít a műhöz, és a szövegből bontja ki a valamely filozófiai problémakör jelentéstartamát, majd éppen azáltal gazdagítja azt, hogy egy mítosz-, vallás-, vagy eszme- és filozófiatörténeti kontextusba⁴⁰⁶ helyezi. Erre a műalkotásba nagy számban felmerülő filozofikus problémák kiegészíthetősége, továbbgondolása révén nyílik lehetőség. Továbbgondolható valamennyi problémakör és azon belül megfogalmazott válaszvariációk, mint megoldási módozataik, nemcsak filozófiatörténeti hagyományozottságuk miatt, hanem azért is, mert a *Tragédia* a felvetett filozofikus problémákra ellentételező megoldású mintákat nyújt, (háromféle válaszvariációt az egyes problémakörök esetében), ugyanakkor egyiket sem teszi egyedül érvényessé, kizárólagossá. A filozofikus problémakörök formálása mellett a műegész „alapeszmeinek” eltérő felfogása is – a szabad emberi akarat, egyenlőség, demokrácia, testvériség, „keresztyénség”, szabadság, tudomány, szabad verseny, „szocialisztikus eszméket” illetően – az oka az értelmezéstörténet ellentmondásos és asszociatív gondolati gazdagságának. Eisemann György megállapításával ismételten egyetértve: „pusztán megnevezésük is teológiai-filozófiai kategóriák, irodalmi allúziók egész sorát idézi fel. Így fennáll az a veszély, hogy e fogalmakhoz ne művön belüli funkciójuk, belső értelmezésük, a kompozíció általi meghatározottságuk felől közelítsünk, hanem külső szempontok, a megidézett háttér-

tartalmak szerint.”⁴⁰⁷ Többek között ezért is mutatkozik igen kétségesnek az a megközelítés, hogy e filozofikum a megtalált vagy megtalálni vélt források, eszme-mozaikok és gondolati analógiák, asszociációk egymás mellé illesztésével lenne leírható, vagy megfejtendő.⁴⁰⁸

Az alkotó, a poeta philosophus Madách nem a semmiből hoz létre valamit. Filozofikus kérdéseire, gondolati kételyeire keresve a válaszokat – kiválogatja, kombinálja, majd újraformálja az élete során megismert, a valamilyen formában összegyűjtött és megőrzött (emlékezetében; tanulmányai során, könyveinek, folyóiratainak oldalain továbbra is fellapozhatóan; jegyzeteiben, nagyszámú céduláin, úgynevezett „anyagyszerin” rögzített; verseiben, drámáiban, beszédeiben, tanulmányaiban, töredékeiben már megfogalmazott vagy éppen baráti beszélgetésekben elhangzott) filozófiai gondolatokat és eszméket. Intellektusán, élményvilágán keresztül átszűrve, átértelmezve és a továbbgondolással párhuzamosan egy újonnan megteremtett, eredeti egészzé formálja, mégpedig szuverén módon.

A *Tragédia* filozofikuma univerzális igényű, a mindent átfogó, abban az értelemben, hogy egyaránt van mondandója világunk keletkezéséről és pusztulásáról, a világot mozgató, működtető erőkről, az ember természetéről, anyagi, szellemi kettősségéről, a történelem, az emberiség fejlődésének menetéről, a halál határhelyzeteiről, a közösség és egyén, a férfi és a nő kapcsolatáról, az egyén determináltságáról, illetve szabad akaratáról, az akarat szabadság hiányáról, az emberi határoeltságról, az inautentikus létformákról, az erkölcsről, az érzelmekről, a megismerésről, a nagy eszméről és azok megvalósíthatóságáról, a tudásról, a megértés, a félreértés, a meggyőzés módozatairól, és még hosszasan sorolhatnánk, mi mindenről. Összességében az emberről és a létezők létének viszonyáról. A lét egészére irányulva a világ jelenségeit egy összefüggérendszerben láttatja, egy drámai költeményben, hogy közös (lét)értelmet fedezzen és fedeztessen fel a mindenkor olvasó számára.

A Madách-irodalom forrás- és hatáskutatása az alkotó által felhasznált és egyben átszűrt, átformált filozofikus eszme-mozaikokat találja meg a műben. A megtalált vagy megtalálni vélt (már átformált) eszme-mozaikok többségéről igen nehéz megállapítani, hogy közvetett vagy közvetlen szellemi ösztönzésűek-e; milyen konkrét forrásokhoz, hatáshoz köthetőek. Lehetséges, hogy egy átfogó látásmód és megértés, a világról való gondolko-

dási keret, a Madách korára jellemző diskurzus(ok), filozofikus narratívák olyan eleme, mely közvetlen ismeretrendszeri forrásával már elveszítette kapcsolatát, mivel időközben ’közkinccsé’ vált (például a folyóiratok közvetítésével vagy a szépirodalom médiumán keresztül), azonban az utókor számára mégis visszafejthetőnek bizonyul, megtalálva annak valamely láncszemét egy-egy konkrét filozófiában, illetve irodalmi műben. Ugyanakkor lehetséges az is, hogy e ’felfedezett’ eszme-mozaikok és párhuzamok között vannak olyan filozofikus megállapítások, következtetések, amelyek az alkotónak tulajdoníthatóak. Abban az értelemben, hogy a *Tragédia* filozofikumának folyamatosan formálódó, alakuló folyamatában jutott el erre a következtetésre, meglátásra, felismerésre maga a gondolkodó ember és az emberiség létét, a történelmet, a társadalmakat, az emberi viszonylatokat, önmagát (stb.) értelmező alkotó. Amely ugyan rokonságot, párhuzamot mutat az egyes filozófusok, eszmerendszerek valamely gondolatával, azonban lehetséges, hogy külső szellemi hatástól, a „korszellemtől” is inspiráltan ugyan, de attól mégis függetlenedő, egyéni következtetésen, egy-egy probléma megoldási módozatainak logikus és egyéni végiggondolásán alapul. Ez utóbbi lehetőséget, az egyéni filozofikus következtetést teszi szóvá, ahogy azt a fentebbi áttekintésben olvashattuk, például a kanti párhuzam esetében Galamb Sándor és Barta János, illetve egyes pozitivista párhuzamoknál Szegedy-Maszák Mihály. Ezt a szuverén gondolatiságot erősíti meg a mű perspektivizmusa, az utókor némely filozófiai gondolatára való rezonálása is. Éppen ezért a konkrét forráshoz, hatáshoz köthető filozofikus gondolatok, eszme-mozaikok feltárása mellett igen lényeges ez utóbbi tényezők érvényesülésének a meglátása is: az alkotó korára jellemző diskurzusok és narratívák feltárása a filozofikus anyag és a téma vonatkozásában, majd a mű gondolati autonomitásának és mindebből következően a filozofikum formálásának, szuverén módjának a fel- és elismerése.

Kérdésemre válaszolva – miszerint miképpen magyarázható a jó néhány gondolati forrás bizonyított vagy feltételezett megléte, valamint a megtalált filozofikus párhuzamok gazdagsága? – semmiképpen sem a madách-i „szabadrablás” gyakorlataként vagy a mű gondolati eklekticizmusaként, sokkal inkább a *Tragédia* gondolati perspektivizmusának és probléma-gazdagságának, a filozofikum formálásának (szabályozott, valamint pro-

duktív), nyitottságának, hermeneutikai természetének, feltölthetőségének, így a filozófiai eszmékkel való feltölthetősége következményének és egyben explicit megnyilvánulásának.

1. 2. Filozofikus diskurzusok és narratívák, gondolati horizontok és diszkussziók

A relevánsnak tekinthető eszmei források (mint a megformált eszmei nyersanyag, filozófiai ismeretanyag és téma) és a Madách kora elé és egyben a korán is túlmutató filozofikus gondolati párhuzamok csak látszólag tűnnek heterogénnek, vagy eklektikusnak. Az értelmezéstörténet több jelentős képviselőjének egybehangzó álláspontja, hogy az alkotó által ismert koreszmék kritikai szembesítése történik meg a műben. Erdélyi János az, ki először szóvá tette az egymással szembenálló világmagyarázatokat, ugyanakkor el is utasította együttlevőségüket, voltaképp egymást relativizáló jellegüket.⁴⁰⁹ Szűk négy évtized múltán, a század végén Morvay Győző a *Tragédia* gondolatvilágának hátterében az ellentétes, illetve a kettős világmagyarázatok körvonalazódását már egységként interpretálta.⁴¹⁰ Ezzel párhuzamosan bontakozott ki az alkotói szándéokra vonatkozó kérdés, hogy vajon Madách, a költő melyik szereplővel és a mögötte lévő világmagyarázattal azonosítható. Így jött létre néhány olyan értelmezéstörténeti vonulat, mely az alkotó világlátását hol Luciferrel vagy Ádámmal, hol Ádámmal és Luciferrel, hol az Úr szólamával vélte megegyezőnek. Többségük mögött egy olyan értelmezői szándék rejtőzik, mely az azonosítás révén meghatározónak tekint(het)i az adott, az alkotó világlátásával azonosítható szólamot és azt egyetlen prioritással bíró magyarázatként értelmezheti a többi felett. Csupán néhány azonosító-értelmezést kiemelve az első fejezetben már részben érintettek közül: Arany János egyértelműen kijelenti, hogy Lucifer történelemfelfogása, nézőpontja nem azonos a mű egészével, ahogy Madáché sem pesszimista. Vele szemben Erdélyi János kritikájában a mű (madáchí) alapeszméjét Luciferben látta megtestesülni, így a művet az „ördög komédiájaként” olvasta, az alkotó ezt levelében visszautasította. Lényegi különbség kritikusai normáikat tekintve, ahogy azt Dávidházi Péter megállapítja, Arany János véleménye – „a művészet har-

móniája nem mindig az optimizmusé is” – Erdélyivel határozottan szemben kerül, aki a „feltétlenül harmonikus művészi igazságot” szinte követelményként rögzíti.⁴¹¹ 1900-ban Palágyi Menyhért Madáchot Ádámmal; a „költő Lucziferjé”-t pedig barátjával, Szontagh Pállal vélte azonosíthatónak.⁴¹² Bő két évtized múltán a Nyugat Madách-számában tudomásom szerint Gáspár Kornél az első, aki az utána oly sokszor idézett, Madách „kétlelkűségére” vonatkozó metaforát leírja: „Ádám – Madách szíve”; „Lucifer: Madách esze”. „Hiba, ha csupán a törekvő, szenvedő Ádámot azonosítjuk Madáchcsal és nem Lucifert is, a világtörténet nagy bábszínházának démoni mozgatóját.”⁴¹³ Így a *Tragédiát* mint az „erkölcsi világrend kettős lényegének egybeműködését”, a rossz és a jó egyenrangú küzdelmeként interpretálja.⁴¹⁴ Ez a „kétlelkűség” variálódik tovább több mint fél évszázad múltán is, miszerint Ádám és Lucifer párbeszéde „kivetített belső vita”,⁴¹⁵ „a költő megosztott értelme, tudata, szellemi énje két felének jelképei.”⁴¹⁶ Hasonlóan Barta János mind *Az ismeretlen Madách* című könyvében, mind monográfiájában Madách lelkének kettősségeit hangsúlyozza: a fiatal Madáchnak az élményszerű életért való rajongását, érzékiségét és „élménykereső” irracionálisitását,⁴¹⁷ ugyanakkor „lelke másik fele”, „elszabadult idealizmus”-a pedig az élet fölé emelkedve egy „földöntúli értékismerete”-t és annak megvalósítását követeli tőle.⁴¹⁸ További ezzel összefüggő kettősséget is lát, így „szenvedélyes liberalizmusát” és a vele szembeni „romantikus pesszimizmust”, mely „kibékül lelkében azért, mert mindkettő ugyanazt tagadja”.⁴¹⁹ Monográfiájának végén „Ádám alakjában igen sok öntükrözés”-t lát, mivel „minden lényeges vonása alkotójára mutat vissza.”⁴²⁰ Visszatérve az 1923-as évhez, Császár Elemér tanulmányában (Barta Jánosétól eltérően) egy harmadik szólammal, az Úréval véli azonosíthatónak: a „költő szavai az Úr szavaiból szól hozzánk és hisz az emberiség jövőjében, Ádám a dráma tanulságait vonja le és kételkedik benne.” Ezt azzal indokolja, hogy a záró részből mintha más „világnézet csendülne ki, mint a történeti színekből, azaz mintha a költőnek más volna a világnézete, mint a drámának.”⁴²¹

Miként az igen vázlatos áttekintés egy-egy példája jelezte, az értelmezők észreveszik az ellentétes szólamokat, többségük azonban mégis keresi azt a főszólamot és a mögötte lévő világnézetet, melynek ekkori – jobbára pozitivista majd szellemtörténeti értelmezői megközelítéseknek – prioritá-

sát az adja, hogy melyik tulajdonítható az alkotó világlátásának. Az éppen csak felvillantott azonosítások mindenesetre jelzik azokat a meghatározó szölamokat és egymáshoz való viszonyulásukat, melyek ellentételezett világnézeti karakterrel bírnak: Ádámét, Luciferét, Ádámét és Luciferét valamint az Úrét. S. Varga Pál szerint viszont többről van szó, mint Madách Imre ádami és/vagy luciferi „kétlelkűségéről”,⁴²² mivel Madách tisztában lehetett ennek következményeivel is, hiszen „számos följegyzése tanúskodik arról, hogy különféle diszpozíciók különféle igazságokhoz vezetnek. Már jóval fő művének megírása előtt nagy előszeretettel kapcsolt össze ellentétes igazságokat – anélkül, hogy szükségét érezte volna a maga igazsága – netán az igazság kinyilvánításának: »Nagyszerű ember volt – úgymond –, aki először halhatatlannak állítá a lelket. Nagyszerű, aki először megtagadta«. A jogász tapasztalatára mutat az a megállapítása, mely szerint »Jó, hogy nem vagyok bíró, senkinek nincs abszolút igaza.«». Továbbá „az eltérő diszpozíciók és az egymást kizáró igazságok” összefüggését mutató följegyzések azt is jelzik, hogy Madách „valószínűleg tudatosan készült olyan mű megalkotására, amelyben egymást kizáró igazságok működnek, egymással összeférhetetlen nyelvek replikáznak, egymással ellentétes világok küzdenek meg.”⁴²³

S. Varga Pál a befogadóra irányulva is felteszi ugyanezt a kérdést: melyik szólammal illetve milyen, a szólam mögött álló világmagyarázattal, „igazság”-gal és annak „értékrendjével” azonosulhat a befogadó? „A tragédia épp attól tragédia, hogy a hősnek, akivel azonosulunk, el kell buknia. A *Tragédiában* e szempontból elég egyértelmű a helyzet: a befogadónak, bármennyire ironizálódott is viszonya az ember nézőpontjával szemben, egyszerűen nem adatik meg más nézőpont, amivel azonosulhat, csak Ádámé, az emberé. Hiába adta föl lázadását, az Úr iránti bizalom nem azt jelenti, hogy az ő szölama elenyészett volna; hiszen a küzdés végkicsengése az Úr számára a harmónia, Ádám számára a megsemmisülés, még ha az ember belenyugszik is ebbe – az Úr céljának érvényesülése érdekében. [...] Akármennyire látjuk is be és érezzük át, ahogy Éva, hogy az emberi lét, az ember tettei egy végtelen kozmikus rend harmóniájába illeszkednek (természetesen ez is része az emberi nézőpontnak), ez nem akadályoz meg bennünket abban, hogy létünk végső tragikumát érzékeljük. Az Úr igazsága, igazolódjék bár teljességgel az ő *maga* nézőpontja sze-

rint, az ember számára csak második igazság lehet, mert túl van egzisztenciáján. Ugyanez áll Lucifer szólamára is: a »kétes szellemőr« igazságai (bár képviselőjük bukása ellenére ugyanúgy igazságok maradnak Ádám számára) végül is elsiklanak a sajátos emberi nézőpont, a sajátosan emberi egzisztencia mellett: a küzdelem, a szerelem, a művészet, az erkölcsi autonómia *átélt* elfogadásával nem tudnak mit kezdeni. A felső szint szólamaihoz képest mutatkozik meg tehát igazán az ember sorsának tragikus-katartikus jellege, végső soron tehát éppen abból a feszültségből születik meg a tragikum, hogy a cselekmény lezárul, a polifónia mégis az utolsó pillanatig megmarad.”⁴²⁴

A *Tragédia* eszmevilágának hátterében (a fő szólamokkal részben tár-sítva) két, illetve három meghatározó eszmerendszer, diskurzus szembe-állítását körvonalazódott az értelmezéstörténetben. Két, már szintetizáló, leginkább jellegzetes megközelítést kiemelve: Németh G. Béla szerint a „liberál-romantikus történetfilozófia és a pozitivista gondolkodásmód” ellentételezettségére épül a *Tragédia* eszmeisége, melyek szembesítésében egyik mellett sem foglalt állást Madách, ellentmondásait „gondolatilag kibékíteni, feloldani nem tudta.”⁴²⁵ Szegedy-Maszák Mihály a „liberális-romantikus történetfilozófiai szemlélet”-et is magában foglaló, tágabb értelmű (jobbára Ádámhoz kötődő) spekulatív metafizikát, másrészt a luciferi érvrendszerhez kapcsolódó, szintén tágabb értelmezésű pozitívizmust állítja szembe egymással és felhívja a figyelmet arra is, hogy Madách korában a pozitívizmus más világszemlélettel keveredve még éppen csak kialakulóban volt.⁴²⁶ Szegedy-Maszák Mihály Németh G. Bélától eltérően azonban nemcsak egy ellentételezést állapít meg a *Tragédia* eszmevilágában, hanem hatványozottan: a „liberális-romantikus történetfilozófiai szemlélet”-tel ellenpontozott pozitívizmus helyett egy tágabban értelmezett spekulatív metafizikát állít szembe a szintén tágabb értelmezésű pozitívizmussal és az utóbbival ismételtelen szembeállítja majd a vitalizmust.⁴²⁷ Szerinte Madách „az emberben kezdettől fogva eleve adott életerő eredeti lendületében látta a gyógyírt. A vitalizmus sohasem tűnt ugyan el a gondolkodásból, de a XIX. század közepére egészen háttérbe szorult, a pozitivista tudomány elvette hitelét.”⁴²⁸ Következtetése, hogy „Madách vitalizmusának végső forrását kétségkívül a Sturm und Drang időszakában kell keresnünk, de ma-

gyar kezdeményezéseket sem zárhatunk ki az előzmények köréből, elsősorban nem is az Athenaeum, hanem Kölcsey jöhet számításba, [...] ugyanis élete végén, politikai reményeinek szertefoszlásakor, cselekvő rezignációjában az emberben eredetileg adott küzdésvágyat tekintette az egyetlen biztos pozitív értéknek.”⁴²⁹ A *Tragédia* eszmeáramlatainak hatványozott ellentételezése abban áll, hogy egyrészt „Lucifer állandóan a liberalizmust, Ádám viszont a pozitívizmust rombolja”,⁴³⁰ így nemcsak „Lucifer tölti be a radikális ideológia-kritikus szerepét, hanem Ádám megújuló életlendülete is illuzorikusnak mutatja a Lucifer által képviselt érték-, döntés-, ontológia- és metafizikamentes gondolkodást.”⁴³¹ Évának elsődleges szerepe pedig abban van, hogy „ébren tartja Ádám életösztönét”, Ádám „vele született életlendülete” egy „magasabb értéket képvisel a műben”, mely elsősorban a küzdésvágyban realizálódik.⁴³²

Napjaink terminológiája, filozófiai horizontja felől és a *Tragédia* filozofikumának sajátosságai nyomán – Szegedy-Maszák Mihály három gondolati horizontjából érintőlegesen kiindulva, de azt egy lényegesen tágabb filozófiai kontextusba helyezve és viszonyrendszerüket nem egy lineáris tagadásban láttatva – mindenekelőtt a metafizikai gondolkodási horizontot különíthetjük el, a vele szembenálló és a pozitívizmust is magába foglaló antimetafizikait, valamint harmadik gondolati-filozófiai horizontként a már mindkettővel egyaránt szembenálló „életgyakorlati” bölcséletet. A hatványozott ellentétet egyrészt a *Tragédia* filozofikumának metafizikus – antimetafizikus gondolatisága között, másrészt a mindkét diskurzus spekulativitásával és kizárólagosságával, merevségével egyaránt szembehelyezett, „életgyakorlati”, életfilozófiai jellegű bölcsélet között láthatjuk. E hatványozott ellentételezettség kölcsönviszonyából is fakad, hogy sem a metafizikus, sem az antimetafizikus gondolkodás, sem az „életgyakorlati” bölcsélet, tehát egyik gondolati horizont sem válik abszolutizálttá Madách fő művében.

A metafizikus és antimetafizikus diskurzusokat elkülönítő valamint diszkussziójukat taglaló filozófiai olvasatom e részéhez Barta János értelmezése áll közel a metafizikus gondolkodás horizontjának megkérdőjelezését illetően, ugyanakkor különbözőségünk természetes módon a metafizika terminológiájának némileg másképpen értéséből is fakad. Barta János gondolatmenete e részében a metafizika keresztény aspektusa felől

közelít, értelmezésében az első szín az eszmei harc előjátéka, a „Sátán lázadása Isten ellen”, „mely történeti szemmel magyarázva, nem más, mint a XVIII. századi felvilágosodás és a XIX. századi radikális materializmus lázadása a keresztény isteneszme és a keresztény metafizika ellen.”⁴³³ „Az igazi eszmei harc akkor kezdődik, amikor Lucifernek sikerül még egy lázadást szítani az Úr ellen, s a maga pártjára von egy másik lázadót: Ádámot. Kettejük közt azonban nincs más közös a lázadás pusztja tényén kívül. Mindaz, ami a lázadást kirobbantja, már élesen elválasztja őket. Lucifer fellázad istentelenségből, azért hogy rombolhasson és ledöntse Istent; Ádám fellázad az önmagában érzett isteni szikra jogán. [...] Lázadóvá pedig akkor lesz, amikor önmagában is ugyanilyen gazdag végtelenség lehetőségét sejtí meg.”⁴³⁴ „A titáni arányúvá nőtt romantikus lángész lázadása ez, aki szembe száll Istennel azért, mert önmagában is valami istenit érez, mert önmagát metafizikailag függetlennek érzi, s részese akar lenni a teremtésnek, [...]”⁴³⁵ Ebből következik, hogy Ádám „bizonyosságot akar, teljes metafizikai tudást, s a luciferi „tudás” határozott, világos cáfolatát.”⁴³⁶ Halasy-Nagy József *Madách bölcsessége* című tanulmányában hasonlóan amellett érvel, hogy a *Tragédia* meghatározó eszmeisége „valójában metafizika”, mely kritikája a haladás elvének és a determinizmusnak, hiszen Lucifer, az ész, az örök halál felé vezeti az embert. „Metafizika, mert a lét elmélyült értelmezése, egyetlen tiltakozás a lapos felvilágosultság és a tudományos determinizmus mindent elárasztó hatalma ellen egy olyan korban, mely el volt telve a haladás eszméjétől és a tudomány mindenhatóságának hitétől.”⁴³⁷

A metafizikai, valamint az antimetafizikai gondolkodást Jürgen Habermas nyomán értelmezem, korunk filozófiatörténeti horizontjában állva: „metafizikainak nevezem annak a filozófiai idealizmusnak Platónhoz visszanyúló gondolkodását, amely Plótinosztól és az új-platonizmustól Ágoston és Tamás, Descartes, Spinoza és Leibniz filozófiáján át Kantig, Fichtéig, Schellingig és Hegelig terjed. Az antik materializmus és a szkepszis, a késő középkori nominalizmus és az újkori empirizmus antimetafizikai ellenmozgalmat jelent, ám ezek is a metafizika gondolati lehetőségének horizontján belül maradnak.”⁴³⁸ Így ott marad Habermas szerint a pozitívizmus is, mindenféle „antimetafizikus dühöngése” ellenére is, hiszen éppen ezzel árulta el szándékát, azt, hogy a „tapasztalati tudományok gondolkodását emeljék abszolútummá”.⁴³⁹ Tehát a pozitívizmust, bármennyi-

re is antimetafizikus, éppen a kizárólagosságra való törekvése teszi szándékában abszolutisztikussá.

Metafizikai és antimetafizikai filozófiai gondolkodás abszolutisztikus horizontját a 20. század gondolkodói kísérlik meg majd felszámolni. Habermas szerint Nietzsche erőfeszítései a metafizika túlhaladására „kétértelműek voltak”,⁴⁴⁰ s hasonlóan, a metafizikai gondolkodás motívumát látja továbbélni Karl Jaspers „filozófiai hit”-ében és Heidegger filozófiájában is.⁴⁴¹ Innen nézve, a metafizikai gondolkodás 20. századi továbbélésének filozófiatörténeti vonatkozása felől koherensnek tekinthető, hogy Barta János a *Tragédia* gondolati perspektivikusságát éppen Karl Jaspers *Philosophie* című művével állítja párhuzamba,⁴⁴² ahogy a heideggeri,⁴⁴³ illetve a nietzsche-i párhuzam-mozaikok⁴⁴⁴ felvetése is Fábíán Ernő, Hubay Miklós illetve Szathmáry Botond részéről.

Habermas szerint a metafizikai gondolkodás horizontja, így az Egyre, az Egészre, az Egységesre irányítottsága feltételezi, hogy a véges világ Sokasága mögött létezik egy „egységet teremtő rend mint lényeg”, mely fogalmi-eszmei természetű, ideális. Ez az ideális a lét mindenkori „vezéreszméje”,⁴⁴⁵ így a metafizikus filozófia feladata mindenekelőtt ennek a szellemi-eszmei lényegnek a spekulatív feltárása. Ennek csúcspontja a hegeli metafizika. A platóni hagyományozottságú metafizika a maga belső dinamizmusát idea és jelenség, valamint az Egy végtelenségének és a Sokaság, a Minden végességének szembeállításából meríti.⁴⁴⁶ Habermas koncepciójában az átfogó (filozófiai) modernitásnak, „a modern kornak a 18. századi felvilágosodás filozófusai által megfogalmazott projektuma abban rejlik, hogy mindenkori önértelmezésükben semmitől sem zavartatva fejlesztik az objektíváló tudományokat, az erkölcs és jog univerzalisztikus alapjait és az autonóm művészetet, [...] a felvilágosítóknak még megvolt az a szertelen elvárásuk, hogy a művészetek és a tudományok nemcsak a természeti erők ellenőrzését segítenék elő, hanem az emberek világ- és önértelmezését, az erkölcsi haladást, a társadalmi intézmények igazságosságát, sőt egyenesen az emberek boldogulását is előmozdítanák. Ebből az optimizmusból a 20. század nem sokat hagyott meg.”⁴⁴⁷ A felvilágosítók e tervezte elindít egy olyan programot, mely a modernitás átfogó diskurzusában kialakítja a fejlődés három öntörvényű területét, az univerzális moralitást, az autonóm művészetet és az objektív tudományt, egy látásmódként ter-

jesztve.⁴⁴⁸ Habermas a modernitás filozófiai diskurzusát a „jövő felé nyitott”-ként ragadja meg,⁴⁴⁹ Fehér Ferenc és Heller Ágnes pedig a folyamatos tagadás dialektikájában és dinamikájában, egy ellentétes pólusú ingamozgásban látják a modernitás átfogó filozofikus alapjellemzőjét.⁴⁵⁰ A modernitás első, korai filozófiai szerintük Kanté, majd Hegelét, mindkettő univerzális igényű, „metanarratív” filozófia, a metafizikai gondolkodás horizontján.

A felvilágosodás és a romantika korában a német filozófiai idealizmus jobbjára a 19. század első harmadáig olyan filozófiai „metanarratívákat” hozott létre, melynek magától értetődő narratívája volt a történelem teleologikus felfogása, annak „önálló dinamikát” tulajdonítva, amely „maga hordozza saját tökéletességét, végét és célját”.⁴⁵¹ A metafizikus filozófiák két-világának mozgó horizontjában a művészet, a tudomány, az erkölcs, a szellemiség alkotásai az univerzálisra irányulnak, egy „tökéletességeszmény” folytonos előrehaladásában.⁴⁵²

A két-világban való gondolkodást, a valamilyen szempontból magasabb felé való irányultságot, a tökéletesebb felé irányuló haladást közvetítették „a nagy elbeszélések”, így az univerzális igényű filozófiai rendszerek, mint például Kanté, Hegelét és Marxét is.⁴⁵³ Az átfogó modernitás létrejöttének első „nagy történeteiben” a történelem teleologikus, célelvű szemlélete, a folytonossá tett tökéletességeszmény mellett továbbél a két-világ „magasságkülönbsége”-nek narratívája. A két-világ narratívája (a modernitás első „nagy történeteit” is megelőzően) a metafizikus filozófiák sajátja, mégpedig Platónról ívelően, mely a lényeg keresése, a világ teljes és igaz ismeretének bizonyosságra törekvése mellett a valóságot kettészakítja értékesre, lényegire, ideálisra valamint egy értéktelen látszatvilágra; valóságra és eszményre; relatívrá és abszolútrá; diszharmonikusra és harmonikusra; Van és a Kell, a Van és a Legyen két-világára.

A felvilágosodástól kezdődően a transzcendens, a mitikus túlvilági vezérlés helyébe az értelemteremtő ész és az emberi közösségbe, a történelem fejlődésébe vetett hit lépett. Uralkodóvá vált az a meggyőződés, már a konkrét filozófiai rendszerektől (is) függetlenül, hogy a történelem maguknak az embereknek, a romantikusoknál a „nagyembereknek” a műve, valamint feltételezték – Bókay Antal összefoglalása alapján –, hogy a valóság megismerésével, a tudás, az eszmeiség, az erkölcs és a művészet in-

tegrációjával az ember egy boldogabb, teljesebb életet tud kialakítani.⁴⁵⁴ A tudomány, az erkölcs, a művészet olyan „kulturális értékszférák” már Schillernél, melyekben az „öntörvényűségüknek az az eszméje rejlik”, miszerint „fel vannak mentve”, „teljesen sérthetetlenek az emberek önkénye számára”.⁴⁵⁵ A 19. század közepére kialakult a metafizika és az antimetafizika éles szembenállása, mely radikálisan felgyorsította a néhány évtizede elkezdődött, nagy múltú metafizikus gondolkodás válságát. E válságfolyamat tényezői a század közepétől: a pozitívizmus „antimetafizikus dühöngése”, mely dühöngés metafizikai horizontú abban, hogy a pozitívizmus is kizárólagos világmagyarázatra törekedett; majd a „természettudományok tapasztalati-tudományos módszere”, melyek fokozatosan megrendítették a metafizikus filozófiai megismerés „privilegiumát”;⁴⁵⁶ valamint a történeti tudat színrelépésével a „végesség dimenzióinak meggyőző ereje” és mindemellett „az érintkezési formák és az életformák eldologiasodásának és funkcionálizálódásának” lassú terjedése.⁴⁵⁷ A metafizikus gondolkodás válságfolyamata részben egybeesik – Lyotard kifejezésével élve – az univerzális „nagy elbeszélések”, a mindent biztonságossá tévő szellemi-eszmei „metanarratívák apparátusának elavulása”-val.⁴⁵⁸

Ezt a hosszú, metafizikai eszmétörténeti válságfolyamatot szinte leképezi a *Tragédia* filozofikuma: a metafizikus és antimetafizikus gondolkodási horizont szembenállása, valamint a mindkettővel szembeállított „életgyakorlati” bölcsélet révén, (s ahogy azt látni fogjuk e harmadik fejezet egészében) e hatványozott szembeállítás során egyik sem válik kizárólagos érvényűvé, univerzálissá, illetve abszolutizálttá, ebben az értelemben így egy formai-logikai, szabályozott nyitottságról beszélhetünk. A hatványozott szembeállítás, tagadás miatt e filozofikum állításává válik az, hogy nincs univerzális metanarratíva. Ezt támasztja alá, hogy a filozofikus problémakörök egyik megoldási módozata sem válik kizárólagossá, abszolút érvényűvé, így az átfogó modernitás filozófiai diskurzusához hasonlóan a *Tragédia* filozofikuma is egy folytatólagossá tett tagadásban és a „jövő felé nyitott”-ként⁴⁵⁹ értelmezhető. A *Tragédia* filozofikumának e modernitás-jellemzői a filozofikus problémakörök formálásának módjában nyilvánul meg, a problémakörök válaszvariációinak hatványozott ellentétességében, egyfajta folytonossá tett tagadásban, ezáltal a problémakörök formálásának szabályozottan nyitott voltában, ám mégis a jövő felé való nyitottságá-

ban.⁴⁶⁰ Így a formálás módja e filozofikum esszenciája egyben, azaz a formálás módja a *Tragédia* filozofikumának a modernitás filozófiai diskurzusára jellemző kifejeződése, reprezentációja is, miszerint nincs univerzális metanarratíva. A továbbiakban a modernitás azon jellemző filozófiai diskurzusát, diszkusszivitását és narratíváit jelzem, melyek a *Tragédia* legátfogóbb gondolati – a metafizikus, az antimetafizikus és az „életgyakorlati” bölcsélet – horizontjait alakítják. Először a két meghatározó metafizikus filozófiai problémakört, a két-világ és az eszme megvalósíthatósága kérdéskörét bemutatva elemzem e gondolati horizontok alatt nyitottan maradó háromfajta válaszlehetőséget, mely a műalkotás formai-logikai, szabályozott nyitottságát teszik lehetővé, majd *A megformált filozofikus problémakörök szabályozott nyitottsága* című részfejezetben folytatom a további filozófiai problémakörök analizálását.

A *Tragédia* filozofikumára koncentrálnó értelmezésem leginkább átfogó gondolati horizontjaiban az ádami eszmék, mint metafizikus lényegiségek – a történelmi színekben különböző konkrét formákon keresztül – egy állandó konfliktusban és drámai küzdelemben vannak a megvalósíthatósággal. A történelmi színekben újra és újra felbukkan valamely eszme, majd ezt követi a tragikus eszme-veszteség, mint értékvesztés, a megvalósíthatatlanság vagy a torz megvalósulásának győzelme. Miből fakad a tragikus eszme-veszteség? Elősorban Ádám (a habermasi értelemben vett) metafizikus, eszmei-szellemi lényegkereséséből ered,⁴⁶¹ a megtalálni vélt lényeg, „vezéreszme”,⁴⁶² mint valamely konkrét eszme – szabad emberi akarat, egyenlőség, demokrácia, testvériség, szabadság, tudomány, szabad verseny, a szerelem mint eszmény stb. – immanenciájának, életintegrációjának a lehetetlenségéből. E mögé helyezhető érvként, ahogy arra már Hites Sándor is utalt, a kanti „dialektikus látszat” fogalma, mely az emberi gondolkodásnak arra a hibájára hívja fel a figyelmet, mely szerint az eszméket valóságos létezőkként gondolja el, megvalósíthatóságukat állítva. S tulajdonképpen ebből, az „illúziók lelepleződése”-ből fakadnak⁴⁶³ Ádám csatlódásai.

Az eszmék megvalósíthatósága vagy megvalósíthatatlansága, mint az egyik meghatározó metafizikus problémakör mellett a metafizikus két-világ narratívájának (mely egyben metafizikus filozófiai problémakör is) két szembeállított pólusa van, a világ egységének szétszakitottsága a Van vilá-

gának uralmával (luciferi szólam), illetve a Legyen világa megvalósulásának ádámí akarása. A két-világ problémakörében a két, kizáróan ellentétes megoldási módozat, válaszvariáció mellett harmadik féle válaszvariációt, a két világ egységét illetve a kettő közötti az átjárás lehetőségét majd az Úr fogalmazza meg az utolsó színben az „életgyakorlati”-nak nevezett gondolkodási horizont meghatározó elemeként.

Ádám metafizikai tudásra és egyben egy abszolút tudásra, bizonyosságra, mint az eszmei lényeg megismerésére vágyódik és egy univerzalisztikus irányultsággal úgy gondolja, hogy az egyedi ember életének (az egynek), és az emberiség létezésének, egyben történelmének (a mindennek) is van valamilyen értelmes, eszmei lényege. Ádám, a metafizikus ember egyben feltételezi azt is, hogy ez a megismerhető eszmei lényeg meg is valósítható. A Legyen világának átfogó metafizikus megvalósítási törekvése ez, hiszen ennek immanenciájával válik az ember nemesebbé, ily módon fejlődik, halad az emberiség és ez a valamely eszme lesz az ember- és történelemformáló erő. Ebben az értelemben Ádám teleologikussága metafizikus jellegű. Ezzel szemben a megtalált és megvalósíthatónak vélt nagyszerű és értékes eszmék, mint metafizikus lényegiségek megvalósíthatatlannak bizonyulnak a Van világában, az álmodott történelem különböző korszakaiban az egyes küzdő egyén, Ádám nézőpontjából, mivel életintegritációjuk, megvalósíthatóságuk kudarcba fullad vagy a megvalósulásuk folyamán eltorzul eredeti tartalmuk. Ezáltal tágabban a történelmi és az emberi fejlődés, a haladás narratívája, a 18. végi és a 19. századi metafizikus gondolkodás, illetve univerzális filozófiai diskurzus egyik alapvető narratívája is megkérdőjeleződik, egyben jelezve az eszmehit devalvációját. Ádám metafizikus lényegkeresésével; az emberi létezés értelmességébe, az eszme megvalósíthatóságába, kiemelten a szabad akarat érvényesíthetőségébe vetett hitével, teleologikus történelemfelfogásával és egy metafizikus minden-tudásra irányuló és abszolút bizonyosságot kereső törekvésével áll szembe a luciferi antimetafizikus gondolkodásmód kizárólagosságra való törekvése. Részletezve e szembenállást: a valamely egy igaz, eszmei lényeggel szemben az 'egy igazságok' cáfolása; az ádámí nézőpont, horizont szűkösségének a bemutatása, a metafizikus megvalósultságok lehetetlenségének vagy torz megvalósulásainak, egyben a haladás látszólagosságának a megláttatása; a szabad akarral szembeni determináció, a szellemi-

séggel szembeni anyagi, materiális meghatározottság hangsúlyozása, valamint az emberiség erkölcsi javíthatatlanságának és szellemi értékei elértéktelenedésének bemutatása. Összességében az emberi létezés értelmességének, értékességének és haladásának a megkérdőjelezése. Ádám az emberi létezés metafizikai, többnyire valamely eszmei lényegében és ezáltal az értelmességében hisz, ennek megtalálásában és megvalósításában bízik. Lucifer a megvalósíthatatlanság vagy a torz megvalósulás bemutatásával és kételkedő racionalitásával megkérdőjelezi ezt a valamely eszmei értelmességben való hitet, körkörös létértelmezésével és világmagyarázatával az egyenes vonalú fejlődést, az emberi küzdés folyamatának az értelmét és ezzel együtt az Úr által teremtetett emberi világ értelmességét. Ellentétes létértelmezések csapnak össze az álmoképek hatására Ádámban, de metafizikai hitét, lényegkereső és -állító, legfőképp az értelmességben, annak eszmei leképeződésében, így az elsőként kapott és az utolsóként megmaradt eszmében, a szabad akaratban hívő mivoltát akkor sem tagadja meg, amikor az öngyilkosságra készül. Sőt éppen ennek luciferi megkérdőjelezése, tagadása miatt dönt így, hiszen az értelmességet a különböző eszmékben kereső és állító Ádám értelmetlennek tapasztalja az emberiség létezését, ezért készül az öngyilkosságra, tetteivel pedig utoljára demonstrálni kívánja, a számára egyetlenként megmaradt eszme, a szabad akarat érvényességét és érvényesíthetőségét, még akkor is, ha ennek ára önmaga elpusztítása. Úgy tűnik ennél a jelenetnél, hogy a metafizikus embernek meg kell tagadnia (a Lucifer által valóságosnak mutatott értéktelen) életet ahhoz, hogy hű maradhasson önmagához, önmaga bensővé vált lényegi elveihez, eszméihez, melyek létének autentikusság-alapját, létének értelmességét jelentik.⁴⁶⁴ Ebből a nézőpontból a metafizikus ember tragédiája: az eszme tragédiája. Vajon Lucifernek Ádám elkeseredett öngyilkossága jelentené a valódi győzelmet? Az antimetafizikus gondolkodásmódú Lucifernek nem az a kizárólagos és szűk célja értelmezésében, hogy az embert (testi mivoltában) elpusztítsa, hanem tágabban az, hogy a teremtetett világ és benne az emberi létezés értelmetlenségét bizonyítsa, mind az ember, illetve a teremtményén keresztül, az Úr számára. Lucifer nem elégszik meg azzal, hogy az eszmei lényegét megőrző, a szabad akarat érvényesíthetőségében az utolsó percig is hívő Ádám öngyilkos legyen, hiszen így csak fizikai, anyagi mivoltában pusztul el az ember. A luciferi igazságot, miszerint ér-

telmetlen a teremtet világ létezése, melyet szerinte alapvetően az anyagnak a szellemmel való vegyítése tette azzá, Ádám nem fogadja el. Az öngyilkossági jelenetnél Lucifer szavai nem az ádámí döntés feletti örvendezése. Míg ezzel szemben, az űr-színben elégedettsége annak szól, hogy a saját igazát látja bizonyítottnak azáltal, hogy az anyag és a szellem kettősségében vergődő ember a saját választásából fakadóan hagyja el anyagi terét, s pusztá szellemként már csak egy halott „báb-istenség” legyen. Így itt, mintha beigazolódna a luciferi refutatív szólam igazsága: az embernek az anyag és a szellem dualizmusára épülő léte értelmetlen, tehát az anyagnak szellemmel való felruházása értelmetlen teremtet cselekedet volt az Úr részéről. Lucifer számára a valódi győzelmet az jelentené, ha Ádám megtagadná önmaga benső szellemi, eszmei lényegét, mindenekelőtt a szabad akarat létezésében és érvényesíthetőségében, az emberi létezés lényegének mutatózó, eszmei értelmességében való hitét.

Amíg az ádámí metafizikus létértelmezés kritikáját Lucifer adja, egy antimetafizikus érvrendszerbe bújva, addig az ádámí kritika éppen abban nyilvánul meg, hogy újabb és újabb eszmei, lényegi értelmet vél felfedezni, majd végül, a XV. szín első részében abban, hogy nem fogadja el a luciferi érveket az ember abszolút determináltságára, a szabad akarat tagadására vonatkozóan.

Az eszme megvalósíthatóságának metafizikus problémakörén belüli szembeállítás, az eszme megvalósíthatóságába vetett ádámí hit és annak megvalósulatlansága, megvalósíthatatlansága közötti kizáró ellentmondásosság bár folytonos az álomképek sorozatában, mégis a XIII. szín végén és a XIV. színben a sarki pólusok ellentételezettsége révén a legszélesebbre feszített, romantikus módon az ellentét itt a legélesebb. Felidézve e jeleneteket: az űr-szín végén, az emberi élet célját a küzdésben megtaláló Ádám már nemcsak az eszméinek torz megvalósulását a történelemben sorra megtapasztaló egyén, hanem már egy egyetemes perspektíva felől tekint eszmei teleologikusságára, talán Lucifertől tanulva e nézőpontváltást, melyek mégiscsak előbbre vitték az „embernemet”, „bármí hitvány”-ak is voltak, felemelték az egyént:

[...] bármí hitvány

Volt eszmém, akkor mégis lelkesített,

Emelt, és így nagy és szent eszme volt.

Mindegy, kereszt vagy tudomány, szabadság
Vagy nagyravágy formájában hatott-e,
Előre vitte az emberemet. –
Oh, vissza hát a földre, új csatára. –

Lucifer hiába figyelmezteti Ádámot a tudós szavára, hogy „négy ezred-
évre / Világod megfagy – a küzdés eláll”, Ádám újra bízik, mégpedig ismét
a tudományban, annak dacoló erejében. Lucifer ismételten figyelmezteti,
mégpedig a falanszter-színben tapasztaltakat idézve fel számára:

Van-é küzdés, nagyság, erő
A mesterkéltn világban, melyet az
Ész rendezett teóriáiból,
S melyet magad szemlélhetél imént.

Ádám lendülete azonban szinte határtalan és szintén Lucifertől tanul-
takkal érvel először, majd Ádámként lelkesedik:

Csak mentse meg a földet – elmulik
Az is, mint minden, a mi hívását
Betölté, s akkor újra felmerül
Az eszme, mely életet lehel reája.
Vezess csak vissza, égek látni már,
A megmentett földön mi új tanért
Fogok fellelkesülni. –

Az eszkimó-szín viszont e vágyott eszme-remények megvalósultsága
helyett a legvégső pusztulásban mutatja be az embert, állati létbe süllyed-
ve és itt Ádám kiábrándulása éppoly erőteljesen szélsőséges, mint koráb-
bi, ám már végsőnek tűnő lelkesedése volt:

Im nagy isten,
Tekints le és pirúlj, mi nyomorúlt,
A kit remeknek alkotál, az ember!

Az eszme megvalósíthatósága illetve megvalósíthatatlansága közötti
szembenállás az istentől elhagyatott és az istenét elhagyó ember számára
jelent feloldhatatlan ellentétet. Mivel az egyén számára, amennyiben kitart
utolsóként megmaradt eszméje, a szabad akarat és annak megvalósítható-

sága mellett, ez az önként vállalt halált jelenti egyben, ahogy azt láthattuk a szabad akarat s választás eszméje mellett kitartó, öngyilkosságra készülődő Ádámnál. A zárószerben, az Urához visszatérő és őt visszafogadó Ádám számára az Úr és az Angyalok kara nyilatkoztat ki egy újabb eszmét, az erény, a nagyság elérhetősége és a küzdés folytonosságának megerősítése mellett, illetve általa, a szabad erkölcsi választás eszméjét: „Szabadon bűn és erény közt / Választhatni, mily nagy eszme”. S ezen „nagy eszme” az eszkimó-színbeli végső hanyatlással szemben egy másfajta fejlődés, haladás útját kínálja az ember számára, mégpedig az erkölcsi és lelki fejlődését. A transzcendens vagy – kanti áthallásban – transzcendentált módon az Úrtól visszkapott eszme megvalósíthatósága négy feltételhez kötött. Egyrészt az „égi szó” meghallásához: így egy magasabb létszféra felé történő irányultsághoz, kapcsolódáshoz, a Van és a Legyen két-világának átjárhatóságban történő megéléséhez, mégpedig a költészet, a dal és az azt közvetítő nő, s érzelmei segítségével, másképpen szólva az „örök nőiség” és a művészet közvetítettsége segítségével. Másrészt a luciferi működéshez és következményéhez, a jó és a rossz dialektikájában való éléshez, hiszen Lucifer „Lesz az élesztő, mely forrásba hoz, / S eltántoritja bár – az mit se tesz – / Egy perczre az embert, majd visszatér”. Harmadrészt, az Angyalok kara énekében foglaltak szerint az isten és az ember kapcsolatának helyes megéléséhez:

Ámde útat felségében
Ne vakítson el a képzet,
Hogy amit téssz, azt az Isten
Dicsőségére te végzed,
És ő épen rád szorúlna,
Mint végzése eszközére:
Sőt te nyertél tőle dísz, ha
Engedi hogy tégy helyette. –

Negyedrész ahhoz az Ádámhoz, aki újra tud majd bízni és újra képes majd küzdeni.

A nagy múltú metafizikus, valamint (a pozitívizmus révén felerősödő) antimetafizikus gondolkodás két olyan, egymással ellentétes, mégis szorosan összetartozó válfaja a 19. század univerzalizásra törekvő, „metanarra-

tív” filozófiai diskurzusainak, melynek a század második felére lassan kialakuló és a 19–20. század fordulójára nyilvánvalóvá lett válsága együttesen jelenti a lényegiség, az értelmesség, a haladás-eszme, valamint az abszolút bizonyosság és egyúttal az emberi megismerés egzakt objektivitásának a megkérdőjelezését is,⁴⁶⁵ mely válságfolyamat kulcsszava a relativizmus lesz. Ebben a válság- és határhelyzetben áll a *Tragédia* filozofikuma, a metafizikus-antimetafizikus gondolkodási horizont diszkusziójában és egyben az univerzális, metanarratív filozófiai diskurzus megkérdőjeleződésében.

A *Tragédia* filozofikumának konstruálódási folyamatában a „nagy elbeszélések”, az univerzális igényű filozófiák narratívái⁴⁶⁶ fedezhetőek fel. Így a történelem teleologikus felfogásának narratívája, mely univerzális jellegű, a valamilyen eszmé(k)ben megragadott célteljesítő befejezettség posztulátumára építő.⁴⁶⁷ A *Tragédia* enciklopedikussága és egyetemessége révén, mind időben és térben; a mitikus és a történelmi időt is átfogva, Ádám alakváltozatain keresztül a világ teremtésétől, az emberi történelem alakulástörténetén keresztül az emberiség elállatiasodottságáig, a föld bolygó lassú haldoklásáig ível a történetmondás, teljes világértelmezésre törekedve, egy célelvű történelem- és lételfogást mutatva, de egyben azt meg is kérdőjelezve, mégpedig a luciferi ciklikus körforgás-felfogással. Ádám metafizikus célszerűségigénye mind az emberiség történelmi létének (eszmei) céljára, mind az egyén létének céllal bíró mivoltára kérdez rá. A zárójelenetben az Úr válasza és végszavai nem a keresztény célértéket tartalmazzák, ahogy az netán elvárható lenne Szegedy-Maszák Mihály szerint, hiszen a „*Tragédia* a teremtéssel kezdődött, az utolsó színből viszont hiányzik a Civitas Deinek a megjelenítése, holott a kezdet és vég mítoszának ilyen értelmezése szétválaszthatatlan egységet alkot a keresztény hagyományban.”⁴⁶⁸ Ehelyett az Úr zárójelenetben elhangzott szavai egyrészt megerősítik Ádám űr-színbeli felismerését a célt illetően, másrészt a küzdés konkrét célját ugyan nem, de a magasabb szféra felé való irányultságát, átjárhatóságát, segítő társát, eszközeit is megjelölik és potenciális eredményességét is („biztosítva áll nagyság, erény”). Az Úr szavait Ádám csak gyanítja és a „vég”-et nem tudja feledni. S. Varga Pál a teleologikussággal összefüggően a haladás narratíváját véli meghatározónak. A „földi-érzéki lét tökéletesítésének”, jobbításának folyamata az egyiptomi színnel, a történelem fogalmának ’megképződésével’ indul, és folyton módosul, diffe-

renciálódik képzete Ádámban. A XIII. színig teleologikus narratívaként a meghatározó (bár Ádám néhol elidegenedik a „célrányos történelem képzetétől”, például a kepleri alakváltozatban:⁴⁶⁹ „Ádám *történelmi* retorikájában az új és új eszmék a teleológia megerősítését szolgálják: *azért* merülnek fel, *hogy* pótolják az előző eszme kudarchoz vezető hiányosságát. Lucifer *ironikus* nyelvezetében az új meg új eszmék kudarca a teremtes elhibázottságára, az emberi szellemnek az anyagi lét lehúzó erejével szembeni tehetetlenségére, s ezzel Ádám történelmi teleológiájának tarthatatlanságára szolgál egyre halmozódó bizonyítékokkal. E logika azonban csak Ádám egyes konkrét elvárásait hiúsítja meg, az egész narratívát nem képes cáfolni. Ezért marad nyitott a párbeszéd a XIV. színig – s ott sem Lucifer ironiája buktatja meg a történelmi haladás eszméjét, hanem a földi lét végeessége: a történelem fölötti idő.”⁴⁷⁰

A záró jelenetbe koncentrálódott életfilozófia, az általam „életgyakorlati” bölcséletnek nevezett, egy másfajta jellegű fejlődési lehetőséget nyit meg, mégpedig az ember, mint erkölcsi lény fejlődését kínálva, azonban csak potencialításában, szabad választási alternatívaként. Kitérőként megjegyzem S. Varga Pál elemzése nyomán, hogy a 19. századi magyar romantikus költészetben, az európai hagyomány egyik világképi alkotóeleme éppen a teleológia,⁴⁷¹ mely – a madáchi lírára is hatással bíró – Petőfi költészetében, a választott költői-forradalmári szerepben mutatkozik meg a legerőteljesebben, ám kétségekkel is telve.⁴⁷²

Mint e teleologikus narratíva ellentettje, kizárólagosságra törekszik a luciferi, a kezdet és a vég folytonos ismétlésére épülő, végtelen ismétlődésnek tekinthető ciklikus körforgás-felfogás. A vicoi (17–18. századi) gondolati párhuzam meglátása Fáj Attila részéről ugyan indokolt, ám mégis egyoldalú abban az értelemben, hogy a műalkotásban kétféle narratíva van, a történelmet illetve a kultúrát körkörösességében, ciklikusságában felfogó narratíva áll szemben a teleologikussal. Szerb Antal részéről a spengleri (20. századi) analógia-meglátás, a körforgás-narratíva mellett viszont éppen úgy helyet kap a másik narratíva meglátása is, igaz, csupán kiindulópontként, mégpedig a hegei fejlődés-elvűség, majd az abból való kiábrándulás. Továbbá, ahogy erre már utaltam, a (luciferi) körforgásszerű létértelmező narratívába, ahogy némely pozitivistá gondolkodó, úgy az Athenaeum néhány tanulmánya⁴⁷³ valamint Kölcsey *Töredékek a vallásról* című esszé-

je,⁴⁷⁴ Eötvös regénye és Vörösmarty bölcséleti költészetének némely mozzanata⁴⁷⁵ is beilleszthető, s valamennyi hazai vonatkozásúró joggal feltételezhető illetve Kölcseyről és Vörösmartyról közismert, hogy hatottak Madáchra.

Meghatározó a *Tragédia* filozofikumában a két-világ narratívája, mely ugyanakkor filozofikus problémakör is. Amíg a felvilágosodás „tervezetében” a két-világ horizontjában a szellemiség alkotásai, így a művészet, a tudás és a tudomány, az erkölcs egyaránt „megváltó” funkcióval bírtak egy valamilyen szempontból magasabb, harmonikusabb, az emberek számára boldogabb létszféra irányába, addig a *Tragédia* romantikus módon megkérdőjelezi mindezek egy részét, mégpedig az ész, az értelem, a racionális pragmatizmus, a tudomány (és a falanszterben a tudományos technika) mindenhatóságát. Helyébe az „örök nőiséget”, az érzelmet állítja, s mellette a művészet, konkrétan a költészet és a dal a magasabb létszféra felé mutató, két-világot összekötő, egységesítő jellegét. Ádám bűnbeesését – metafizikai minden-tudásra és függetlenségre való vágyódását – a magasabb létszférára irányuló küzdés praxisával próbálja meg megváltani, valamint ilyen megváltó funkciójú a küzdő férfi mellett álló, az „égi szó”-t meghalló nő és a művészet (a költészet és a dal). A magasabb létszféra felé irányuló küzdés legfőképp a bölcséleti irodalom sajátja, Goethe *Fausztjában* megváltó jelleggel bír; a magyar irodalomban, különösen Vörösmarty bölcséleti költészetében (konkrétan a *Gondolatok a könyvtárban* költeményében) az „és mégis” jellege erősödik fel; míg Madách *Tragédiájában* e kettő ötvöződik.⁴⁷⁶

A *Tragédia* filozofikumának diskurzus jellege és filozofikus narratívái valamint a gondolati problémagazdagság és a problémakörök szabályozott nyitottságban történő formálása magyarázatként is szolgálhat a konkrét filozófiákban megtalált vagy megtalálni vélt források és hasonlóságok, párhuzamok sokaságára, melyek közül némely Madách korán túlra mutat.

Az univerzális igényű, „metanarratív” filozófiákban lényegében egy ígéret rejlik, az, „hogyan lehetséges a végső, mindent összefoglaló metanarratíva”.⁴⁷⁷ Ezt a mindent biztonsággossá tévő szellemiséget (Lyotard kifejezését alkalmazva) azonban alapvetően megkérdőjelezi a *Tragédiának* az elmentélező formálásból eredő filozofikus polemizálása, döntően a metafizikus és antimetafizikus gondolkodás szembenállása, valamint a mindkettővel szintén szembenálló életintegratív, „életgyakorlati” bölcsélet, mely a

zárósínpben koncentrálódik és éppen e hatványozott ellentételezettségük miatt egyik sem válik abszolutizálttá. Megjegyzem, Lyotard a posztmodernben „a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként” határozza meg.⁴⁷⁸ A *Tragédia* az egyes filozofikus problémakörökön belül megfogalmazott, ellentétes válaszváriációkkal, azok viszonylagossá tételével ugyanezt állítja: nincs mindent biztonságossá tévő szellemi, filozófiai metanarratíva. Igaz, ez még nem jogosít fel bennünket arra, hogy a *Tragédiát* posztmodern műnek tekintsük, de arra igen, hogy gondolati perspektiví-kusságát és az átfogó modernítésre jellemző ezen sajátosságát⁴⁷⁹ hangsúlyozzuk, miáltal érthetőbbé válik máig meglévő jelenvalósága és hatása.

A *Tragédia* zárásában, az Úr válaszaiba tömörítve a spekulatív metafizikus és antimetafizikus filozófiával egyaránt szembeállítható életintegratív, „életgyakorlati” bölcelet lényegi elemeként az embernek a „magasabb” szférával, a Kell, a Legyen világával való kapcsolódási lehetőségét, egyben erkölcsi fejlődésének lehetőségét és a küzdés praxisa révén annak lehetséges eredményességét („biztosítva áll nagyság, erény”) hangsúlyozza. Tehát egyfajta potencialításában adott bizonyosságot nyújt a *Tragédia* „életgyakorlati” bölcelete, mégpedig a legátfogóbban megfogalmazva: a magasabb létszférával, a Kell, a Legyen világával való kapcsolódás lehetőségét. A Legyen világa felé irányultsághoz, az átjárás lehetőségéhez, e két világ egységének megteremtéséhez a szabad választáson alapuló erkölcsi tudat és cselekvés „nagy eszmé”-jét kínálja fel, a küzdés praxisára és a bízásra való felszólítással együtt, összességében az erkölcsi fejlődés lehetőségét. Ez az „életgyakorlati” jellegű bölcelet nem a spekulatív eszmerendszerek sajátja, hanem egy életintegratív bölceleté, egy sajátos életfilozófiáé, mely folyamatosan bontakozik ki. Először a tudós Ádám-Kepler a második prágai szín végén az ember divinatorikus törekvéseit mutatja meg, majd az emberi tudás határoeltságát ismeri és ismerteti fel, mint egyik elemét az „életgyakorlati” jellegű bölceletnek. Az úr-szín végén az ádámí „élet küzdelem” felismerés a másik lényegi eleme e bölceletnek, ahogy a folytonosan megújuló ádámí lendület vitalitása is, magába foglalva azt. Végül az Úr szavai tömörítik ezen „életgyakorlati” bölceletet az Angyalok karának énekével együtt, a szabad erkölcsi választás, mint a „nagy eszme” és a „kegyelem” kinyilatkoztatásával. Éva az Úr szavait rögtön megérti, míg Ádám csak gyanítja, nem véletlenül, hiszen a történelmi színekben Éva po-

zitiv alakváltozataiban többször is közel kerül e gondolati horizonthoz. Az „életgyakorlati” jellegű bölcelet bizonyossága az ember erkölcsi fejlődésének lehetőségét illetően azonban nem tételes, abszolút bizonyosság, (ahogy a metafizikus, illetve antimetafizikus gondolatiság sem), mivel a mű fiktív világában elsősorban a lehetőségében, a jövő felé irányulva adott. Valamint azért sem abszolutizáló e bölcelet, mert a vele szembenálló luciferi nézőpont és világlátás sem válik érvénytelenné, az Úr nem cáfolja meg Ádám számára az álmképeket, sőt Lucifer működését korlátozottan, de szükségesnek véli, mely hatásában sem tekinthető érvénytelennek, gondoljunk csak Ádám utolsó mondatára. Továbbá ez az „életgyakorlati” bölcelet azért sem tekinthető abszolutizálónak, mert bár az Úr szavai somázzák és az Angyalok kara nyilatkoztatja ki, de „nagy eszméje”, a szabad választás bűn és erény között: mindig az egyes ember aktuális döntése marad a jó és rossz közötti mindenkori választása nyomán, ahogy a múltban, úgy a jövőben is.

A bölcelet életintegrativitásának gondolata Madách kortársainak filozófiai gondolkodásában jelenik meg, mégpedig az „életgyakorlati bölcselkedés” mestereit – a természet élvezetét, a művészet és a tudomány művelését, alapjában az „életszépítést” szolgáló görög bölcseket – mintaképnek tartó és a filozófia tárgyát alapvetően „életbeli”-nek vélő⁴⁸⁰ magyar „egyezményes” filozófiában. E korabeli irányzatnak a *Tragédia* eszmevilágára tett hatását ugyan nem tudjuk konkrétan bizonyítani, de nagy valószínűséggel állítható ismerete, Baranyi Imre kutatásai nyomán, miszerint a fiatal Madách ismerte az Athenaeumban megjelent egyik képviselőjének, Hetényi Jánosnak az írásait.⁴⁸¹ Úgy vélem, hogy a gondolati rokonság, a hatás kérdésének eldöntése nélkül is megállapítható a hasonlóság, az egyik párhuzam éppen a filozófia feladatának életgyakorlati, ezáltal párhuzamos felfogásában ragadható meg. Az „egyezményes” filozófia Szontagh Gusztáv melletti fő képviselője, Hetényi János szerint a „philosophia köre tehát az élet”, másfelől a filozófia „legyen ne csak szemlélő, hanem munkálkodó; fejtse szüntelen az élet kérdéseit, és magából ki- és betekintsen”, a filozófiának „az élet nyelvén, kell hogy szóljon.”⁴⁸² A *Tragédiának* a spekulatív filozófiával szembeállított „életgyakorlati”, életfilozófiai bölceletét értelmezhetjük egyfajta válaszként is a filozófia feladatának újra felélénkítő diskurzusában, hiszen éppen a 19. század közepére tudato-

sodott a filozófiai gondolkodásban (a hegeli spekulativitással szemben) az ősi bölcsesség-identitás elvesztése. Elvesztése a valahai bölcsesség szeretetének, a „jó élet”, a „jó dialektikája” tudásának, az „életszépítést” szolgáló ismereteknek, mely tudás egyfajta „gyakorlati filozófia”-ként képes eligazítani az embert a természeti és a társadalmi világ dolgaiban, így a cselekvés vonatkozásában is, melyet nem tudott pótolni sem a felvilágosodással induló racionalitás, sem a metafizikus vagy az antimetafizikus, az ez utóbbin belüli pozitivistá gondolkodás sem. A *Tragédia* „életgyakorlati”, életfilozófiai bölcslete nem egy racionális tudással felismerhető, egy igazságot nyújtó vagy egyfajta világmagyarázatot adó, hanem egy élet-tevékenységre, az élet intenzív megélésére, a jobb élet reményében való biztatás, elsősorban az Úr záró szolamába tömörítve. Egy olyan küzdő és bízó élettevékenységre való biztatás a *Tragédia* „életgyakorlati” bölcslete, mely a jó és a rossz dialektikájában az emberi öntudat alapvető értékei, a két-világot összekötő eszmeiség, az örök nőiség, a szerelem, a művészet és az erkölcsi szabad választás valamint a küzdés, a bizás praxisának értékei mentén koordinálódik.

A *Tragédia* életintegratív, életfilozófiai bölcslete egyfajta élhető gondolatiság, egy, a spekulatív filozofálás egyoldalú kizárólagosságától, a metafizika és az antimetafizika szélsőségesen ellentétes válaszvariációitól eltérő sajátos életfilozófia, melynek ugyanakkor több gondolati eleme is van, ahogy ezt részben fentebb már említettem. Egyrészt ilyen elemnek gondolom a Szegedy-Maszák Mihály által jelzett vitalizmust,⁴⁸³ Ádám folytonosan megújuló életlendületét, eszmekeresését. Ennek az életlendületnek konkrét történeti formája a küzdés filozofikuma, az „és mégis” küzdés. Az életfilozófiai perspektivizmust tudtommal először Szerb Antal látja meg, szellemtörténeti ihletettséggel foglalva össze a madáchi életfilozófia vitalisztikusnak is nevezhető sajátosságait, melyet elsősorban Évában vél felfedezni, valamint Ádám küzdésének „és mégis” karakterében: „Madách szemében a nő a bergsoni életlendület szimbóluma. [...] Hiába csügged el és hal meg a férfi-Ádám minden történelmi színben, a nő, az életöszön élni kényszeríti az erotikum legyőzhetetlen imperatívuszával, és az öngyilkosjelölt előtt felfedi öngyilkosságának hiábavalóságát, mert magában hordja a legyőzhetetlen új életet. Ádám és Éva nagy harca a történelmen keresztül a szellem és az élet örök ellentéte. A nietzschei kifejezéssel élve, Ádám az

apollói, Éva a dionüszoszi princípium. Ádám a világos, építő öntudat, mely magas célokra tör, és ha célját nem tudja elérni, összeomlik. Éva a homályos, ősi ösztön, a természet szava az emberben, amely semmi mást nem akar, mint élni, és dacol a szellem minden erejével. A schopenhaueri Akarat ő, és hozzá képest Ádám individualizmusa törékeny illúzió. Minden isten meghal, minden eszme összeomlik, de az élet mégis él, és bízva bízunk. Ez a végjelenet magyarázata. Logika szerint, szellem szerint, Apolló szerint nincs megoldás, csak a megsemmisülésben – de ösztön szerint, a lélek szerint, Dionüszosz szerint »az élet él és élni akar«. Ily módon Madách életfilozófiája ugyanaz az »és mégis« gondolkodás, melyet Zrínyiben fedeztünk fel először, Vörösmarty *Csongor és Tündéjében* és *Gondolatok a könyvtárban*-jában láttunk teljes költői kifejlődésében, és most Madáchnál jelenik meg mint burkolt filozófiai gondolat, hogy majdan Ady Endrében lírai világnézetté szélesedjék.”⁴⁸⁴

A *Tragédia* „életgyakorlati” bölcséletének másik gondolati eleme a két-világ narratívához köthető, mely az „és mégis” küzdésnek a magasabb szférára való irányultságában és a két-világ átjárhatóságában ragadható meg. E narratíva egyben a két-világ filozofikus problémaköréhez kapcsolódik. E problémakörben a Van uralmának antimetafizikussága (luciferi szolam), illetve a Kell világa megvalósíthatóságának metafizikus (ádami) gondolati horizontjai szembenállásának a feloldásaként jelenik meg, mégpedig egy harmadik megoldási módozatként, válaszlehetőségként, ugyanakkor mindkettővel ellentétes viszonyban állva. Megoldási módozata az „életgyakorlati” bölcseletnek: a Van és a Legyen két-világa ellentétes ugyan, de nem kizárólagosan ellentétes, hanem együttlevő, mégpedig a Legyen világának értékhierarchikusságával. A Van és a Legyen két-világának (ellentétes) együttlevősege, illetve átjárhatósága a Legyen világának értékhierarchikusságában: ez a legátfogóbbnak bizonyuló metafizikus problémaköre a műegész filozofikumának. Ennek kiegyenlítő megoldási módozata, válaszlehetősége a zárósínen az „életgyakorlati” bölcsélet alapeleme: a Van és a Legyen világa ellentétes ugyan, de együtt van és átjárható, az égi szó meghallása révén, illetve a nő érzelmei, a költészet és a dal segítségével. Lényeges, hogy ez az (ellentétes) együttlevőség a Legyen világának értékdominanciáját hordozza. Ez az „életgyakorlati” bölcséleti alapelem mint filozofikus problémakör magához rendeli az eszme megvalósítható-

ságának, a létezés értelmességének, az ember anyagi, szellemi mivoltának, az ember által elérhető tudásnak és a szabad akaratnak metafizikus problematikáit. Harmadrészt ez az életintegratív, „életgyakorlati” bölcelet: a küzdés praxisával, s egyben a „magasabbra” irányultsággal az ember számára egy teljesebb, harmonikusabb létmód lehetőségét jelenti, a mű fiktív világában a jövőbe helyezve, a jövő felé nyitottan. A záró-jelenetben koncentráldott „életgyakorlati” bölcelet, igaz, hogy csak lehetőségében, de mégiscsak szemben áll mindazzal, melyet az inautentikus létszféraként megjelenített, Lucifer által megláttatott történelmi színek mutattak. Végül ennek az „életgyakorlati” bölceletnek lényegi eleme az Úr és az Angyalok kara által megfogalmazott „nagy eszme”, a szabad erkölcsi választás eszméje, mely a lehetőségében hordozza az ember erkölcsi fejlődését, választásán keresztül.

A kortárs magyar „egyezményes” filozófia hatására utaló illetve bizonyítható adat hiányában csupán egy újabb gondolati párhuzamot jelezhetek. E fentebbi elemmel mutat rokonságot Hetényi János *A rögtön-ítéletről* című írásának konklúziója, mely céljában rokon a madáchi „életgyakorlati” bölceletnek az erkölcsi fejlődés lehetőségét a jövő felé megnyitó elemével, egyben kanti és schilleri áthallású: „az erkölcsi haladás végtelenül óhajthatóbb az értelmi haladásnál”.⁴⁸⁵

Barta János egy (az általam elkülönített gondolati horizontok relációjával, az élegyakorlati bölceletnek a spekulatív metafizikával és antimetafizikával is szembenálló, mégis az ellentétek egymásmellettségével összefüggően), az „egyezményesekkel” rokonítható mozzanatra elsőként hívta fel a figyelmet: az ellentmondások feloldása, a harmonikus kiegyenlítésre való törekvés nagy valószínűséggel a kortárs „egyezményes filozófia” hatásának tulajdonítható szerinte. Ezzel a kiegyenlítő mozzanattal azonban Madách „fel is adott valamit kérdezése radikális erejéből”.⁴⁸⁶ A *Tragédia* zárójelentét a recepciótörténet többnyire kiegyenlítésnek, feloldásnak, kibékítésnek nevezi. Sőtér István olyan „kritikai kiegyenlítődésnek” látja a zárszót, mely „pesszimista jellegétől” fosztja meg a művet,⁴⁸⁷ Mezei József „hiányos dialektikának” látja, mivel Madách „nem tud más eszmét, csak a tétel ellentételét”.⁴⁸⁸

Ahogy ezt *A megformált filozofikus problémakörök szabályozott nyitottsága* című részfejezetben értelmezem, a *Tragédia* életintegratív, „életgyakorlati”

bölcséletének egy olyan minősége ez és egyben a metafizikus-antimetafizikus problémakörök olyan, harmadik féle megoldási módozatainak, válaszvariációinak gondolati horizontja, mely nemcsak egy kiegyenlítés, feloldás, hanem több ennél: az ellentétek egységének megteremtése, de egy értékhierarchikus együttlevőségben. S miért nevezhető életintegratív filozofikumnak, „életgyakorlati” bölcséletnek? Nemcsak a kortárs „egyezményes” filozófia némely gondolati párhuzama illetve szóhasználata miatt. A metafizikus Ádám törekvései elérhetetlennek, elérhetetlennek, eszméi – bármilyen nagyszerűek is voltak – megvalósíthatatlanoknak vagy csak részlegesen megvalósulónak bizonyultak, több esetben csalódást, kiábrándulást okoztak, sőt halált hozónak mutatkoztak. A luciferi antimetafizika gondolati horizontjában, az általa láttatott álomképekben a létezés az ember számára pedig nem olyképpen jelent meg, amire hivatottnak érezheti magát, mivel másokhoz, a környezetéhez, a történelemhez, de legfőképp önmagához és eszméihez való hasonlóságaival, így létezésének értelmetlenségével szembesülhetett, miáltal elérhetetlennek bizonyult mindez. E végletes egyoldalúságokkal szemben azonban az élet gyakorlata más, nem az egyoldalúvá merevített, az emberi létezést felőrlőnek mutató, kizárólagos ellentétek végletes szembenállásában élő, hanem sokkal inkább az ellentétek felismert együttlevőségének értékhierarchikus egységében.

Barta János több munkájában is hangsúlyozza azt, hogy a 19. század közepén a kor eszméáramlatainak metszéspontjába és ugyanakkor egy válsághelyzetre tehető a *Tragédia*. Szintetizáló jellegű írásának e gondolatmenete más perspektívából jut hasonló következtetésre: „Ahogy ez évtizedek világnézeti ihletettséggű szépirodalma mutatja, a kor levegőjében egynéhány régóta alakuló embertípus jut uralomra: a nagy kérdezők és a nyugtalan keresők: a fausti örökség, nem annyira az örök törekvő, hanem az örök kérdező és tépelődő, most virul ki teljes pompájában. Kísért a relativizmus és a pesszimizmus, olykor még a nihilizmus is. [...] Ebben a kérdező-kereső, lázadó és tagadó atmoszférában van otthon Madách, Ádámjával és Luciferével; neve odasorakozik az európai válságtudat kifejezői közé, s ha közvetlenül nem érintkezett is velük, kapcsolódik a későromantika és a századközép pesszimista-nihilista áramlataihoz. A nagy ott-hontalanokon és a tépett lelkeken mégis határozottan túl tud lépni, ahogy a nagy műből nyilvánvaló, még nem vesztette el – annyi válság közepette sem – hitét a mindenség végső harmóniájában.”⁴⁸⁹

1. 3. Nyitottság, kérdésfeltevések és a válaszvariációk jellege

A kisebb megszakításokkal folytonosnak tekinthető értelmezéstörténet igen meggyőző empirikus bizonyítéka annak, hogy a *Tragédia* a korok változása során is „nyitva tartja” a „jelentést”.⁴⁹⁰ Milyen tényezőkből ered a *Tragédia* nyitott mű mivolta az első és a második fejezetben bemutatott hatványozott hermeneutikai természete mellett, egyben hermeneutikai feltölthetőségét is generálva? Mindenekelőtt mit értünk a nyitottság kategóriája alatt?

Ha egy kategória egyre rétegzettebbé válik, érdemes genealógiájára, így a nyitottság és a nyitott mű első megfogalmazására figyelni, mégpedig Hans Robert Jauss, Gadamer és Umberto Eco előtt, hogy csak a meghatározóakat említsem, Popper Leó elméletét felidézni. Nemcsak azért, mert a fiatalon elhunyt művészetkritikusknál szerepel először e kategória és az erről szóló művészetfilozófiai jellegű dialógus. Azért is érdemes hosszabban kitérni e gondolatokra és értelmezéstörténetük néhány aspektusára,⁴⁹¹ mivel a nyitottság megközelítései közül ez a felfogás, talán a történeti közelség miatt is, részben válaszol a fentebbi kérdésfeltevésekre és pontosan azt a művészalkatot, a „nagy kérdezők és keresők” típusát általánosítja már a századfordulón, melybe Barta János Madáchot is beilleszthetőnek vélte.

Popper Leó *Dialógus a művészetről* című 1906-ban írt művészetfilozófiai jellegű írásában „A” és „B” a műalkotások zártságáról és nyitottságáról vitázik.⁴⁹² A dialógus nyelvezetében a teoretikus és az irodalmi (metaforikus s narratív) elemek keverednek. Néhány idézettel demonstrálva e popperi gondolkört: „A: Te is tudod, hogy kétféle műalkotás van: zárt és nyitott; az előbbi a beteljesülés, az utóbbi az ígéret; az egyik fajta – így is mondhatnánk – a boldogság vagy a boldogtalanság, röviden: a meglepetés, a másik pedig a vágy. Az egyik fajta – a végső, a másik – a végső előtt.”⁴⁹³ „B” véleménye ezzel szemben az, hogy lehet „a mű magában, lehet a körülvevő kör nyitott vagy sem, a mű mint végső eredmény szempontjából ez lényegtelen; mert a nyitott mű is csak magában véve nyitott; s amint a befogadó is odalép, bezárul a kör. [...] Minden műalkotás végső lezárása a befogadó.”⁴⁹⁴ „B” a lezártságot még azzal indokolja, hogy az ember ráhelyezi a művészetre azokat „a béklyókat, amelyekben mi ma-

gunk is járunk: a kezdetet és a véget. Megmutatjuk nekik: itt a ti kezdetetek, és itt a végetek, és meghúzzuk a vonásokat – saját hasonlatosságunkra. A műalkotás: emberkép szemben a világgal. A művészet révén elveszük a természettől azt, amit a természet életünk révén elvett tőlünk: a végtelenséget. [...] „művészetünk, mint határaink rávetítése a világra, az egyetlen forma, amelyben képesek vagyunk a világot megismerni.”⁴⁹⁵ „A” továbbra is a nyitottság meglevőségével érvel, „B” érvrendszerének technikáját alkalmazva. Így „A” szerint „emberi egészünk” nyitottságra irányultsága éppúgy leképeződik a művészetben, mint a lezárttság, mégpedig „küzdő” „kételyeinkben” és folytonos kérdésfeltevéseinkben, azok nyitottságában, melyek aztán a „világ megsejtése”-hez vezetnek: „Azt sem ismered el, hogy valaki küzdhet azért, hogy kételkedését kifejezze, s hogy a művészetben azt a maradékot is meg lehetne mutatni, amely még visszamarad, miután az emberi mértéket ráhelyeztük a dolgokra? Kételyeinkben túlnövünk az emberi mértéken, s amikor kételyeinkből a megmagyarázhatatlan gondolatok fuvallata árad, akkor ez a világ megsejtése. Ahol az emberi egészünk túl szűk lesz számunkra, zártságunk pedig túl nyomasztó, ott nyitni törekszünk, hogy szabadabban lélegezhessünk. S akkor nyitunk, bár tudjuk, hogy sose leszünk képesek zárni, de ezzel vakon engedelmeskedő szolgálíva szegődünk a nagy szintézisnek, melynek egykor el kell jönnie, s mely szintézise mindannak, amit meglazítottunk és szétszedtünk, gondoltunk és kérdeztünk, s amit ízekre kell szednünk és fel kell forgatnunk, hogy megérjen a nagy szintézisre. Mi valamennyien, akik itt kérdezzünk, a nagy válasz igájába vagyunk fogva, s nem vesszük észre. *A kérdés a mi abszolútunk, valamennyi kontrasztot magában kell hordoznia*; minden igenünknek és minden nemünknek és mindennek, ami a kettő között van, bele kell férnie a nagy kérdésbe. Csak egy eljövendő élethez építjük a kapukat, melybe nekünk sohasem lesz bejáratunk; de életünk, mely a pilérelek közt folyik el, boldogságnak érzi kételyeit, s ez az, amit én nyitottságnak neveztem.”⁴⁹⁶

E popperi megfogalmazás, mely nem csupán a mű tárgyiasságában ragadja meg a nyitottság kategóriáját, hanem az azt létrehozó emberi természet felől, az alkotó és a mű relációjában, relevánsnak tekinthető a *Tragédiára* vonatkoztatva. E mű nyitottsága a madáchi „emberi egész” nyitottságából, kételkedő-kérdező habitusának kivetüléséből eredő, ha Barta

János Madách-mongráfiájában is megnyilvánuló alkotói portrét elfogadjuk, mely emellett valamely szintézis létrehozására irányuló, a „nagy válasz”-ra való vágyódásból fakadó és egy „végső előtti” produktumot eredményező. Madách észrevette a nagy válasz „igáját”, így kérdés- és probléma-feltevéseire nem az egy igaz választ, hanem a válaszvariációkat kínálja fel a *Tragédiában*. S bár nem állította fel az egy „igaz oltárát”,⁴⁹⁷ azaz nem tette abszolutizálttá egyik fajta válaszlehetőséget sem, sem a metafizikus, sem az antimetafizikus bölcsélet gondolati horizontján, azonban mégis törekedett a „nagy szintézisre”, ahogy jelzi ezt számunkra művének életintegratív bölcsellete. S a madáchi kérdezést mi sem jellemzi jobban, mint a popperi megfogalmazás: ahogy teóriájában a nyitott mű lényege a kérdés-feltevés, (melynek „valamennyi kontrasztot magában kell hordoznia”), úgy a *Tragédiáé* is. Ha elfogadjuk e popperi elméleti kiindulópontot, akkor deduktív módon *Tragédia* nyitottságának egyik tényezőjét kérdésfeltevéseinek és válaszvariációnak jellegében, filozofikus problémaköreinek megoldási módozataiban – minden igenében és nemében és „ami e kettő között van” – kereshetjük a továbbiakban.

Közismertebb Popper Leó „félreértés-elmélet”-e. Történeti aspektusának lényege, Hévízi Ottó értelmezésében⁴⁹⁸ a *Töredékek „1. Theorémá”*-ja: „A művészet fejlődésének fő tényezője a félreértés.”⁴⁹⁹ Így a művek recepciójának története egyben a félreértések sorozata. A popperi „félreértés-elmélet” fenomenológiai aspektusa pedig az ún. „kettős-félreértés”, mely szerint nemcsak a befogadó érti félre a műalkotást, hanem az alkotó is,⁵⁰⁰ mivel a művész a teremtés során eredeti művészi szándékát mintegy „félreértve” alkot. Hévízi Ottó szerint, aki valamennyi fennmaradt Popper-írás kontextusában igen alaposan vizsgálja a „félreértés” fogalmát: „Popper szótárában ez a fogalom nem rosszul-értést jelent, hanem egy meghaladhatatlan adottságként felfogott *sajátlagos értést*, valamiképpen-értést, amely tudatában van annak, hogy a megértésben a tárgy és az azt befogadó személyes látószög, aktuális szemléleti keret egymást feltételezi. Popper nem »helyesen« akarja érteni a műalkotást, hanem mindenkor az aktuális hatásesség lehetőségfeltételeinek deskripciójára tesz kísérletet. Nem azt kérdezi: hogyan érthetném a művet »jó!«, hanem azt: milyen faktoroknak köszönhető, hogy a művet éppen *így* tudom csak (félre)érteni.”⁵⁰¹ Egyetértve Hévízivel, a popperi félreértés-fogalom, éppen hermeneutikailag

aspektusa révén a heideggeri megértés és véleményem szerint a gadameri másképpen értés fogalmával is rokonítható. Ezt a rokonságot erősíti meg a popperi „félreértés” fogalom fenomenológiai aspektusának befogadásra vonatkozó oldala is, mely annak tagadása mellett, hogy „mű mint közlés tökéletesen manifesztálja az alkotó szándékát”,⁵⁰² a befogadói megértés és értelmezés félreértett jellegének állítása egyben, melynek eredményeképpen „a művet a félreértés »teremti« és a félreértés »működteti«.”⁵⁰³

Hans Robert Jauß figyelmét Bonyhai Gábor hívta fel Popper Leó *Dialogus a művészetéről* című tanulmányára: „Bonyhai ezért joggal mondhatja, hogy Popper elmélete jelzi annak a fejlődésnek a kezdetét, amely a monologikus műesztétikától a dialogikus megértéshez, a jelen hatástörténeti hermeneutikájához és recepcióesztétikájához vezetett.”⁵⁰⁴ Jauß értelmezésében a popperi kettős „félreértés-elmélet” tulajdonképpen a nyitott mű elmélete, mely abból a meglátásból ered, „hogy a mű nem monologikusan nyilvánít ki egy transzcendens értelmet, amelyben mind a művész szándéka, mind a szemlélő megértése feloldódik, hanem hogy a szerzői intenció, a befejezett mű és annak a szemlélő számára megnyilvánuló jelentése között kettős hiátus keletkezik, s ennek következtében az *értelemalkotás egy lezárhatatlan folyamattá válik a mű produkciója és reprodukciója között.*”⁵⁰⁵

Jól látható a popperi nyitottság kategóriájának kettős aspektusa, mely egyrészt lehet a kételkedő-kérdező alkotói attitűdből eredően a műalkotásban megvalósuló immanens nyitottság, a kérdés- és problémaközpontúság és a kérdések nyitva hagyása révén,⁵⁰⁶ mely így „nem kész voltában kész” produktumot eredményez. Itt a nyitottság kategóriája részben genealogikus, mégis hangsúlyozottan formatív, hiszen az alkotófolyamat természetéből adódóan a megformálás módjában, formai-logikai elvében van a nyitottság, ezt nevezem majd szabályozott nyitottságnak a *Tragédiára* vonatkoztatva. Másrészt a nyitottság lehet a mű és a befogadó közötti dialogicitásból, a szükségszerűen meglévő „félreértés”-ből fakadó lezárhatatlan értelemalkotási folyamat, melyben a nyitottság interpretatív és produktív aspektusa a hangsúlyos. A nyitottság kategóriájának e (kidolgozatlanul maradt) popperi teóriája magába hordozza e kategória későbbi alakulásának alapvetően kettős tendenciáját: így a gadameri dialogikus megértés teóriája mellett például Umberto Eco „nyitott mű modellje” jobbra formatív illetve poétikai elméletnek tekinthető;⁵⁰⁷ míg a gadameri koncepci-

óban a mű nyitottsága a mű és a befogadó közötti kérdés – válasz dialektikájából, dialogicitásából fakad.⁵⁰⁸

A *Tragédiára* vonatkoztatva a nyitottság kategóriájának e kettős minősége egyaránt érvényesül, akár a kételkedő-kérdező alkotói attitűd műben leképeződő mivolta felől, így a *Tragédia* többszólalúságában, valamint kérdés-központúságában és a válaszvariációk, a szembehelyezett ellentétek viszonylagosságában megnyilvánuló poétikai illetve formatív-logikai jelleggel (ahogy azt alább részletezem); akár a másképp-értésekből, a szükségszerűen meglévő popperi „félreértés”-ből fakadó lezárhatatlan értelmezések sorozatában. A nyitva tartott jelentés érvényesülését a *Tragédia* mint műalkotás hermeneutikai-esztétikai irányultságú vizsgálatával fedtük fel az első és a második fejezetben, hermeneutikai természete és feltölthetősége felől egy formálási folyamat olyan produktumaként, mely a mű és a befogadó közötti hermeneutikai-esztétikai, megismerő, értelmező és alkalmazó tevékenységben, azaz a mű hatásában, utóéletében realizálódik.

A *Tragédia* értelmezéstörténetében a mű formálási sajátosságai közül a legtöbb figyelem az egész művet átfogó és leginkább a kompozícióban megnyilvánuló egységes rendezői elv keresésére irányult, a műnemi-műfaji sajátosságok felderítésével összhangban. E megtalálni vélt elvek sokaságából a műalkotás nyitottságának felfogása felé mutatóakat emelem ki, S. Varga Pál összegzése nyomán. Véleménye szerint Szegedy-Maszák Mihály volt az, aki az értelmezéstörténetben először eljutott a monologikus jellegű⁵⁰⁹ elemzési módszernek „lényegszerű meghaladásáig. Mivel jelentőséget tulajdonított annak, hogy ellentétes világmagyarázatok feszülnek egymásnak a műben, következetesen szakított az arisztotelészi drámakompozíciós elvek alkalmazásának hagyományával; sőt, minthogy e módszerrel a drámai (fikciós) szerkezet egysége nem mutatható ki, egyenesen arra a következtetésre jutott, hogy csak akkor kapunk egységes szerkezetmodellt, ha a műben a lírai elemet tekintjük uralkodónak, s ezzel együtt a tematikus szerkezetet a mű kompozíciójában meghatározó szerepűnek.”⁵¹⁰ S. Varga Pál a dialogikus értelmezés változatainak jeleit látja azokban a 19. századi értelmezésekben is, Arany Jánoséban és Morvai Győzőében, akik felismerik, hogy „Madách műve ellentétes világmagyarázatokat tematizál, vagy hogy a benne megszólaló nyelvek világát nem lehet kívülről – egy má-

sik (akár művön belüli, akár művön kívüli) nyelv igazságai által »levizsgáztatni«⁵¹¹ Az 1970-es évektől egyre több olyan tanulmány született, mely az ellentétes világmagyarázatok feszültségéről értekezik. Martinkó András három gondolati síkot különít el, melyeknek egészen más a „gondolkodásformája, igazság- és érvényességi rendszere”; Baránszky-Jób László a „dialektikus feszültségek polifóniájá”-ról értekezik.⁵¹² S. Varga Pál szerint mindezt elvi következetességgel Imre László fogalmazza meg: „a Tragédia szerkezeti alapelve a polifónia, a többszólamúság: »Akárcsak Dosztojev-szkij, Madách sem egyetlen hősével azonosul, hanem többféle nézőpontból (vagy legalábbis kettőből) láttatja az ember életét és történelmét.«⁵¹³ E megállapításból és a polifónia bahtyini elméletéből kiindulva, valamint a *Tragédiát*, Bécsy Tamás nyomán kétszintes drámaként tételezeten,⁵¹⁴ S. Varga Pál a kompozíciót a többszólamúsággal, a műben megszólaló nyelvekkel, szólamokkal azonosítja valamint a nyelvi világukban megalkotott világképek viszonyrendszerével. Elkülönítve és egymáshoz való viszonylatukban is elemzi a „fölső szinten” az Úr és Lucifer szólamát, az „alsó szinten” Ádám, Éva, s a történeti ember szólamát és egymáshoz való viszonyát, illetve a fölső és alsó szint „egymásbanlevését”. A nyitottságot elsősorban a mű polifóniájából eredő poétikai sajátosságként ragadja meg: „Megmarad-e mármost a zárlatban a mű polifóniája? Azok a kritikusok, akik éppen a mű dialektikus összetettségét értékelték a legtöbbre, általában úgy vélekedtek, hogy nem: a mű túlságosan is kiegyenlít mindent, zavaró a nagy kibékítés az utolsó színben. *Aki viszont a polifóniát az utolsó szavakból is kiérezte, nyitottnak látta a művet.* Eszerint kizárná egymást az utolsó színig érvényesülő polifónia és a cselekmény lezárulása? Annyi bizonyos, hogy a tematikus motívumsor, a drámai cselekvéssor lezárul a mű végén. *Ami nyitva marad, az éppen nem a cselekmény, hanem a szólamok egymáshoz való viszonya.* Vagyis nincs arról szó, hogy aki alulmaradt a küzdelemben, annak nézőpontja visszamenőleg is érvénytelenné válna.”⁵¹⁵

A szólamok egymáshoz való viszonyából eredő nyitottság poétikai sajátossága mellett a nyitottság formatív-logikai karakterét is felfedhetjük a *Tragédiában*, mely filozófiai kérdés- és problémafelvetéseinek s válaszvariációinak vizsgálatát indokolja a továbbiakban, ahogy a teória felől ezt a kérdésközpontúságot hangsúlyozza a popperi nyitottság-felfogás is.

Halász Gábor az 1942-es *Madách Imre Összes Műveinek* szerkesztői előszavát így zárja: „A lényeket próbálta megragadni a maga gyöttrődő lelkében, százada vajúdó szellemében s egyénen és koron túl az emberélet végső értelmében. Mert a legnagyobbat merte kérdezni, figyelünk még ma is izgattottan a válaszára.”⁵¹⁶ A lényekre irányuló kérdésfeltevés metafizikai, melyet az ugyanebben az évben megjelenő, Barta János Madách-monográfiája pontosít: „Az ember tragédiájának két főkérdése van, [...]. Az egyik ez: megállja-e még helyét a romantikus korszak emberfölötti, titáni emberideálja? A másik: „képes-e az ember bárminő metafizikai tudásra, s szüksége van-e rá életében?”⁵¹⁷ Barta János elemzésében két főkérdés válaszaként értelmezi a *Tragédiát*, melynek olvasása nyomán a kételkedő máris visszakérdezhet: valóban ezeket a kérdéseket teszi fel a *Tragédia*?

Gadamerrel válaszolva: a kérdést, melyre válaszként a mű megszületett, értelmezhetjük konkrét kérdésként is, hiszen „a szöveget egy valóságos kérdésre adott válaszként kell megérteni.” Ugyanakkor nem tudjuk elkerülni azt, hogy a műalkotás kérdésének rekonstrukciója során ne legyen ott a miénk is: „Ennyiben hermeneutikai szükségszerűség, hogy állandóan túlhaladjunk a pusztá rekonstrukción. Egyáltalán nem tudjuk elkerülni, hogy azt, ami egy szerző számára nem volt kérdéses, és ennyiben nem gondolt rá, mi gondoljuk, és bevonjuk a kérdés nyitottságába. Ezzel nem az interpretáló önkényének akarunk ajtót-kaput nyitni, hanem csak feltárjuk, ami mindig is történik. [...] csak akkor értünk meg valamit, ha értjük a kérdést, amelyre válasz, és igaz, hogy az így megértetett értelem nem marad elkülönülve a mi gondolatainktól. Ellenkezőleg: annak a kérdésnek a rekonstrukciója, amelyből egy szövegnek, mint válasznak az értelmét megértjük, átmegy a mi saját kérdésfeltevésünkbe.”⁵¹⁸ A megértendő szöveg már maga is válasz valamely kérdésre, hiszen, „aki érteni akar, annak kérdezve vissza kell mennie a mondottak mögé. Válaszként kell megérteni őket egy kérdés felől.” Ezért van az, hogy csak akkor értünk meg valamit, ha értjük a kérdést, amelyre az válaszol. Azonban megértésünk és értelmezésünk – általunk való kérdező – viszonyulásában már szükségképpen benne állunk az értelmezés, a megértés folyamatában, ezért nem tudjuk elkerülni azt, hogy a műalkotás kérdésének rekonstrukciója során ne legyen ott a mi kérdésünk is.⁵¹⁹

A *Tragédia* értelmezéstörténetében elsőként Barta János az, aki hangsúlyozottan a kérdésfeltevés felől közelít elemzésében, ebből a szempontból vélem egyfajta „ugrás”-nak monográfiáját, mégpedig a hermeneutika irányába. Barta János a mondottak „mögé menve” fogalmazza meg e műalkotás két „főkérdése”-t. Egyrészt, a metafizikus tudás megszerzhetőségére és szükségességére, legitimációjára kérdez rá szerinte a *Tragédia*: „képes-e az ember a metafizikai tudásra, s szüksége van-e rá életében?”. Másrészt a „megállja-e még helyét a romantikus korszak emberföltti, titáni emberideálja?” főkérdés pedig – az ’enisteni ember’, aki „önmagában is valami istenit érez, mert önmagát metafizikailag függetlennek érzi, s részese akar lenni a teremtésnek” – emberideáljára irányul. „A Sturm und Drang és a korai romantika nagy metafizikai lázadásának, eget ostromló titanizmusának visszhangja ez, amely perbe száll Istennel, hogy megistenüljön a tettben és az alkotásban.”⁵²⁰

Ádám részben a minden-tudás ígéretéért hagyja el Urát, másrészt hogy „önmagát metafizikailag függetlennek” tételezhesse. Éppen e kettős ok mint az első szabad választással meghozott döntés kiváltó okainak és egyben a luciferi csábítás elfogadott érveinek lesz a következménye az egész műben kirajzolódó ádami-emberi sors. Barta Jánossal egyetértve, főkérdésként fogalmazhatóak meg, melyre válaszként a mű megszületett. Ádám ezért követeli majd Lucifertől a harmadik színben: „Hagyj tudnom mindent, úgy, mint megfogadtad”, hiszen e vágyott abszolútnak vélt tudásért és a független mivoltért szegte meg az isteni tiltást és lett lázadóvá. Ádám e törekvésének hátterébe odaállítható Fichte abszolút énje is, Barta János kifejezésével az a „romantikus titán”,⁵²¹ aki a metafizikai és az abszolút tudás megszerzésére képesnek hiszi magát, aki autonómnak, szabad akarral bírónak és eszméi, szellemisége révén az emberiség történelme irányítójának s függetlennek véli önmagát, divinatorikus pozícióba helyeztetten. Barta János által meglátott két főkérdés tartamának rendelhető alá valamennyi további filozófiai kérdése Madách fő művének. A metafizikai tudásvágy első konkrét megfogalmazása a III. színben a paradicsomon kívül hangzik el („Hadd lássam, mért küzdök, mit szenvedek.”), miután az autonómia és a tudás megszerzhetőségének reményében Ádám és Éva megszegte az isteni tiltást és engedett a luciferi csábításnak. Majd ilyen konkrét metafizikai kérdésfeltevés az emberi lét transzcendenciájára, a lé-

lek halhatatlanságára való rákérdezés a XV. színben: „Oh mondd, oh mondd, minő sors vár reám: / E szűk határu lét-e mindenem?” Hasonlóképpen a teleológiai irányultságú metafizikai kérdés: „Megy-é előbbre majdan fajzatom”: fejlődik-e a történelem, honnan-hova tart az emberiség? Valamint az etikai jellegű kérdések is: „Van-é jutalma a nemes kebelnek”; „ki fog feltartani, / Hogy megmaradjak a helyes uton?” E néhány implicit kérdésen túl több olyan kérdést ’hámozzatunk ki’ a szövegben a ’mondottak mögé menve’, amelyek többsége a filozófia metafizikai és egyben antimetafizikai hagyományának problémafelvetései: szabad-e az emberi akarat, az ember szabadon irányíthatja-e sorsát és eszméi révén az emberiség fejlődését vagy biológiai, természeti, történeti, transzcendens szempontból determinált lény? Megvalósíthatóak-e a „nagy eszmék”? Autonomia vagy függőség az ember létmódja? Megismerhető-e a világ az ember által vagy az ember tudása korlátolt? Miben lehet bizonyos az ember, vagy a bizonytalanság poklában kell élnie? Mi az, ami az embert emberré teszi, s ami létezésének értelmet ad? A világ lényegét tekintve monista vagy dualista felépítettségű: isteni elrendezettségű vagy isteni és ördögi? Értelmes-e az isteni teremtés vagy sem? Mi a célja az emberi létezésnek, a történelemnek? Fejlődik-e az emberiség vagy egy örökös körforgás a lét? „Melyek a történelemformáló erők?”⁵²² Formálható-e a történelem az egyén által? A nagyszerű eszmék meg tudják-e változtatni az emberiség történelmét? Haladás vagy hanyatlás az emberiség sorsa? Milyen kapcsolatban áll egymással Isten és az ember, az anyag és a szellem, az értelem és az érzelem? A legáltalánosabban megfogalmazható kérdés, mely a *Tragédia* lét- és önértelmező, valamint értelemadó (értelemkereső, -állító és -tagadó) filozófiai hermeneutikája ’mögé menve’ feltehető: van-e értelme az emberiség létezésének, a történelem folyásának és az egyes ember életének? Egy olyan „nyílt kérdés” ez, Karinthyval szólva, mely filozófiai hermeneutikai karakterű, hiszen az emberiség létezésének, történetének és egyben az egyes ember létezésének a megértésére, értelmezésére („mit jelent”) és egyben létének „miért”-jére kérdez rá: „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.*”⁵²³ E kérdésfeltevések metafizikai tudásvágytól vezéreltek, univerzális irányultságúak, ugyanak-

kor, ahogy az emberiségre, a mindenre, úgy az egyes emberre, az egyre is vonatkoznak: Ki vagyok én? Miért élek? Van-e értelme, célja egyéni létezésemnek? Ha igen, mi lenne az? Magam irányíthatom sorsom vagy a meghatározottságok uralkodnak felettem? A történelmi színekben (csúcspontként a londoni szín jelenében) az ember nem olyképpen jelenik meg, amire hivatott: ezen az inautentikus létmódon képes-e változtatni az ember, van-e rá lehetősége, ha igen, milyen formában? Valamennyi kérdés a Barta János-i alapkérdésekbe tömöríthető. A metafizikai tudásra irányuló kérdés a létező létére kérdez rá, annak értelmére, egyben rákérdez a létező egészének, a történelem, a teremtett világ milyenségére és lényegére: alapvetően egy minden-tudásra, a világ teljes megismerésére, szándékában az abszolút bizonyos ismeret felé irányulva. Egyben magába foglalva a másik Barta János-i alapkérdést is az ember milyenségére vonatkoztatva: megállja-e még helyét a romantikus korszak emberideálja, az önmagát metafizikailag függetlennek gondoló ember, az a romantikus titán, aki divinatorikus pozícióba helyezi önmagát?

A metafizikai tudásra irányuló jelleg egyben felveti annak kérdését is, hogy van-e mindent biztonságossá tévő szellemi-eszmei metanarratíva? Mely napjaink filozófiatörténeti terminológiájában szólva: az univerzális igényű filozófiai diskurzusnak, a „nagy elbeszélések” attribútumára való rákérdezés egyben.

A *Tragédia* esztétikai hatása abban is rejlik, hogy a mű a saját életünk-re, korunk problémáira is rákérdeztet bennünket, filozofikus kérdésfeltevései a mi kérdéseink is. Egyrészt, mivel a mű megértése a kérdés-válasz dialektikáján alapulva egy „beszélgetés jellegű kölcsönös viszonyként tűnneti fel” magát,⁵²⁴ másrészt a *Tragédia* hatványozott hermeneutikai természetű, az önmagán belüli többszólamú létértelmező és az értelmezésre, kommentálásra felszólító jellege generálja a befogadó kérdésfeltevéseit. Ahogy azt az első és második fejezetben kifejtettem, ez a létértelmező jelleg, mely maga is értelmezést kíván, egyben applikatív módon felkínálja a saját létértelmezés, konkrét szituáltságunk, korunk és létezésünk értelmezésének és egyben a létformálásnak a lehetőségét is. Így az értelmező egyén alkalmazni próbálja a művet, akár önmagára, akár arra a konkrét szituációra, mely őt körbeveszi, korának illetve individuális szférájának kérdéseire is válaszként fogja fel, miáltal interpretációja a konkretizálhatósággal és az

aktualizálhatósággal egyaránt összefügg. Korunk az a kor, mely minden korábbinál okosabbnak hiszi magát, amely a tudás, illetve a tudomány (és a tudományos technológia) révén az embert olyan divinatorikus pozícióba helyezi, mint amilyen Ádám metafizikai tudásvágyában és 'enistenségében'. (Ismerjük napjaink olyan tudományos törekvéseit, melyek szinte az ember divinatorikus beavatkozásaként értelmezhetőek a természet folyamataiba, pl. klónozás, lombikbébi, génkezelt növények stb.) Szinte nap mint nap feltehetjük a kérdést: mi a sorsa korunk 'enisteni' pozícióra és minden-tudásra törekvő emberének? Hubay Miklós az applikatív jelleget és e divinatorikus pozícióból is származó következményeket, mint válságtüneteket az egész 20. századra kiterjeszti: „A XX. század előre nem látott válságai, és ezek nyomán fakadt polgári válságfilozófiák eredményeképpen századunk közgondolkodása egyre több találkozási pontot mutat a *Tragédia* eszmévilágával, szituációival. Kereken megmondva: a kor bejött Madách utcájába.”⁵²⁵ A *Tragédia* kérdései például ekképpen mehetnek át a mi saját kérdésfeltevésünkbe – visszautalva Gadamerre. Hiszen maga a mű is kérdéseket tesz fel a számunkra, „s ezzel nyitottá teszi vélekedésünket”,⁵²⁶ így a kérdés és a válasz dialektikájában létrehozva a mű és a befogadó közötti beszélgetést, egy „közösséggé” változást, „melyben nem maradunk az, ami voltunk.”⁵²⁷

A művön belüli többszörös kérdésfeltevés, egy igen lényeges filozofikus minőségét is jelzi Madách fő művének (a következő fejezetben részletezett) filozófiai hermeneutikai argumentációja és dialektikája mellett. Heideggerrel szólva: az ember rendeltetése sosem a válasz, hanem a kérdés. Nincsenek egy igazságok, csupán kérdés- és válaszvariációink vannak a létezés milyenségére, az emberi lét értelmére vonatkozóan. Ezt, a jobbra majd a 20. századra jellemző filozófiai felismerést hordozza és a kérdésfeltevések szükségességét jelzi, és egyben közvetíti jóval korábban a *Tragédia*. Filozofikuma nem szisztematikus gondolatrendszer, hanem kérdés-illetve problémaközpontú. Hiszen, ismét Gadamerrel szólva: „Aki gondolkodni akar, annak kérdeznie kell.”⁵²⁸ Ahogy modernné teszi a *Tragédia* filozofikumát a folytonos kérdezni tudás, éppúgy összeköti e sajátosság a szókratészi-platóni dialektikával, az esztétikum megképződése folyamatában pedig, az iróniával.

Gadamer esztétikai hermeneutikájában a kérdés és a válasz logikájának alkalmazásával tesszük fel azokat a kérdéseket, amelyekre a mű mint válasz megszületett: „Előbb ki kell hámozunk a kérdést, melyre a műalkotás válasz, ha a műalkotást – mint választ – meg akarjuk érteni. Valójában itt az egész hermeneutika egyik axiómájáról van szó, [...]”⁵²⁹ Úgy vélem, a Barta János-i alapkérdések valamint jelzett vonzatuk felől ez megtehető. A gadameri teóriában a művel folytatott beszélgetés eredetisége elsősorban a kérdés és a válasz struktúrában rejlik. (A *Tragédiában* megvalósuló kérdés és válasz struktúráját, mint a művel folytatott beszélgetés működésének modelljét előrevetítve mutatom be, mint *A megformált filozofikus problémakörök szabályozott nyitottsága* című részfejezet már részleges eredményét. *A feszültségteremtés mint az intenzív esztétikai hatás forrása* című fejezetben pedig Szegedy-Maszák Mihály éppencsak jelzett tömör megállapítását, a „problematizmus”-t, a „kérdezés nyugtalanságában”⁵³⁰ való hagyásának folyamatát, s mindennek esztétikai hatását is részletesen felfedem.)

Olyan, döntően metafizikai problémakörök merülnek fel a műben az első dialógustól, az Úr és Lucifer párbeszédétől kezdődően, illetve olyan kérdéseket tehetünk fel a ’mondottak mögé menve’, amelyekre ellentétes vagy kizárólagosan ellentétes filozófiai válaszvariációk (mint az egyes filozofikus problémakörökre adott lehetséges, de ellentétes karakterű megoldási módzatok) jönnek létre.⁵³¹ A legátfogóbban és egyben absztrahált filozófiai kategória-párokban megragadva e metafizikus problémaköröket és ellentétes megoldási módzataikat: mindenekelőtt (a két-világ narratívájában megfogalmazottan) a Van és a Legyen két-világ szakadéka problematikájára, a Van uralmára vagy a Legyen megvalósíthatóságára adott válaszok ezek. Ezzel együtt az eszmék megvalósíthatóságára vagy megvalósíthatatlanságára, torz megvalósulásaira (e két problémakört az előző részfejezetben elemeztem); a létezés értelmességének vagy értelemnélküliségének; az ember anyagi vagy szellemi meghatározottságára adottak. Továbbá a történelem teleologikus vagy ciklikus jellegének ellentétességére; az abszolút bizonyosság vagy a bizonytalanság; a szabad akarat vagy a determináció; az ember és Isten viszonyában a függőség vagy függetlenség két szélsőségesen kizárólagos pólusára; a monizmus vagy a dualizmus antinomikusságára (az Úr és Lucifer viszonyában). A filozófiai kérdésekben illetve a dialógusokban megfogalmazódó problémafelvetések nyomán ki-

zárólagosan szembenálló, antinomikus válaszvariációk (mint lehetséges megoldási módozatok, kétfajta válaszvariációk) fogalmazódnak meg a filozófikum konstruálódásának folyamatában, döntően a metafizikus-antimetafizikus, a spekulatív és az abszolutizáló gondolkodás szintjén. Ádám „válasza” a folytonos újrakezdése, vitalitása, az újabb és újabb eszmék keresésébe, megtalálásába és megvalósíthatóságába vetett „töretlen” bizalma, Luciferrel szólva „gyermekkedély”-e, ahogy csalódása, kiábrándulása is. A problémakörök folyamatosan formálódó folyamatában mindkét szembenálló válaszlehetőség mellett folyamatosan találunk érveket, így a felvetett probléma, annak lehetséges ellentételezett megoldásai, válaszvariációi a kérdésfeltevés szintjén eldöntetlenül, nyitottan maradnak a befogadás folyamatában az utolsó színig. Ezáltal a befogadói tudatban a vagy-vagy választás feszültsége, a tudat ide-oda vibrálása, oszcillációja a két szembenálló válaszlehetőség gondolati és érvényességi síkja között folyamatos, mivel a kérdésekre adható válaszok az ellentétek kizárólagosságára, egyoldalú hangsúlyozottságukra épülnek. Így a filozófiai válaszvariációk szembenállása egy folytonos feszültséget teremt az esztétikai hatás impulzusaként. Ez az ellentételezettség igen éles, mivel a szembeállított pólusok egy (logikai) egyenrangúságban vannak jelen az egyes problémakörök ellentételezően formálódó megoldási módozataiban. A szembenálló válaszvariációk közötti antinomikus feszültség a befogadót egy állandó újrakérdezésre készíti, tudatát a két válaszlehetőség szélsőségesen ellentétes síkjai közötti oszcillációra kényszeríti. A „melyik érvényes a kettő közül, melyiket fogadjam el?” dichotómiája egy feszültséggel teli dinamikus mozgásban tartja a befogadó tudatát, egyszerre két illetve többszörösen is szembenálló gondolati síkon létezteti. Az, hogy a befogadó egy folytonos feszültséggel teli dialógusban van a művel, mely ugyanakkor az intenzív esztétikai hatás forrása és egyben hermeneutikai feltölthetőségének generálója is, elsősorban a formálódó filozófiai problémakörök önmagukban ellentételező és önazonos sorozatának köszönhető, (többször ismételve e logikai modellt a különböző problémakörökben), mivel önazonosságuk révén, egy holisztikus mintázatban kivetülnek egymásra és az egészre. Így a gondolati feszültség hatványozott, fenntartása folyamatos a műalkotás egészében.⁵³²

E folytonosan fenntartott feszültségnek csak az utolsó szín második felében csökken az intenzitása. Az egyes filozófiai problémakörök addigi sarki pólusainak, a többnyire metafizikus-antimetafizikus válaszvariációk egyenrangú, ugyanakkor kizárólagos ellentétessége, a befogadási folyamatban ennek feszültséggel telített vagy-vagy választási dilemmája: átalakul. A polarítások között egy újrendezettség jön létre, mégpedig az ellentétek egysége, ám egy értékhierarchikus együttlevőségben, az egyik pólus dominanciájával, s ezáltal egy harmadik fajta válaszvariáció-sorozat, egy életfilozófiai jellegű, „életgyakorlati” bölcsélet konstruálódik. A formálódó problémakörökben a spekulatív jellegű, gondolati szembenállás ugyan megmarad, nem oldódik fel, azonban az ellentétes pólusok közötti feszültség csökken, a vagy-vagy kényszerű választási dilemmája és egyben kizárólagossága átalakul egy egységgé, az ellentétek egységévé, mégpedig egy ’és, de’ rendezettségben, az egyik pólus értékhierarchikusságával. Oly módon, hogy a filozofikum konstruálódási folyamata eljut, és egyben eljuttatja a befogadót, a már ismert, a metafizikai gondolkodás horizontján belüli metafizikus vagy antimetafizikus, ellentétetelezett válaszvariációkhoz képest egy újabb filozófiai összefüggés megtalálásához, egy harmadik, már „életgyakorlati” jellegű válaszvariáció-sorozathoz, mégpedig az ’ellentétek egységének, értékhierarchikus együttlevőségének’ megláttatásához. Absztrakciós kategória-párokban vázolva e formai-logikai formálási folyamatot: a Van és a Kell, a Legyen két-világának, egy alacsonyabb és egy magasabb értékszintű létszféra kizáró ellentmondásossága, antinómiája, vagy-vagy relációja megszűnik. A két világ egysége jön létre az átjárhatóság révén, de a Kell, a magasabb világ értékdominanciájával. Ebből következően az eszmék megvalósíthatatlansága vagy megvalósíthatósága helyett az ellentétek egysége, a bűn és az erény, a rossz és a jó egysége jön létre, mégpedig egy újabb eszme, a szabad erkölcsi választás – „Szabadon bűn és erény közt / Választhatni, mily nagy eszme” – formájában, melynek megvalósítása potencialításában a bűn választását is jelentheti, mely a „szent eszmék” megvalósulatlanságát, eltorzulását is magába hordozhatja. Ugyanakkor mégis érvényesül az erény, a jó választásának értékhierarchiája, hiszen az Úr előrelátó, a világot újrendező terve szerint Lucifer ugyan „eltántorítja bár – az mit se tesz – / Egy perczre az embert, majd visszatér”. Hasonlóan, ahogy azt láthatjuk majd a *Tragédia* filozofikumának hermeneutikai értel-

mezésében, az anyag és a szellem antinomikussága, kizárólagos szembeállítása is egy együttlevősséggé, az ellentétek egységévé alakul át, mégpedig a szellem dominanciájával: az ember nem az anyagiséga (természeti, biológiai meghatározottsága) által kizárólagosan és egyoldalúan meghatározott teremtmény; s nem is csak szellemi lény, illetve az eszméi által létező teremtmény, hanem anyag és szellem harmonikus egysége, együttlevőssége, de mégis szellemisége dominanciájával, az 'és, de' viszonyában. A szabad akarat vagy a determináció kizárólagos válaszvariációi, antinomikussága mellett megszületik a zárójelenetben egy harmadik fajta válasz: van szabad választás, de ez egy transzcendens (vagy transzcendentált) meghatározottságba (az Úr által) helyezett szabad erkölcsi választás; a determináció és a szabad akarat vagy-vagy relációja helyett az ellentétek egységének 'és, de' relációjában. Továbbá, a monizmus és a dualizmus kizárólagossága és ellentételezettsége alakul át abban az értékhierarchikus együttlevősségben, mely egy monizmusba helyezett dualizmust jelent, mégpedig az Úr Luciferhez intézett utolsó szavait értelmezve a harmadik válaszvariációként. A metafizikai minden-tudás bizonyosságára adott ellentételező válaszvariációk mellett, az ellentétek együttlevőségét hordozó harmadik válaszlehetőség, hogy bizonyos a bizonytalanság, legalábbis a szűkebben értelmezett metafizikai tudásra, a halhatatlanságra valamint a történelem teleologikusságára vonatkozóan. Valamennyi harmadik fajta megoldási módozat, válaszvariáció az „életgyakorlati” bölcsélet horizontján van, ahogy meghatározó része ennek a műegészen végighaladó küzdés-filozófia is, elvesztése után annak transzcendens, illetve transzcendentált visszakapása és megerősítése. A küzdés-praxisa: a létezés értelmességének vagy értelmetlenségének (ellentételező) metafizikus problémájára adott, már nem spekulatív, hanem egy életgyakorlati válaszlehetőség.

E filozofikus problémakörökön belül adott harmadik féle válaszlehetőségekben, megoldási módozatokban a kategória-párok feszültségének intenzitása csökken, de gondolati ellentételezettségük nem szűnik meg. Így spekulatív filozófiai dilemmájuk sem oldódik fel a metafizikus-antimetafizikus gondolkodás horizontján, mivel a harmadik-féle válaszvariációkban az ellentétek egységévé, ám egy hierarchizált együttlevősséggé alakulnak át a záró-jelenetben és egy életintegratív, „életgyakorlati” jellegű bölcsélet szintjére tevődnek át, a jövő felé nyitottan, potencialitásukban. Néhány

metafizikus kérdés nyitottan marad,⁵³³ konkrétan az ember „arasznyi lét”-ére vagy halhatatlanságára, az emberiség haladására vagy végső hanyatlására vonatkozóan. S bár elhangzanak az utolsó mondatok, a feszültség (a kérdés nyugtalansága) továbbra is fennmarad a befogadó tudatában: egyrészt a néhány nyitottan maradó kérdés; másrészt a befogadói visszacsatoló folyamat révén.⁵³⁴ Ez a visszacsatoló folyamat a spekulatív szinten lévő megoldatlanságokra irányulhat, mintegy visszafelé, melyet részben Ádám utolsó mondatának reflexiója indíthat el a befogadóban („Csak az a vég! – csak azt tudnám feledni!”), másrészt az, hogy az Úr nem cáfolja meg a Lucifer által láttatott álomszíneket, s működését tovább engedélyezi és szükségesnek látja (így a luciferi ’igazságok’ sem kérdőjeleződnek meg); harmadrészt pedig az, hogy a mű zárójelenetébe, Ádám és az Úr párbeszédébe tömörített életintegratív bölcséletnek egy jövő felé irányultsága, potenciális (nem eredmény, hanem szándék) jellege van. Így a befogadói visszacsatoló folyamat felerősítheti valamelyik korábbi ellentétes válaszvariációt, s ezáltal felülírhatja az ellentétek egységének, értékhierarchizált együttlévőségének harmadik fajta, lehetőségében a jövő felé nyitott „életgyakorlati” válaszvariációját. S akár az egyik korábbi válaszvariáció és érvrendszere, akár a másik, a vele élesen ellentétes válasz dominanciáját hagy(hat)ja érvényesülni. Mivel az egyes filozófiai problémakörök válaszvariációi közül egyik sem válik végérvényessé, egyik sem válik végső, abszolutizált, „egy igaz” válasszá egy folyamatossá tett detotalizációban. Ugyanakkor egyik sem kérdőjeleződik meg teljes mértékben, azaz valamennyinek megmarad a lehetségessége. A műalkotás egésze nemcsak kimozdítja a befogadót az emberiség problémáinak esetleges reflektálatlan közegéből és nemcsak bevezeti egy erőteljesen és hatványozottan ellentétes formált problematizmusba, hanem részben továbbra is benne hagyja. Többek között e problematizmus szubjektív megoldási lehetőségében válhat a befogadó „szerzőtárssá”. Madách tulajdonképpen egy befejezendő művet, popperi kifejezéssel szólva egy „végső előtti” produktumot kínál a befogadónak, egy mozgó meghatározottságot, melyben a befejezési lehetőség ily módon szabályozottan nyitott, mivel a kérdés és a válasz struktúra, a felkínált válaszvariációk relációs mezőjén belül válik lehetségessé. A kérdés és válasz formai-logikai struktúrája, az antinomikus filozófiai problémakörökben megfogalmazott, hatványozott ellentétbe állított

választási lehetőségek, megoldási módozatok potencialitása révén a műalkotás nyitva tartja a jelentésirányokat, a hermeneutikai feltölthetőség realizálhatóságát, ugyanakkor mégis szabályozza e nyitottságot. Ez a szabályozottá tett nyitottság,⁵³⁵ mely a filozofikus kérdésközpontúságból fakad és a problémakörök megformáltságának esztétikai sajátossága egyben, a filozofikum esztétikumká váló átlényegülésének fordulópontja; a filozófiai hermeneutikai argumentációval és a dialektikával együtt. A filozófiai hermeneutika különböző világ-, lét- és önértelmezése e filozofikus problémakörök tartama, míg a dialektika, a hatványozott ellentételezés e problémakörök logikai formaelve. E filozofikum hatványozott ellentételezettségéből adódóan az esztétikumká váló átlényegülési folyamat eredménye, az esztétikum képződménye felől – S. Varga Pál kifejezését alkalmazva – a relativitás poétikájaként,⁵³⁶ a halmozottan ellentétes, tagadólagos és folytonosan felülírt, egymással vitatkozó aspektusok következtében az irónia olyan poétikájaként is megragadható, mely a történelemmel való kapcsolatát illetően már „romantika utáni, mert általában a romantikus totalizációk ellen irányul” és magának az iróniának a „totalizációját sem engedi meg. Amit állít, azt a szembehelyezett ellentétek viszonylagosságában, a lét-hez fűződő nyelvi viszony elkerülhetetlen metaforikusságának félig játékos, félig rezignált tudomásulvételével állítja, s ezzel válik kora egyik legjellegzetesebb magyar alkotásává.”⁵³⁷

A másképpen értés tényezőiről és folytonosságáról című fejezetben három befogadói magatartásforma lehetőségét körvonalaztam, melyek eltérő működését éppen a *Tragédia* nyitva tartott jelentésirányai, mégis szabályozott nyitottsága teszi lehetővé. Elsőként elkülönítettem S. Varga Pál nyomán a valamelyik kitüntetett szólammal azonosuló befogadói magatartásformát, azt az értelmezőt, aki az egymástól különböző nézőpontok, szólamok valamelyikébe helyezkedik és azzal folytat dialógust. Másrészt jeleztem a műegység által felkínált meta-hermeneutikai befogadói magatartást, mely egyben a kíváncsi elemzői szemléletet is mutatja, mivel arra törekszik, illetve „arra kell törekednie, hogy a műben szembenálló világ-alternatívákat explicitte tegye.”⁵³⁸ Meta-hermeneutikainak vélem e befogadói (elemzői) magatartást, mivel a műben zajló, többnyire ellentétes lét-, világ- és önértelmezések, világképek, mint szólamok egységes egészének – a művön belül történő értelmezéseknek – az értelmezését nyújtja. Ugyanakkor

relativizáló karakterűvé válik ez az esztétikai viszony, hiszen ha egy ideális befogadó (és/vagy az elemző) felismeri a szöveg egysége és egésze által felkínált meta-hermeneutikai szerepet, akkor a mű újraalkotása egy relativizáló pozícióban történhet meg. Mivel látva a többszólamúságot, a filozofikus problémakörök nyitva tartott jelentésirányait, az egyenrangúan szembenálló világmagyarázatokat és azt, hogy amivel azonosulhatna, Ádám szólama folytonosan megkérdőjeleződik, persze ugyanígy megkérdőjeleződik Luciferé is, ahogy nem válik abszolutizálttá az Úré sem, és a több esetben a vele együtt rezonáló Éváé sem. A folytonos felülírás következményeként az azonosulás is elmarad és a befogadó/elemző egy relativizáló pozícióba kerül, mely ironikus esztétikai viszonyulást hoz létre. A különböző befogadói tapasztalatokkal megismerkedve, úgy vélem, egy harmadik típust is elkülöníthetünk, mégpedig a műalkotás befogadásának folyamatszerűségében létrejövő befogadói magatartást. Ez egyaránt magában hordozza az azonosuló esztétikai viszonyulás lehetőségét, mely egy intellektuális érintettség révén érvényesülhet, hiszen a lét- és önértelmezésünket a legmélyebben érinti, mivel olyan problémafelvetésekről van szó, amelyek az ember lényegét szólítják meg. Ennek az érintettségnek jobbra tragikus minősége ugyanakkor folytonosan kimozdul, felülíródik, éppen a nyelvi világok különbözősége és a befogadói nézőpont-váltások, a nyitottan maradó jelentésirányok és a filozofikus problémakörök szembenálló megoldási módozatai révén, mégpedig egy relativizáló, ironikus viszonyulásba is átlendítve a befogadót. A műalkotás befogadásának folyamatszerűségében létrejövő befogadói magatartás tehát azonosuló és egyben relativizáló is lehet, mivel a befogadás esztétikai tapasztalatát az ironikusság mellett az azonosulásnak, az érintettségnek a tragikum felé hajló minősége egyaránt jellemezheti, összességében pedig egy rezignáltságot eredményezve.

1. 4. Világmagyarázó, értelemadó, lét- és önértelmező filozófiai hermeneutika és argumentáció

A hagyományos filozófia hermeneutikája a világértelmezést, a világmagyarázatot tekinti küldetésének és az értelemadást, majd a 20. századi

modern diskurzusa (Heidegger által hangsúlyozottan) az emberi élet értelmére való rákérdezést, valamint a jelenvaló-lét létmegértésére irányulót.⁵³⁹ A *Tragédia* hatványozottan hermeneutikai természete mindhármát, illetve annak valamely vetületét hordozza. Egyrészt törekvéseben univerzális világértelmezést nyújt, a minden átfogását, mivel egyaránt van mondanója világunk keletkezéséről és pusztulásáról, a világot mozgató princípiumokról; az ember anyagi és szellemi dualitásáról; a tudásról, a történelem menetéről, közösség és egyén kapcsolatáról, az egyén determinált-ságáról illetve szabad akaratáról, az akaratszabadság hiányáról (stb.).⁵⁴⁰ Szegedy-Maszák Mihály megfogalmazásában: Madách „a költészet nyelven próbált megfogalmazni egy teljes világértelmezést”.⁵⁴¹ Ahogy a filozófusok a saját világukat értelmezik, úgy Madách is az általa ismertet és egyben a történetiségében számára megismerhető, értelmezhető, elgondolható, de ugyanakkor az általa elképzelhető is, mely már az esztétikai dimenziót jelzi. Így a *Tragédia* egyszerre hordozza – gadameri kifejezéssel szólva – „a valamit-mint-valamit megértés” filozófiai és a „magát-valamin-megértés”⁵⁴² irodalmi dimenziójának elemeit.

Ahogy a filozófia, úgy a *Tragédia* is a lét egészére irányulva a világ jelenségeit egy összefüggérendszerben láttatja, hogy közös értelmet fedezzen fel bennük, így filozofikuma a világértelmezés mellett a hagyományos filozófiára jellemző értelemadás funkcióját is hordozza, de ugyanakkor modern irányultsággal a lét értelmére való rákérdezést is, melynek nyomán az értelem-keresés, -állítás és -tagadás variációi rajzolódnak ki. Az „összhangzó értelem” hiányával érvel Lucifer, vele szemben az Úr (az Angyalok karának dicsérő énekével egyetértve, közvetetten) állítja a világ tökéletes, harmonikus működése révén annak értelmességét, míg Ádám folyton keresi létének és az emberiség létének értelmet adót, a különböző eszmék és eszmények, a teleologikus célképzet, a szerelem és a küzdés eszmei tartamainak formájában.⁵⁴³

Továbbá a 'miként értelmezem a világban önmagam helyzetét és szerepét?' filozofikus hermeneutikai kérdése a *Tragédia* filozófiai hermeneutikájának harmadik, hasonlóan modern filozófiai vetületére, a szereplők különböző önértelmezési tartalmaira irányítja figyelmünket. Így például az első diszkusszió, az Úr és Lucifer vitája, mely a monizmus – dualizmus problémakörén alapulóan eltérő önértelmezéseket mutat a világ működ-

tesésében betöltött szerepüket illetően. Tehát a *Tragédia* filozófiai hermeneutikája, ahogy a világegész működésére, annak magyarázatára és az értelemadásra, illetve értelmetlenségére irányul (az ádámi értelemkereső; a luciferi értelmességtagadó, -hiányoló és az Úr értelmesség-állító válaszvariációiban); ugyanúgy az ember feletti és az emberi létminőségek, az Úr és Lucifer, a Föld Szellemé valamint az egyes emberi létezések milyenségének, szerepének interpretációjára, a lét- és önértelmezésükre is egyaránt vonatkozik. Ez az összetett filozófiai hermeneutika mint a *Tragédia* konstruált filozofikumának a minősége, a filozofikus problémakörök formálásának szabályozottá tett nyitottsága mellett, mint e problémakörök tartama. Egyben a filozofikum esztétikumká váló átváltozási folyamatának egy olyan másik meghatározó tényezője, mely az irodalmi műalkotás oldalán, már mint esztétikai sajátosság nyilvánul meg, mégpedig a *Tragédia* hatványozott hermeneutikai természeteként, a műalkotásban, a benne történő világ-, lét- és önértelmezések ontikus folyamatoként, mely ugyanakkor többfajta szólamú, így többfajta azonosítást, értelmezést, hermeneutikai feltölthetőséget generáló, és egyben a legfőbb esztétikai értékteremtő folyamat is. Ennek a kompozíciós és a nyelvi szinten is megjelenő többszólamúságát, Ádám, Lucifer, az Úr, Éva és a történeti ember horizontján is kirajzolódó világgépeket S. Varga Pál elemezte *Két világ között választhatni – Világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában* című könyvében, valamint *Történelem és irónia* tanulmányában a különböző nyelvek összemérhetetlenségéből adódó iróniát mutatta be. E paradigmaticusnak bizonyuló koncepcióra, a műben megszólaló nyelvek, nyelvhasználatok és a befogadói nézőpontok vizsgálatának néhány eredményére alapozva⁵⁴⁴ mutatom be a filozofikumnak esztétikumká történő átlényegülési folyamatában a *Tragédia* filozófiai hermeneutikáját, és egyben átminősülését a műalkotás hermeneutikai természetévé.

Közbevetőleg megjegyzem, hogy a filozófia és az irodalom beszédmódjának ellentétessége, ugyanakkor a diskurzivitás és a poétikusság együttlevősége egy alapvető feszültséget teremt a befogadás folyamatában. Tudniillik az esztétikai bevonódás ígézetét, az azonosulást többször megszakítja a gondolatiság racionális diskurzivitása és diszkussziója, a logikai, néhol analízáló következtetésekre és érvelésekre építő beszélgetés, mely már egy filozofikus, logikai jellegű értelmezést kíván. Miként az iro-

dalmi szöveg líraiságát valamint drámaiságát, hangulati és érzelmi, indulati telítettségét számtalanszor megszakítja a bölcselkedő betét racionális reflexivitása. A befogadó, így folytonosan kizökkentve az átélés folyamatából és egy kívülálló pozícióba is juttatva, reflexív gondolkodásra és távolságtartó értékelésre is ösztönzött, mi által többszörösen megszakad a beleélés katartikus azonosulást és 'bennelévőséget' feltételező esztétikai folyamata. A katartikus átélés szűkebb, a tragikum értékvesztéséhez kötött jellegét folytonosan kizökkenti a luciferi 'kacagás', az ironia jelenléte is, a „Tragédiának nézed? nézd legott / Komédiának s mulattatni fog” visszatérő, viszonylagosságot eredményező nézőpontja. E kettősséget mutatja, hogy maguk az értelmezők is két táborra oszlanak, vannak, akik katartikusnak, míg mások antikartikusnak⁵⁴⁵ vélik a *Tragédiát*. Meglátásom szerint e két fajta, az irodalmi és a filozófiai beszédmód ellentétes együttlevősége e mű egyik olyan feszültségforrása, mely ellentétes minőségű, katartikus és antikartikus esztétikai hatással egyaránt bír.⁵⁴⁶

Ha Lucifer, Ádám, Éva és az Úr világmagyarázó, értelemadó, lét- és önértelmező filozófiai hermeneutikájának a minőségét elemezzük és hasonlítjuk össze, láthatóvá válik, hogy filozófiai értelmezési horizontjuk mennyire más karakterű. Ádám esetében a filozófiai hermeneutikai szerepkör komplex jellegű. Egyrészt a minden-tudás megszerzésének vágya a teljes világmagyarázatra, a világ átfogó megismerésére, a bizonyosnak tekinthető ismeret megszerzésére irányul. Másrészt Ádám keresi a létezésének értelmességet adót, az ember és az emberiség vonatkozásában egyaránt, mégpedig az eszmék és eszmények, a teleologikusság folyamata, a szabad akarat és a küzdés formájában. Harmadrészt önértelmezése erőteljesen összetett, hiszen Ádám mint a valaki (fáraó, Miltiádész, Tankréd, Kepler stb.) és Ádám (az első ember), így mint a történesek szereplője, átélője és az egyes valakik értelmezője és értékelője is folytonosan jelen van. A londoni színig az ádám reflexiók a színek végére tömörülnek, majd inentől folytonossá válnak a történesekkel párhuzamosan. Az ádám hermeneutikai szerepkör összetettsége az emberi létkérdés és létértelmezés hermeneutikai komplexitását jelzi: Ádám, az ember egyrészt adott, van, a különböző történelmi aktuális közegekben és alakváltozatokban; minde mellett önmaga által interpretált és értékelt személy is egyben: irodalmi módon megformált, történelmi alakváltozatokba bűjtatott filozófiai (ön)ref-

lexivitás. És ebbe az ádámi – önmagát, mint konkrétat értelmező és egyben az emberi létezés, történelmet is értelmező, értelemadó és kereső, ön- és létértelmező – hermeneutikai szerepkörbe kapcsolódik be Lucifer, aki egyszerre megláttatója, többször előrejelzője, magyarázója a történeteknek és egyben destruktív értékelője, folytonos tagadása, kifordításai, refutatív beszédmódja révén pedig a ’relativizálás poétikájának’⁵⁴⁷ kulcsfigurája, az ironikus narratíva szócsöve. Az egyes színekben mellékszereplőként mégis inkább kívülállóan van jelen, azonban ő is állandó megtapasztalója az adott eseményeknek és jelenségeknek, s hitelessé véleményformálását éppen ez a tapasztalat teszi. Az ádámi hermeneutikai szerepkör összetettsége, hogy személyében, álomsorozata és felébredései révén összeolvad a történetek szereplője, átélője a történeteket átfogóan megismerő értelmezőjével és értékelőjével. Mégpedig úgy, hogy az individuális átélő, megismerő és (ön)reflexív szubjektumot, Ádámot, az első embert, egyfajta univerzális énné bővíti ki alakváltozatai révén. Másrészt az ismeretelméleti kettősség helyett egy végső azonosságot állít: azaz Ádám, a szubjektum, az álomsorozatában önmagát, mint a történelmi embert ismeri meg és éli át, de nem mint egy külső tényezőt. Így a *Tragédia* filozófikuma a közvetett – közvetlen filozófiai kategóriapárosát is felkínálja, egyben a 20. századi egzisztencialista filozófiai gondolkodásra jellemző megoldást nyújtva: közvetlen – közvetett (ébredlét és álomlét) közötti távolságot az átélés, a megélés intenzitása hidalja át, mely függetleníteni képes önmagát az álombeli közvetettség és az ébredlét közvetlenségének kettősségétől. E filozófiai hermeneutikai összetettség egy másik eredménye, amit viszont oly sok értelmező szóvá tett már: Madách Ádámot mint ’egy embert’ és mint ’az embert’, egyént és az emberiséget egységében tudta ábrázolni.

Az ádámi önértelmezésnek a műgészen végighúzódo folytonosan alakuló folyamatából annak felismerését emelem ki,⁵⁴⁸ melyet Lucifer már az első színben előre látott, miszerint az ember „magát Istennek képzei”. Lucifer csábításának következményeként lép bele Ádám egy divinatorikus pozícióba, mely a második szín végén a „Legyünk tudók, mint Isten” motívációjában fogalmazódik meg. A paradicsomból való kiűzetetés eljuttatja az „Ön magam levék / Enistenemmé” állapotába. Majd a negyedik szín-

ben már ennél is többről van szó: „Erősebb lett az ember, mint az isten.” (Tudjuk, a „nagy mű” „Hiú törekvés, dőre nagyravágy”-nak bizonyul a fáraó-Ádám szemében is a szín végén.) A történelmi színek során Ádám fokozatosan veszít pozíciójából. A hetedik szín végén Ádám-Tankréd szinte lemond divinatorikus jellegű, eszméi révén a világot irányítani szándékozó törekvéséről, amikor így szól: „Mozogjon a világ, a mint akar, / Kerekeit többé nem ígazítom”. Az Úr első megszólalása kerék metaforájának átvétele jelzi ezt a divinatorikus törekvést: „A gép forog, az alkotó pihen. / Év-milliókig eljár tengelyén, / Mig egy kerékfogát ujítani kell.” Ádám-Kepler, a tudós az, aki a második prágai színben már világosan felismeri az isteni attribútumokra való emberi törekvés hiábavalóságát. Ezen attribútumokat az első színben az Angyalok kara nyilatkoztatja ki: az Úr „az erő, tudás, gyönyör egésze”, a három főangyal dicsőítésében pedig, az Eszme, az Erő és a Jóság egysége. Ezekre az attribútumokra utal Kepler a tanítványának adott válaszában, a dialógusban kétszer is megismételve. A tanítvány:

Im itt vagyok, lelkem vágytól remeg,
Belátni a természet műhelyébe.
Felfogni mindent és élvezni jobban,
Uralkodván felsőbbtség érzetével
Anyag s szellemvilágban egyaránt.

Kepler válasza:

Sokat kívánsz. Paránya a világnak,
Hogy lássad át a nagyszerű egészet? –
Uralmat kérsz, élvét kérsz és tudást.
Ha súlyától nem dűlne öszve kebled,
S mind ezt elérnéd, istenné leendnél. –
Kevesbet óhajts, s tán elérheted.

Az uralom az Angyalok karának megfogalmazásában az isteni Erőre utal vissza, az élv az isteni „gyönyör”-re, mely Ráfael főangyalnál a Jóság („Ki boldogságot árjadoztatsz, A testet öntudatra hozva, / És bölcsesség részesévé / Egész világot felavatva: / Hozsána néked, Jóság!”) valamint a tudás az Eszmére.

A tudós Kepler – az Úr zárósíznben elhangzó „életgyakorlati” bölcséletét, annak életintegratív jellegét előrevetítve – beszél itt tanítványához, aki szinte az ifjú Ádám enisteni, a minden-tudásra, az élvre és uralomra irányuló törekvéseinek hasonmásaként jelenik meg. (A szereplők hasonmás-jellegét Szegedy-Maszák Mihály veti fel.⁵⁴⁹) Kepler tehát felismeri az ember divinatorikus törekvésének hatalmas súlyát, az embert megnyomorító jellegét. Az isteni attribútumok egyike a tudás illetve az Eszme (Gábor főangyal dicsőítése szerint.) Kepler mindenekelőtt az ember által elérhető tudás korlátoltságát hangsúlyozza, ugyanakkor tudjuk, a tudás ígéretéhez a luciferi csábítás eredményeképpen, a „Legyünk tudók, mint Isten.” motivációjától hajtva jutott. Ahogy az ifjú Ádám Lucifertől a tudást kérte, úgy Kepler tanítványa is „bármely titkát” kéri a tudásnak. Tanítványának felfokozott kíváncsiságát, vágyódását ezen tudás iránt azzal fokozza Kepler, miszerint ez „az igazság rettentő, halálos, / Ha a nép közé megy a mai világban”. S a tanítvány panaszára, „Hogy lényegében semmit nem fogok fel.” – Keplernek a titkos tudást ígérő válasza igen egyszerű és egyben (ön)ironikus a felvezetéshez képest:

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

A bölcsélet csupán költészete

Azoknak, mikről még nincsen fogalmunk. –

S egyéb tanok közt ez a legjámborabb még.

Mert csak magában múltat csendesesen,

Agyrémekkel hímzett világa közt.

Megjegyzem, Madách Imre – Kant hatására vagy tőle függetlenül, nemigen dönthető el – egyik feljegyzésében így ír: „A metafizika annak poézise, mit nem tudunk.”⁵⁵⁰ E töredék a kanti metafizika és észkritika kontextusában a ’metafizika, mint az emberi ész hatáiról szóló tudomány’ egyik lehetséges madáchi értelmezését jelezheti. A kepleri válaszban egyrészt a metafizikus gondolkodással, a filozófiával, a bölcsélettel elérhető tudás kérdőjeleződik meg egyértelműen. Másrészt, (a már nem idézett további válasz során) Kepler „dőreség”-nek nevezi, az előítélet-mentes gondolkodás útjába állót, a „szentséges kegyeletűl / Védő a már megalakult hatalmat”. Mindezzel szemben, az utókorba, az „egykor”-onba helyezve (mely a befogadó számára a romantika korát idézheti fel) az egyszerűt és természettest állítja:

Mely ott ugrat csupán a hol gödör van,
Ottan hagy útát, ahol nyílt a tér.
S a tant, mely most örültséghez vezet
Szövevényes voltával, akkoron
Bár nem tanulja senki, minden érti.

Ebben a világban a „művészetnek is legfőbb tökélye, / Ha úgy elbú, hogy észre nem veszik.” A tan életintegrativitásáról, a „minden érti” sensus communiséről (kanti eredetű fogalommal), illetve a művészetnek az életben benne-levőségéről, valamint az egyszerűségről és a természetességről van szó, mely Kepler-Ádám felismerésében egy „életgyakorlati” bölcsélet csírájaként körvonalazódik. Az „életgyakorlati” bölcsélet további elemét, az ember-mivolt és élet alapkarakterét (az „élet küzdelem” felismerést) szintén Ádám mondja ki, ismeri fel, valamint a szabad akarat, mint az ember további lényegi sajátossága melletti kiállása juttatja a szikla szélére. Tudjuk, mindkettőt, annak megkérdőjelezése, 'elvesztése' után az Úr adja vissza utolsó mondatában, illetve az Angyalok kara közvetítésében, a küzdés és a 'szabad erkölcsi választássá' formált szabad akarat megerősítésével a zárójelenetben. A természetesség elvének követése nem jelenti az eszményítés elvetését, annak a természettel való szembekerülését: „Attól ne tarts, hogy míg eszményesítsz / Kifogsz az élő nagy természetén.” Lényegi figyelmeztetése és megállapítása Keplernek, mely akár madáchi ars poeticaként is olvasható:

De a szabályt, a mintát hagyd pihenni.
Kiben erő van és isten lakik,
Az szónokolni fog, vés, vagy dalol,
Ha lelke fáj, szívrazóan zokog,
Mosolyg, ha a kéj mámorát aluszsza.
S bár új utat tör, bizton célra ér. –
Művéből fog készíteni új szabályt,
Nyügül talán, de szárnyakúl soha
Egy törpe fajnak az abstractió. –

A metafizikus tudás, a bölcsélet „Agyrémekkel hímzett világa”, a szövevényes tan nem vezeti előbbre az embert. Kepler-Ádám szerint, az em-

ber „isteni része”: az alkotó, a teremtmő erő, nemcsak „a kulcsszavak szint-jén”⁵⁵¹ jelenik meg, hanem jelen esetben konkrétizálódik is, a szabályokat átlépő, az újat létrehozó, a művészi alkotásban realizálódóként. A „sárgult pergamenteket” tűzre dobó gesztus az önálló és előítéletmentes gondolkodás előtt nyit teret. Az „életgyakorlati”, életintegratív bölcsélet (rousseau-i áthallással) tovább körvonalmazódik a kepleri felszólításban:

[...] és ki a szabadba,
Miért tanulnád mindig, hogy mi a dal,
Minő az erdő, míg az élet elfoly,
Örömtelen poros szobafalak közt.
Hosszúnak nézed-é az életet,
Hogy sírodig theoriát tanulsz?

Visszatérve a gépezet mint világ metaforájához, mely többször is előfordul. Például Rudolf császár már korábban így figyelmezteti a tudós Keplert: „Hagyd a világot, jól van az, miként van, / Ne kívánd kontárul javítani”. Vagy a londoni szín végén abban az ádami felismerésben, mely még mindig az ember divinitorikus pozícióját jelzi: „Kilöktem a gépből egy főcsavart, / Mely összetartá, a kegyeletet, / S pótolni elmulasztám más erősbbel.”

S. Varga Pál értelmezésében (Arnold Gehlent idézve) Ádám „itt négy színre revideálja a racionalizmus abszolutisztikusságának attitűdjét, az ész, a tudomány »nem tud elégséges alapokat teremteni a világgal szembeni átfogó orientálódáshoz, egy cselekvő hithez, vagy igazi, motivációs erőt nyújtani az elemi döntésekhez, mint kényszerítő, általános érvényű bizonyosságokat adni.«”⁵⁵² Az ész, a tudomány teljes mértékű megkérdőjelezése pedig, a falanszter-szín.

Ádám, az ember önértelmezése alakulástörténetében Kepler, a tudós indítja el azt a folyamatot, mely az ember-mivolt sajátosságainak fokozatos felismerését jelenti. Egyrészt a divinitorikus törekvések hiábavalóságának és az emberi tudás határoltóságának tudatosulásával, másrészt egy isteni attribútum, egy isteni rész, a „szikra”, az „erő”, mégpedig a művészi alkotó erő felismerésével, az ember-mivolt lényegi sajátjaként. Ugyanakkor a metafizikus bölcsélet is megkérdőjeleződik, ahogy megkérdőjeleződik a felvilágosodás racionalizmusa és a hasznosság szolgálatába állított tudomány is, majd a falanszter-színben.

A *Tragédiában* az életértelemre való rákérdezés válaszvariációit is fellelhetjük, az élet-halál határhelyezeteibe helyezetten. Ha a *Tragédia* élet-halál határhelyezeteit, halál-ábrázolásait összehasonlítjuk, nemcsak nagy számú és változatos, bekövetkezni készülő vagy éppen bekövetkezett halálnemeket láthatunk, hanem többször is szembesülünk az élet-halál határhelyzetébe állított szereplő leélt életének értelmével, annak tartalmával, vagy értelmetlenségével, álértékeivel. A halálhoz viszonyuló élet, az élet-halál határhelyzetében való állás rámutat a valódi élet-értékekre és a létértelemmel szembesít. Hat válaszvariációt vélek elkülöníthetőnek, ismertetésük sorrendjébe az arányaiban növekvő életértelem felismerését állítottam. Az első variáció, amikor az életértelem kérdése fel sem merül, így a római szín gladiátora, a prágai szín máglyáin égők, a párizsi szín öngyilkos katonája, a londoni szín munkásgyilkosa és az eszkimó szín lebunkózott szomszédjai esetében. Valamennyi a névtelenül maradt (tömeg)ember értelmetlen halálnemét mutatja be, értelmetlen és értéktelen életére is utalva, mivel ezen esetekben a külvilág determinisztikusságának teljes kiszolgáltatottja az egyén, a hatalmi, ideológiai, politikai, társadalmi meghatározottságoknak vagy éppen a farkastörvényeknek. A második variáció, amikor közvetlenül a halál határhelyzetében történik meg a leélt élet milyenségének a felismerése, álértékeinek, értelmetlenségének a tudatosodása, ahogy a londoni szín haláltánc jelenetének több szereplője esetében is. Néhány ilyen szempontból jellegzetes (ön)ironikus, keserűen groteszk életösszegzés a lélekharang megcsendülése után: a bábjátékostól („Én a komédiát lejátsztam, / Mulattattam, de nem mulattam.”), a cigányasszonytól („Jövőjét vágyta látni minden: / S szemét behúnyja most ijedten.”), Loveltől („Kincsem nem nyújta boldogságot: / S most ingyen nyugalmat találok.”) és a Nyeglétől („Egymást szedtük rá, hogy tudunk: / Most a valónál elámulunk.”). A leélt életek álértékei a halál pillanatában tudatosodnak, azonban már nincs mód változtatni, a felismerés megkésett. Álértéket leplez le a Fáraó múmiaként való bemutatása is. Ádám Fáraóként, a jövőbe tekintve, önmaga földi maradványát láthatja, kiről nem tudni, hogy „szolga volt-e, vagy parancsolt” s kinek múmiája „Kiváncsisága iskolás fiúknak”. A halál feloldhatósága a halhatatlanság által, melyről a Fáraó egész élete szólt, a halál-utániség e nézőpontjából értelmetlenné, nevetségessé válik és életében a halhatatlanságra való törekvés, így mint álérték lepleződik le, ily módon életén még

van módja változtatni. A Fáraónak a halálhoz való „előrefutás”-a révén életének álértéke, a halhatatlanságra törekvés lepleződik le. Az életértelem felismerésének harmadik variációja, amikor az életértelem pillanatnyi felismerése közvetlenül a halál előtt nyilvánul meg, például az egyiptomi rabszolga esetében: „Mért él a pór? – a gúlához követ / Hord az erősnek, s állítván utódot / Jármába, meghal. – Milljók egy miatt.” S bár élete és halála látszólag értelmetlen, értelmessé mégis e pillanatnyi felismerésben, a halál pillanatában kimondott szavaival és a halál-utániség felől válik, mégpedig éppen azzal, hogy a „Milljók egy miatt” szolgálai panasza a Fáraó új eszméjének, a szabad államnak válik generálójává. A halál határhelyzetében, azt közvetlenül megelőzően történik meg a felismerése az élet valódi értékének a római színben is, a megkeresztelt és megkönnyebbült Hippiát illetően. A negyedik variáció, amikor a képviselt eszme, torzulása, elbukása miatt tragikusan és fájdalmasan bár, de mégis megerősíti a leélt élet értelmét és értékességét a halál határhelyzetében, ahogy a márkinő, Miltiádész és Danton esetében. Az athéni szín szabad államának népe, a demagógoktól befolyásoltan halált kiált a hős Miltiádészre, árulónak tartva őt. Sőt az „első a népből” így kiált: „Fogjátok el nejét; ha városunknak / Bántása lesz, haljon meg gyermekestül.” Lucifer is a ’halál borzalmát’ várja az athéni szín végén, Miltiádész megrettenését, öröme azonban nem teljesül, a haláltól való félelem helyett a hadvezér megnyugvással várja azt, mert halála már csupán egy fizikai megsemmisülés. A valódi fájdalom az életértelem tragikus elvesztése, mivel ezáltal megsemmisült létének eszmei lényege: „miért is éljek, / Midőn látom, mi dőre a szabadság, / Melyért egy élten küszködém keresztül.” A szabadság-eszmét ugyan tragikusan elveszítő, ám magát az életértelmet egy apoteózis formájában mégis megerősítő élet-halál határhelyzete ez. Hasonló a halálon való felülemelkedés a párizsi színben is, így a márkinő esetében, aki emberi méltóságát megőrizve hal meg, vagy Danton esetében, aki „Fejét a nyaktiló alá hajtja”, felülemelkedve a politikai csatározásokon, a történelmet alakító nagyember apoteózisával, saját eszközén, a „szörnyű emelvény”-en állva. Ádámnak e történelmi alakváltozataiban az elveszett, vagy torzán megvalósuló eszmék miatt élete ugyan tragikus véget ér, mégis a létértelem értelmessége tudatában nyugodtan fogadja a halál közeledtét, ahogy Miltiádészként, úgy Dantonként is. Ötödik variációként különítem el Ádámnak mint az első embernek az élet-halál

határhelyzeteit, melyekben a legerőteljesebb az életértelem felismerése. Mindkét határhelyzetbe önmagát állítja, az űr-színben tévedésének, az ember szellemi mivoltában való hite miatt, a szikla szélére pedig öngyilkossági szándékkal. Az Űr-színben Ádám rövid időre megsemmisül, fizikai halála anyagi-biológiai kötöttségeinek, természeti, emberi lény mivoltának felismerését generálja, így a halál határhelyzetébe való kerülése az emberi élet megértését szolgálja, kimondva életértelem felismerését: „A cél halál, az élet küzdelem. / S az ember célja e küzdés maga”. A küzdés-filozófia e szállóigévé vált aforisztikus sorait a halál-határhelyzetébe kerülés után ismeri fel és mondja ki Ádám, mint „életgyakorlati” bölcséletének alapelemét. A falanszter az egyéniség haldoklása, az eszkimó-szín, hol „csak meghalni jó”, már a morális-történelmi ember végpontja, az emberiség halálra ítéltetettsége. Végül az álomsorozatából felébredő Ádám önmagát állítja a szikla szélére, az élet és a halál határhelyzetébe kerülve az életértelem ismét megmutatkozik, mivel az egyetlenként megmaradt eszméhez, a szabad akaratához ragaszkodva áll a szikla szélén, mintegy kiemelve életértelmének másik lényegi eszméjét a küzdés-filozófia mellett, melyért meghalni is kész. Ahogy az űr-színben az embert csak szellemi lényként való felfogása a halált hozó, halálát generáló, ugyanúgy a szabad akaratnak a mindenek feletti akarása is az öngyilkosság szélére sodorja. Ez utóbbival ellentéződik a lehető legélesebben Éva életértelme, anyasága. Hatodik variáció: a halál fölé emelkedő Éva glóriával övezett alakja. A londoni szín végén a szerelem, költészet és az ifjúság élet-érték hármasságát összegezve lépi át a sírt, egyben átlépve az ’örök honba’: „Szerelem, költészet s ifjúság / Nemtője tár utat örök honomba”.

Madách a *Tragédiában*, halál témájú verseihez hasonlóan, az életet a halál felől, a halálhoz viszonyítva vagy a halál-határhelyzetében mérlegeli és értelmezi. A drámai költemény „életgyakorlati” bölcséletén belül kiemelt két eszme ebben a határhelyzetben válik rendkívül erőteljessé, a küzdés-filozófia a felismerése és kimondása révén, a szabad akarat eszméje pedig azáltal, hogy bizonyosságát akár élete árán is bizonyítaná Ádám.

A halálhoz viszonyuló élet, a halál, a végesség tudása egyben az élet élni tudásának az életbölcssége is, az emberi határoltság felismerésének és elfogadásának a bölcsessége. Ma, úgy tűnik, hogy semmire sincs nagyobb szükségünk, mint ez utóbbi, az emberi határoltság felismerésének és még

időben történő elfogadásának a bölcsességére. A halál határhelyzetének életértelem-felismerő jelentőségével szembesül a befogadó a *Tragédia* thanatológiai körképén keresztül. A filozófia történetében a halál relációjába helyezett életbölcsességet több filozófus is hangsúlyozta már,⁵⁵³ közülük Heidegger állítható párhuzamba a *Tragédiával*, aki a halálhoz viszonyuló lét gondolatát fogalmazta meg a *Lét és idő* című művében. Heidegger szerint, ha az életet egészében akarjuk megérteni, akkor azt a halál nézőpontja felől, a halálhoz viszonyulva, a halálhoz való „előrefutás”-ban tudjuk megtenni. Mivel (heideggeri terminológiában) a „jelenvalólét” arra nem képes, hogy befejezett „egész-lét” legyen; de a halálhoz viszonyuló létként, a halálhoz viszonyuló életként „egész-lenni-tudásának” szerkezete mégis megmutatkozik. Az élet „egész-lenni-tudására” hívja fel a figyelmet a halál tudatában való élés, a lehetőségre, hogy az ember kilépjen az „akárki-önmagába való belevesztettség”-ből.⁵⁵⁴ Az életértelemre és az életértékekre hívja fel a figyelmet a halál tudatához viszonyuló élet, ahogy Heideggernél, úgy Mádnál is.

Éva inkább átéli, átérzi az eseményeket, benne van az életben, ha megdicsőülve át is lépi a halált, az élet értékeivel együtt teszi azt. A luciferi filozófiai reflexiók illetve az ádami minden-tudásra való vágyódás, az értelemadó és -kereső, önértelmező reflexiók helyett őbenne mindvégig egy eredendően ösztönös, érzelmi alapú és intuitív beállítottság, az életbenbenne-levőség a hangsúlyozott. Az első történelmi színben Éva a „bájnak éppúgy fejedelme”, mint ahogy az erőnek, az egyik isteni attribútumnak Ádám. Sőt, az ötödik színben Lucifer is Éva örök szépségéről és mindig megifjuló voltáról beszél („Csak e mindig megifjuló, örökké / Szépnek látása ne zavarja folyvást.”) Ebből a fejedelmi pozícióból folytonosan veszít, a prágai színben „méregből és mézből” összeszűrt Borbála, a párizsi és londoni színben kettős alakváltozatokra hasadva. Éva végül két végtelenen ellentétesre feszített minőségben és egyben alakváltozatban összpontosul: a londoni jelenetben a sírt „glóriával” átlépő Éva alakja állítatódik szembe az eszkimó nőével. A londoni szín haláltáncjelenetében Éva az, aki megfogalmazza isteni attribútumát, a gyönyört:⁵⁵⁵ „E földre csak mosolyom hoz gyönyört, / ha napsugár gyanánt száll egy-egy arcra.”

Az eszkimó-színben pedig éppen Ádám fogalmazza meg a nő eszményképének lényegét, ugyanakkor a sülyledés ívét is, a „megtestesült Költészet”-től az állati szintig:

A nő, ez eszmény, e megtestesült
 Költészet, hogyha súlyedt, torzalak lesz
 Mely borzadályt szül. Menj, ne lássam őt.
 [...]
 Öleljem ezt, ki egy Aspásiát
 Tarték karomban! Ezt, kiben derengni
 Látom megint annak vonásait,
 De úgy, mint hogyha csókjai között
 Állattá válna. –”

Éva alakváltozataiban a szélsőségesen és kizárólagos ellentétessé formált kettőssége figyelhető meg, ugyanakkor az ellentételezettség együtlevőségének feszültségteremtő ereje is. Kettősségének pozitív alakváltozatai hatékonyan segítik Ádámot.⁵⁵⁶ Éva életben-benne-levése egy közvetlen tudásban nyilvánul meg, pozitív alakváltozataiban a transzcendencia immanenciájának tudását is hordozva. Ez a minőségi többlet a zárójelenetben többszörösen is hangsúlyozott, hiszen Éva nemcsak közvetíti az „égi szó”-t, hanem rögtön érti is az Úr szózatát, az „életgyakorlati” bölcsélet sommázatát, míg Ádám csak gyanítja, ám követi, valamint Éva anyasága révén az életértelem hordozója. Pozitív történelmi alakváltozatú megszólalásaiban az „életgyakorlati” bölcsélet csírái többször is megnyilvánulnak, az Úr nézőpontjához hasonlóan. Például az egyiptomi színben Éva az, aki anélkül, hogy „Ádámnak egy pillanatra is erkölcsi ambíciói támadtak volna – belopott szívébe egy erkölcsileg magasabb rendű, közvetlen célt”, segítve a „millióknak kell érvényt szereznem” felismerésében.⁵⁵⁷ Az athéni szín elején Luciaként, Kimónnal beszélgetve igen jó emberismerőnek bizonyul:

Van a léleknek egy erős szava
 A nagyravágy. A rabszolgában alszik,
 Vagy szűk körében bűnné aljasul.
 De vérével táplálván a szabadság,
 Nagygyá növeszti, mint polgárerényt.
 Ez költ életre minden szépet s nagyot,
 De hogyha túlerős, anyjára tör,
 S küzd véle, míg elvérzik egyikök. –

S ha férjében, Miltiádészban a nagyravágy erősebbnek bizonyulna, mint a szabadság szeretet, Éva-Lucia megátkozna férjét, vagy másképpen fogalmazva: „Luciától tudjuk meg, hogy Miltiádész-Ádám egyetlen jellemhibája a »nagyravágy«.”⁵⁵⁸ A római szín végén szintén az „újrakezdési jelenetben Éva jár az élen – mint mindig, amikor az Úr nézőpontja iránti érzékenység válik fontossá”.⁵⁵⁹ Éva értése nem közvetett, hanem egy közvetlen hermeneutika, negatív alakváltozataiban az adott kor atmoszférájának megfelelő, abban elmerülő; pozitív alakváltozataiban pedig, a transzcendencia immanenciájának tudása. „Éva intencióinak alakulásában mindig erősebb az ösztönös, érzelmi, prelogikus, költői, harmóniateremtő, megtartó tényezők működése, úgy ő az, aki az első emberpárból közvetlenebb kapcsolatban áll (illetve marad) az Úrral – teljesen összhangban van ezzel, hogy a kompozíció Lucifer számára kedvezőtlen fordulatait rendre ő idézi elő.”⁵⁶⁰ Ahogy Éva idézi elő anyaságával a Lucifer elleni ’lázasukat’ is. Ez a többlet egyben a legsúlyosabb kritikáját adja a mindent megismerni akaró ádámí tudásnak, teleologikusságának, emellett a luciferi hideg tudásnak és dőre tagadásnak, a spekulatív (metafizikai és antimetafizikai) gondolkodásnak egyaránt. Mégpedig az életintegratív, „életgyakorlati” bölcsélet felől (aminek kinyilatkoztatója az Úr és előrejelzője a tudós Kepler) történik meg ez a kritika, hiszen a transzcendens üzenet értője és közvetítője (az életben-benne-levő) Éva, a küzdő Ádámnak is lendületet adó, az „égi szó”-t közvetítő nő. Ádám létezésének értelmességét a kívülvilágban objektívalódott jelenségekben keresi, Éva létértelme a lehető legteljesebb módon immanens és ez nem más, mint anyasága, az élet továbbvitele. Ádám és Éva nézőpontjának alapvető hermeneutikai mássága a záró-színben így kétszeresen is hangsúlyozódik. Egyrészt az isteni szózat értése és az „égi szó” közvetítése kapcsán, másrészt az ádámí alapkérdés, a létezés értelmességének vagy értelemnélküliségének vonatkozásában. Idézzük fel ezt a két jelenetet: Ádám számára bizonyítottá válik, hogy az emberiség létében megszűnik, hiszen a nap kihűl, az ember elveszíti humánus lényegét, küzdelem-eszményét és elállatiasodik, tehát nincs értelme az emberiség létezésének. Utolsó és egyben lényeginek mutatkozó eszméjét, az emberi akarat szabadságát mégsem veheti el tőle Lucifer, ezt demonstrálva áll a szikla szélére, hiszen úgy véli, még mindig van egy döntése, egyetlen szabad választása: öngyilkosságával véget vethet annak, ami tudomása szerint

még el sem kezdődött. Éva most sem sejtí, hogy mi zajlik Ádámban, hogy milyen, az emberiség jövőjét eldöntő vita következményébe csöppent bele, csupán a férfi gondterheltségét érzi. Ádám továbbhaladva a szirt felé, igencsak lekezelően így szól:

Mért is jársz utánam,
Mit leskelődöl lépteim után?
A férfiúnak, e világ urának,
Más dolga is van, mint hiú enyelgés.
Nő azt nem érti s nyűgöl van csupán.”

A világ ura, ki éppen öngyilkosságra készülődik: nagyszerű az ironia, s tán a legkirívóbbak egyike, hiszen ez most nem Lucifer szólamának színte már megszokott poétikája (és nem is Lucifer szólamát itt-ott megkérdőjelező Ádámé), hanem ez az ironia Ádám öngyilkosságra készülő léthelyzetének és divinatorikus szólamának tagadólagos viszonyából ered. Majd az első ember, ki a nőt egyetlen szerephez köti, ellágyulva folytatja: „Nehezebb lesz most már az áldozat, / Mit a jövőnek hozni tartozom.” Éva válaszában félreérti az áldozat, mint öngyilkosság metaforát: „Ha meghallgatsz, még könnyebb lesz talán, / Mert ami eddig kétséges vala, / Most biztosítva áll már: a jövő.” Majd bejelenti anyaságát. Ádám porba hull a hír hallatán az Úr előtt: „Uram legyőztél. Ím, porban vagyok / Nélküled, elened hiába vívok: / Emelj vagy sújts, kitéárom keblemet.” Az Istenét elhagyó ember visszatért Istenéhez. Az emberpár ’fellázadt’ Lucifer ellen: Ádám „hiú káprázat”-ként értékeli álmait, Éva pedig, bár nem cáfolja a luciferi megállapítást, miszerint „Fiad Édenben is bűnnel fogamzott”,⁵⁶¹ azonban válasza határozottan mutatja, hogy elfogadja az Úr hatalmát és akaratát: „Ha úgy akarja isten, majd fogamzik / Más a nyomorban, aki eltörül, / Testvériséget hozván a világra.” E két választ Lucifer az ellene való lázadásként értelmezi: „Fellázadsz-é, rabszolga, ellenem?” Az Úr pedig a hozzá való visszatérésként: „Emelkedjél, Ádám, ne légy levert, / Midőn látod, kegyembe veszelek újra.”

Hogyan értelmezhető ez a két jelenet? Többen is úgy vélték, hogy Éva leendő anyasága tántorítja el Ádámot az öngyilkosságtól, hiszen ez a tett ekkor már teljesen értelmetlen lenne a megszületendő gyermek miatt. Értelmezhetjük úgy is, hogy Ádám az Úr akaratának győzelmét látja Éva

anyaságában a saját öngyilkossági terve felett, leborulása így egy transzcendens végzet felismerése és az Úr hatalmának, uralmának elfogadása az emberi szabad akarat felett. Az is lehetséges, hogy Ádám előtt hirtelen megvilágosodik az, ami a gyermeket váró Éva számára oly természetes. Így az anyaság, a megszületendő gyermek egy olyan „monumentális értelem szimbólumaként jelenik meg Ádám előtt”, melyet nemcsak a minden-tudás, az értelemkeresés és a reflexív önértelmezés útján lehet keresni, hanem egyszerűen és életintegratív módon magában az életben megtalálni azt, az emberi létezés legnyilvánvalóbb és legnagyobb érteelmében: a gyermekben, azaz az élet folytonosságában. A gyermek révén válhat az ember – az Úrhoz hasonlóan – életet adóvá, életet teremtővé. S. Varga Pál értelmezésében: „Éva leendő anyaságának híre nem meggyőzi az öngyilkosság értelmetlensége felől; hatására előfeltevéseinek rendszere lavinaszerűen átrendeződik. Amikor Éva azt állítja, hogy a gyermek által „biztosítva áll már a jövő”, ezzel – anélkül, hogy tudná – Ádám történelmi tudatának haladáselvű jövőfogalmát írja felül (mégpedig a befogadó szemében ironikus módon), amelynek kudarca Ádám vereségéhez vezetett. Ádámban éppen a szó kétféle jelentésének összemérhetetlensége vezet ahhoz a revelatív felismeréshez, hogy a lét értelmére nem csupán az e világi történelem vagy az önistenítő szellem nyelvén lehet rákérdezni.”⁵⁶² Ádám immanens módon magában az emberi létezés minőségében ismeri fel annak értelmét, ugyanakkor a gyermek születése, az élet adása a transzcendencia bennelevősége is az emberben – talán ekképpen is értelmezhető ez a jelenet, Ádám leborulása az Úr előtt. Megjegyzem, az értelmezés értelmezésének meta-hermeneutikai pozíciója nyílik meg a befogadó/elemző előtt e dilemmával, hogy vajon Ádám miképpen értelmezi Éva anyaságát, ahogy a *Tragédia* szövegében több helyütt találhatunk ilyen részeket.

Látható, mind Ádám, az alkotó, a teremtő-erő révén, mind Éva, anyasága révén a transzcendencia immanenciáját hordozza, az isteni részt az emberben. Mindkettő az életintegratív, az „életgyakorlati” bölcsélet gondolati horizontján ragadható meg.

Az Úr konstruktív hermeneutikai attitűdje „az egyoldalú, felépítő elvet képviseli, s a nézőpontját létrehozó legfőbb intenció: a világot, minden szóba jöhető tárgyiaságával egyetemben, mint általa *létrehozottat* tekint. A létező lehető »legsűrűbb« foka eszerint anyagi, ezért tetőzi be a

teremtés művét az anyagi világ létrehozása, pontosabban a szellem átminősülése anyagi létezők öntudatává. [...] Az anyagot pedig, e legvalóbb létezőt, célkitűzése szerint harmonikus működésben kívánja tartani, s ezt a harmóniát az *idők végezetéig* konzerválni.”⁵⁶³ Az első emberpár szólama kezdetben „belül van” az Úr szólamán, s a lázadás után, „szólamuk kisebb-nagyobb mérvű önállósodása során is meghatározóak maradnak e kezdeti állapot nyomai”. Így az Úr teremtmő akaratát ismerik el teremtettségük minőségében, „hogyan szellemünk anyagi létüktől függ” és „az Úrtól való teremtettség tudatát őrzi bennünk eszméletünknek az a része, amely a harmónia biztosítására törekszik és tudatosítására szolgál. Különösen Éva marad „közvetlenebb kapcsolatban” az Úrral. Valamint az „Úrhoz fűződő kapcsolatként értékeli a költészet, a zene iránti fogékonyságukat [...]”.⁵⁶⁴ „Az Úr végső célja az, hogy döntő csapást mérjen Luciferre, aki, az ő nézőpontja szerint »szemtelenül«, vele egyenrangúnak tekinti magát. Ezt a célt azonban (miként a kétszintes drámában általános) nem érheti el közvetlenül; az emberi tudat, Ádám és Éva lelke »a szintér, melyben az ellentétes hatalmak csatájukat megvívják«.”⁵⁶⁵ A filozófiai hermeneutika felől az Úr a teremtettség világ értelmességét állító, s mind ebben, mind önértelmezésében kerül szembe Luciferrel, mely egyrészt a monizmus és a dualizmus, valamint a létezés értelmességének, értelmetlenségének dilemmáját generálja.

Ádámot és Lucifert eltérő, ellentétes hermeneutikai attitűdjé is vitapartnerre teszi. Ádámé a hit hermeneutikája: abszolutizáló, valamely „vezérlő lényegiség létét” elfogadó, „transzcendentális intenció”-n alapuló. Az emberi létezés valamely szellemi, eszmei értelmességében, a szabad akaratban, a küzdés értelmességében hinni akaró, konstruktív és érzelmi alapon történő hozzáállás az övé. E hitét ugyan elveszíteni látszik egy másik „vezérlő lényegiség”-nek mutatkozó, Lucifer által láttatott és értékelt álomszínnek hatására, de a zárójelenetben valamennyi, a létezés értelmességéhez kapcsolódó hit-elemet transzcendentált módon visszkapja az Úrtól, és bár csak gyanítja az Úr szavát, de ’fogja követni’. Éva anyaságában, a gyermekben pedig az emberi létezés immanens értelmességét és a transzcendencia immanenciáját ismerheti fel. A „fogom követni” kijelentésben nyilvánul meg megegyezés és utoljára az ádám hit hermeneutikája, annak „transzcendentális intenció”-n alapuló jellege. Lucifer hermeneutikája a gyanú hermeneutikája,⁵⁶⁶ melyet egy radikális destruktív kétely irányít, így

az ádami hit hermeneutikájának, mint megértéshorizontnak az állandó közvetett vagy közvetlen kritikáját, megkérdőjelezését adja, ahogy közvetve az Úrnak a teremtés tökéletességéről, így az emberi teremtmény létezésének értelmességét magába foglaló felfogását is tagadja. Ádám az emberi létezés metafizikai (valamely eszmei) lényegében, értelmességében hisz, ennek megtalálásáért és megvalósításáért küzd. Míg a luciferi destruktív hermeneutika mindezt kétségbe vonja a megvalósíthatatlanság tapasztalatán keresztül, antimetafizikus érveivel tagadja ezt a valamely lényegben, „magértelem”-ben való hitet, körkörös létértelmezésével az egyenes vonalú fejlődést, a determinációval a szabad akaratot és ezzel együtt az Úr által teremtett világ értelmességét, így többek között az emberi létezés, az eszmék és eszmények s a küzdés értelmét is, magának az emberi teremtmény létének értelmességét, mint az anyagnak a szellemmel való vegyítését.⁵⁶⁷ Ádám abszolutizál – Lucifer relativizál.

A *Tragédia* egyik 'legművészebb' vonása az, hogy az ádami és luciferi hermeneutikai kétszólamúság és egyben kétfajta retoricitás a lehető legtermészetesebben szólal meg ugyanazon történelmi fejlemények vonatkozásában. Ádám kudarcait úgy értelmezi, hogy azok az újabb küzdelmek, eszmei célkitűzések felé lendítik, míg Lucifer a bukások sorozatában az ember tökéletlenségét, az emberi lét értelmetlenségét, végső fokon a teremtés elhibázottságát bizonyító érvek és empirikus tapasztalatok rendszerét látja és látatja.⁵⁶⁸ Ezt a kétfajta hermeneutikai hozzáállást elkülönítő nyelvük, szólamuk jelzi, melyet S. Varga Pál Lucifer illetve Ádám (valamint az Úr, Éva és a történelmi ember) szólama felől igen meggyőzően elemzett, bemutatva az értelmezéstörténet jó néhány, ellentmondásos vonulatát is.⁵⁶⁹

E dialogicitást mintegy folytatva, a filozófiai nyelvhasználat egy meghatározó sajátosságát elemlem ki a továbbiakban. A *Tragédia* versbeszédében ott a nyilvánvaló filozófiai nyelvhasználat (idő, tér, szellem, anyag, eszme, erő, jószág, lét, kezdet, vég, végetlen, űr, végzet, szabadság, szabad akarat stb.,⁵⁷⁰ melyet Németh G. Béla nyomán „a költői nyelv kihívásának, intellektuális provokációjának nevezhetnénk”, mivel megbontja „a nyelv szokásos egyensúlyát; a külső tényközlésről a belső érvelésre, a konstatalásról a gondolatformálásra billenti át a súlyt. Olyan tömény és sokrétű fogalmiságot szorít retorikájának, metrikájának, poétikájának segítségével

érzelmi hevületű egységekbe, egy-egy kérdés-válasz-ellenválasz triptichonjába össze, mint addig a magyar költészetben senki. Nem véletlen állt ki e nyelv mellett Arany, nem véletlen lelte benne gyönyörűségét, s hagyta szinte végig érintetlenül.”⁵⁷¹ E filozófiai fogalmaknak, kategóriáknak igen tág a szemantikai univerzuma, a filozófiatörténeti kontextusba való ágyazottságuk okán. Ugyanakkor a *Tragédia* dialógusainak pergő dinamikájában e fogalmak kibontatlanul maradnak, jelentéssűrítettségük miatt így a szemantikai hiányosságuk is nagy marad. Értelmezésük, feltöltésük a befogadóra, az elemzőre vár, mely a több mint négyezer sornyi szöveg kontextusának rejtvénytyszerű felfejtésével, kiegészíthetőségével közelíthető meg, a hermeneutikai feltölthetőség egyik működési módjaként.⁵⁷²

Ádám és Lucifer nyelvhasználatának esztétikai jellemzője, hogy egy folyamatos és hatványozott feszültség van az ádámí érzelmi, hangulati líraiság és a drámaiság illetve a luciferi filozofikus argumentáció, érvelés és retorika között. Az ádámí líraiság is kettős jellegű, a heroikus patetizmus küzdés-elszántsága és egy folyton megújuló lelkesedés vegyül a bukások, a csalódások fájdalmas tragikusságával, búcsúszavainak elégikus, melanholikus hangjával; míg vele szemben a kevert hangnemek polifóniája Lucifer nyelvének sajátja, a humor, a szarkazmus, a gúny, de legtöbbször az irónia minőségeinek vegyítése. A filozófiai nyelvhasználat aforisztikus sűrítettsége, tömörsége és elvonatkoztató jellege, valamint az irodalmi nyelvhasználat poétikussága (líraisága és drámaisága,⁵⁷³ a tragikum és az irónia minőségei), mindezek együttlevősege és így a közöttük létrejövő hatványozott feszültség a *Tragédia* versbeszédének ereje.

A luciferi destruktív hermeneutikában két filozofikus minőség, az argumentáló jelleg és a kétely, a tagadás hangsúlyozott, mely ugyanakkor az esztétikai tárgyiaság szintjén érvelési stratégiaként (a manipulatív meggyőzőési technikák alkalmazásával)⁵⁷⁴ és ironikus retorikaként jelenik meg. A filozófiáról való hagyományos gondolkodásban az argumentációt tartják a filozófia egyik megkülönböztető sajátosságának, mégpedig a meggyőző argumentációt. Descartes óta pedig a kételkedés az, ami a tagadással együtt az átfogó modernitás filozófiai gondolkodásának alapvető jellemzője. Meggyőzőési stratégia és érvelés van, mégpedig Lucifer részéről a legerőteljesebben megnyilvánuló, ahogy a kétely, a tagadás is. A ’ki kit győz meg?’ kérdése azonban nyitott marad a *Tragédiában*, mivel a filozófiai kérdésfeltevésekre

adott válaszvariációk, így az egyes problémakörökre adható ellentétes megoldási módzatok közül egyik sem, így Luciferé sem válik abszolutizálttá, ahogy érvénytelenné sem, mint ahogy Ádám szólama sem és az Úré, illetve Éváé sem abszolutizált. A műalkotás egészében, az esztétikum megvalósultsága felől nemcsak „a történelem, mint e világi tökéletesülés narratívája vagy a transzcendens célképzet válik viszonylagossá, de velük szembeforduló irónia és kétely sem kerül feltétlen pozícióba; az ironikus narratíva ugyanúgy ki van szolgáltatva saját retorikai előfeltételezettségének, mint az, amelyet ironizál, s ezzel dialogikus szerkezetet ölt. [...]”⁵⁷⁵ Az irónia ugyan jobbára Lucifer szólamának sajátja, azonban detotalizációs jellege révén, így önmagára is visszahatóan, egy folytonos ellentételezettségben megnyilvánulva, a művész dialogikus szerkezetét hálózta át. S. Varga Pál könyvében a fő szölamok egyikeként Lucifer céljának, stratégiájának, szólamának, retorikájának formálódását mutatja be,⁵⁷⁶ *Történelem és irónia* tanulmányában pedig, az irónia megnyilvánulási formáit elemzi a művészre tekintve, elsősorban annak különböző formái felől. Az irónia több esetben Lucifer „alternatív nyelvisége révén válik nyílttá”, azzal, hogy akár az Úr, akár „Ádám és Éva nyelvi világának kizökkentésével kelt ironikus hatást” vagy a Lucifertől és néhol Ádámtól eltérő nyelvi világok összemérhetetlenségén alapul (itt egyetlen példát említve: a falanszterszínben Ádám és a Tudós párbeszédében). A befogadó számára az irónia direkterben megnyilvánul Lucifer „félre” (egy „odaértett közönséghez” történő) kiszólásaiban és anakronizmusaiiban.⁵⁷⁷ Ugyanakkor az irónia Luciferre is visszahat, néhol Ádám részéről, míg másutt egy-egy történés hordozza azt önmagában. A XI. színtől „kibővül”, mivel Lucifer és Ádám alakja egyszerre áll „a történések szintjén s a fölött. Ezzel az irónia tere is kibővül, legyen szó akár az alakok nyelviségéről, akár a történet színreviteléről.”⁵⁷⁸ Az irónia, a művész dialogikus szerkezetét áthálózva⁵⁷⁹ a filozófikum oldaláról az ellentétek hatványozottsága révén a bizonytalanság-keltés, a relativizmus eszköze.

A luciferi filozófiai hermeneutikai argumentáció példajaként, a *Tragédia* filozófikumának egy meghatározó problémakörét, az anyag és a szellem metafizikus problémakörének formálódó logikai ívét mutatom be, melyen belül az argumentáció konkrétan az anyag és a szellem kizáró ellentétességére vonatkozik. Lucifer, a szellemlény, önmagát a „tagadás ősi

szelleme”-ként aposztrofálja, akinek végzete: „Hogy harcaimban bukjam szüntelen, / De új erővel felkeljek megint.” E folyton megújuló tagadás a luciferi működés lényege, mely az Úr által teremtett, az Úr és az angyalok által tökéletesnek, értékteljesnek vélt világ rombolására irányul. Lucifer célja: bizonyítani az Úr számára, hogy vele egyenrangú lény, abban az értelemben, ahogy önmagát a világ működéséhez szükséges negatív princípiumként meghatározza, dualista felfogásának horizontján belül. Így célja az is, hogy bizonyítsa nemtetszésének igazát: az Úr teremtése tökéletlen, mind az anyag létrehozása miatt, mind az anyag és a szellem vegyületeiből teremtett ember miatt. Az Úr által a képere teremtett ember Lucifer szerint csupán egy „sárba gyúrt kis szikra”, „torzalak, de képe nem”. A teremtett világ tökéletlenségét tehát leginkább egy, az Úr részéről értelmetlen teremtő aktusban látja, mégpedig abban, hogy az anyagot létrehozta és azt a szellemmel vegyítette, mely teremtményében, az emberben „öntudatra kél”. Az Úr számára, teremtményén keresztül, közvetetten bizonyít Lucifer, illetve ez a meggyőzési harc, küzdelem az Úr és Lucifer között az ember, az emberiség színterén folyik, miután ’osztályrészét’ követelve, „egy talpalatnyi föld”-ön megvetette „a tagadás lábát” a létezők világában, a „két sudár” fa által. Így az ember világában Lucifer célja az, hogy a teremtmény belássa létezésének tökéletlenségét és értelmetlenségét, s hogy megtapasztalja anyagi és szellemi dualitásának, annak végletes és kizárólagos szembeállításának összes gyötrelmét, s hogy megpróbáljon kilépni anyagi meghatározottságából (az úr-színben Lucifer öröme), vagy hogy szellemi értékeinek torzulását, megsemmisülését látva önmagát teljes mivoltában (szellemi értékével, a szabad akaratba vetett hitével egyetemben) pusztítsa majd el. Az embernek, az anyag és a szellem (az Úr által harmonikus egységben teremtett) vegyületének úgy tudja hatásosan bizonyítani teremtettségének „torzalak”, tökéletlen voltát és létezésének értelmetlenségét, ha állandóan szembesíti lényének Lucifer által (az anyag és a szellem dualitásából fakadó) diszharmonikusnak vélt voltával. Így egyrészt folytonosan bizonyítja számára az anyag kizárólagos és egyoldalú uralmát, meghatározottságát szelleme felett. Ezért lesz az anyagelvű filozófia a luciferi érvrendszer egy része. Másrészt Lucifer ezért generálja az emberben szellemi törekvéseit is, „a tudás, / A nagyravágyás csábos fegyverével”, a szabad akarat és az „önmagad intézzed sorsodat” me-

tafizikai függetlenségének gondolatával, sőt a kitartáshoz még reményt is adva, hogy minél élesebb legyen az embernek a lényében és jövőbeni sorában a szellemi és az anyagi diszharmonia, az anyagnak a szellemiséget lehúzó hatalmának, illetve az anyag és a szellem kizárólagos szembeállításának a megtapasztalása. Ezt az ádámí, az anyag és a szellem kizárólagosságának a megtapasztalását erősíti fel a szellemi értékek elsatnyulása feletti luciferi sajnálkozás is, különösen a londoni színben, melyet látszat-sajnálkozásnak is értelmezhetünk, funkciójában talán azzal a céllal, hogy Ádám csalódása erősödjék.

E cél megvalósításához Lucifer a 'meggyőzlek arról, hogy hozzám hasonlatos vagy' stratégiáját választja a teremtett világban. E stratégia sikeressége érdekében Lucifernek önmagához hasonlóvá kell tennie Ádámot, azaz olyaná, aki az Urat tagadja, ugyanakkor az Úrhoz hasonlítja önmagát. Mindkettőt sikerül elérnie Ádámnál, ahogy Lucifer is az Urat tagadó és ugyanakkor a részéről dualista módon felfogott teremtésben az Úrral egyenrangúnak véli magát. Lucifer mindenekelőtt saját magát győzi meg:

S kételkedve állok mégis újra meg,
Nem küzdök-é hiába a tudás,
A nagyravágyás csábos fegyverével
Őellenek, kik közt mint menhely áll,
Mely lankadástól óvja szívöket,
Emelve a bukót: az érzelem.
De mit töprengek. Az nyer, a ki mer.

Az ördögi, a manipulatív technikával telített csábítás⁵⁸⁰ eredményeképpen a második színben sikerül lázadóvá tennie Ádámot és Évát. Az ördögi praktika az utolsó színig sikeresnek tűnik, mivel Ádám folytonosan szembesül a Lucifer által megláttatott anyagi világ uralmával, szellemiségének anyagi (egyoldalúvá merevített) meghatározottságával. Önmaga szellemiségét hiába akarja függetleníteni a „rossz anyag”-tól, nem sikerül és az egyoldalúvá sarkított, túlzásba vitt eszmeiség is élehetetlennek bizonyul. Ádám tehát folytonosan megtapasztalja anyagi, valamint szellemi és eszmei lényének áthidalhatatlannak bizonyuló kettősségét, kizárólagos ellentétét. Így végletesen szembesül az úr-színben azzal, hogy a csak szellemi lényként való létezés számára a megsemmisülést jelenti. Emellett

Ádám létezésének értelemadó eszmei elemei is sorra megkérdőjeleződnek (megvalósíthatatlanságuk illetve torz megvalósulásuk miatt) és az utolsónak maradt, egyben az elsőként kapott eszme, a szabad akarat eszméjének megvalósulása is élehetetlennek bizonyul, hiszen a mellette való kiállás az önként vállalt halált jelenti. Olvasatomban: Ádám az értelmességet, mikor végső fokon már minden más értelmesnek hitt tényezőben, a különböző eszmék megvalósíthatóságában, a teleologikus haladásban, a szerelemben, a küzdésben kudarcot vallott történelmi emberként, az emberi szabad akaratban látja: „Nem, nem, hazudsz, az akarat szabad.” Lucifer nem tudja meggyőzni Ádámot a szabad akarat korlátozottságáról. Ez az eszme volt az első Ádám számára és egyben ez mutatkozik a legdöntőbbnek is. Ennek az érvénytelenségét nem fogadja el Ádám, pontosan azt az (első) eszmét, amellyel maga Lucifer csábított, amelyet maga Lucifer adott át Ádámnak: „önerődre / Bízván, hogy válaszszt jó és rossz között, / Hogy önmagad intézzed sorsodat.” Szinte törvényszerű a *Tragédia* filozofikumának ellentételezésekre építő logikájában, hogy ezt az elveszettnek hitt, a szabad akaratba vetett értelmességet éppen az Úr adja vissza Ádámnak az Angyalok karának éneke szerint. Úgy, mint egy transzcendens vagy transzcendentált isteni terv determinációjába behelyezett szabad akaratot. Mégpedig az eddig kizárólagos ellentétbe állított determinizmus vagy szabad akarat helyett a kettő egységét egy értékhierarchizált együttlevőségben, melynek értelmében egy transzcendens (vagy transzcendentált) meghatározottságban történik meg a szabad erkölcsi választás kinyilatkoztatása, az Angyalok karának éneke közvetítésével: „Szabadon bűn és erény közt / Választhatni, mily nagy eszme, / S tudni mégis, hogy felettünk / Pajzsúl áll Isten kegyelme.” Ahhoz azonban, hogy Ádám a maga számára legfontosabbnak vélt szabad akarat eszméjét, mint szellemi lényegét, mint életértelmet is jelentőt visszakapja, igaz, egy transzcendens meghatározottságba helyezve, egyrészt fel kellett ismernie ezt a transzcendens meghatározottságot, azaz el kellett ismernie az Úr hatalmát és akaratát, mely a divinitorikus pozícióról való végleges lemondásával jár együtt („Uram, legyőztél. Ím porban vagyok / Nélküled, ellened hiába vívok:”). Másrészt meg kellett találnia, fel kellett ismernie anyagi, biológiai, azaz természeti lényként való létezésének értelmességét és értékességét is. S ez nem más, mint Éva anyasága, az élet továbbvitele a gyermekben, tehát magának az

élet adásának és folytathatóságának az értéke. Ádámnak, mint embernek e biológiai teremő, életet adó erő mellett fel kellett ismernie szellemi mi-voltának isteni részét is, magát az alkotó teremő erőt, ahogy azt Ádám-Keplerként már megtette. Ekképpen a zárószínen az anyag és a szellem kizáró jellegű ellentételezettsége egységgé alakul az emberben, ugyanak-kor a szellem dominanciájával, az ellentételezett pólusok 'vagy-vagy' relá-ciójával szemben az 'és, de' relációjában. A szellemi dominancia a maga-sabb, értékesebb létszféra felé irányuló jellegben nyilvánul meg, a teremő erőben, az erkölcsi fejlődésben, a „a gyöngé nő tisztább lelkülete” révén a transzcendencia felé való közvetítésében.

1. 5. A filozofikum sajátos dialektikája és a filozofikus problémakörök formaalkotó elve, mintázata

A *Tragédia* filozofikuma egy folyamatosan formálódó gondolati épít-mény, nem egy egységes⁵⁸¹ vagy egy szisztematikus filozófiai gondolat-rendszer, „egybehangzó bölcséleti” rendszer,⁵⁸² nem is egy filozófiai tézis-gyűjtemény, netán ellentétek sorozatába állított eszmei forrás-anyag gyűj-temény. Ugyanakkor nem filozófiai értekezés, nem alkot konzekvens filo-zófiai elméletet, hanem egy irodalmi műalkotásba átformált sajátos filo-zófiai hermeneutika. Meggondolandó jellegét éppen az nyújtja, hogy a filozo-fikum konstruálódása egy feszültségekkel telített, dinamikus alakulási és történelmi folyamat, mely a legátfogóbb vetületben a 19. század első felének univerzális igényű, filozófiai diszkurzusának narratíva-elemeivel és (részle-ges) megkérdőjelezésével történik, ennek válsága leképeződéseként: a me-tafizikus és antimetafizikus gondolatiság kizáró ellentételezettségével, majd a mindezzel ismételtelen szembeállított bölcsélet életintegratív, „életgya-korlatív” tételével. E hatványozott tagadás és a filozofikus problémakör-ök 'szabályozott nyitottsága', e filozofikum formaelvként való működése a modernitás filozófiai diszkurzusának alapjellemzőjét, a dialektikus taga-dást és a 'jövő felé nyitottságot' reprezentálja.⁵⁸³ A *Tragédiában* maga a fi-lozofikum válik formává, formaelvé.

E filozofikum koherenciáját a különböző filozofikus problémakörök azonos formálódási módja, annak azonos formai-logikai elve hordozza,

mely ugyanakkor e filozofikum sajátos dialektikájának esztétikai vetülete. Ez az azonos formáló-logikai elv a *Tragédia* filozofikumának rendszerszerű jellegét láttatja, mely azonban mégsem képez filozófiai rendszert, abban az értelemben, hogy diszkurzív rendszere alá vonható saját módszere, kategóriái lennének. Ez a logikai elv, az egyes filozofikus, metafizikus problémakörök mint gondolati alapegységek formálási folyamatában nyilvánul meg: az azonos módon strukturált megoldási lehetőségekben, válaszvariációikban: így a két, szélsőségesen, kizárólagosan szembeállított válaszvariáció után megfogalmazódó harmadik féle (mindkettővel ellentétes) megoldási módozatban, variációiban, ezáltal az ellentétek egységében, az egyik pólus értékhierarchikus dominanciájával. Ugyanakkor e formálási folyamatban egyik módozat, válaszvariáció sem válik abszolutizálttá az egyes metafizikus problémakörökön belül. Ez a logikai-formáló elv, mint a műalkotás filozofikumának sajátos dialektikája, a műegész filozofikumának az esszenciája egyben: a létezés – a metafizikus és az antimetafizikus filozófiai gondolkodási horizont problémaköreiben feloldhatatlan – kizárólagosan ellentétes pólusok, önhasonló sorozatként való ismétlődése mellett egy életintegratív, „életgyakorlati” bölcselet szintjén megfogalmazottan az ellentétek egységévé alakuló folyamata is, melyben az ellentétek egysége egy értékhierarchizált együttlévőségben rendezett. E folyamat esztétikai hatását tekintve nem lineáris, a befogadói visszacsatoló mechanizmusok révén egy folytonos felülírás jellemző rá.

A *Tragédia* filozofikuma tehát nem tézisszerűen kifejtett e műalkotásban, hanem filozofikumának sajátos dialektikájában megmutatkozó és egyben a filozofikus problémakörök esztétikai formálásának logikai elvében. A *Tragédia* nem filozófia, nem filozófiai rendszer, bármilyen markáns filozofikus minőségei is vannak. Hanem egy olyan műalkotás, melyben a filozofikus kérdésközpontúság és a metafizikus problémafelvetések (mint filozofikum) interpretatív és szabályozott nyitottsággá, esztétikai minőséggé lényegülnek át; a filozófiai hermeneutikai argumentáció pedig hatványozott hermeneutikai természetű és „feltölthetőséggé” alakul; filozofikumának sajátos dialektikája pedig egy hatványozottan ellentétes és az ellentéteket együttlévőségükben láttató formaelvű minősül és egyben lényegül át, mely révén a filozofikus problémakörök válaszvariációi konstruálódnak.

A *Tragédia* filozofikumának folyamatosan formálódó jellege, sajátos dialektikája mindenekelőtt az európai filozófiai gondolkodás ősi formájával és témájával állítható párhuzamba. Egyrészt dialektikája magában hordozza a filozófiai kérdésekre adott válaszvariációk ellentétessége révén a szókratészi-platóni dialógusba bújtatott érvet és ellenérvet. Imre László egy rövid utalásban már jelezte e párbeszédeknek a szókratészi dialógussal való rokonságát, egy másfajta hasonlóságot kiemelve: „Madách a »gondolatok bábák«-jának szerepét többnyire Luciferre bízta, aki a szókratészi dialógus eszközeivel kényszeríti Ádámot a csalódásra. (Ádám gondolatát szándékosan torzítja, ad abszurdum viszi, hogy ez úton bizonyítsa be annak tartathatatlanságát.)”⁵⁸⁴ E műalkotást a szókratészi-platóni dialógussal rokoníthatóan, ahogy azt Barta János elsőként illetve Szegedy-Maszák Mihály is hangsúlyozta, a kérdezés nyelve jellemzi,⁵⁸⁵ a kérdésfeltevések és válaszok, „állítások és ellenvetések, fölszólítások és tagadások”⁵⁸⁶ nyilvánvaló váltokozása, mint dialektikus jelleg pedig többször ironikusságot generál, ahogy azt Imre László és S. Varga Pál kiemeli.⁵⁸⁷

Ha tovább keressük e párhozamot a dialektikus jegyek és azok tartama vonatkozásában is, mely párhuzamba-állítás nem a közvetlen hatást feltételezi, igaz, nem is zárja ki, akkor sokkal inkább Platón (közvetett vagy közvetlen) ismeretét, illetve a szókratészi-platóni dialektikával⁵⁸⁸ való tartalmi párhuzamot lelhetjük fel, a már jelzett kanti antinomikus dialektika⁵⁸⁹ mellett, minthogy a hegeli dialektikáét, egyetértve azokkal az elemzőkkel, akik tagadják a fejlődéselvre építő hegeli dialektika „tisztá” átvételét.⁵⁹⁰ Platónnál a kérdezni tudás képessége a tudásra szert tevő képesség alapfeltétele, melynek révén felismerjük, hogy a lét ellentmondásokat rejt magában, hogy bármely dolog azonos is önmagával, de átmege a maga elentétes ’más’-ába is, mégis egy egészet alkot. Itt a tudás a kérdezésen alapul, az tudhat, akinek kérdései vannak, ezek a kérdések magukban foglalják az igenek és a nemek, az ’így és a másképp’ válaszainak ellentétességét, az ezáltal a megszerezhető tudás dialektikusságát.⁵⁹¹ A platóni dialektika a „továbbkérdezés művészete, ez pedig azt jelenti, hogy a gondolkodás művészete”,⁵⁹² a nyitott felé való irányulás fenntartásának művészete. Ez a dialektika, mint logika nyilvánul meg a *Tragédia* filozofikumának metafizikus-antimetafizikus szembeállításai, a filozófiai kérdésekre adott válaszvariációk ellentétességének, az igenek és a nemek, az állítások és a tagadások,

a pozitivitások és a negativitások folytonos, többször ironikus hatású egymásba-játszása révén. A jelenetek többségét erre a szókratészi hagyományra épülő kérdés és válasz, majd a továbbkérdés nyelve és dinamikája, dialogikussága jellemzi. A bipolaritások együttese és feszültsége, a platóni kérdező, továbbkérdő nyitottság, az 'így van – nem így van' dinamikája teszi a *Tragédiát* sokunk számára ma is meggondolandóvá. Ez a szókratészi-platóni rokonságot mutató dialektikus gondolkodás ismeri és ismerteti fel azt, hogy a lét ellentétek, (kanti áthallású) antinomikus ellentmondások, egyoldalúságukban megrögzült ellentétes pólusok feloldatlansága mellett, azok egysége is. Azonban ez az egység a *Tragédiában* a szókratészi-platóni dialektikától abban különbözik, hogy nemcsak egy egyenrangú egysége az ellentétes filozófiai válaszoknak, hanem az ellentétek olyan új, már másfajta együttlevősége, melyet a valamely szembenálló pólus dominanciája jellemez egy értékhierarchikus egységben. E sajátosan megnyilvánuló dialektikára, mint logikai rendezőelvre, az ellentételező válaszvariációk 'vagy-vagy' (antinomikus) kizárólagossága után, illetve mellett az ellentétes 'más'-ságok együttlevőségére, ám értékhierarchikus együttlevőségére épül a különböző filozofikus problémakörök megformálásának folyamata, egy 'és, de' relációban.

Az egyes filozofikus problémakörök mint gondolati alapegységek formálódó struktúrája és a filozofikum, mint egész összefüggésének mintázata: Madách kedves könyvének, Alexander Humboldt *Kosmos*ának természetfilozófiai organikus és holisztikus felfogásával mutat hasonlóságot. A *Kosmost* a memoár irodalom szinte egyedüli könyvként emeli ki, Madách Imre kedvenc olvasmányaként az ötvenes évek második felében.⁵⁹³ Alexander Humboldt 1845-ben megjelent művének alapos ismeretét Madách vanyarci baráti köre, Veres Pálné és lánya, Szilárda is megerősíti, melyet Palágyi Menyhért idéz.⁵⁹⁴ Palágyi közvetlen párhuzamot ugyan nem talál, azonban ihlető forrásnak látja Humboldt *Kosmos*át egy „erkölcsi Kosmos” megírását illetően. E bizonyítottan kedves olvasmányának, a 'keze ügyében' lévő Humboldt *Kosmos*ának hatásaként emellett még kiemelhetőek a természetföldrajzi és kozmológiai ismeretek – a III. és a XIII. színbe való – részleges beemelései. Valamint további analógiaként az, hogy a *Kosmos*-ban teoretikusan megnyilvánuló természetfilozófia holisztikus felfogása és

a *Tragédia* filozofikus problémaköreinek egymáshoz és a műegészhez képest meglévő holisztikus mintázata között hasonlóság van. Hogy ez a holisztikus szemléletbeli rokonság hogyan kombinálódott a madáchi gondolatvilágban, milyen mértékben ötvöződött a romantika organikus felfogásával, nem tudhatjuk pontosan.

A humboldt-i természetfilozófia a pozitívizmust megelőző „hiányzó paradigmának”, a „göttingai paradigmának”, majd a (kora-)romantika organikus világszemléletének a 19. század közepén már megkésettnek számított megfogalmazása. Mai esztétörténeti horizontunk felől tekintve, többek között Békés Vera tudománytörténeti- és tudományelméleti kutatásai nyomán (is) Alexander Humboldtot vélik az egyik legkiválóbb reprezentánsának, művét „a pozitívista természettudományok uralomra jutását megelőző korszak természetfilozófiájának.” A modern tudománytörténeti szakirodalomban az 1970-es évek óta „szokás a baconiánus és karteziánus paradigma mellett humboldtiánus paradigmáról, de legalábbis humboldtiánus tudományokról is beszélni. Talán nem teljesen közismert, hogy a humboldtiánus (göttingai) paradigma, melynek alapvető célja, mondhatni a természet természetének megragadása, éles küzdelemben végül is alulmaradt a 19. században kibontakozó új, pozitívista, mechanista szemléletű természet- (és társadalom-) tudományokkal szemben.”⁵⁹⁵ A „göttingai paradigma” holisztikus szemléletének reprezentáns műve Alexander Humboldt *Kosmos*ának természetfilozófiája. Humboldt előszavában így összegzi nézőpontját: fő törekvésem az volt, hogy „az anyagi dolgokat a maguk általános összefüggésében, a természetet, mint belső erői által mozgatott és élő egészet”⁵⁹⁶ ragadjam meg. A Humboldt-fivérek egy olyan „hiányzó paradigmát”,⁵⁹⁷ a „göttingai paradigmát” teremtették meg, mely koruk romantikus-liberális eszméivel összhangban, a karteziánus alapokra épülő felvilágosodás racionalizmusával való konfliktusban született meg a 18. század legvégén, a 19. század első évtizedeiben, majd a pozitívizmussal szemben már elavultnak számított a 19. század közepére, ugyanakkor néhány évtizede egyfajta reneszánszát éli, így a neohumboldtiánusnak nevezett nyelvészeti paradigma⁵⁹⁸ mellett a humboldtiánus természetfilozófia is. Organikus szemléletű tudományos programjuk bármely un. „természetes rendszer” (a kozmosz, a természet, a társadalom, egy élő szervezet, az ember, a nyelv, az anyagi kultúra stb.) leírásán alapul, melynek lényege a holisztici-

kus felfogásban van, (egy valamely) rendszer egészének, mint szervesen összefüggő egésznek a felfogásában ragadható meg.⁵⁹⁹ A holisztikusan felfogott struktúra, mint az egész organizmus (valamely természetes rendszer) szerkezeti szintje, ahol az egész több, mint részeinek összessége, egy olyan hálózat, szövetség, melynek bármely pontját érintő változás kihat az egész rendszer működésére, a minden, mindennel összefügg jegyében. E holisztikus jellegű struktúrában a heterogén részek, összetevők keveredéseként, ötvöződéseként előálló alapegységek leképezik az egészet, mivel az alapegységek kapcsolódási alakzatai csakis arra a struktúrára, mint egészre jellemzők.⁶⁰⁰

E „göttingai paradigma” és a korai német jénai romantika filozófiai elvei közötti rokonság egyik példaként Békés Vera Schellinget emeli ki, aki a fizikus, filozófus göttingai professzort, e paradigma képviselőjét, Georg Christoph Lichtenberg-et idézi *Az akadémiai stúdium módszeréről* című 1802-es egyetemi előadásában és tanulmányában: „A tudomány mezsgyéinek kimérése nyilván nagy haszonnal jár a bérlők közötti felosztást illetően; ám a filozófust, aki mindig az egésznek az összefüggését tartja szem előtt, egységre törekvő esze minden lépésnél arra inti, ne a karókra ügyeljen, amelyeket gyakran a kényelmesség, gyakran pedig a korlátoltság tűzött ki.”⁶⁰¹ Közbevetőleg megjegyzem, hogy Madách hiányosan fennmaradt jegyzetanyagából egy vonatkozik bővebben a filozófia körére, s szemlélete hasonlóságot mutat mind az egész, mind a kapcsolódási alakzatok, mint szabály, mind az előítélet-mentességet illetően: „A filozófia köre most fogy, amint a tudásé terjed s lesz természettudomány. Szükségesek e részletek, hála munkásaiknak, de amint előbb csináltak teóriát s ráalkalmazták az életet, most midőn ezt vizsgálják tüzetesen, eredményeiből kell a teóriát vonni. Nem a szírmok száma, kémiai agentíák s a t. de a szabály mi ezekből kijő, fogja adni az igazi filozófiát. – A filozóf lesz az építész, ki az egészet felfogja. – Őrizkedjél csak az elfogadott igazság s előítélettől, mely bölcsőnktől nevel. Amint félhold vagy keresztt állt rajta.”⁶⁰²

A „humboldtianus, göttingai paradigma” organikus szemléletével rokonságot mutató holisztikus mintázat fedezhető fel a *Tragédia* filozofikumának formálásában. Mivel az ellentételezett tartamú (a filozófiai hermeneutika argumentációjában, különböző világ-, lét- és önértelmezésű), de azonos módon formálódó filozofikus, metafizikus problémakörök egy ho-

lisztikusan felfogható hálózatot, szövedéket képeznek, a műalkotás olyan organikus rendszerét hozva létre, melyben nemcsak 'minden mindennel összefügg', hanem az egyes filozofikus problémakörök, mint az egyes gondolati alapegységek belső megformáltsága, strukturáltsága egymásra hasonlít, és emellett magára a műegész filozofikumára, mint egészre is jellemző. (Ahogy az előzőekben ezt bemutatam, mégpedig a *Tragédia* filozofikumának 'szabályozott nyitottsága' felől és a kérdés – válasz dialektikáját elemelve, miszerint a filozofikus problémakörök közös formálási, logikai és egyben strukturáló elve magának a filozofikumnak az esszenciája.) Tehát a *Tragédia* egy olyan organikusan szervezett műalkotás-egész, melyben a gondolati alapegységek, mint a (különböző, ellentétes tartamú) filozofikus problémakörökön belüli azonos kapcsolódási alakzatok, azok belső, hatványozottan ellentételező logikai-strukturáló elve, sajátos dialektikája leképezi az műegész filozofikumának esszenciáját. Ugyanakkor a holisztikus mintázattól fakadóan, az egész több, mint alapegységeinek, azaz problémaköreinek összessége. Ez a többlet az alapegységek, a problémakörök önhasznó (fraktálszerűen ismétlődő) megformáltságából fakad és így a folytonosan fenntartott, az ellentételezett megoldási lehetőségeik révén az önmagukban hordozott és egymást is gerjesztő feszültségteremtésükből ered. A *Tragédiában* az intenzív esztétikai és egyben intellektuális hatás forrása a formálódó filozofikus problémakörök (az önmagukban hatványozottan ellentételezett lehetséges megoldási módozatok, válaszvariációk) önhasznó sorozatának és holisztikus mintázatának köszönhető, mivel önhasznóságuk révén kivetülnek egymásra és az egészre, így a gondolati feszültség hatványozott, fenntartása folyamatos és igen intenzív a műalkotás egészében. Két alapvető formai, logikai elv érvényesül ennek során: az ellentét – a gondolati alapegységen, mint az egyes filozofikus problémakörökön belül a megoldási módozatok hatványozottan ellentétes viszonyában és a hasonlóság – az egyes gondolati alapegységek egymáshoz való viszonyításában, azaz a különböző tartamú (hatványozottan ellentételező) filozofikus problémakörök azonos módon strukturálódnak, ugyanakkor az egésznek is leképeződései.

2. A feszültségteremtés mint az intenzív esztétikai hatás forrása

„Végző soron e sajátos, a kor magyar s világirodalmában ritka nyitottságra, az egymást kizáró világmagyarázatok mint lehetőségek közötti állandó feszültségre vezethető vissza e fő mű intenzív esztétikai hatása.”⁶⁰³

Szegedy-Maszáék Mihály, 1978

A *Tragédia*: Madách polemikus bölcsekedése, mely magába sűríti élet- és sorsérzését, viszonyát a szűkebb-tágabb valósághoz, világmagyarázatát, lét- és történelem-értelmezését. A sűrítésből (is) fakadó eltérési fokozatok – a bibliai történetről, a kanonizálódott történelmi eseményektől, a konkrét filozófiai eszme-mozaikoktól – kényes egyensúlyát teremti meg. S mint minden irodalmi alkotás: a nyelvi jelekkel, emberi léthelyzetekkel, sorsokkal, magatartásmintákkal, eszmékkel, szimbólumokkal, típusokkal tömörít. Barta János szerint Madách: „Különös intuitív erővel tudja a sok részletet úgy összefogni, hogy egy egységes világkép, egy kornak a lelke kitűnjön belőlük. Ez a mélyreható típuslátás és típusmegjelenítés a volta-képpen magja Madách tehetségének. Történelmi színei lehetnek szaktudományi tekintetben igazak vagy hamisak, mindegy, de van levegőjük, eszmei és hangulati egységük. Ugyanezzel a tömörítéssel dolgozik a részletekben. A valóságnak akármely fölkapott kis mozzanatát át tudja itatni az egyetemesség hangulatával; látszólagos csekélyiségeket tud úgy szemlélni, hogy az embernek és a földi létnek törvényszerű, tipikus jellegzetességét lássa meg bennük.”⁶⁰⁴ Németh G. Béla a *Tragédia* nyelvének belső polemikusságát, a szokatlan társításokat, a képhasonlat nélküli, „szituációs metaforikusságot”, a jelképhasználatot, nyelvének „méltóságát” emeli ki, a történeti rétegzettséggel együtt járó archaikus ízt és heterogenitást, valamint a sűrítés nyelvi aspektusait, a jelentéssűrűsödést létrehozó szentenciózusságot, aforisztikus tömörséget és a még kialakulatlanak tekinthető magyar bölcseleti nyelv kifejezőskincsével formált filozófiai nyelvhasználat tömörségét és sokrétű fogalmiságát.⁶⁰⁵ A sűrítés, a típusmeglátás, a korábrázolás és a filozófiai gondolatok tömörsége mellett az ellentételezésre figyelt fel leginkább az értelmezéstörténet, melyet jobbra a romantikus látásmódhoz, stílushoz (és a hegeli dialektikához) kötött.

A *Tragédia* a legkülönbözőbb ellentétek, ellentmondások együttesének és az ebből (is) fakadó többszólamúság, többértelműség s így a relativizmus hordozója. A végtelen ellentétek vagy kettős polaritások állandóan felülírják egymást, hol az egyik válik érvényessé, hol a másik, ugyanakkor kritikusan megújítják egymást és egy egészet is alkotnak.⁶⁰⁶ A bipolaritások együttesével, a (szókratészi-platóni) kérdező, majd továbbkérdő nyitottság dinamikájával, a legkülönbözőbb ellentétes elemek együttesével teremti meg a befogadói folyamatban az oszcilláló, vibráló feszültséget, az intenzív esztétikai hatás alapját. Az ellentételezettség érvényesül a filozófiai kérdésekre adható válaszvariációk között, s ez a hatványozott ellentételezettség, mint egész van jelen a *Tragédia* filozofikumában is.

Az ellentétes relációkat létrehozó formaelemek az egész műalkotást behálózzák, a szöveg szintaktikai szintjét, grammatikai-retorikai megformálását, a szöveg szemantikai szintjét; mikro-és makrokontextusait egyaránt. Az ellentét alakzatának használatát (az oximoronok, a paradoxonok, az antinómiák), továbbá az ellentétes szerkesztésmódú és modalitású mondatok gyakoriságát említhetjük meg, a szereplők ellentétes jellemvonásait és egymáshoz való viszonyát, a mű szerkezetének ellenpontosító elvét, valamint a szólamok, az ön- és létértelmezések, a világmagyarázatok, értelemadások és az értékszerkezetek ellentétességét, a filozófikus problémaköröknek az ellentétek kizárólagos, majd egy egységgé, értékhierarchizált együttlevősséggé alakuló folyamatát, így a [metafizikus ↔ antimetafizikus] ↔ „életgyakorlati” bölcsélet hatványozott ellentételezettségét. A *Tragédia* alapvetően dialogikus formájában az irónia közlésmódja igen gyakran az ellentétek általi viszonylagosságból ered, így az elbizonytalanítás, a detotalizáció eszköze. Sokrétűen használt, jobbra Lucifer által kedvelt eszköz, többnyire (a szókratészi-platóni dilógusra jellemzően) a meggyőzés szolgálatába állított retorikai eszköz, gyakran az „alternatív nyelviség” révén jön létre, vagy éppen az egyes történések hordozzák önmagukban az iróniát.⁶⁰⁷ Ellentételező a formálás abban az értelemben is, hogy nemcsak az ellentétes viszonyba állított jelenségek halmozását tapasztaljuk, mely itt-ott harsánnyá, rikítóvá, túlzóvá teszi az egyes jeleneteket, hanem azok hatványozottságát is. Ha a szöveg bármelyik, szintaktikai és/vagy szemantikai szintjén, mikro- és makrokontextusában egyaránt létrejövő bipolaritását, ellentétét, szembeállítását kiragadjuk, vele együtt további ellentétpárok hálója

göngyölítődik fel: így az ellentétek hálózata révén a *Tragédia* szövege a heterogén jelenségek szokatlanul nagy mennyiségét tudja koherens egészszé összefogni.

Az ellentételezések különböző szintű és formájú megvalósulásaiban a filozofikus problémakörökre adható lehetséges válaszvariációk ellentétes sarki pólusai közötti feszültség az esztétikai és intellektuális hatáskeltés egyik leghatásosabb eszköze a műben. E feszültség szemantikai szinten elsősorban – Szegedy-Maszák Mihály, mottóként idézett tömör megállapításával egyetértve – az egymást kizáró világmagyarázatok,⁶⁰⁸ az ellentétes ön- és létértelmezések, értelemadások és -tagadások (a filozofikum filozófiai hermeneutikájának), valamint a különböző filozofikus problémakörök megoldási lehetőségeinek kizáróan ellentételezett, illetve az ellentétek egységének értékhierarchikus együttlevőségéből eredő. A filozófiai kérdésfeltevések és válaszvariációk jellegéből adódó ellentétek egy olyan szövedéket képeznek, melynek révén minden problémakör gondolati eleme összefügg egymással és az egészszel, mivel olyan (ön)hasonló jelleggel formázott alapegységek, filozofikus problémakörök jönnek létre a XV. szín végére, melyek holisztikus mintázatot mutatnak. E formálási folyamat esztétikai funkciója a folytonosan meglévő dinamikus és gondolati feszültség fenntartása a befogadó tudatában.

A feszültségteremtéshez és esztétikai hatásához egyrészt a biszociáció elmélete kapcsolható, másrészt az oszcilláció. A kreativitás minden kultúra eredeti forrása és változásának generálója, az evidenciákat vagy a tradíciót megkérdőjelező jellegénél fogva. A művészetben belül az eredetiségre, a kreativitásra való törekvés és igény az átfogó modernitásba vált kitüntetett céllá és értékke,⁶⁰⁹ hiszen az elmúlt két, két és fél évszázadban a műalkotás már nem csak mint az életeseemény tartozéka, vagy visszatükröző utánzata, hanem autonóm, különálló dologként tárgyiasítódott, így a valóság önálló szférájává lett. Az eredetiséget hordozó, az önálló entitással bíró művészi alkotást létrehozó kreativitás egyik teóriája Arthur Koestler *A teremtés* című könyvéhez köthető.⁶¹⁰ Az oszcilláció jelenségét Hankiss Elemér elemezte igen alaposan *Az irodalmi mű mint komplex modell* című könyvében.⁶¹¹ Koestler azonosnak véli a kreativitás jellegét három alapvetően különböző tevékenységben: így mind a humor (a Bohóc nevetése),

mind a tudomány (a Bölcs, a tudós megértése), mind a művészet (a Művész lenyűgözése) oldaláról, a 'haha – aha – ah' hármasságában. A három kreatív tevékenység közös logikai mintázatát a biszociáció kategóriarendszere köré építi fel. A „biszociál” kifejezés alatt egy olyan folyamatot érthetünk, melyben „két rendszer metszi egymást, úgyszólván két hullámhosszon rezeg, s amíg ez a szokatlan helyzet fennáll, az esemény nem egy értelmezési síkkal áll asszociatív kapcsolatban, hanem kettővel biszociál”. Így a biszociáció – szemben állva a céltudatos és stabilnak tűnő „egy síkon való gondolkodás rutinműveleté”-vel és annak asszociativitásával – a kreatív tevékenység mindig egy síknál többre való mozgását jelenti, egyben jelzi az alkotás, így a műalkotás összetett és instabil állapotát is.⁶¹² A kreatív tevékenység azáltal, hogy kapcsolatot teremt a tapasztalatok korábban össze nem függő síkjai, mátrixai között, egyben az „eredetiség győzelmét”⁶¹³ jelenti a szokások fölött.⁶¹⁴ A két eltérő mátrix találkozásánál létrejön egy nem várt feszültség, egy „biszociatív meglepetés”, „biszociációs sokk”, azáltal, hogy két vagy több, számunkra korábban különálló vonatkoztatási rendszert, „mátrixot” hirtelen összekapcsol, így az összekapcsolás feszültségével kitör a gondolkodás „sztereotip rutinjaiból”. Ahogy egy nagyszerű műalkotás egésze, egy új tudományos felfedezés vagy akár egyetlen metafora⁶¹⁵ is rácsodálkoztathat bennünket egy újonnan született egészre, és kiléptethet bennünket megszokott valóságglátásunkból, léttapasztalatunkból, az összeférhetetlennek tűnő vagy két eltérő mátrix találkozásának, feszültségének eredményeként pedig, eljuttathat egy új, eredeti összefüggés meglátásához.⁶¹⁶

A koestleri felfogást e nézőpontból továbbgondolva, megjegyzem, hogy bár a művészi kreativitás produktuma, a műalkotás különböző, sokszor ellentétes mátrixok metszéspontjaiban keletkezett újonnan született egész, mégis a biszociativitások merészségének, azaz a mátrixok közötti feszültség nagyságának, a nem-konvencionális kapcsolatok merész váratlanságának határt szab egyrészt a közlés alkotói, feltételezhetően jelentésszáradó szándéka. Másrészt határt szab az érthetőség, a mindenkor befogadó értelmezési készsége és képessége, valamint harmadrészt az, hogy a kódoltság a médiumra jellemző szabályok között zajlik. E kód-szabályok – és maga a határoeltság – egy folytonos változásban vannak, hiszen e kód-szabályokat éppen a biszociativitás teremtő újításai lendítik korábban nem

tapasztalt új művészeti jelenségek, korszakok felé. A modernitásban az irodalom területén – a barokk és a szentimentalizmus próbálkozásai után – a romantika szinte dúskál a merész biszociatív mintázatu műalkotásokban, az eredetiségre való törekvésben, a műfaji, poétikai konvenciók határátlépéseiben. A biszociativitás túl nagyfokú eredetisége egyaránt kiválthatja a befogadói elhárítást is, melyben ott rejtekezik az értelmezhetetlenség mozzanata, illetve a valamilyen befogadói előítéleten alapuló elutasítás. Azonban ezzel ellentétesen a biszociativitás a befogadói elvárásnak való nagyfokú nekifeszülése miatt éppen a kreatív, a teremtő befogadás működését is generálhatja a befogadóban. Így a befogadó tudatában az egymásnak feszülő síkok, mátrixok egy újszerű – akár az alkotó szándékától függetlenül is létrejövő, egyfajta többletjelentéssel járó – élmény- és hatásszintézisben is realizálódhatnak. Vagy, szintén a nagyfokú újdonság révén, csak a költő, az író szavaival artikulálható új megtapasztalás élményében realizálódnak, melyek eredetiségükkel kibővítik a befogadó léttapasztalatát és így a műalkotás önálló entitásával a valóságot is. Gadamerrel közismert szavaival szólva a befogadó „létben való gyarapodását” vagy Koestler kifejezésével: a befogadó részesülését „a létezés más minőségeiben”.⁶¹⁷

Hankiss Elemér *Az irodalmi mű mint komplex modell* című könyvében egy strukturalizmus utáni nézőpontból vizsgálta az oszcilláció jelenségét az irodalmi műalkotásokban, úgy mint a különböző valóságsíkok, tudatsíkok, magatartássíkok, érzelemsíkok, létsíkok (másképpen a koestleri mátrixok) közötti feszültséget, az ide-oda vibrálást, mely a befogadás folyamatában együtt jár a (koestleri) feszültséggel teli „biszociációs sokkal”. Hankiss koncepciójában az öt modellvetület egyikeként különíti el az úgynevezett funkcionális modellvetületet, mint a jelkombinációk mozgásrendszerét, amelyben a befogadó tudatában fellépő, a műalkotás által generált dinamizmust részletezi, úgy mint a mikromozgásokat,⁶¹⁸ (a kisebb jelcsoportok nyelvi, stilisztikai mozgásrendszerét) és a makromozgásokat (a cselekménysort, az idő-térbeli, dramaturgiai lendület ívét; a dinamizáló és késleltető mozzanatok stb.).⁶¹⁹ E dinamikus mozgások közös alapsajátosságát az oszcilláció, az ide-oda mozgás, a vibrálás, a villódzás jelenségében véli fellelni. A befogadói szubjektum adottságaitól függően realizálható irodalmi élményfolyamatok közös mozzanata az: „hogya minden olyan nyelvi-stilisztikai formulában, szerkezetben, mely alkalmas költői hatásimpulzus

kiváltására, egyszerre több, de legalább két valóságsík van jelen, s a tudat e síkok között feszültséget érez, illetve e síkok közt ide-oda mozog, oszcillál”⁶²⁰ és e feszítettségéből fakadó oszcilláció az esztétikai hatás kiváltójának az alapja – Hankiss Elemér teóriájában.⁶²¹ Ott van a két egymás mellett futó tudatsík feszültsége a rímek, a ritmus, a szóképek, az alakzatok, a legkülönbözőbb retorikus formulák, a kifejezésformák, közlésmódok és esztétikai minőségek esetében is.⁶²² Így az oszcilláció minden olyan költői, írói hatásimpulzus kiváltásának alapvető tényezője, ahol egyrészt az ’azonosság és nem azonosság’ felderítésében vibrál az olvasó tudata, másrészt, ahol a különböző, ellentétes síkok feszítettődnek egymásnak.⁶²³ Az oszcillálást az esztétikai élmény alapvető forrásának, az esztétikai hatás alapvető tényezőjének tekinti. A síkváltások feszültségére épülő oszcilláció mélyén az emberi tudat alapkategória-párjai húzódnak meg. Az embereknek azért fontos a művészet és az általa meglévő oszcilláló mechanizmus, mivel saját emberi alaptermészetünk lényegére ismerünk fel benne, hiszen „tudat- és érzelmvilágunk alapvető kategóriái is oszcillálnak”, így például az „elvont fogalmiság és a konkrét tárgyiság”, „az Idő és Időtlenség”, „a Külső és Belső világ”, „az Érték és Értékhiány”, „a Látszat és Valóság”, „a Lét és Nemlét” ellentétpárjai, így a jó – rossz, lét – semmi, élet – halál, van – nincs, állítás – tagadás, abszolút – relatív, szabadság – szükségszerűség, szeretet – gyűlölet (stb.).⁶²⁴ E koncepciót részletezi tovább Hankiss Elemér az *Ikarosz bukása* könyvének több fejezetében is, melyben az oszcilláció, „az ellentétes pólusok közötti villódzás”, „a tudat- és létsíkok közötti villódzás” már nemcsak a műalkotások esztétikai élményének, hatásának alapvető forrása, hanem az emberi tudat olyan alapvető sajátossága is, amely egyaránt megnyilvánul az emberi társadalmakról, az emberiség történelméről való gondolkodásban, a mitológiák, a primitív népek és a hit gondolatvilágában, a filozófiai gondolkodásban és magáról az emberi tudatról való gondolkodásban is.⁶²⁵ Sőt, az is „lehet, hogy meghatározó eleme általában a valóságnak, a világnak.”⁶²⁶ Hankiss következtetése: az emberi tudat egyik alapvető sajátossága az, hogy a polarításokon keresztül, az ellentétes pólusok közötti vibrálás, az oszcillációk segítségével próbálja megragadni, értelmezni vagy legalábbis átélni a valóságot. Így a műalkotáson belül „a Léten belüli erők kezdenek el villódzni”.⁶²⁷ Teóriájában a műalkotás legfőbb kritériuma és értéke az, hogy a Lét élményét, a Lét alapvető

struktúráját, dinamizmusát sugározza, azaz „nem csak mindenféle ellentétpárok, hanem a Lét és az emberi Sors alapvető kategóriái villódnak és sugároznak át.”⁶²⁸

A *Tragédia* a lehető legnagyobb számú oszcillációt sugározza. Számítalan ellentétes vagy különböző magatartás-, tudat-, érzelem-, valóság- és lét-síkot különíthetünk el a műben. Valamennyi *között eltérés, illetve feszültség van* és ez a mű, mint szöveg legkülönbözőbb szintjein érvényesül, a nyelvi-stilisztikai, retorikus formulákban, a kifejezésformákban és esztétikai minőségekben, legfőképp az ironia és a tragikum formájában, a szólamok polifóniájában, a szerkezetben valamint az eltérő világmagyarázatokban, értelemadásokban, lét- és önértelmezésekben, értékszerkezetben, a filozofikus problémakörök hatványozottan ellentétes formálási folyamatában egyaránt, az egész művet behálózva, rendkívül nagyszámú oszcillációs mozgássorozatot gerjesztve. A filozofikus kérdésfeltevésekre, problémafelvetésekre adott ellentételező, ugyanakkor egymással egyenrangú válaszlehetőségek, megoldási módozatok, az ’együtt van, de ellentétesen’ feszültsége folyamatos és dinamikus egészen a záró színig, jobbára a metafizikus és antimetafizikus gondolkodás szembeállított megoldási módozatai révén, majd itt a feszültség intenzitása némileg csökken, az „életgyakorlati” bölcseletnek az ellentéteket egységgé alakító, értékhierarchikusan együttlévő strukturálódásában. Azonban a feszültség továbbra is fennmarad, mivel az „életgyakorlati” bölcselet potenciális karakterű a befogadó számára. A filozofikus ellentétes válaszvariációk a világmagyarázat, a lét- és önértelmezés alapvető kategóriáit villództatják a befogadó tudatában, igen nagy sűrítésben és amplitúdóban, szélsőségesen ellentétes ingakilengésekben, így az anyag és a szellem, az eszmék megvalósulása vagy megvalósíthatatlansága, a monizmus és a dualizmus, az értelmesség és az értelmetlenség, bizonyosság és bizonytalanság, hit és tudás, kezdet és vég, véges és végtelen, abszolút és relatív, szabad akarat és determináció, érték és értékhiány, az elvont fogalmiság és konkrét tárgyiság, a jó és a rossz, bűn és erény, a lét és a semmi, élet és halál, van és nincs, állítás és tagadás, idő és időtlenség, változó és változatlan, fejlődés és ciklikusság, egyén és közösség (stb.) ellentétpárjait: filozofikus tudatvilágunk alapvető, többségében polarításra épülő kategóriáit. A filozófiai kérdésekre adott ellentételező válaszlehetőségek – szélesre feszített egyoldalú sarkalatosságuk miatt – nagy kilengés-

sel bíró oszcillációk mozgássorozatát gerjesztik a befogadó tudatában. E válaszlehetőségek közötti feszültségekre vezethető vissza a mű intenzív esztétikai és egyben gondolkodtató hatása, komplex esztétikai és intellektuális élményt nyújtó, az azonosuló és a relativizáló befogadói szerepek valamint az értelmezés szabadsága előtt egyaránt teret nyitó jellege.

Az oszcilláció működési mechanizmusát a *Tragédia* egyik legnagyobb ívű szemantikai ellentétpárja, a kezdet és a vég két végtetes pólusa közötti, ide-oda irányuló tudat-mozgást, villódzást jól szemlélteti. A szöveg egésze a teremtés kezdetét és a teremtet emberi világ pusztulás-vízióját, a véget mint két egymással ellentétes állapotot kapcsolja össze úgy, hogy a kezdetbe, az első ember álmába helyezi a véget, mint egy álomsorozatba vizionált emberiség-történelmet, egyben Ádám történetét és mindennek végpontját, az eszkimó színt. Majd a vég e fájdalmas álom-tapasztalatába – gondoljunk Ádám utolsó mondatára: „Csak az a vég, csak azt tudnám feledni” – helyez egy másik kezdetet, az újakezdés lehetőségét, Ádám ébredése (a vég hatására történő, öngyilkossági szándékáról való lemondása) utáni újakezdését. Kezdet és vég oszcillációja mechanizmusában nem, de tartamában és ívében eltérve, Lucifernek az utolsó színben elhangzó mondatába sűrítetten, így hangzik: „Hiszen minden perc nem vég és kezdet is?” Akár a legnagyobb ívű, az emberiség történetét átfogó kezdet és vég oszcillációja, akár a luciferi egyetlen mondatba és percbe sűrített ellentétpár (makro- és mikroszinten egyaránt), az emberi tudat számára először logikai képtelenségnek tűnik, hiszen két egymással szembenálló, egymást kizáró állapotot kapcsol össze, annak együttlevőségét feltételezve. Mivel kezdet és vég együttlevősége képtelenségnek tűnik a befogadói tudat számára, máris el kellene vetnie őket. „De van bennük valami, valami rejtett, izgalmas, megfoghatatlan jelentés.” Hankiss oszcillációról szóló leírása teljes mértékben releváns e konkrét esetben is: „A tudat megtorpan, ide-oda kezd váltani, villanni a két pólus között, s hogy nem tudja sem összeegyeztetni, sem levetni őket, folytatódik ez a vibrálás. S ebben a villódzásban mintha a Létnek egy ismeretlen dimenziója, tartománya kezdene felsejleni.”⁶²⁹ E (dialektikus) villódzást a történelem befejezettségére és befejezhetetlenségére vetítve a filozófus Palágyi Menyhért találóan írja le, úgy, mint az ellentétek együttlevőségét. Tudjuk, az álomszínnek a befejezettséget állítják az eszkimó-szín pesszimista jövőképe révén, ugyanakkor Ádám éb-

redése után az Úr bízató szavai egy másfajta történelem megélésére buzdítanak. Így ami befejezettnek tűnt, az tulajdonképpen befejezetlen egyben: „Míg tehát előbb az riasztott bennünket, hogy a történelem géniusa azért megfoghatatlan, mert az idők mindig befejezetlenek s a história sohasem kész: addig most fordítva attól a gondolattól döbbenünk meg, hogy az idők minden pillanatban befejezettek s a história mindig kész, mert a világsors minden pillanatban egész erejével működik benne. Ám ha mindkét ellentétes kételynek helyt adunk: egyik fölszabadít bennünket a másiknak nyűge alól. És érteni kezdjük, hogy ami mindig bevégeztetett, mindehnyit bevégezetlennek tünik föl.”⁶³⁰

A filozofikus problémakörök formálási folyamatában az ellentétes pólusok közötti viszony két alapvető minősége jelenik meg: az egymással szélsőségesen szembenálló ellentétes sarki pólusok egyoldalúan hangsúlyozott kizárólagosságában, valamint az ellentétek egysége, egy értékhierarchikus együttlevőségben, már egy „életgyakorlati” bölcsélet horizontján. Konceptiómtól némileg eltérően az értelmezéstörténet az ellentétek diszharmoníája, küzdelme, harca és az ellentétek harmonikus egysége, kibékülése, kiegyenlítődése között tesz különbséget.

Az ellentétek közötti viszony eddig megmutatkozó – a vagy-vagy kizárólagos szembeállításának, illetve az ellentétek 'és, de' relációjú értékhierarchikus együttlevőségének – kétféle minősége különböző intenzitású feszültségük ellenére azonosak abban, hogy az ellentétes pólusok közötti dinamikus mozgásokkal, feszültséggel keltenek esztétikai hatást, mégpedig az ellentétes pólusok és egyben síkok együttessége révén az oszcillációt, a befogadó tudatának a villódzását. A *Tragédia* szinte valamennyi szegmen-tumában ott van ez a feszültség („a két egymás mellett futó tudatsík feszültsége”) a dialogikusságban, a közlésmódban és az esztétikai minőségekben, legfőképp az ironia, a szarkazmus, a tragikus és a lírai, az elégikus keveredésében, de éppúgy ott van a jellemformálás, a cselekmény, a szerkezet, az idő- és térsíkok (stb.) és a filozofikum megformáltságában is.

Néhány példával szemléltetem a feszültségteremtést és hatásának működését. Ádám, mint az ember szimbóluma több szempontból ellentétes vagy kizárólagosan ellentétes pólusok együttlevősége, Lucifer szavaival: „sárból napsugárból összegyúrva”. Ádám, az ember saját magát is így látja: „ki enmagamban / Olyan különvált és egész vagyok.” Egyszerre hordoz-

za magában a szellemi és anyagi, természeti és erkölcsi, érzelmi és értelmi lényének kizárólagosan és egyoldalúan szembeállított kettősségeit. A történesek révén kénytelen megtapasztalni az értelmetlenség és az értelmes-ség, az eszme megvalósíthatósága és megvalósíthatatlansága, a bukás és a küzdés, szabad akarat és a (természeti, történelmi, transzcendens) determináció, a bizonyosság és a bizonytalanság kizáró ellentétességét.

Barta János olvasatában a *Tragédia* a „nagy ember”-t, a vezető egyéniséget tartja a legjelentősebb történelemformáló erőnek.⁶³¹ Érdemes megfigyelni, hogy e formáló erő – a pozitív eszményekért küzdő, a történelmet alakítani akaró „nagyember”, Ádám alakja – köré milyen ellentételezettségek hálója szövődik: mint egyén szembeáll a tömeggel, mint „nagyság”, „óriás” a pórral; mint a magasabb eszmék végrehajtója az értetlen csöcselékekkel; vagy éppen a kor folyamával, melynek „Úszója, nem vezére az egyén”; valamint ezt az egyént éppúgy kizárja magából a falanszter kollektivista személytelensége, ahogy az „eljegesedett” eszkimó-szín elembertelenedett világa. Az önmagát autonómnak tételező divinatorikus törekvésű ember (Ádám) nemcsak a történelmet determináló társadalmi tényezőkkel kerül szembe, hanem a természeti meghatározottságokkal is. Az utolsó színben ezt a különböző determinációkkal való szembenállást még mindig tudja fokozni az alkotó, s Lucifernek adja az utolsó ellenérvet: a „nagyember” is csak eszköz, „a végzetnek örökös” betűi által irányítottan, s mivel a történelem, a „történet felett” is „Ily végzet áll”, így a „nagyember” is valamely emberfölötti, ’történetfeletti’ felsőbb erők eszköze csupán. Vajon szabad-e az emberi akarat, autonóm-e az emberi lény vagy a történelmi, természeti, transzcendens meghatározottságok bábja csupán? Az igenek és a nemek folytonosan felülírják és együttlevőségükben megkérdőjelezik egymást a befogadás folyamatában.

Lucifer alakjában az ellentétes pólusok együttlevőségét a monizmus és a dualizmus és az ebből fakadó abszolút és relatív tulajdonságok egymásbajátszása adja, alakjának esztétikai hatása ezen bipolaritások együttlevőségének feszültségéből ered. Ádám és Lucifer viszonya, kapcsolata is hasonló: ősellenségek, és/de társak is a lázadásban. Hasonló az Úr és Lucifer relációja, hiszen kizáró ellentétességük (monista, az Úr által irányított vagy dualista, az Úr és Lucifer által irányított a világ működése) egy együttlevőséggé, de ugyanakkor értékhierarchikus együttlevőséggé alakul át, egy

monizmusba helyezett dualizmussá. Ugyanez figyelhető meg Éva alakjában, (ahogy arra a *Világmagyarázó, értelemadó, lét- és önértelmező filozófiai hermeneutika és argumentáció* című fejezetben már kitértem) mivel ott feszül ez a bipolaritás alakváltozataiban is. A legtágabbra feszített szembeállított pólusban Éva egyrészt, mint a valóságos, esendő, könnyen befolyásolható, a kor bűnét hordozó nő jelenik meg, másrészt pedig a nő, mint eszménykép és alakváltozatai e két pólus köztségében a legkülönbözőbb variációit mutatják.

Anélkül, hogy akárcsak vázlatosan is áttekinteném a *Tragédia* szerkezeti sajátosságait, illetve rendkívül nagy számú elemzéseit, csupán jelzem, hogy itt is látványosan megmutatkozik a kizáróan ellentétes pólusok együttlevőségének logikája, az értelmezéstörténet szűkebb terminológiájában: az állítás és a tagadás váltakozása. Egyrészt a keret- és az álomszínek ellentéte, ugyanakkor átjárhatósága és együttessége az ádám – a paradicsomi létformára történő – visszaemlékezések, másrészt az álomszínek közötti állítótagadó viszony révén. Tudjuk, ez utóbbi hegeli rokonságát többen hangsúlyosnak vélik, ugyanakkor megkérdőjelezett a kompozíció hegeli ihletettsége, a hegeli dialektikával releváns mintája, hiszen a párizsi színingg meglévő értékelkedést egy fokozatos értékcsökkenés követi, éppen ezért a hegeli triád és annak spirális fejlődésével nem vetíthető rá egyértelműen a *Tragédiára*. Hubay Miklós *Miért szép Az ember tragédiája?* tanulmányában a szerkesztés „építő-romboló” ellentétességére, annak együttlevően érvényesülő folyamatára, ugyanakkor a folyamatos feszültségkeltő erejére hívja fel a figyelmet: „Madách minden történeti színben felépít egy történeti korszakot, és ugyanakkor le is bontja. [...] Mert miközben építi, már bontja is.”⁶³² Ha a színeken belül az egyes jelenetek felépítését e megállapítás felől analizáljuk, egyre kisebb szegmentumokat átfogva, az ’építő – romboló’ ellentétes irányultság együttlevőségének logikai elvét és feszültségteremtését fedezhetjük fel. A továbbiakban néhány kiragadott példán demonstrálom. Előzetesen megjegyzem, hogy már az első színben, az Angyalok karának énekében ott van az ellentétek együttlevőségének elve, mégpedig a nyelvi megformálás szintjén, a Föld leírását tartalmazó utolsó tíz sor szinte kizárólag az ellentétes alakzatokra épül:

Jössz te, kedves ifju szellem,

Változó világögömböddel,

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

A tizenharmadik szín űr-jelenetében a felépítés és a lebontás látványa együttesen érvényesül. Ahogy Ádám távolodik a Földtől, egyrészt felépíti az űrbéli látványt, másrészt lebontja a földi világot. Ádám, e kettős látványban a luciferi viszonylagosságot tapasztalja meg, azt, hogy a nézőpont határozza meg a dolgoknak – a földi lét elemeinek – a milyenségét és egyben értékelését is. Más ellentételező funkció is érvényesül az űr-színben: a történelemből ki kell lépni, a Földet el kell hagyni ahhoz, hogy a kozmikus sá növesztett elhagyatottságban, a megsemmisülés érzetében Ádám megérthesse és megfogalmazhassa emberi létezésének értelmét, „az élet küzdelem” felismerést. További példa a felépítés – lebontás együttes folyamatára: az egyiptomi színben a rabszolga és a fáraó ellentétesen strukturált viszonya. A felügyelők által halálra vert rabszolga Ádámhoz, a fáraóhoz kiált segítségért. Éva, a rabszolga felesége kiábrándítja: „Hiába kéred azt, / Ki kínjainknak nem volt részese, / Nem ért, nem ért!” A fáraó valóban értetlenül hallgatja, helyette az „ismeretlen érzésre”, a hirtelen támadt szerelemre figyel. E mikro dráma minden további dialógusa a túlzóan egymásnak feszített elemekre épül. Olyannyira szélsőségesen változik a rabszolga halálának és a fáraóban felébredő szerelemnek az ellentéte, hogy a befogadó arcán ez a jelenet ma inkább már mosolyt fakaszt. Érdeemes megfigyelni azt az ellentétesen ívelő folyamatot is, ahogy a haladók utolsó szavait – „Milliók egy miatt” – a fáraó először elrettentőnek véli, majd nem is érti igazán; de később Éva segítségével és Lucifer ellenében fokozatosan saját felismerésévé, sőt meggyőződésévé válik, és végül történelemformáló eszmévé növekedik a hajdani rabszolga utolsó szava: „Fülembé cseng még: milliók egy miatt. / E millióknak kell érvényt sze-

reznem, / Szabad államban – másutt nem lehet.” Hasonló ellentétes struktúráltságot vehetünk észre az athéni színben a bent és a kint; a szentély és az athéni köztér; a család (Kimón és Lucia) szorongása, aggódása és a „rongyos, gyáva nép” unalmat elűző „közlelkű rideg”-sége között; valamint Miltiadész, a „vezér”, a „nagy ember”, illetve mint a halálra ítélt „áruló” méltatásai között. Ahogy felépül előttünk – családja szavai nyomán – a népe szabadságáért küzdő, hős Miltiadész alakja, úgy bontja azt le a demagógok által befolyásolt, „lefizetett” néphangulat: árulóvá. A római színben a hedonista életélvezet, az erotika és a halál, a jelen üresség-érzetének és a jövő szeretet eszméjének ellentétességében valósul meg a kor felépítése és egyben lebontása. Hasonlóképpen: ahogy megteremtődik előttünk Tankréd lovagerény-eszménye, úgy bomlasztják le azt a „vérengző kereszt” s a Pátriárka nevében a „nőt, aggot, gyermeket” tűzzel-vassal irtó „kereszt vitézi”.

A *Tragédia* egészét tekintve, a felépítő, lebontási folyamat – ez utóbbi dominanciájával – különösen erőteljessé válik a londoni színtől kezdődően. Mint egészet átfogja – távolból tekintve az új világra – az ádami lelkesedés a „szabad versenytér” és a „közjólét érzete” felett, (mint egyik ellentétes pólus) és ezzel szemben, a közlelkől tapasztalt, lassan kibontakozó torz valóság ellentéte, melynek nyomán Ádám érzései csalódásba, sőt elutasításba válnak át (mint a másik pólus). És ezen belül ott a számtalan kisebb bipolaritás, ellentétes együttlevőség: Ádám új világ feletti lelkesedésébe a folyton beleszóló luciferi cinikus tagadás; a zajló élet apró jelenségeibe, mikrodrámáiba beleszótt halál, morbiditás, hogy majd egy végső haláltáncba íveljen, szemben Éva megdicsőülésével; és persze maguk a mozaikszerű emberi sorsok: mind-mind az ellentétek együttlevőségének konstrukcióját hordozzák. A múlt jó néhány értéke lebontódik így, nem véletlenül, hiszen a londoni szín: Madách jelene.

Először az első emberpár történetét láthatjuk, az eredendő bűn elkövetésének travesztikus leértékelődésében a női kíváncsiság komédiájaként, bábjáték formájában bemutatva. Az ezután következő eszmecsere, e mutatvány az azt néző ifjak tetszéséről és az ádami nemtetszéséről egyben az alkotó jelenének művészetkritikájába ível. Kitérőként megjegyzem, hogy itt Lucifer „torzképű összevissza” jelzős szerkezetét Madách Imre korának egyes romantikus műveire is vonatkoztathatjuk, *Eszmék Léliáról* c.

kritikáját⁶³³ alapul véve. Ádámot riasztja, Lucifert gyönyörködteti a „torz”-jelleg, mely az „új iránynak, a romantikának” a jellemzője. Lucifer öröme, vele szemben Ádám viszolygása a bábjátéktól az elindítója a művészetről szóló, egyoldalúvá sikeredett párbeszédnek. A tetszés szubjektív kérdését mint a generációk objektívnek tekinthető ízléskülönbségét feszegeti először Lucifer:

S ki mondja meg, kinek van igaza,
Azoknak-é, kik az életbe lépnek
Az ébredő erő önérzetével,
Vagy a ki, korhadt agygyal már, kilép. –
Vajon tetszőbb-e egy Shakespeare neked,
Mint nékik e torzképü összevissza?

ÁDÁM

A *torz* az épen, mit nem tűrhetek.

LUCIFER

Rajtad tapadt még a görög világból.
Ládd, én fia, vagy apja hogyha tetszik,
– Mert szellemek közt ez nem nagy különbség –
Az új iránynak, a romantikának,
Én épen a torzban gyönyörködöm.
Az ember arcra egy majomvonás;
A nagyszerű után egy sárdobás;
Ficzlott érzés, tisztos szőrruha;
Kéjhölgytől a szemérem szózata;
Tömjénezése hitványnak, kicsinynek;
Szerelmi élvre átka egy kiéltnek:
Feledtetik, hogy országom veszett,
Mert új alakban újra éledek. –

A romantika e szélsőséges tendenciáját elutasító „torz” jelzője mögött Madách George Sand-kritikája rejtőzhet,⁶³⁴ kinek *Lélia* (1842) regényéről írta egyetlen kritikáját Madách.⁶³⁵ (*Madách „széptani” tanulmányairól*” részfejezetben részletezem.) Az életet csak „mívelő”, „kísérteties alakokat” lát ebben a regényben, csupa őrült, beteg, torz lelket és egy szere-

tetre képtelen, már mindenből kiábrándult női főszereplőt és szerelmeiket⁶³⁶ A szereplők motiválatlansága, a cselekmény logikátlansága miatt a regény szomorúságát inkább nevetségesnek ítéli meg. *Madách* meglehetősen kritikusan viszonyult azokhoz a kortárs romantikus művekhez, melyek a motiválatlan és a túlzóan szélsőséges, kisszerűen ellentétes elemeket egy torz viszonyulásba állították és egy hamis kiegyenlítetttségben oldották fel. Akárcsak a *Tragédia* fentebb idézett soraiban, ebben a kritikában is Shakespeare-t állítja szembe (az egyes) romantikus műalkotásokkal. Az „új irányzatnak, a romantikának” elutasítása elsősorban a rendezettség hiánya, „torz” mivolta miatt történik, Lucifer okként Ádámnak a görög harmónia iránti vonzódását véli.

A bábjátékos után a zenészt látjuk, ki ’végtelen kinnal kurjongat’; persze ott vannak a tanulók is, akik kisszerű ugratásokban élik át azt a ’győzelmet’, mely egykor a hazáért való lelkes küzdelemet jelentette. A tudomány is leértékelődik, hiszen az emberiségért hozott önzetlen fáradozás (ál)eredményeit kénytelen eladni, (ál)tudományként, és még folytathatnánk. A szín végére Ádám csalódása teljessé válik: „Mit ér, ha a nyervágy, haszonlesés, / Olálkodik köztük, s önzéstelen / Emelkedettség nincsen már sehol.” Az ellentétes pólusokat egymásnak feszítő értékelésében a gép-metaphora használata még mindig önértelmezésének divinatorikus pozícióját jelzi:

Ismét csalódtam, azt hívém, elég
Ledönteni a múltnak rémeit,
S szabad versenyt szerezni az öröknek. –
Kilöktem a gépből egy fő csavart,
Mely összetartá, a kegyeletet,
S pótolni elmulasztám más erősséggel.
Mi verseny ez, hol egyik kardosan
Áll a mezetlen ellenek szemében,
Mi függetlenség, száz hol éhezik
Ha az egyes jármába nem hajol.
Kutyáknak harcza ez egy koncz felett.

Majd e szabadversenyess kapitalizmus lebontott világa után Ádám rögtön felépíti az újabb kor újabb eszményképét:

Én társaságot kívánok helyette,
Mely véd, nem büntet, buzdít, nem riaszt,
Közös erővel összeműködik,
Minőt a tudomány eszmél magának,
És melynek rendén értelem virraszt. –

Egy részletező dramaturgiai elemzéssel annak az ellentételező folyamatnak a jellegét is be lehet mutatni, ahogyan a hosszabb bölcselkedő betétek beépülnek a szövegbe. Többnyire a drámai feszültség valamely pontján, egy-egy konfliktus létrejöttét vagy az azt közvetlenül megelőző pillanatban áll le a drámai akció dinamikája, melyet megszakít a filozófiai fejtegetés kontemplatív lassúsága, majd ez után a betét után robban ki a konfliktus vagy történik meg a konfliktust kiváltó választás, döntés. Például az első színben Lucifer dualista filozofálása az Úr és Lucifer között kirobbanó konfliktus pillanatába ékelődik bele. A második színben pedig, akkor bölcselkedik ráérősen Lucifer és társul hozzá Éva, amikor az emberpár paradicsomi léte legfontosabb döntése előtt áll: ellenszegüljön-e az Úr akaratának, szakítson-e a tiltott fáról. A választás feszültségének pillanatát lassítja le ez a betét egy olyan teológiai, filozófiai kérdéssel, mely megválaszolatlanul marad és az ember bűnösségének eredetére kérdez. Hasonló lassító betét figyelhető meg a harmadik színben, amikor Ádám egyre erőteljesebben követeli a megígért tudást, a tudni és tenni vágyó ember 'existenci' lelkesedésével, hiszen ezért a tudásért és önállóságért lett lázadóvá, szegült ellene az Úr akaratának. Ennek a követelésnek a dinamikáját állítja meg a luciferi filozofálás, az idő relatív jellegéről, majd az egyed és a faj, az egyén és az emberiség egységéről szóló fejtegetés. Igaz, e betétnek egy más funkciója is érvényesül, mivel egy előrehozott érvelés is ez egyben, az elvi alapját jelenti a további történeti színeknek, annak, hogy Ádám álma évezredekkel ölel át, másrészt annak, hogy Ádám és az emberiség sorsát egyetlen egységként, az egy (mint az egyén) és a minden (emberiség történelme) egységként értelmezhetjük.

A filozófiai és az irodalmi beszédmód, a diszkurzivitás és a poétikus-ság különbözőségének feszültségteremtő erejét a *Világmagyarázó, értelemadó, lét- és önértelmező filozófiai hermeneutika és argumentáció* című fejezetben már érintettem, miszerint az irodalmi szöveg líraiságát, érzelmi, hangulati telítettségét ellentétesen szakítja meg a bölcselkedő betét racionalitása, logikai

okfejtése. Többnyire Ádám lelkesedésébe vagy fájdalmas kiábrándulásába szól bele a luciferi érvelés és ironia. Emellett az elmaradhatatlan luciferi filozofáló reflexiók, ahogy említettem, folytonosan megszakítják az eseménysor drámai menetét, melyek több alkalommal is axiológiai dimenzióváltásra épülnek, az egyes történések, szituációk illetve szereplők ellentétes vagy viszonylagos értékjellegét mutatják meg. Ily módon a befogadót állandóan kizökkentik az átélés folyamatából és egy kívülálló pozícióba juttatva távolságtartó értékelésre, gondolkodásra ösztönzik, miáltal folytonosan megszakad a beleélés kataritikus azonosulást és bennelevőséget feltételező folyamata. Ezáltal a katarzis esetében is egy kettős, ellentétes tendencia, kataritikus és antikataritikus mozzanatok váltakozása, a műegészben pedig a polarítások együttlevősége érvényesül. Az ellentétek együttlevősége figyelhető meg a *Tragédia* versbeszédében is. Egyrészt ott a nyilvánvaló filozófiai, tömör nyelvhasználat, annak erőteljes filozófiatörténeti hagyományozottsága, asszociatív kontextusa mellett elsősorban a szövegkontextusban megfigyelhető filozófiai nyelvhasználata. Emellett a számtalan aforisztikus tömörségű kifejezés, a gnómaszerű sorok, a szentenciák önmagában vett filozofikussága, a vitázva érvelés szigorú logikája és a reflexiók élessége. Másrészt ezek kibontásai a poétika nyelvén, a paradoxonok, az ironia, illetve az allegóriák, metaforák és hasonlatok (stb.) formájában. Mindemellett ott a két fajta világszemlélet összeütközését kísérő további ellentételező kettősség, mely Ádám lírai nyelvében a tragikus és az elégikus esztétikai minősége felé hajlik, (csak igen ritkán nyilvánul meg az ironia), Luciferé pedig alapvetően ironikus, vegyülve a cinizmussal, a szarkazmussal, néhol a humorral, bár Lucifer néha Ádámként beszél, de ez többnyire olyan látszat értelmezésben, mely Ádám reflexióját hivatott felerősíteni, manipulatív módon. Továbbá, a műalkotás dialogikussága, a párbeszédekesség is a feszültségre épül, gyakran annak ironikus jellegére, mely „azzal jár, hogy a szereplők nyelvi világalkotása és a hozzá tartozó értelemadás mindig ki van téve egy másfajta nyelvi világalkotás és értelemadás felforgató erejének – a szereplők arra kényszerülnek, hogy a dialógus során folytonosan felülbírálják nyelvi magatartásukat, a befogadó pedig arra, hogy folyton változtassa pozícióját.”⁶³⁷

A vitatottság szakirodalmi terjedelméhez képest a líraiság és/vagy drámaiság kettősségét és ellentételezettségét éppen csak felvillantva, Bécsy Ta-

más részletes áttekintését adja ennek a műfaji polémiának, bemutatva Erdélyi János „költemény”, „misztérium”; Voinovich Géza „gondolati költemény” és misztérium; Kárpáti Aurél, Benedek Marcell „misztérium” műfaji megnevezéseit, Barta János emberiség-költemény, majd Sőtér István és Németh G. Béla drámai költemény megjelölését. Bécsy Tamás azt bizonyítja, hogy „Az ember tragédiája dráma, noha másféle, mint azok, amelyekben konfliktus található”. A misztériumhoz közelálló „kétszintes drámának” nevezi, mely a „világot két szintből összetettnak mutatják. A két szintből ez egyik mindig evilági szint”, a másik világ az, amelyik „az evilági szintet meghatározza, amelyik ezt törvényekkel ellátja”. A kétszintes drámák tudatdrámák, így szituációjukat a világszemlélet állítja fel.⁶³⁸ Visszatérve nézőpontomhoz, a lírai és a drámai elemek relációjához, a lírai és drámai kettősség mesterséges szétválaszthatóságát, bipolaritását mutatja be Bene Kálmán egy eredeti kísérletben, elkülönítve „a dráma felől mint színek, jelenetek összességét, a líra oldaláról pedig mint lírai versekből, versciklusokból összeálló virtuális verseskötetet”, így szétválasztva a cselekményt előrevivő drámai dialógusokat és az érzelmeket, gondolatokat megjelenítő költői szöveget.⁶³⁹ Ennek a „játéknak” ötletes eredménye a *Tragédia dala*⁶⁴⁰ című „verseskötet”, melyben a 177 elkülöníthető vers minden sorát Madách írta. Bene Kálmán e kötet szerkesztése révén közvetve bizonyítja, hogy a *Tragédia* olyan drámai költemény, amelyben a dráma csupán jelző, míg a „műfajmegjelölés hangsúlyos része a költemény”. Szerb Antal a filozófiai és irodalmi beszédmód kettősségével magyarázza a drámai költemény műfajának különleges jellegét *Az ember tragédiája szellemtörténeti helye* c. tanulmányában: „a drámai költemény a költő vigasztalódása azért, hogy nem lehetett filozófus”, mivel legbensőbb jegye, „hogorait a legnagyobb szellemi szándékok, a végső kérdések és szimbolikus, mély értelmű feleletadások feszítik, aminthogy az esztétika a filozófus vigasztalódása, hogy nem lehetett költő.”⁶⁴¹

Az ellentétes pólusok együttlevősége a *Tragédia* időszerkezetében is jelen van. Egyrészt együtt, de mégis ellentétesen jelenik meg egy erőteljes gondolati feszültséget teremtve, a mitikus időszik a bibliai színek révén, a történelmi színekkel szemben. A Paradicsomból kiűzetett álmodó és felébredő Ádám a történelmi álmokképek cselekvő hőse és többnyire a felébredések után annak értékelője is, ám a londoni szintől, Madách jelenétől az értékelés már az

álmom-történetek szintjén zajlik, az inkább szemlélődő Ádám részéről. Másrészt a *Tragédia* folytonosan „áttöri az idő falait” – Hubay Miklós találó megfogalmazásával élve –, hiszen képes együtt láttatni a múltat, a jelent és a jövőt, sőt: „Madách művében egy anyagból van szöve kezdet és vég”.⁶⁴² Az idősíkok relatív felfogása valósul meg például az utolsó színben: az egy éjszaka álmodott jövő egy évezredekkel átívelő múlttá változik át illetve vissza.⁶⁴³ A *Tragédia* végén megnyíló, újakezdődő történelem pedig az olvasó számára ismét egy már megtörtént történelmi idővé változhat, referencialitásában.

És még egy megjegyzés a kizáróan ellentétes pólusok együttlevőségét illetően: a *Tragédia* szállóigévé vált sorai, melyek sokszor egy-egy jelenet, történet, szituáció gondolati sommázatát nyújtják, többségükben ellentétes pólusokat feszítenek egymásnak, s feszültségük ereje e szembenállások együttlevőségéből fakad. Néhány példát kiragadva: „Csak hódolat illet meg, nem bírálat.”; „Nemes, de terhes, önlábunkon állni.”; „Minden, mi él, az egyenlő soká él, / A százados fa s egynapos rovar.”; „Néked silány szám, nékem egy világ.”; „A kor folyam, mely visz vagy elmerít.”; „Minő csodás kevercse rossz s nemesnek / A nő méregből s mézből összeszűrve”; „Előre csak önhitten utadon, / Hidd, hogy te mégy, ha a sors árja von.”; „Im, nagy Isten, / Tekints le és pirulj, mi nyomorult, / Akit remeknek alkotál, az ember!”.

Érdemes figyelni arra a tényre, hogy a *Tragédia* értelmezésének története bővelkedik a szélsőségesen egymásnak feszülő, ellentétes tendenciákat mutató vonulatokban, szinte leképezve magának a műnek a poláris jellegét, valamilyen szempontból, két szembeálló táborba csoportosítva az interpretátorokat: vannak, akik optimista kicsengésűnek, mások pesszimiztának vélik; többen a küzdés „és mégis” folytonosságát tekintik meghatározónak, míg mások a hiábavalóság szkepticizmusát, a reménytelen véget; egyesek a konfliktusrendszer megléte mellett érvelnek, míg mások tagadják ezt; néhányan katartikusnak tartják vagy éppen hiányolják a katarzist, hasonló az igen-nem szembenállása a tragikum esetében is, illetve a líraiság és/vagy drámaiság kérdésében. Igencsak hosszasan lehetne még sorolni a kizáróan ellentétes véleményeket, az elemzések és értelmezések egymással szembenálló megállapításait, Erdélyi János elutasító kritikája, illetve Arany János óta, aki kivételes remekműnek tartotta. Ha elfogadjuk azt a gadameri megállapítást, hogy a mű azonos értelmezéstörténetével, akkor azt mond-

hatnánk, hogy a *Tragédia* mindez együtt. A szembenálló értékelést és következtetést hordozó interpretációk együttesen adják értelmezés- és hatás-történetét, egyben indirekt módon megmutatva azt, hogy a *Tragédia* mindekre lehetőséget nyújt. A teljesség igénye nélkül összefoglalva a bipoláris, valamint a kizáróan ellentétes együttlevősegeket, melyek a gondolkodtatót erőt, a feszültséget és így az intenzív esztétikai hatást folytonosan fenntartják: legalapvetőbbnek tartom a 'poeta philosophus' művészként; a kérdés- és problémaközpontúságot; a filozofikus és irodalmi beszédmód, a diszkurzivitás és a poétikusság feszültségkeltő együttesét; a filozófiai kérdésekre adott válaszok ellentétes strukturájának, az igenek és a nemek, az állítások és a tagadások, a vannak és a nincsenek, a pozitivitások és a negativitások ingadozását, ironikus egymásba-játszását, ugyanakkor a filozofikus problémakörök ellentétes megoldási módozatainak feszült együttlevőségét; azok szabályozott nyitottságát; a szereplők ellentmondásos kettősségét, Janus-arcúságát, az egymáshoz fűződő viszonyuknak az ellentétek együttlevőségére épülő jellegét; a műfaji, szerkezeti, nyelvi kettősségeket, ellentételezettségeket. A különböző polaritások együttlevősége és az ezáltal megvalósuló és folytonossá tett viszonylagosság át- és átszővi az egész *Tragédiát*, annak létértelmező, történelemszemléleti, eszmei rétegét és szerkezeti, poétikai sajátosságait egyaránt. Az általuk létrehozott gondolati feszültség nyitottsága révén egy mindig megújuló értelmezésre, a művel folytatott dialógusra ösztönzik a befogadót.

Madách Imre egy olyan bölcselő költő, akinek gondolkodását a továbbkérdés hatja át, nem tud egy igazságot állítani, a filozofikus problémakörök megoldási módozatainak szabályozott nyitottsága éppen ezt bizonyítja. E „meggondolások” nyitottsága, a kizáróan ellentétes pólusok együttlevőségéből fakadó feszültség egyben az intenzív esztétikai hatás forrása. Ez a hatás, eredményjellegét tekintve, a meggondolások komolysága, a létértelmezésünket érintő problémák miatt jobbára tragikus minőségű, másuttal ironikus, mely az ellentételezettség révén létrejövő viszonylagosságon alapul. A téma, a megformálás művészi logikája, a rendkívül erőteljes gondolati koherencia egy intellektuális, kérdező-kételkedő, kreatív művészként sejtet. Arany János első megjegyzéseire írt levélrészlete beszédes ebben a tekintetben, Madách úgyszólván minden instrukciót elfogad a javítás tekintetében, azonban a logikátlanság vádját nem: „Mindezzel csak

előtted akartam magamat a logycatlanság vádja alól kitisztítani (mit költészetben is újabb költőink nagy többségének ellenében a' leg nagyobb hibának tartok) [...].”⁶⁴⁴ Tehát Arany János javításait elfogadta,⁶⁴⁵ de a logikatlansággal szemben vagy akárcsak a látszata ellenében megvédte magát. Hasonló karakteressége művészként, hogy az Erdélyi Jánoshoz írt önértelmező viszontválaszában határozottan visszautasítja, hogy a „nagy s szent eszméket” nevetségessé tette volna.⁶⁴⁶

3. A megformált filozofikus problémakörök szabályozott nyitottsága

„A madáchi mű roppant dimenziói és a komponálásnak elszánt következetessége, az a szinte matematikus szigorúság, amellyel Madách színről színre, tételelre tételelre vezeti le a lehetséges megoldásokat: kiszabadították őt az adott pillanat vonzóköréből. Ezért nem csoda, hogy Madách túlgondolkozhatta magát kora eszméinek és közhelyeinek zsongó kaptárán.”⁶⁴⁷

Hubay Miklós, 1978

Az ember tragédiája egy kreatív elme nagyszerű alkotása, aki – Koestler kifejezésével szólva a teremtmény alkotásáról⁶⁴⁸ – az európai kultúra igen nagy spektrumú elemeit ismervé kiválogatja, átcsoportosítja, a maga számára is értelmezi, divergens módon szükségszerű eltéréseket hozva létre a kulturális hagyomány világától, majd a már újraértelmezett és átformált elemek továbbgondolásával egy konvergens és eredeti kombinációjú,⁶⁴⁹ autonóm (mű)egészt teremt, szuverén módon. Ezt az eredetiséget vette észre legelső ítése, Arany János, erről a monumentális teremtményről szól Madách Imre 20. századi csodálója, Karinthy Frigyes is: „Ezt a »szomorú játékot«, ezt a drámai költeményt vidáman nekifeszülő erővel a legtisztább Intelligencia és Belátás teremtménye, tulajdon akaratából, a hetedik napon, mint valami isten.”⁶⁵⁰ Ezt a kreatív alkotó elmét nevezi Sík Sándor „lángelméjű nagy dilettáns”-nak.⁶⁵¹

Az eddigi fejezetekben a különböző megközelítések, így a *Tragédia* értelmezés- és hatástörténete felől formálódó hermeneutikai és esztétikai sajátosságainak; a filozófiai anyag és téma szűkebb és tágabb horizontjainak;

a műalkotás szuverén filozofikuma átlényegülése fordulópontjainak, esztétikummal alakulása folyamatának, a formálódó hermeneutikai, esztétikai sajátosságok és a hatás jellegének vizsgálata felől körvonalazódott a filozofikum megformálásának folyamata. E fejezet e több szempontú megközelítés eredményeképpen megmutatkozó megformált filozofikumot elemzi a műalkotás-egészben, mégpedig kétféle befogadói-elemzői magatartás-típus felől: a művész által felkínált meta-hermeneutikai és a műalkotás befogadásának folyamatszerűségében létrejövő magatartás-típus felől. Összegezve a filozofikum formálásának eddig megmutatkozó formai-logikai elvét: a *Tragédiában* minden általam elkülöníthetőnek vélt főbb filozofikus problémakör (így a filozófiai kérdésekre adott válaszvariációk, mint gondolati alapegységek) lehetséges megoldásait illetően háromfajta válaszlehetőség formálódik, melyek hatványozottan ellentétesek egymással és ugyanakkor szabályozottan nyitottak, és egyik sem válik abszolutizálttá a művészen belül. Hubay Miklós mottóként idézett kifejezésével élve, e különböző problémakörök – „matematikus szigorúság”-gal, „tételről-tételre”, meglátásom szerint: egy holisztikus mintázatban és önhasznosító módon ismétlődnek a formálásuk azonos módját tekintve, mivel egy sajátos dialektika logikai elvén alapul valamennyi, kétféle ellentétes relációban építkezve, a vagy-vagy kizárólagos ellentéte után, illetve mellett az ’és, de’ érték-hierarchikus ellentétes együttlevőségében. A filozofikum folyamatosan formálódó folyamatában a következő, egymással igen erőteljes összefüggésben lévő filozofikus problémaköröket, mint gondolati alapegységeket vélem elkülöníthetőnek: az eddig már részletezett és a legátfogóbbnak mutató Van és a Kell két-világa, az anyag és a szellem, az eszme megvalósíthatatlansága és megvalósíthatósága mellett az értelmesség és értelem-nélküliség dilemmája, a bizonyosság és a bizonytalanság, a szabad akarat és a determináció, a dualizmus és a monizmus, az abszolút és a relatív problémaköreit. Nyolc megformált, struktúrájában azonos módon építkező gondolati alapegységet, a művész filozofikumával a formálás logikai elve révén azonosságot mutató és egyben folyamatában alakuló, önmagában hatványozottan ellentételeződő filozofikus problémakört különítik el. E filozofikus problémakörök egymáshoz viszonyítva és a műalkotás filozofikumával, mint az egészszel való relációjukban holisztikus és egyben önhasznosító, fraktálszerű mintázatot mutatnak, mivel az egyes problémakörök,

mint gondolati alapegységek nemcsak összefüggnek egymással, hanem ellentételező logikai struktúrájuk, megformáltságuk leképezik az egészet, a mű filozofikumának dialektikus esszenciáját és jövő felé nyitottságát. Tartamukban pedig, a metafizikus, az antimetafizikus gondolkodási horizont és a mindkettővel egyaránt szembenálló „életgyakorlati” bölcsélet alá vonható a háromfajta válaszlehetőség, az egyes problémakörök esetében, a hatványozottan ellentétes világ-, lét- és önértelmezésén alapulva. S mivel egyik gondolkodási horizont sem válik abszolutizálttá, így szabályozottan nyitott formálásról beszélhetünk. E hatványozott ellentételezésű problémakörök struktúrájukban önhasnolóan ismétlődnek, folytonossá téve a feszültségteremtést, az oszcillációk létrehozójaként, az intenzív esztétikai hatás fenntartójaként. E fejezet egészében – bizonyítva feltételezésem – a filozofikum esztétikai funkcionalitásában nem csupán téma és anyag, hanem „a hímzés és a bűvölet”.⁶⁵² azaz a filozofikum maga egyrészt a formálás módja, másrészt az, amit reprezentál, azt magával a formálással fejezi ki és ezzel a megformált filozofikummal hatni képes. Összegezve: a filozofikum (az egyes problémakörök) formálásának elvei, a folytonossá tett hatványozott tagadás, ebből eredően az univerzális metanarratíva tagadása és a szabályozott nyitottság egyben magának a modernitás filozófiai diskurzusának az alapminőségét mutatja: a tagadás dialektikus dinamikáját és a jövő felé való nyitottságot. Így e formaelvben nyilvánul meg a *Tragédia* filozofikumának a modernitás filozófiai diskurzusára jellemző minősége, esszenciája és fordítva, azaz a műegész filozofikuma dialektikus és a jövő felé nyitott. Ugyanakkor ez a megformált filozofikum hat és ’elbűvöl’, hiszen a felvetett világ-, lét-, és önértelmezések problémáiban érintettek vagyunk, a feszültségteremtés oszcillációs dinamikája intenzív hatással bír, és a mű szabályozott nyitottsága révén a befogadót benne hagyja a felvetett komplex problematizmusba.

A Hubay Miklós által jelzett alkotói „komponálásnak elszánt következetessége”, a „matematikus szigorúság”, azaz egy logikai következetesség jelenik meg ebben a megformálásban. Madách Imrének a Kisfaludy Társaság székfoglaló ülésén elhangzott, majd *Az esztétika és társadalom viszonyos befolyása* címmel megjelenő, önreflexív, önigazoló, ars poeticus és ars theoreticus elve azon érvelésében olvasható, mely saját korának olyan költői

ellen irányult, akik „borzadva minden tanulmánytól, azt az ihlet megölőjének tekintik, mellyel a tudós elnevezést majdnem gúnyául bélyegzik a költészetnek, s nem veszik tekintetbe, hogy mint a zene, e legillatszerűbb nyilatkozata az emberi szellemnek, ép a legmerevebbel, a matézissel rokon, úgy a költészet a száraz logikának tőszomszédja. S ép úgy mint ennek, a legrejtettebb ellentétek s hasonlatok kiderítésében, a legnagyobb szubtilitások kifejtésében áll egész birodalma.”⁶⁵³ Rendkívül tömör megfogalmazásában két logikai elvet jelöl meg, az ellentétet és a hasonlóságot, melyek segítségével a költészet feladatának a legnagyobb kérdések árnyalt kiderítését véli. Úgy vélem, ezt az általánosságban és tömören megfogalmazott madáchi esztétikai elvet a *Tragédia* hatványozottan ellentétessé formált metafizikus problémaköreinek önazonos ismétlődése szemlélteti, ahogy ezt a megelőző fejezetekben előrevetítettem és a jelen fejezetben a szövegegészben történő formálódását vizsgálom. S bár napjainkban nem szokás az alkotói önértelmezéssel, önreflexióval érvelni egy szöveg elemzése során, mégis e székfoglaló deduktív megállapítása nem zárja ki, hogy a szemléltető példát éppen magában a *Tragédiában* leljük meg.

3. 1. A két-világ és az eszme megvalósíthatósága problematikája

A *Világmagyarázó, értelemadó, lét- és önértelmező filozófiai hermeneutika és argumentáció* című részfejezetben láthattuk, hogy az anyag és a szellem kizáró jellegű ellentételezettsége (ugyanakkor az ellentétek feszítettsége és a pólusok együttese oszcillációt gerjesztve) a záró színre egy értékhierarchikus ’együttlevősséggé’ alakul, mégpedig a szellem dominanciájával, az ellentételezett pólusok vagy-vagy relációjával szemben az ’és , de’ viszonylatában, miáltal az ember: anyag és szellem kizárólagossága, a (Lucifer által hangsúlyozott) anyag vagy (az Ádám szerint kívánatos) szellemiség, eszmeiség valamelyikének egyoldalú uralma helyett annak egysége, az ellentétek együttlevőssége révén, de mégis a szellemiség, az eszmeiség dominanciájával. A harmadik megoldási módozattal (válaszvariációval), az „életgyakorlati” bölcelet gondolati elemeként nem válik érvénytelenné a luciferi érvrendszer azon része, mely az emberi lény anyagi, biológiai, természeti meghatározottságát hangsúlyozza, sem Ádám szellemi, eszmei törekvései. A

polarítások együttlevőségével, a két szembenálló, a luciferi, illetve az ádami válaszváriáció kizárólagosságra való törekvése kérdőjeleződik meg, az embernek a csak anyagi meghatározottságú, vagy a jobbra szellemi lényként való felfogásának egyoldalúsága. Feltehető a kérdés: mi jellemzi az anyag és a szellem (ellentétes) egységének szellemi dominanciáját, értékhierarchiáját? Mindenekelőtt az, hogy ez a szellemiség egy „magasabb rendű életre” irányuló, mely mögé filozófiai olvasatomban a Van és a Legyen két-világának kategóriája, tágabban a metafizikus filozófiák két-világának, azok „magasságkülönbségének” narratívája állítható. Egyetértve Barta Jánossal: „Magasabb és alacsonyabb életszint látomásai küzdenek itt egymással, s ha innen nézem: a mű mondanivalója teljesen egyértelmű: nincs az a csalódás, nincs az a kísértés vagy kiúttalanság, aminek a súlya alatt az embernek ezt az örök igényét a magasabb rendű életre szabad volna feladnia. A legfőbb eszköz és biztosíték éppen az, hogy akarjuk ezt az életszintet, s akaratomkat szegezzük szembe a bűn és a nyomor, a lealjasodás és az elnyomorosodás valóságával.”⁶⁵⁴

Lucifer nemcsak a Van világának megláttatója, hanem a Van és a Legyen két-világa közötti szakadéké is, annak, hogy a Van (a „fennálló rend”) és a Legyen világa ellentétességük révén, egymást feltételezve léteztetik ugyan, azonban egy tagadólagos és kizárólagossá tett viszonyban. A londoni szín elején a két-világok ellentétességét Lucifer úgy mutatja be, hogy analógiát von az anyaggal szembenálló saját szellemvilága, valamint a mindenkori fennálló renddel, a Vannal szembenálló költészet és a „nagy eszme” Legyen világa között:

Míg létez az anyag,
Mindaddig áll az én hatalmam is,
Tagadásúl, mely véle harcban áll.
S míg emberszív van, míg eszmél az agy,
S fenálló rend a vágynak gátat ír,
Szintén fog élni a szellem világban
Tagadásúl költészet és nagy eszme.

Ádám azért küzd a történelmi színekben, hogy a két világot egyesítse, a Van tökéletlenségét és értelmetlenségét a Legyen világa (megvalósult) értékes eszméivel tegye értelmessé és értékessé, harmonikusabbá és bol-

dogabbá.⁶⁵⁵ Ádám a Van és a Legyen szubjektuma egyszerre, a „lét” és a „legyen” szubjektuma, „két világhoz tartozó” személy.⁶⁵⁶ A Legyen világa értelmezhető egy „világi Paradicsom áldásos és nyugvó” állapotának,⁶⁵⁷ az ádami törekvések „ideál” szférájaként, szemben a „reál”-lal;⁶⁵⁸ vagy az „életélmény és boldogság teljessége”⁶⁵⁹ állapotának. S. Varga Pál értelmezésében: „Ádám törekvéseinek végső célpontja” a boldogság lesz, melynek eléréséhez „részcélok”-on keresztül juthat. A Legyen világához így az eszméken és a megvalósultságukon keresztül vezet az út, tehát e részcélok tulajdonképpen az egyes eszmék és megvalósíthatóságuk. Ily módon a két-világ problematikája korrelatív az eszmék megvalósíthatósága dilemmájával. Először a „nagyra vágy” ellenében a szabadság megvalósítása ez a „részcél”, majd annak athéni kudarca után újabbak következnek egészen a konstantinápolyi szín végéig, mivel „a szabadság megvalósításának is feltételei vannak, mégpedig az egyenlőség és a jog (a testvériség).”⁶⁶⁰ Majd a tudomány vágyott világát és annak torzulását a prágai színbe illesztve, az „álom az álomban” párizsi színben ez a hármasság – az „Egyenlőség, testvériség, szabadság!” eszmekörében – összpontosul, hatásában egyedüli színként (a második prágai színben felébredő) Ádám lelkesedését kiváltva:

Vak, aki isten szikráját nem érti,
Ha vérrel és sárral volt is befenve.
Mi óriás volt bűne és erénye
És mind a kettő mily bámúlatos.
Mert az erő nyomá rá bélyegét. –

A „törpe”-ségből, a második prágai színből egy „új világba” vágyódik Ádám, „mely fejlődni fog, / Ha egy nagy ember eszméit megérti, / S szabad szót ad a rejlő gondolatnak”. A „szabad versenyter” eszméjének londoni torzulásai után a falanszter-szín a „társaság” eszméjének („Minőt a tudomány eszmél magának, / És melynek rendén értelem virraszt”) torz megvalósultságát, mint az embert ember-mivoltában megsemmisítő akarat szabadság hiányát mutatja be, ugyanakkor teljes mértékben megkérdőjelezve a racionalizmus és a tudomány eszmeiségébe vetett hitet is, mint a modernitás korai szakaszának filozófiai diskurzusában a két-világ „magasságkülönbségének” egy lényegi elemét. A megsemmisítés megismétlődik az űr-színben, mikor az anyagi létformájától elszakadni vágyódó Ádám

„megmervül”, mivel a „gondolat és az igazság végtelen”-ségét állítva, annak anyagvilág előttiségében és függetlenségében bízva, egyfajta platonikus filozofikus attitűddel, dacol a Föld szellemével. Ahogy harmadszor is megtörténik a megsemmisítés az eszkimó-színben, a történelmi-morális embert illetően, valamint a fejlődő emberiség eszmeiségére vonatkozóan. Negyedszer pedig, az (ön)megsemmisítés határán álló öngyilkossági szándék révén, melynek egyik kiváltója a szabad akarat eszmeisége melletti kiállás prezentálása. Ádám a két-világ egyesítésének ismétlődő kudarcorozatát éli át az utolsó színig, amely a Van realitásának és a Legyen világának permanens összeegyeztethetlenségének értelmezhető, egyben a luciferi szakadék bizonyosságát erősíti, mégpedig (valamely) eszme megvalósíthatatlanságán vagy torz megvalósulásán keresztül. E kudarc-sorozattal szemben az utolsó színben az Úr részéről elhangzik a két-világ összeköttetését, egységét biztosító „égi szó”, mint az „életgyakorlati” bölcsélet egyik fő eleme. Ezzel a transzcendens illetve transzcendentált biztatással ismét nyitottá válik az ember, Ádám sorsa a jövő irányába, hiszen megkérdőjeleződik az értéktelen, az értelmetlen, az „érdekek mocskától” telített Van világának egyedüli uralma, de ugyanígy megkérdőjeleződik az eszmék megvalósíthatóságának tökéletes állapota, ennek beteljesült elérhetősége is, éppen a küzdelemre való biztatás révén, hiszen a küzdelem folytonossága éppen hogy magába foglalja majd a bukásokat, a csalódásokat, a kudarcokat is. A Van világának luciferi uralma, a két-világ szakadéka vagy a Legyen világának ádामी metafizikus megvalósultsága, mint két sarkalatos, egyoldalú és egymást kizáró pólus metszéspontjában, egyben mindkettővel szemben állva születik meg a Van és a Legyen világának átjárhatósága, egyfajta egysége mint egy harmadik, már életbölcséleti válaszvariáció, a jövő felé mutatva. Az utolsó színben az Úr szavai egyértelműen megmutatják a két-világ közötti összekötő hidat, a két-világ egységét és a Legyen világának értékhierarchikusságát, mégpedig az „égi szó” meghallásán keresztül. S ha ez elhalakulna Ádám számára, akkor a nő meghallásán, ’szíverén’, tisztább lelkületén, érzelmein és a művészetén (a költészetén, a dalon) keresztül teremthet meg a két-világ átjárhatósága, egysége, Évának az Úr szavait értése nyomán. A jövőre irányulva a Van és a Legyen világának bipolaritáson alapuló egységében ugyanúgy mindig ott lesz a két világ szembenállása, azonban az ember egy folytonossá tett küzdelem során bizalommal küzdhet

a Van kizárólagos uralmával szemben és érényesítheti a magasabb élet-szintek felé való irányultságát, mivel e két világ átjárható.

E madáchi két-világ narratívában a művészet egy eszköz-funkciót, híd-szerepet kap a két-világ között, céljában pedig egy erkölcsi fejlődés lehetősége nyílik meg a szabad választással a „bűn és erény közt”. Ez utóbbi a kantianus Sein és a Sollen morális, míg az előbbi a korai német jénai romantikus művészetbölcselek két-világ felfogásához köthető. Kant *A tiszta ész kritikájában* különbséget tesz a *Sein* (természeti jelenségek) és a *Sollen* (intelligibilis tárgyak) világa között. A Sein világa tapasztalati úton megismerhető, a Sollen magát a morálunkat, erkölcsünket tükrözi. Csak a Sein világát hatják át a logikus, megismerhető természeti törvények, a Sollen világában az ember saját eszére hagyatkozva maga szab határt cselekvéseinek.⁶⁶¹ Erkölcstről csak akkor beszélhetünk, vélte Kant, ha kizárólag a tiszta, önérdektől mentes kötelességtudat irányítja a cselekvést, megteremtve az embernek önmaga belső erkölcsi törvényeiből hozott kategorikus imperativusát. A jénai romantikusok művészetbölcseletében – a Schelling-testvérekénél, Schlegelnél, Novalisnál – a művészet feladata, hogy az igazság, a szépség, a harmónia, a jó, a szabadság megmutatásával a Van-nal szembeni Legyen jobb, ’magasabb’ világára mutasson, s a befogadót ebbe az értékesebb szférába lendítse át, így a két-világot átjárhatóvá tegye, összekösse.⁶⁶² A *Tragédia* „életgyakorlati” bölcseletében a művészet a két-világot összekötő eszköz-funkcióval bír, végső céljában az ember lelki-erkölcsi fejlődését biztosítva. A Van és a Legyen két-világának szakadéka, kizárólagos és feloldhatatlan ellentétessége megszűnik az átjárhatóság, az „égi szó” meghallása, illetve közvetítettsége és értése révén. A két-világ poláris feszültsége ugyan megmarad, de már egy olyan értékhierarchikus rendezettség alakul át a zárójelenetben, melyben a kettő ellentétessége egy egészet alkot, a Legyen világának hierarchikus hangsúlyozottságával. A vagy-vagy relációja egy ’és, de’ rendezettségé, a Van és a Legyen kizáróan ellentétes két-világa együttlevősséggé alakul át, de a Legyen világának értékdominanciájával, az efelé történő irányultsággal.

A két-világ problémakörének korrelatív a viszonya az eszme megvalósíthatóságának problémakörével, ahogy azt láthattuk. Az eszme mint metafizikus lényegiség megvalósíthatatlannak bizonyul, vagy eltorzul eredeti tartalma, ezzel szemben Ádám metafizikus vágya: az eszme életintegráci-

ója, mely egyben átfogó célként a Legyen világának megvalósítási törekvése és az egyes ember s az emberiség vonatkozásában létezésének értelem-alapja. Ilyen meghatározó „alapeszme”, mint a Legyen világa megvalósulásának „részcéljai”: a szabad emberi akarat, a szabadság, az egyenlőség, a testvériség, a tudomány, a szabad verseny, a „társaság” vagy az értelmezéstörténet szóhasználatával, az utópikus szocializmus eszméje. Metafizikus a gondolati koherencia az egyes filozofikus problémaköröket illetően, hiszen mindebből szervesen következik a (modernitás korai szakaszára jellemző) univerzális filozófiai diskurzusnak egy másik lényegi narratíva-eleme, a teleologikusság, miszerint a magasabb létszféra felé irányultsággal, a valamely eszme, illetve az eszmék megvalósítása által, egyfajta célelvűségben halad, fejlődik az emberiség. Másrészt szintén erőteljes az egymásnak való gondolati megfelelés az emberi létezés értelmességének vagy értelmetlenségének metafizikus problémakörével, melyben az értelmességet kereső és állító Ádám áll szembe Lucifernek az „összhangzó értelem”-hiányát valló nézetével. Mindezzel ismét szorosan összefügg Ádám másik metafizikus törekvése, az abszolút bizonyos tudásra való irányultsága, így a bizonyosság és a bizonytalanság problémaköre. Hasonlóan metafizikus a kérdésfeltevés az Úr és Lucifer vitájában kibontakozó problémakört, a monizmust és a dualizmust illetően, illetve a gonosz abszolút vagy relatív minőségére vonatkoztatottan.

Az eszme megvalósíthatatlansága versus megvalósíthatóságának kizárólagossága az Urát elhagyó ember és az Úr által elhagyatott ember számára nem oldódik fel, ahogy a többi metafizikus problémakör kizárólagosan szembeállított megoldási módozatai közötti ellentmondások sem a (múltat, jelent és jövőt átfogó) történelmi ember számára. Az eszmék közül egy emelkedik ki az utolsó szín első felének öngyilkossági szándéka miatt, mégpedig a szabad akarat eszméje, mely (valamely természeti, társadalmi vagy transzcendens) determinációval, meghatározottsággal, kizárólagosan szembenáll. A zárójelenetben, egy „életgyakorlati” bölcséletben megfogalmazottan, az Urához visszatérő és az őt visszafogadó Ádám számára az eszme megvalósíthatóságának dilemmája a szabad akarat problémakörébe sűrűsödik, és a determinációval szembeni addigi kizárólagos polaritása egy együttlevőséggé alakul át. Az Úr válaszai és az Angyalok karának éneke újrendezik az addigi diszharmonikus világot, így az „égi szó”

közvetítésével a Van és a Legyen világa átjárhatóvá válik; Ádám számára megjelenik a „nagy eszme”, konkrétan az Úrtól (vissza)kapott szabad akarat, mégpedig a szabad erkölcsi választás eszméjének formájában. Ennek érvényesíthetősége (szemben a luciferi determinizmussal) az álombeli színektől eltérően már nem a minden-tudás, az értelem révén érhető el vagy egy történelmi teleologikus fejlődésként nyílik meg, hanem egy alapvetően másfajta, lelki-erkölcsi fejlődés lehetőségeként jelenik meg. Lényeges az „életgyakorlati” bölcelet horizontján az, hogy az eszme megvalósíthatósága kapcsán a szabad akarat és a determináció már nem áll kizárólagosan szembe egymással, hanem a szabad választás egységet képez – a már isteni, transzcendens – meghatározottsággal („S tudni mégis, hogy feletünk / Pajzsúl áll isten kegyelme.”), ez utóbbi értékhierarchikusságával, az Angyalok karának utolsó sorait tekintve. (*Szabad akarat és determináció* című részben árnyalva tovább.) Az emberi létezés értelmessége pedig, a szabad erkölcsi választás eszméje mellett a küzdésre, mint tevékenységre való buzdítás gyakorlati céljában válik realizálhatóvá. Ahogy azt már előrevetítettem és filozófiai olvasatom ezt megerősíti, a zárósínre koncentrálódó „életgyakorlati” bölcelet potenciális, csupán a lehetőségében megnyitott, így e műalkotás befejezése a befogadóra vár. E lehetőség mégis szabályozottan nyitott, mivel a kérdés és a válasz struktúra, a válaszvariációk, a metafizikus problémakörök (alapegységek) hatványozottan ellentétes megoldási módozatainak relációs mezőjén, a műalkotás mozgó meghatározottságán belül válik lehetségessé.

3. 2. Monizmus és dualizmus, az abszolút és/vagy a relatív Lucifer

A *Tragédia* első színében, az Úr és Lucifer vitájában a monista vagy a dualista világ-elrendezettség kerül egymással szembe. Szegedy-Maszák Mihály egy rövid megjegyzésben veti fel e dilemmát: a *Tragédia* az első színétől a záró jelenetig „bizonytalanságban hagyja olvasóját afelől, hogy a dualizmus metafizikailag kezdő tény-e, vagy pedig levezetett, monizmus-e a világ lényege vagy dualizmus”.⁶⁶³ Az Úrnak Luciferhez intézett zárszavait értelmezve pedig a ’monizmusba helyezett dualizmus’ válaszvariációját lehetjük fel, mint harmadik fajta megoldási lehetőségét a monizmus és a dua-

lizmus problematikájának. Mindhárom válaszlehetőség, megoldási mód-
zat egyaránt benne van a műalkotás folyamatosan formálódó probléma-
körében, ahogy ennek vetületeként, a filozófiai, teológiai interpretatív ha-
gyományozottságban is.

A problémafelvetés szintjén az első színben az Úr saját igazát, monis-
ta mindenhatóságát állítja: „Megsemmisíthetnélek, de nem teszem”. Vele
szemben Lucifer, szintén a saját igazának nézőpontjából a világ dualista be-
rendezkedése mellett érvel, nyelvében itt egyszerre konfirmatív (saját igazát
állító) és refutatív (cáfoló):⁶⁶⁴ „De mindöröktől fogva élek én.”; „Ott állok,
látod, hol te, mindenütt, / S ki így ösmérlek, még hódoljak-e?; „Együtt te-
remténk: osztályrészemet / Követelem.” Az Úr és Lucifer közötti vitában
mindkét nézőpont lehetősége, így a filozofikus, teológiai probléma mind-
két ellentétes pólusa, a szembenálló világ-, lét és önértelmezésen alapuló
megoldási módzata adott a befogadó számára: lehet, hogy a világ mo-
nista elrendezettségű vagy az is lehet, hogy dualista, hiszen Lucifer meg-
kapja ’osztályrészét’, az „Együtt teremtünk” érvelésének következménye-
ként. Az első színtől az utolsó szín záró jelenetéig e kétfajta, egymást
vagy-vagy-ként kizáró válaszvariáció eldöntetlen marad a befogadó szá-
mára. A befogadói folyamatban az ellentétes pólusok, mint e válaszvariá-
ciók egymást kizáró lehetősége (a saját érvrendszerével) együttesen van
jelen, egy oszcillációs esztétikai hatásmechanizmus generálójaként, egy
alapvető feszültségforrásként.

Az Úr záró szavai (e problémakör harmadik megoldási módzata, vá-
laszvariációja) az ellentétek együttlevőségét állítják, egy ’és, de’ relációban,
az egyik pólus (a monizmus) értékhierarchikus (a jó) dominanciájával: Lu-
cifer alárendelt szerepét, működésének szükségességét és egyben a világ
monista elrendezettségét, azt, hogy a gonosz csupán relatív, ámbár szük-
séges tényező a teremtet világ működésében, de hatalma és hatóköre kor-
látozott. Tehát az Úr egy monizmusba helyezett dualizmust nyilatkoztat ki,
az előbbi értékhierarchikusságával. Az Úr szerint („Te Lucifer meg, egy
gyűrű te is / Mindenségemben, – működjél tovább”) a világ, az élet műkö-
déséhez szükséges a luciferi hideg tudás és a dőre tagadás, a forrásba hozó
negatív erő, a luciferi ténykedés folytonossága. Azonban hatóereje az Úr
által korlátolt: „S eltántorítja bár – az mit se tesz – / Egy percre az embert,
majd visszatér.” A monizmusba helyezett dualizmus (harmadik) megoldási

módozata, válaszvariációja, mint az életintegratív, „életgyakorlati” bölcsélet eleme az utolsó szín zárójelenetében fogalmazódik meg: az ellentétes polarítások egy értékhierarchikus egységben vannak jelen, már egy csökkent intenzitású feszültségben.

A monizmus és a dualizmus kizárólagos ellentétek, ugyanakkor a befogadás folyamatában együttlevően vannak jelen az eldöntetlenség, az Úr monizmusának és a luciferi dualizmusnak a viszonylagossága miatt és csak a mű végén alakulnak át egy hierarchizált egységgé, a monizmusba helyezett dualizmussá.

Megjegyzem, utalva az értelmezéstörténet egymással dialógust nem folytató egyik jelenségére, hogy Lucifer alakját még a közelmúltban is egyértelműen alárendeltként értelmezte Bárdos József már az első színben, egyértelmű monizmust feltételezve,⁶⁶⁵ míg ezzel szemben a monizmus és a dualizmus eldöntetlenségét már jóval korábban jelezte Szegedy-Maszák Mihály, és mindkettő szólam viszonylagos jellegét pedig S. Varga Pál elemezte, bemutatva az Úr és Lucifer nézőpontjának nem abszolút jellegét.⁶⁶⁶

A monizmus és a dualizmus problémaköre összefonódva a jó és a rossz örökös harcával: egyike azoknak a mitológiai, majd a filozófiai és a teológiai gondolkodásban is kardinálissá váló kérdésfeltevéseknek, melyek igen nagy múltú, saját horizonttal bírnak. A monista vagy dualista elrendezettséget állító kérdéskör több ezer éve újra és újra megismétlődik minden nép kultúrájában és az ezen belüli mitológiai, filozófiai és teológiai⁶⁶⁷ gondolkodásban, összefonódva a rossz eredeztető kérdésével, így annak teremtettségével illetve a lét eredendően meglévő, jóra és rosszra való kettéosztottságával és a rossz relatív vagy abszolút hatalmával.⁶⁶⁸

(Azt, hogy Madách milyen forrásokon, hatásokon keresztül szembe-sült e problémakörrel, szinte lehetetlen eldönteni, nem is szándékozom, de zárójelben mégis érdemes megjegyezni, hogy a néhány kötetet számláló kézilyönyvtárában mindig a keze ügyében volt a *Biblia* vaskos kötete.⁶⁶⁹ A teljes és igen gazdag könyvtárában háromféle *Biblia* volt, a Vulgata alapján fordított, a Luther-féle német fordítású és a harmadik, Károli Gáspár magyar fordítása, melyet szinte „forrásként” használt, s mindemellett igen sok teológiai tartalmú könyv. Számos verse, valamint a *Tragédia* és a *Mózes* drámája nemcsak a *Biblia* alapos ismeretét bizonyítja a számtalan szövegmegegyezés formájában, a jelzők, képek, hasonlatok, leírások, jellemző vo-

nások, alakok, történetek, témák és egyéb gondolati reminiscenciák révén, hanem az *Apokrifák* és a „zsidó teológiai irodalom sem volt előtte ismeretlen.”⁶⁷⁰ Madách Imre tragikus sorsú Mária nővére fiának, Balogh Károlynak, az alsósztrigovai kastélyban nevelkedő unokaöcs visszaemlékezésében olvashatunk Borsody Miklósról, a fiúk nevelőjéről, akit Madách Imre igen kedvelt és a *Tragédia* megírásának évében és azt megelőzően 1855-től a szellemi társa volt, s aki „előbb teológiát, majd filozófiát abszolvált; mint teológus »tagja volt a Piaristák rendjének, [...]«.”⁶⁷¹ A *Tragédia* teológiai problémakörei kapcsán, ha a családi hagyományoknak hihetünk, Borsody Miklóssal beszélgethetett Madách,⁶⁷² a két keresztény felekezet papjai mellett.⁶⁷³ Balogh Károly szerint Divald Gusztávot, a katolikus plébánost és Henrici Ágostont, a falu másik, evangélikus lelkészét Madách „őszintén szerette”. „Madách sok tanulságot merített a két lelkésznek oly különböző világfelfogásából. [...] Gyakran szándékosan teológiai, dogmatikai kérdéseket szővén a társalgásnak fonalába, érdeklél hallgatta az eme kérdések fellett azután meginduló, sokszor heves vitákig fejlődő fejtegetéseket.”⁶⁷⁴)

A monizmus és a dualizmus problémaköre saját történeti horizontjának bevonása értelmezésembe meghaladná e dolgozat kereteit, azonban e problémakör történetiségében is megfogalmazódott megoldási módozataira való rövid és vázlatos utalás indokolt. A rossz forrásáról és természetéről számtalan eredetmítosz és vallás beszámol. A dualításra építő mitológiai és vallási rendszerekben a rossz princípiumának valamely megtestesülése a Főisten negatív tulajdonságokkal felruházott, hatalmában egyenrangú ellentétpárja. Kettőjük örökös harca mozgatja a világot. Az iráni, mezopotámiai mítoszokkal, vallásokkal érintkező, hosszú századok alatt rögzítődött, majd kanonizálódott *Biblia* ördög-képe több jellemzőjét is átvette e különbözőképpen megjelenített negatív princípiumnak: az ördög mint negatív demiurgosz; az alsó, a földi, az anyagi világ, a sötétség ura; a káosz fenntartója a rend ellenében. A rossz eredetető kérdését a *Biblia* katolikus teológiájában és dogmatikájában homályosság veszi körül.⁶⁷⁵ Ez a hermeneutikai homály az egyik oka annak, hogy a Sátán teremtettsége, működése és természete körül zajló teológiai és dogmatikai vita szinte a kereszténység születésével egyidejű. A *Biblia* homályossága nyomán és az ördögben való hit 18. századig tartó kegyetlenkedéseinek következményeképpen a protestáns teológusok felléptek a Sátánban való hit túlzott emberi mesterkedései

ellen, s a 18. század végén és a 19. század elején az egyik katolikus kontra protestáns teológiai és dogmatikai vita élesen, a kereszténység monoteizmusát is megkérdőjelező értelmezésben ragadta meg e problémát. E folyamat eredményeképpen a 19. század elejétől, Schleiermacher révén (is) felvetődött a következő teológiai, a monizmus és a dualizmus, a vele szorosán összefüggő, a rossz hatalmának abszolút vagy relatív jellegére adott kétfajta válasz kizárólagossága: „az abszolút gonosz személyes ördög nem is létezhet, mivel ha személy, akkor teremtett lény, az isten alkotása, ezért tehát nem is lehet abszolút rossz. Ha viszont azt feltételezik, hogy abszolút gonosz lény létezik, akkor annak éppúgy örökkévalónak kell lennie, mint amilyen az abszolút jó isten; ebben az esetben már letérnek a monoteizmus alapjáról, és a dualizmushoz jutnak el.”⁶⁷⁶ A monizmus és a dualizmus problémakörének harmadik féle válaszvariációja annak saját történeti teológiai horizontjában már korábban megjelent. Mégpedig a monizmusba helyezett dualizmusként: a rossz – isten által engedélyezett – működésének, a tagadás pozitív szerepének mozgatóereje már a 16–17. századi Jakob Böhme teológiájában megfogalmazódott, miszerint a rossz istenben nem bűn, hanem a tevékenység ösztönzője, mozgást eredményez.⁶⁷⁷

A világ lényegét monista vagy dualista alapon magyarázó primordiális és egyben metafizikus kérdésfeltevés az alapja a *Tragédia* első színében megfogalmazódó, az Úr és Lucifer közötti vitának. A vita első tárgyköre a monizmus vagy a dualizmus, másik témája a teremtett világ tetszése, mely a ’tökéletes, értelmes-e az isteni teremtés vagy sem’ kérdését veti fel. Az Úr és az angyalok „konfirmatív nyelve arról beszél”, hogy a teremtés tökéletes, létezni jó. Lucifer ellentmond, „refutatív nyelve azt állítja, hogy a lét rossz, s az öntudatra keltett anyag »torzalak« lehet csupán.”⁶⁷⁸ A teremtett világ így csupán egy „Játék, melyen gyermekszív hevülhet”, s az emberek tökéletlen teremtmények, mivel az anyag a szellemmel egyesült lényükben. S. Varga Pál szerint ezen axiomatikus értékítélet igazságértéke viszonylagos, mivel „igazsága (hogy tudniillik a teremtés tökéletes/a teremtés tökéletlen) a) nem igazolható magából a szólamból b) nem igazolódik azáltal sem, hogy az ellentett szólal képviselője/képviselői elfogadnák. Igazságértékük ezért viszonylagos [...]”⁶⁷⁹ Egyetértve tágabb következtetésével: viszonylagos marad a befogadó számára az Úr nézőpontjának mo-

nista, illetve Lucifer nézőpontjának dualista jellege is: sem az „Úr nézőpontja nem tekinthető abszolútnak”,⁶⁸⁰ valamint Luciferé nem tekinthető érvénytelennek.

A befogadó számára éppen a két nézőpontban illetve értékítéletben a kizárólagos szembenállásuk és az eldöntelenségük, így a bizonytalanság révén erősítődnek fel maguk a problémafelvetések és azok ellentételező megoldási variációi, a világ monista vagy dualista illetve a teremtett világ tökéletes vagy tökéletlen, a létezés értelmes vagy értelmetlen volta. Az első színben megfogalmazódó vita több, egymással összefüggő filozofikus problémakört vet fel, így az anyag és a szellem, a teremtett világ, az ember létezésének értelmessége illetve értelmetlensége, végzet és a szabadság dilemmáit, de a főkérdés itt mégis a monizmus vagy a dualizmus tételezettsége, ezzel együtt a luciferi alárendeltség vagy az egyenrangúság és ezzel összefüggően Lucifer abszolút vagy relatív volta, hatalmának hatóköre.

Az Úr szavai és az őt dicsérő angyalok minden létezőnek, azaz magának Lucifernek is a teremtettségét állítják: ez lenne a teológiai és dogmatikai vita egyik állítása a tételes kereszténység monoteizmusa oldaláról, illetve a monizmus állítása a filozófia oldaláról. Az Úr szerint elpusztíthatná Lucifert, de mégsem teszi. Ugyanakkor monizmusa, teljhatalma érvényességét erősíti fel az, hogy a vele szembenállót, dualista nézetéért megbünteti: „Száműzve minden szellemkapcsolatból / Küzdj a salak közt, gyűlölj, idegen.” Mégpedig éppen a luciferi érvrendszer egyik elemét felhasználva, hiszen ha Lucifer számára a szellemkapcsolat az értékes, hiszen érvelésében az anyag-szellem vegyülésében létrejött teremtés tökéletlen és értelmetlen, akkor a legnagyobb büntetés e szellemlény számára éppen a „salak”-ban (az anyagvilágban) való ténykedés,⁶⁸¹ melynek működéséhez mintegy eszközt is ad az Úr, mégpedig az Éden két fáját. Sőt, már e működés eredményességét is előre jelzi a mindentudónak és mindenhatónak mutakozó Úr, miszerint „hasztalan rázod porlánczodat, Csatád hiú, az Úrnak ellenében.” Az Angyalok kara az első szín e záró jelenetét úgy értékeli, hogy az Úr „törvényt hozott”, mely szintén a monizmust erősíti meg, befogadó számára.

A dualizmus nézőpontjából, az Úrral szemben Lucifer azt állítja, hogy az állítás és a tagadás, végső soron a Jó és a Rossz, az isteni és az ördögi princípium mindöröktől fogva együtt működik. „De mindöröktől fogva

élek én.” – mondja. Lucifer érvelését e kettős fogalmak és valóságtartamuk a másiktól való kölcsönös viszonyukra, a következő bipolaritásokra építi fel: a teremtés előtti isteni eszme, mint a Valami, a lét, a létezés nélküli ürességnek isteni érzete már magának Lucifernek az eredendő létét bizonyítja, miáltal az isteni teremtés szándéka, az isteni érzet sem jöhetett volna létre e „gát”, ezen „úr” nélkül, melynek Lucifer „a neve”. A teremtett világ ugyan az Úr műve, de létrejöttében, mint az Úrral egyenrangú princípiumnak, Lucifernek a kezdetektől, az „úr” érzetének létrejöttétől már szerepe van. A teremtett világ polaritásokra épülő, a polaritások egyik pólusa Luciferé. Lucifer nézőpontjából tekintve ezt a polaritás-teremtő szerepet, mint osztályrészt ismeri el az Úr, amikor a két fát neki adja, így ebből a nézőpontból a dualizmust erősíti fel. Látható, hogy a két fa átadása, mint egy történet, éppúgy erősíti a monizmus, ahogy a dualizmus érvrendszerét. A felvetődött problematika, a két ellentétes válasz kapcsán a befogadó vagy valamelyik szólammal azonosul, és a másikat azzal egy ellentétes feszültségben fogja fel, vagy az első szín befogadása folyamatában tudata oszcillál, villódzik a monizmus és a dualizmus között, egy még erőteljesebb feszültséget generálva. Ugyanakkor a ’monizmusba helyezett dualizmust’, mint a problémakör harmadik megoldási módozatát is sejtet(het)i a szöveg. Hiszen az is lehetséges, hogy ez a módosítás, a két fa átadása, az Úrnak az utolsó színben majd nyilvánvalóvá váló mindenható tervének, a monizmusba helyezett dualizmusnak itteni, első lépcsőfoka. Az első jelenetben ez csak egy logikai következtetése lehet a befogadónak. A műegész által felkínált meta-hermeneutikai magatartás felől, egy visszacsatoló folyamat révén erősítődik majd fel ez a harmadik variáció. A két fa átadása, mint egy történet, tehát egyaránt jelzi a feltételezhető monizmust (a monista büntetés, a ’salak közti működést’ illetve annak eszközét) illetve az ugyanígy feltételezhető dualizmust is (a teremtésben való luciferi osztályrész elismerését), és egyben halványan sejtetheti a monizmusba helyezett dualizmust is, Lucifer negatív működésének engedélyezését, mely majd az utolsó színben kinyilatkoztatottak szerint „Szép és nemesnek új csírája lesz”. Mindenesetre ez utóbbi az első színben csupán, mint halvány gondolati lehetőség jelenik meg, mivel az utolsó színben, a problémakör folyamatos kibontásának harmadik megoldási variációja, a monizmusba helyezett dualizmus révén erősítődik csak fel a két fa átadá-

sának e harmadik értelmezési vetülete a befogadóban, egy visszacsatolás formájában.

A dualista (luciferi) nézőpont felől a teremtés szándéka tehát már Luciferet feltételezi és maga a teremtés folyamata is: így Lucifer nem csupán ellentmond, tagad, hanem önmagát az Úrral egyenrangú lényként határozza meg. Végso soron a világ eredendő és szükségszerű dualizmusát, a két ellentétes mozgatóerő egyenrangú létét állítja akkor is, mikor önmagát az isteni győzelemmel szembeni örök „vesztesként”, „de új erővel” felkelőként, egy „szüntelen” bukásra ítélt negatív princípiumként láttatja: „Győztél felettem, mert az végzetem, / Hogy harczaimban bukjam szüntelen, / De új erővel felkeljek megint.”⁶⁸²

A dualizmus érvrendszere mellett továbbá az szól, hogy az Úr által befejezettnek és az angyalok által tökéletesnek mondott teremtés már az első színben kétszer is újrendezésre szorul, tehát mégsem tűnik befejezettnek és tökéletesnek a teremtés folyamata, első megelégedettségének ellentmondva, mivel Lucifer mégiscsak megkapja ’osztályrészét’, mely mögött érvei egy részének látszólagos elfogadását is feltételezhetjük az Úr részéről. Másrészt a luciferi csábítás megtörténte után az Úr kerubja által ismét beavatkozik a történesekbe, nem tűri, hogy az első emberpár a halhatatlanság gyümölcsét is megízlelje. Ez a beavatkozás viszont az Úr monista teljhatalmát látszik igazolni, az ő nézőpontjából, de mégiscsak egy ismételt módosítás ez, a vélt befejezettséghez képest („Be van fejezve a nagy mű, igen. / A gép forog, az alkotó pihen. / Év-milliókig eljár tengelyén, / Míg egy kerékfogát ujítani kell.”). S. Varga Pál szerint nem a szerző következetlen e beavatkozás miatt, ahogy azt több értelmező felrótta, hanem az Úr: „másképpen fogalmazva: az Úr nézőpontja nem tekinthető abszolútnak.”⁶⁸³ Ahogy nem tekinthető Luciferé sem. Így mindkét módosítás egyaránt szólhat akár a monizmus, akár a dualizmus válaszának érvrendszere mellett, illetve ellenében, ezáltal (is) egyik sem válik abszolútizálttá, a befogadót meghagyva a felvetett problematizmusba, és egy bizonytalanságba. Dualizmus vagy monizmus kérdése eldöntetlen marad az első színben a befogadó számára, mindkettő lehetséges. Ugyanakkor viszonyuk, az Úr monista, Lucifer dualista nézőpontjából, szólamából tekintve kizárólagos: vagy-vagy. Ahogy kizárólagos választásként értelmeződik az Úr, illetve Lucifer számára az első emberpár választása is, a tiltott fáról

való szakítás a luciferi út követését jelenti, melynek egyértelmű következménye, hogy az Úr elhagyja az első emberpárt, mivel azok is elhagyták őt, nem tartották be törvényét, nem hallgattak tiltó szavára. A problémakör formálódó folyamatában itt még nem beszélhetünk a monizmusba helyezett dualizmusról (az 'és, de' relációjában).

A világot egy vagy kettő princípiumból eredeztethető filozófiai, metafizikus alapkérdést a *Tragédia* szövege megoldatlanul, nyitottan hagyja az utolsó jelenetig. Miért marad e filozófiai, teológiai problémakör eldöntetlen, nyitott? Ha a befogadó e nyitottságból eredő kétértelműséget konkretizálni tudná, az enigmát, a titkot megszüntetné, tehát maga a szöveg valamilyen egyértelmű megoldást sugalmazna már az első színben, akkor lényegesen kisebbedne a műalkotás esztétikai, tragikai hatásfoka, Lucifer alakjának mélysége és Ádám karaktere. Egyrészt, ha a dualizmus oldaláról Lucifer egyértelműen és kizárólagosan mint az abszolút gonosz tételeződne már az első színben, aki az Úrral együtt működteti a világot és akinek végzete, hogy negatív princípiumként az Úr elleni küzdelemben, a Jó és a Rossz, az állítás és a tagadás dualitásában bukják szüntelen, mint a teremtet világnak egyenrangú princípiuma: akkor itt valóban csak Lucifer komédiájáról lenne szó. Ekkor Ádámot és Évát csupán egy égi komédia becsapott, hiszékeny és determináltságukban vétlen áldozataiként, játékszereiként láthatnánk magunk előtt, akik csak elszenvedői a rossz ármánykodásainak. Másrészt, ha a monizmus és a tételes monoteizmus oldaláról egyértelműen feltételez(het)nénk, hogy a világ egylényegű, hogy Isten teremtetten Lucifert, tehát egy olyan relatív gonoszról van szó, akinek léte feltételes és viszonylagos, akinek ténykedése Isten által engedélyezett, bár mikor korlátozható és megszüntethető; nos, ha kizárólagosan innen néznénk Lucifert már a mű elején, akkor alakját hierarchikusan eleve kisebbsítjük. Az Úr elleni küzdelem (az emberi szintérbe helyezetten) még el sem kezdődött, máris méltatlan vetélytársként negligáltuk. Így Ádám bűnbeesése és annak következménye ismét veszítene tragikai jelentőségéből, hiszen eleve feltételezhető a luciferi bukással és az isteni győzelemmel, megbocsátással járó boldog vég.

E filozófiai, teológiai problémakör szabályozott nyitottsága Ádám tragikumának esztétikai minőségébe lényegül át, Lucifer alakjának ellentmondásossága révén, valamint kettőjük összetett kapcsolatát tekintve a folyto-

nosan fenntartott feszültséget generálja, az esztétikai hatás forrásaként. Tehát e kérdés, a világ egylényegű vagy kétlényegű működtetésének kérdése megválaszolatlanul marad az utolsó színig és így sem Lucifer alakja, sem Ádám tragikumja, sem az emberért folytatott (az Úr és Lucifer közötti) küzdelem nem veszít jelentőségéből, sem többfajta értelmezési lehetőségéből. E nyitottságból eredő feszültség az esztétikai hatás forrása egyben. E kérdés nyitottsága ugyanakkor lehetővé tette, hogy Madách Imre úgy formálja meg Lucifer alakját, hogy abban két, egymást kizáró, mind az abszolút, mind a relatív gonoszra jellemző tulajdonságok egyaránt helyet kapjanak, így alakja az ellentétes pólusok együttlevőségének feszültsége révén kelt esztétikai hatást.

Lucifer 'Janus-arcúsága' és magatartása két végletes minőségben ragadható meg, a dualizmusból fakadó abszolutisztikus és a monizmusból fakadó relativisztikus minőségben, valamint a problémakör formálódó folyamatában, a zárójelenetben egyértelművé váló monizmusba helyezett dualizmus szintén Lucifer relativisztikus minőségét hangsúlyozza. Az első színtől a zárójelenetig, így a lehetséges dualizmuson alapuló abszolutisztikus, a lehetséges monizmuson alapuló relativisztikus tulajdonságcsoporthoz a befogadó tudatában való folytonos egymásba játszása, feszült együttlevősége, oszcillációja az, ami Lucifer alakját oly talányossá és egyben hatássóssá teszi, míg a zárójelenetben az Úr (a monizmusba helyezett dualizmus megoldási módozatában) egyértelműen kinyilatkoztatja a luciferi működés szükséges, ám mégis korlátozott, így relativisztikus jellegét. A monizmus és a dualizmus illetve az abszolút és a relatív (mint kategória-párok) ellentétes együttlevőségének dialektikája, dinamikája és ennek feszültségteremtő ereje a Lucifer alakját övező esztétikai hatás forrásaként jelölhető meg.

Lucifer abszolutisztikus mivoltára utal körkörös létértelmezése és világszemlélete, mely saját nézőpontú léthelyzetén alapul. Mindenekelőtt Istennel egyenrangúnak véli magát. Célja továbbá bizonyítani nemtetszésének okát: az Úr alkotásának, a teremtetett világnak és az emberi létezésnek a tökéletlenségét és azt, hogy „hiányzik az összhangzó értelem”. Abszolutisztikus voltában, negatív princípiumként a neki juttatott szerep e világban csak körkörösén értelmezhető: az isteni győzelemmel szemben felkelő negatív, új erő örökös harcosaként, az állítással szembeni örök tagadásként, hiszen kettőjük mindig megújuló, végtelen küzdelme a dualista lényegű vi-

lág mozgatója. Lucifer saját léthelyzetéből tekint a teremtet világra is, nem lát és nem láttathat fejlődést az emberi történelemben, mivel szerinte egy örökös körforgás a lét. Abszolutisztikus voltában (dualista világértelmezésében) végletesen szemben áll az Úrral és az első emberpárral, mely az első szín vitájában és az utolsó színben a legélesebb, és a történelmi színekben mint antimetafizikus szemlélet, értéktagadás, ironikusság és szkepticizmus van jelen. Lucifer, léthelyzetéből fakadóan az isteni teremtes tökéletességét tagadja, az anyag és a szellem ellentmondásos, diszharmonikus együttlevőségét éppen a teremtménynek, az embernek bizonyítja folyton folyvást. Egyrészt az anyag uralmát, a természeti, biológiai meghatározottságokat mutatja be az emberi szellem felett, „anyagelvű” mechanikus és vulgármaterialista filozófia eszme-mozaikjaival. Másrészt tagadja mindazokat az emberi értékeket, mely az anyag és a szellem vegyüléséből létrejött emberi teremtmények szellemi, lelki, érzelmi, erkölcsi értékei, s arra törekszik, hogy azok látszatvoltát, viszonylagos jellegét, anyagi, determinisztikus voltát bizonyítsa. Ezen keresztül kívánja meggyőzni Ádámot a létezés, s egyben létezésének értelmetlenségéről, az anyag és a szellem diszharmonikus dualitását hordozó emberi teremtmény létezésének értelemnélküliségéről. Lucifer a lét „öszhangzó értelem”-hiányát, és ezáltal a lét értéktelenségét állítja, szemben Ádám értékkeresésével, értékmegvalósítási küzdelmeivel,⁶⁸⁴ a lét értelmességét állító bizakodásával és hitével. Az első emberpárral való küzdelmének, szembenállásának ez a legnyilvánvalóbb mozzanata, utalva abszolutisztikus gonosz voltára, melyet nyelvhasználata is kifejez, például Ádámot „féreg”-nek, „sárba gyúrt kis szikrá”-nak, „állat”-nak, „rabszolgá”-nak, „sárból, napsugárból” összegyúrtnak nevezi.

A történelmi színek végső tanulsága valóban az, aminek Lucifer akarta. Abszolutisztikus mivoltában sikerül bizonyítania Ádám számára az emberi létezés értelmetlenségét, értelemhiányát és értéktelenségét s ennek lesz következménye Ádám csalódás-sorozata, kiábrándulásai, és öngyilkossági szándéka. Megelégszik-e Lucifer azzal, hogy Ádám az öngyilkosságra készülődik, valóban ez lenne a gonosz olyannyira áhított győzelme az ember felett? A *Tragédia* szövege, értelmezésemben, mintha nem ezt mutatná: „Ah vége, vége: mily badar beszéd! / Hiszen minden percz nem vég s kezdet is? / Ezért láttál-e néhány ezredévet?” Lucifer megkérdőjelezi az öngyilkossági tervet, mivel számára ez nem jelent valódi győzelmet az ember és az Úr

felett, az önmagát az Úrral egyenrangúnak vélő gonosznak ez nem elég.⁶⁸⁵ Hiszen az öngyilkosságra készülő Ádám ugyanaz a metafizikus Ádám maradt: nem tagadta meg értelemállító, eszmekereső és az eszméket megvalósítani szándékozó szellemi énjét, azaz nem tagadta meg azt az egyetlen eszmét, amely megmaradt számára, mégpedig a szabad emberi akaratban hívő mivoltát:

Nem, nem hazudsz, az akarat szabad.
Kérdemteltem ezt nagyon magamnak,
Lemondtam érte a paradicsomról.
Sokat tanultam álmokképeimből,
Kiábrándultam sokból s most csupán
Tőlem függ, útam másképen vezetni.

Így végső csalódottságában és elkeseredésében Ádám inkább a halált, az öngyilkosságot választja. Lucifer ezt megelőzően az emberi szabad akarral szembeállított végzetről, a determinizmus uralmáról, annak egyértelmű belátásáról szándékozta meggyőzni Ádámot, azonban ez még a statisztikai determinizmus érveivel sem sikerül. Az abszolutisztikus gonosznak tehát nem jelent szellemi győzelmet az öngyilkosság (terve), mivel Ádám nem tagadta meg önmaga metafizikai lényegiségét, az egyetlen eszmét, amely megmaradt számára, a szabad akaratot. Tulajdonképpen az abszolutisztikus gonosz ekkor veszített az emberrel szemben és vált relatív gonosszá, és abszolút státuszából éppen az ember, Ádám döntése – a szabad akarat eszméje melletti kiállása – mozdította ki. Tudjuk, a szabad akaratot Lucifer kínálta fel a második színben, az Úr ellen való lázadás eszközeként.

Mely öntudatlan szűdben dermedez,
Ez nagykorúvá tenne, önerődre
Bízván, hogy válaszsز jó és rossz között,
Hogy önmagad intézzed sorsodat
S a gondviselettől felmentene.

Ez az eszköz ugyanakkor Ádám metafizikai irányultságában célá vált, s ezt a nagy eszmét, melyhez élete feláldozása árán is ragaszkodott volna, és amelyet így az egyik (a küzdés melletti) emberi lényegeként önmaga ha-

tározott meg, a drámai költemény végén majd az Úrtól kapja vissza, mint egy transzcendens (vagy transzcendentált) determinációba helyezett szabad erkölcsi választás eszméjét. A művész által felkínált meta-hermeneutikai befogadói magatartásforma felől Lucifer, azzal, hogy felkínálta a szabad akarat eszméjét, tulajdonképpen az Úr eszközének – „rosszra tör”-őnek, ám „jót okoz”-ónak – bizonyult az ember lét- és önmegértésének folyamatában, mintegy megerősítve az Úr szolamát a zárójelenetben a luciferi működés jellegéről és hatásáról.

Lucifer abszolút és relatív 'Janus-arcúsága' a zárószínig együttesen van jelen, így Ádámhoz való viszonyulása hasonlóan ellentétes. Abszolút gonoszként sokszor megelégedett és kárörvendő Ádám eszméinek, érték-megvalósító küzdelmeinek bukásakor; emellett, relatív gonoszként, jó néhány esetben csupán fanyarul veszi tudomásul Ádám kudarcait. Sőt a londoni színtől kezdődően sajnálkozva észleli a régi értékek eltűnését, míg a korábbi színekben éppen ezen értékek rombolása jelentette számára az ördögi élvezetet. Lucifer, a londoni szín elején nagy empátiával láttatja meg a múlt értékeinek eltűnését, éppen Ádámmal vitatkozva, aki fentről egy „szebb világ”-ot lát:

De bárha áll is, a jaj hogy kihalt,
Helyette minden úgy el van lapulva. –
Hol a magas, mi vonz? a mély, mi rettent?
Hol életünknek édes tarkasága?
Többé nem tenger küzdő fényes árja,
Sima mocsár csak, békával tele. –

Azok az értelmezők, akik Lucifernek csak az egyik, az abszolút Rossz oldalát látják, a művészi megformálás hibájának vélik ezt a dialógust: „Lucifer kiesik szerepéből és Ádámként beszél.”⁶⁸⁶ Értelmezésemben egyáltalán nem esik ki szerepéből, nagyon is ördögi stratégia ez, hiszen a szellemi értékek eltűnése, elsatnyulása feletti sajnálkozás még inkább megerősíti az anyag és a szellem kizárólagos kettősségében, diszharmóniájában vergődő Ádám tapasztalását. Másrészről, amíg egy viszonylagos szellemi-eszmei értéknövekedés volt tapasztalható a párizsi színig, addig a luciferi stratégia az értékek tagadása, devalvációjának a megmutatása volt. Majd a londoni színtől – a mű egészében is megmutatkozó, innentől mégis jellegzetessé

váló – értékcsökkenéstől kezdődően a luciferi stratégia is megfordul és a korábbi szellemi-eszmei értékek eltűnése, eltorzulása feletti ironikus és (lát-szat)sajnálkozással erősíti fel Ádám csalódás-sorozatát.

Hasonlóan Lucifer abszolút és relatív kettőssége felől értelmezhető az is, hogy „a történeti színek során egyre közelebb kerülnek egymáshoz. Míg korábban Ádámnak meg kell szenvednie annak belátásáért, amit Lucifer előre tudott, addig az utolsó jelenetekben már mindketten nézők”. Lucifer abszolút és relatív kettősségét mutatja, hogy az ember létét és küzdelmét alapvetően ironikusan fogja fel, de ebből az iróniából mégsem hiányzik a megértést jelző pátosz árnyalata sem.⁶⁸⁷

A gonosz viszonylagos volta a monizmus és a tételes monoteizmus oldaláról azt jelenti, hogy léte és tevékenysége Isten által korlátozott és határolt. A monizmusba helyezett dualizmus oldaláról a gonosz pedig nem más, mint az abszolút jó, az Úr eszköze az ember tökéletesedési folyamatában és e relatív gonosz tevékenysége csupán végtelen bölcsességének tanúsága.

A *Tragédiában* Lucifer relatív minőségének hasonlóan ez a jellemzője: az Úr eszköze az ember jobbra válásának folyamatában, így „Lucifer már-már az embertől végtelen távol tartózkodó Úr humanizált eszközévé válik.”⁶⁸⁸ Céljaival, szándékával ellentétesen több esetben is, Ádámot, az embert valamilyen formában segíti. Például a bizánci szín végén Lucifer ugyanúgy tagadja a „rideg erény”-t, mint a szín elején Ádám. „Vagyis most – az Úr nézőpontjából szemlélve – csakugyan »rosszra tör, de jót okoz« – a szigorú aszkézis megutáltatásával az Úr és az ember pozitív viszonyának helyreállítását segíti elő.”⁶⁸⁹ A haláltánc-jelenet Ádámra gyakorolt hatása is arról tanúskodik S. Varga Pál szerint, hogy Lucifernek egészen más volt a célja e jelenet bemutatásával. Szándékával ellentétesen e jelenet hatására Ádám tekintete ismét a „magasb körökbe” irányul. E „magasb körökbe” való repülés az úr-színben, szintén a luciferi törekvéssel, (egy szándékolt félreértés formájába bújtatva)⁶⁹⁰ a „rontni” vágyással, Ádám megsemmisítési szándékával szemben, többszörösen is jót okoz. Mivel Ádám itt ismeri fel – filozófiai terminológiában szólva – platóni idealizmusának tartathatatlanságát. A Föld szellemével vitatkozva fogalmazza meg ezt az idealizmust:

Daczolok véled, hasztalan ijesztesz,
Testem tiéd tán, lelkem az enyém,
A gondolat s igazság végtelen,
Előbb megvolt az, mint anyagvilágod.

Az anyag és a szellem kizárólagos, szétszakított voltát, az emberi szellem anyagnélküliségét és elsődlegességét állítja itt Ádám. Majd időleges megsemmisülése ismerteti fel vele a Föld szelleme szavainak érvényességét: az érzés, az értelem, a kifejezés, a felfogás, az „örökös igazság” vagy akár a „súly”, a „hang”, a „gondolat” csupán az anyag és a szellem egységében létező természeti lényé, az emberé, mégpedig földi létezéséhez kötöten. Másrészt a luciferi rosszra törés pozitív eredménye, hogy Ádámiban, a megsemmisülés pillanatnyi átélésének hatására, újra feltámad lelkes életlendülete, melyet Lucifer igencsak meglepődéssel vesz tudomásul: „Valóban e megtörhetetlen / Gyermekkedély csak emberé lehet”. De a legfőbb jót okozása mégis az űr-színben az, hogy éppen a Lucifer által (is) előidézett megsemmisülés tapasztalatának hatására fogalmazza meg Ádám – ön maga számára is egyértelműen – az „élet küzdelem” felismerést:

A cél voltakép mi is?
A cél, megszünte a dicső csatának,
A cél halál, az élet küzdelem,
S az ember célja e küzdés maga.

Lucifer abszolút és relatív tulajdonságainak egymásba-játszása, a világ működésének monista vagy dualista jellege, amely eltérő világmagyarázatokat hordoz magában; és mindezek nyitottsága, feloldatlansága és egyben lehetségsége, olyan egymást kizáró kategória-párok, amelyek ellentétessége a befogadó tudatában feszítést, feszültséget eredményez. Az egymást kizáró kategória-párok sarki pólusai – abszolút és relatív, dualista és monista – mint a filozofikus problémakörök megoldási lehetőségei közötti állandó feszültségre, folytonos villódzásra vezethető vissza a Lucifer alakját övező, máig élő, elsősorban intellektuális élményt adó esztétikai hatás. Másrészt ebből ered egy másik feszültségforrás, a luciferi (abszolút és/vagy relatív) szólam filozofikuma, az általa hangsúlyozott gondolatiság ily módon kerül élesen szembe Ádám idealisztikusságával, létértelmet kereső mivoltával. Erőteljes hatásnak jelzése az is, hogy a *Tragédia* szállóigéinek jelen-

tőrs része Lucifer mondata. A gnómius, aforisztikus tömörségű luciferi mondatok, bölceleti jellegű szentenciák a legkülönbözőbb élethelyzetekben ma is frappáns életfilozófiai összegzést nyújthatnak, mint például: „Nem adhatok mást, csak mi lényegem.”, „Fukar kezekkel mérsz, de hisz nagy úr vagy.”, „Nemes, de terhes önlábunkon állni.”, „Az ebnek is eb legfőbb ideálja.”, „A tett halála az okoskodás.”, „Nem a kakas szavára kezd virradni.”, „Ezúttal a nyakazás elmarad”, „Nem az idő halad, mi változunk” (stb.).

3. 3. Értelemadás és értelemhiány, Ádám bizonyos bizonytalansága és bizása

Az értelemadás és az értelemhiány problémafelvetését az előző fejezetben az Úr és Lucifer vitájának filozófiai hermeneutikai tárgyköreként, világértelmezéseként mutattam be, miszerint a teremtett világ tökéletlen, mert „hiányzik az öszhangzó értelem”, s a luciferi nemtetszéssel szembe kerül az Úr elégedettsége teremtett világa felett és az angyalok őt és azt dicsőítő éneke. Majd e vita és eldöntetlensége az emberi világba helyeződik, ahogy Poszler György fogalmaz: a probléma „nem egyszerűen az ember léte vagy nem léte és értelme vagy értelmetlensége. Hanem bonyolultan a történelem léte vagy nem léte, és értelme vagy értelmetlensége”.⁶⁹¹ E problémakör metafizikus vetületét e megállapításhoz hasonlóan (a *Filozófikus diskurzusok és narratívák, gondolati horizontok és diszkussziók* című fejezetben) abban láttam, hogy Ádám, a metafizikus ember univerzalisztikus irányultsággal úgy gondolja, hogy az egyedi ember életének és az emberiség létezésének, egyben történelmének is van valamilyen értelmes lényege, mely eszmei jellegű, és amelyről feltételezi azt is, hogy ez a megismerhető, sőt, ez az értelmes eszmei lényeg realizálható is, miáltal az emberi létezésnek és benne az emberi történelemnek célja van, egy teleologikus narratíva kontextusában. Végül, mint a metafizikus filozófiai diskurzus problémakörét (a *Világmagyarázó, értelemadó, lét- és önértelmező filozófiai hermeneutika és argumentáció* című fejezetben) a *Tragédia* filozófiai hermeneutikájának értelemadásra, értelemkeresésre irányuló jellege felől közelítettem meg. E részfejezetben e problémakörre adott lehetséges válaszok, megoldási mó-

dozatok logikai strukturáltságát, formálását, mint szabályozott nyitottságot elemzem a bizonyosság és bízás kérdésköre mellett.

A teremtett világban „hiányzik az öszhangzó értelem” – állítja Lucifer. Az Úr teremtett világa tökéletlen, mivel az anyag a szellemmel vegyülve „Néhány féregben öntudatra kél”, azonban az ember csupán egy „torzalak”, így léte értelmetlen. Ahogy nincs értelme magának az emberi faj létezésének sem – üzenik a Lucifer által megláttatott álomképek, azok Ádám számára megnyilvánuló csalódásai, kiábrándulásai, legvégül az esz-kimó szín. A vég: az emberiség pusztulásra ítéltetettsége. A befejezett tudás posztulátumára épülő metafizikus kérdésre adott egyik válaszvariáció tehát az értelmetlenség, a ’nincs értelme az emberiség létezésének’ válassza, mert az emberiség természeti létének feltétele megszűnik, hiszen a nap kihűl; miközben az ember fokozatosan elveszíti szellemi és morális lényegét, természeti világát és elállatiasodik. Az anyag és a szellem dualizmusában létező ember, emberiség felett végül a természeti világ törvényszerűsége győzedelmeskedik. Ugyanakkor tudjuk azt is, hogy a ’nincs értelme az emberiség létezésének’ válasz csak egy megszorított feltétellel együtt érvényes a műalkotás fiktív világában: az Urát (Istenét) elhagyó emberiség és az önmagát ’enisteninek’ vélő ember sorsa az, ami tragikusan értelmetlen és pusztulásra ítéltetett, mégpedig többszörösen. A történelem során Ádám, az ember magára van hagyva, pontosabban az ember hagyta el az Urát, és megláthatta, mit ér önmagában. Az esz-kimó-szín a végső és a teljes pusztulás színe a természeti, eszmei és morális ember számára és egyben a történelem végpontja. Ugyanakkor egy csúcspont is az eredménytelenség, az értelmetlenség szempontjából az emberiség szintjén. Ennek az értelmetlenségnek másik csúcspontja Ádám, mint az egyén, a metafizikus ember szempontjából pedig az öngyilkosságra készülődés jelene, melyben feladja addig megtalálni vélt „élet küzdelem” célfelismerését, életértelmét. Ugyanakkor tervezett öngyilkosságával a szabad akaratnak, a szabad választás eszméjének kíván érvényt szerezni. Ezáltal az értelmesség a már elveszített küzdés-filozófia után a még utoljára érvényesíthető szabad akarat eszméjébe, mint a másik lényegi létértelmebe helyeződik át, mely paradox módon mégis értelmetlen cselekedet, a halálhoz vezet, mely az eszmehit egyoldalúságának devalvációjaként értelmezhető.

A másik egyenértékű, ám ellentétes válasz az értelemadásé: van értelme az emberiség létezésének, az emberi életnek, az anyag és a szellem dualitásában teremtettt létező létének. Az első színben, az Úr és az angyalok szerint a teremtés az anyagi világ létrehozásával válik tökéletessé, így felépülését értéksgazdagodásnak tekintik, valamint a küzdést a dinamikus harmonia működéseként látatják: „Csak előre csüggedetlen; / Kis határon nagy eszmék / Fognak lenni küzdelemben.” Az Úr teremtettt világában e küzdésben nyilvánul meg az értelmesség. Az értelmetlenség, az értelemhiány létmagyarázatát képviselő Lucifernek e küzdés csak diszharmonikus lehet. Az értelmességet adó válaszvariáció nem a végre figyel, hanem a létezés folyamatára, ahogy az Úr utolsó mondata is, a küzdő és bízó létezésre buzdít.

Ádám létének és az emberiség létezésének értelemadó tényezőjét keresi, azt, amely az emberi életnek, az emberiség létezésének értelmet ad, s ez a „küzdés maga”. Ahogy Németh László is írja. „Az egész emberiség elbukik: a küzdés értelme maga a küzdés, tanítja az egész.”⁶⁹² Az „életgyakorlati” bölcelet alapeleme, hogy ez az értelmesség az emberi küzdés folyamatában ragadható meg, mely a valamilyen szempontból értékesebb, magasabb világ, létszféra elérésének folytonosságával és a szabad erkölcsi válaszadás „nagy eszmé”-jével együtt járó.

A lét értelmére, értelmességére adott egymásnak ellentmondó feleletek révén a *Tragédia* szöveg-egésze megszűnteti a válaszok abszolutisztikus jellegét, hiszen kétfajta ellentétes válasz, így végső soron egy szabályozott nyitottság születik. Akkor lennének abszolutisztikus válaszok, ha kizárólagosan vagy az egyik vagy a másik egyértelműsödne. Abszolutizáló válaszként interpretálhatnánk, ha a pusztulásra figyelve a *Tragédia* szövegének gondolative az emberiség létének értelmetlenségét egyértelműsíténé. Erre a válaszlehetőségre figyelnek azok az interpretátorok, akik pesszimizistának látják a *Tragédiát*. Vagy, ha a másik (optimista) válasz egyértelműsödne, akkor szintén tisztán abszolutisztikus válasz születne: azaz van értelme az emberiség létezésének és ez a folytonos küzdés a nagyszerű eszmék megvalósításáért és ezt a küzdést, illetve az eszméket vagy valamely eszmét abszolutizálná. A kétféle válaszvariáció azonban a *Tragédia* befogadási folyamatában együttesen van jelen, bipolaritásuk kölcsönviszonyában relativizálják egymást, az újra megújuló küzdelmek, az eszmék formájában történő értelemta-

lálások, valamint az eszmék torz megvalósulása vagy megvalósulatlansága miatti csalódásoknak az értelem elvesztést váltogató sorozatában, az értelem-állítások, -tagadások és -hiányok egymást váltó oszcillációs mozgásában. Az értelmesség és értelemhiány polaritásai közötti kilengések – a két ellentétes pólus közötti ingamozgás dinamikájában – elérik a maguk leg szélsőségesebb kilengési pontjait: a létezés, az emberi történelem értelmetlensége az emberiség vonatkozásában az eszkimó-színben; az egyed, illetve az egyén létének értelmetlensége pedig Ádám öngyilkosságra való készülődésében. Ezzel szemben a másik póluson a létezés értelmességében való hit is csúcspontra jut, mégpedig az utolsó színben, így Éva anyaságában, valamint az Úr válaszában és biztatásában. Abszolutizáltságuk hiánya egy viszonylagosságba csap át a befogadó tudatában, az egyik érvényteleníti a másikat: hol a 'nincs értelme' erősödik fel, hol a létezés értelmessége. A létkérdés értelmességének e kettős megválaszolása, az értelmetlenség, az értelemhiány, illetve az értelmesség szembenállásának folytonos feszültsége, a két pólus közötti igen-nem oszcillációs mozgása egy folytonos feszültséget teremt a műalkotás befogadásának folyamatában, amely az intellektuális és egyben az esztétikai hatás egyik fenntartója. Az átfogó feszítettségben való széles ingamozgás, a szembeállítás a drámai költemény legvégén még egyszer megismétlődik: Ádám utolsó mondatával („Csak az a vég! – csak azt tudnám feledni!”) az Úr szintén utolsó mondata („Mondotam, ember: küzdj’ és bízva bizzál!”) kerül szembe.

Lényeges látnunk a szövegben, hogy az „élet küzdelem”, a létezés már felismert értelmességének (a zárószín első jelenetében való feladása utáni) újbóli megerősítésében az Úrhoz visszatérő Ádám részesül, aki „térdre esve” elismerte az Úr akaratát és hatalmát, életének az Úr által való meghatározottságát, míg az értelmetlenség és értelmesség feloldhatatlannak tűnő kettősségében az Úr ellen lázadó, 'enisten?' Ádám gyötrődött a történelmi színekben és a jövő színeinek látomásaiban. Másrészt az Úr biztatásában az is benne foglaltatik (genealógiáját tekintve), hogy az ember számára az értelemadó és egyben az értelmességet visszaadó erő a transzcendens vagy transzcendentált hatalom lehet. Az értelem-elvevő, -tagadó, az értelem hiányát megteremtő erő pedig, Lucifer. Megjegyzem, már korábban biztatja Péter apostol Sergiolus-Ádámot a VI. színben az Istennel együtt történő küzdésre, ténykedésre:

Legyen hát czélod: Istennek dicsőség,
Magadnak munka. Az egyén szabad
Érvényre hozni mind, mi benne van.
Csak egy parancs kötvén le: a szeretet.

Az álomszínnek, különösen a vég, az eszkimó-szín alapján úgy tűnik, hogy az emberiség önmaga számára nem képes értelmet adni létezésének. Az álomszínekben kétségessé vált küzdést, az értelmességet – az autentikus létezés folytathatóságának értelmében, kanti áthallást mutatva – ’transzcendentálják’ az Úr utolsó szavai.⁶⁹³

Az ’értelemadás’ hermeneutikai filozófiai kérdésének e kettős megválaszolása, az értelmetlenség és az értelmesség ellentétes együttlevőisége egyike azoknak a filozofikum, a filozofikus problémakörök formálásából eredő oszcillációknak, melyek az intellektuális élmény és egyben az esztétikai hatás forrásai a műalkotás befogadásának folyamatában. Az átfogó feszítés, az emberi létezés értelmetlenségének vagy értelmességének erőteljes szembeállítás a drámai költemény legvégén még egyszer megismétlődik, majd az Úr utolsó mondatával kiegyenlítődik az „életgyakorlati bölcelet” egyik gondolati alapegységeként. De azt, hogy ez az „életgyakorlati” kiegyenlítés – Ádám buzdítása a küzdésre és a bízásra – eredményes volt-e, nem tudhatjuk meg, így az értelmesség és értelmetlenség dilemmája, kérdésköre nyitott marad a befogadó számára, egy szabályozott nyitottságban. Az értelmetlenség és az értelmesség ellentétes együttlevőségének oszcillációja, a két pólus közötti ingamozgás, az igenek és nemek közötti oszcilláció a befogadó tudatában zajlik és ott is ér véget, így a mindenkor olvasó maga dönti el, hogyan gondolja tovább a *Tragédiát*, hogyan értelmezi az emberiség létezésének értelemkereső, -tagadó, majd az értelemvesztés után ismételen értelem-állító kérdéskörét, érvényesítve ezáltal magának az értelmezés szabadságának a lehetőségét is.

Az utolsó színben az Urához visszatérő és az álomképek látomásai miatt kétségbeesett Ádám négy kérdést tesz fel. Metafizikus kérdések ezek. Ádám a biztos, metafizikai tudásra és ezáltal egy abszolút bizonyosságra vágyódik.⁶⁹⁴ Az Úr válasza azonban kétségek közt hagyja Ádámot, hiszen nem ad bizonyos választ a halhatatlanság („E szűk határu lét-e minde-nem”) és a fejlődés teleologikus kérdésére („Megy-e előbbre majdan fajza-

tom”), ugyanakkor a másik két kérdésre – „Van-e jutalma a nemes kebelnek?” és a „ki fog feltartani, / Hogy megmaradjak a helyes uton?” – viszont válaszol. Az Úr végső válaszai Ádám kérdéseire így egyszerre nyújtanak bizonyosságot és bizonytalanságot. A madáchi metaforát továbbírva: a bizonyosság mennyországát és a ’bizonytalanság poklát’, mint egy újabb, esztétikai impulzust, oszcillációt indukáló ellentmondásos együttlevőiséget:

Ne kérdd

Tovább a titkot, mit jótékonyan
Takart el istenkéz vágyó szemedtől.
Ha látnád, a földön múltékonyan
Pihen csak lelked s túl örök idő vár:
Erény nem volna itt szenvedni többé.
Ha látnád, a por lelkedet feliszsza:
Mi sarkantyúzna, nagy eszmék miatt,
Hogy a múltó perc élvéről lemondj?
Míg most, jövőd ködön csillogva át,
Ha percznyi léted súlyától legörnyedsz,
Emel majd a végtlen érzete.
S ha ennek elragadna büszkesége,
Fog korlátozni az arasznyi lét.
És biztosítva áll nagyság, erény. –

Az Úr válasza szinte megismétli az ádami kérdés ’halandó vagy halhatatlan az ember’ kettősségének alakzatát, a létezés titkának megőrzésével is indokolja a válasz elmaradását, így az ember bizonytalanságban marad afelől, hogy halandó-e vagy halhatatlan. Ezzel a metafizikus abszolút tudás megszerezetlenségét állítja, mivel, ha az ember tudná, hogy halandó, egyetlen földi életének tudata a hedonizmusba, a múltó perc élvébe süllyesztené; vagy ha az ember biztosan tudná, hogy halhatatlan, „erény nem volna itt szenvedni többé”.⁶⁹⁵ Az Úr válaszának másik része a most szempontjából indokol, a halandóság és halhatatlanság egymásnak feszítésével az erre irányuló tudás bizonytalanságának szükségessége mellett érvel. Egy, a kanti áthallású ismeretelméleti kétely szólal meg: nem a halhatatlanság lehetőségét tagadja, hanem a halhatatlanságról való biztos, abszolút tudást – paradox módon éppen az Úr szavain keresztül. A hal-

hatatlanságban lehet hinni, de tudni nem lehet azt. A nem tudás hasznosságát a két ellentétes létfelfogás kiegyenlítődéssel indokolja az Úr: az ember percnyi létét tágitja a halhatatlanság, a végtelen érzete, de ennek, mint bizonyosságnak az eltúlzásakor ismét határt szab az arasznyi lét, a halál végessége.

Hasonlóan bizonytalanságban marad Ádám az emberi nem teleologikus fejlődésének tekintetében. Az Úr nem cáfolja, de nem is erősíti meg a luciferi álomszínnek érvényességét. Távol maradt az álmoképekben az embertől és reflexió hiányában úgy tűnik, mintha esetleg nem is ismerné ezt a – luciferi szemszögből megmutatott – történelmet. Illetve a reflexió hiányának lehet egy olyan, kanti filozófiai olvasata is, hogy az Urat nem az eredmény, a befejezettség, az emberi produktum érdekli, hanem egészen más, így például az ember, az emberiség lelki, erkölcsi fejlődésének lehetősége, a „morális progresszus” és az emberi szándék.

A két bizonytalan választ két bizonyosság egyenlíti ki. Ádám biztos lehet abban az Úr válasza szerint, hogy maga a küzdelem, mint a morális emberi küldetés folyamata az emberi „nagyság, erény”-nek a biztosítéka. (Igaz, e küzdelem teleologikus eredményessége az eszkimó szín alapján eredménytelennek látszik az ember szempontjából.) Másrészt Ádám abban is bizonyos lehet, hogy küzdő törekvéseiben, szándékában hatékony segítséget kap a „gyöngye nő tisztább lelkülete” révén. A szabad választást jó és rossz között s az isteni gondviselés bizonyosságát az angyalok karának éneke nyilatkoztatja ki. Isten és az ember viszonyának helyes megélésére szólít fel, és az ember egocentrikus fontosságtudata helyett a transzcendens hatalom ember-fölöttiségét hangsúlyozza.

Ádám nem tud szert tenni a metafizikai tudásra, az abszolút bizonyosságra, az Úr szerint nincs is rá szüksége („Ne kérdd / Tovább a titkot, mit jótkonyan / Takart el istenkéz vágyó szemedtől”). Barta János egyik főkérdésére – „képes-e az ember bárminő metafizikai tudásra, s szüksége van-e rá életében”?⁶⁹⁶ – adott nemleges válasz ez. Ádám nem tudja meg, hogy az ember halandó vagy halhatatlan, sem azt, hogy „Megy-e előbbre majdan fajzata”. A megtalálni vélt emberi lényeg, a folytonos küzdelem, az Istentől elhagyott világban értelmetlenné és eredménytelenné válik, a transzcendencia vagy egy (kanti áthallású) transzcendentált kinyilatkoztatás adhatja vissza ezt az értelmességet, mint hitet, bizalmat, a küzdelem folytonossá-

gában és értelmességében. Így a transzcendencia vagy a transzcendentálás révén hangsúlyozott küzdésben való bizalom, mint egy lehetőségében ismét megnyitott létfolyamat értelmezhető, egyébként Ádám az álomszínekben mindenütt valamilyen határba ütközik. Az emberi végesség többszörösen felismert határa ez: a megismerés véges és határolt; nem szerezhető meg a metafizikai tudás, az abszolút bizonyosság tudása; a Lucifer által megígért tudás csak részleges; az ember arasznyi léte véges, a halál által határolt; az emberiség létezése véges; az eszmék végessége a megvalósultságuk. Úgy tűnik, hogy a határ maga a végesség, ahogy az álom-színnek mindegyike hordozza ezt a végesség-tapasztalatot. Ádám, a „romantikus titán” (aki „önmagát metafizikailag függetlennek érzi, s részese akar lenni a teremtésnek” egy „végtelen értékteremtés pozitív kibontakozásában”⁶⁹⁷ tragikuma, az eszme és megvalósultságuk kudarca mellett a valamilyen határral, mint végességgel való összeütközésből ered, de ha nem akarná túllépni ezeket a határokat, akkor nem lenne az, aki: az az ember, aki „önmagában is valami istenit érez”. Az ’enistenévé’ válni akaró Ádám megtapasztalta azt a folyamatot, amelyben az ember saját végességének és ezáltal határoltóságának a tudatára ébred, így végül belátja, hogy nem ura terveinek, eszméi megvalósításának, a történelemnek és a jövőnek. Az ember nem lehet önmaga istene egyben. Ezáltal mégis megismerhet egy újabb bizonyosságot, mégpedig magának a bizonytalanságnak a szükségszerű megletétét, mely az emberi végesség és határoltóság alapvetően tragikus tapasztalatát is jelenti, azaz a bizonytalanságnak a bizonyosságát. Keresni kell a bizonyosságot, de el kell fogadni, el kell tudnia viselni a bizonytalanságot. Ehhez kínál egy lehetséges morális életstratégiát az Úr végső válasza, visszaadva a bizalmat az emberi létezés értelmességében, mégpedig a küzdésre való biztatással, hiszen itt „Végtelen a tér, mely munkára hív”. Az emberi végesség és határoltóság alapvetően tragikus tapasztalata egyet jelent a Barta János-i másik főkérdésre adott válasz – megállja-e még helyét a romantikus korszak titáni emberideálja? – nemlegességével. Ugyanakkor éppen a folytonossá tett küzdés, a küzdés praxisa az, és a szabad erkölcsi választás eszméje, mint az erkölcsi fejlődés lehetősége, valamint egy erkölcsi, lelki és érzelmi fejlődése egy magasabb létszféra irányába (a nő érzelmei és a művészet segítségével), mely ismét megnyit(hat)ja e határoltosságot. Ebben az értelemben a küzdés megváltó funkciójú, egy alapvető bizalmat, bizást is jelent az emberi létezés értelmességében.

Ádám bűnbeesésével nemet mondott a paradicsomi függőségben élő öntudatlan emberre, ahol isten és ember viszonya közvetlen volt. Az ezzel ellentétes pólusba helyezhető, a paradicsomból száműzött Ádám, az istenétől elszakadt, divinatorikus pozícióba helyezkedő ember az, akinek küzdése eredménytelennek bizonyul. E kettő szembenálló pólus, a közvetlen Isten-ember viszony és a szétszakadt Isten-ember viszony válaszvariációi közé helyeződik az utolsó szín második felének harmadik válaszlehetősége, mely egy közvetett Isten-ember viszonyban egyenlítődik ki. E kiegyenlítődes ugyanakkor magában hordozza az emberi végesség és határoltág felismerését, tapasztalatát és a bizonytalanság bizonyosságát az ember halhatatlanságára s az emberiség fejlődésére vonatkozóan. A bizonyosság vagy bizonytalanság kizárólagossága az ellentétek egységévé alakul, egy, az Úr által kinyilatkoztatott bizonyosságba helyezett bizonytalansággá. Azaz bizonyos a bizonytalan, az ember halhatatlanságára és az emberiség fejlődésére vonatkoztatottan.

Ádám egyrészt az eszmék erejében, az értelmességben bízó metafizikus ember, másrészt az emberiség legnagyobb és legszentebb eszméinek, azok megkérdőjeleződésének, torz megvalósulásának, az értelmesség megkérdőjeleződésének a megtapasztalója is az (álombeli) színekben. Ádám így a metafizikus diskurzus felbomlásának tragikus embere, egyben a metafizikai tudás és az abszolút bizonyosság elvesztésének, bizonytalanná válásának, folyamatának is az elszenvedője.

Az abszolút bizonyosság elvesztése folyamatát, polarításában, a bízás működésének folyamatával együtt vizsgálom. A *Tragédia* műalkotás-egészében a bízás működését tekintve elkülöníthetőnek vélem az egyirányú bízást, mely a bizalmi viszonyt tekintve aszimmetrikus és egy behelyezett bizalomról van szó, valamint a bízás működésének együttműködésre építő formáit. Az első működési forma csak Ádámmra jellemző. Ezen belül megkülönböztethető az önbizalom („Önmagam levék / Enistenemmé, és amit kivívok, / Méltán enyém. Erőm ez, s büszkeségem.”) és a valamely eszmébe illetve annak megvalósíthatóságába helyezett bizalom. Mindkettő már a Paradicsomból való kiűzetetés után, a 3. színben elhangzik Ádám részéről, s mindkettő illuzórikusnak bizonyul a későbbiekben. Mivel Ádám egyszerre konkrét személy és az emberiség szimbolikus alakja (Ember), így e két, aszimmetrikus bízási forma csak igen nehezen tárgyalható külön-külön.

A túlméretezett önbizalom hanyatlási íve jól kirajzolódik, mégpedig az ádami társadalmi státuszok lefelé ívelő tendenciájában, mely az egyiptomi fáraótól, a görög hadvezéren, a római patríciuson, a bizánci keresztes lovagon, a prágai tudóson, a párizsi politikuson, a londoni polgáron, a falansztert látogató idegenen keresztül az eszkimó színbe érkező fáradt öregemberig ível, egyben az Ember 'enisteni' státuszától az állatiasszá vált eszkimóig. Az egészséges önbizalomhoz önismeretre, világos értékrendre, ahhoz igazodó életvitelre van szükség, az Embert tekintve ezt majd Kepler ismeri fel, mégpedig az 'enisteni' törekvések illuzórikus voltának megfogalmazásával. A szöveg szoros olvasata szerint: Ádám önbizalma, az édenkertből száműzve, az embert és a nagybetűs Embert illetően a divinatorikus pozícióval jellemezhető, mely a második szín végén a „Legyünk tudók, mint Isten” motivációjában fogalmazódik meg, majd a paradicsomból való kiűzetetés eljuttatja az „Ön magam levék / Enistenemmé” állapotába. A negyedik színben pedig már ennél is többről van szó, az önbizalom és az Emberbe vetett bizalom még inkább felerősített formájáról: „Erősebb lett az ember, mint az Isten.” A történelmi színek során Ádám fokozatosan veszít 'enisteni' pozíciójából és a hetedik szín végén Ádám-Tankréd már lemond divinatorikus jellegű, eszméi révén a világot irányítani szándékozó törekvéséről. Ádám-Kepler, a tudós az, aki a második prágai színben világosan felismeri az isteni attribútumokra való emberi törekvés hiábavalóságát, az önbizalom 'enisteni' formájának megvalósíthatatlanságát és egyben tarthatatlanságát, a tanítványával való párbeszédében, melyben a helyes önismeretre és emberismeretre is felszólít. Kepler az ember által elérhető tudás korlátoltságát hangsúlyozza. Az ember önértelmezése és önismerete alakulástörténetében Kepler, a tudós indítja el azt a folyamatot, mely az ember-mivolt sajátosságainak fokozatos felismerését jelenti. Egyrészt a divinatorikus törekvések hiábavalóságának tudatosulásával, másrészt az emberbe helyezett isteni rész, az „erő”, mégpedig az alkotó erő felismerésével és felismertetésével, az ember-mivolt sajátjaként. Erre az önértékelésre, önismeretre helyezett önbizalom is romokban hever majd az eszkimó színben tapasztaltak után. Ezt az ember-méretű önbizalmat és a mögötte lévő helyes önismeretet adja vissza az Úr Ádámmal való párbeszédében és az Angyalok karának záróénekében.

A valamely eszmébe helyezett ádami bizalom egyik legátfogóbb elve az emberiség teleologikus fejlődése, a küzdés-filozófiával egyetemben. A folytonos küzdés – a vele együtt járó folytonos bukás, az eszmék eltorzulása, megvalósíthatatlansága miatt – a „nagy és szent” eszmék megvalósításáért történik, hiszen „bármi hitvány / Volt eszmém, akkor mégis lelkesített, / Emelt, és így nagy és szent eszme volt. / Mindegy, kereszt vagy tudomány, szabadság / Vagy nagyravágy formájában hatott-e, / Előre vitte az emberemet.” Ádám, valamennyi eszme megvalósulása során a beléjük helyezett bizalmát elveszíti, hiszen azok torzan vagy ellentettjükre változva realizálódnak, míg az utolsó eszmét, a szabad akaratét nem feladva, a mellette való kiállás az öngyilkosság szándékáig, a szikla széléig vezeti. Az ádami belehelyezett bizalom egyirányúsága, akár divinatorikus önmagába, akár eszméibe: eredménytelennek bizonyult.

A bízás folyamatának együttműködésen alapuló működése is jól körvonalazódik *Az ember tragédiájában*. Az együttműködésen alapuló bízason belül két forma különül el interpretációmban. Az egyik együttműködésen alapuló bizalmi forma valamilyen cserekapcsolaton alapul, mely Ádám részéről nyilvánul meg, ahogy Luciferrel a kezdő színekben az Úrral való ellenszegülésért cserébe az önerőt és a tudást kapja, majd hasonló bizalmi cserekapcsolatra törekszik az Úrral kapcsolatban is, mivel az utolsó szín közepén Ádám a hálásan hordott végzetért cserébe a bizonyosság tudását kéri. Ez a cserekapcsolatú bizalmi forma sem Luciferrel, sem az Úrral történően nem hozza meg Ádám számára a remélt eredményt, egyértelműen kockázatos és egyiket sem ő irányítja.

Lucifer célja, melyről Ádámnak nincs tudomása: bizonyítani az Úr számára, hogy vele egyenrangú lény, abban az értelemben, ahogy önmagát a világ működéséhez szükséges negatív princípiumként meghatározza, dualista felfogásának horizontján belül. Így célja az is, hogy bizonyítsa nemtetszésének igazát, miszerint az Úr teremtése tökéletlen, mind az anyag létrehozása miatt, mind az anyag és a szellem vegyülékéből teremtett ember miatt, hiszen az Úr képeire teremtett ember Lucifer szerint csupán egy „sárba gyúrt kis szikra”, „torzalak, de képe nem”. Így az ember világában Lucifer célja az, hogy a teremtmény belássa létezésének tökéletlenségét és értelmetlenségét, s hogy megtapasztalja anyagi és szellemi dualitásának, annak végletes és kizárólagos szembeállításának összes gyötrelmét, s hogy az

megpróbáljon kilépni anyagi meghatározottságából (az űr-színben Lucifer örömére) vagy hogy szellemi értékeinek torzulását, megsemmisülését látva önmagát teljes mivoltában (szellemi értékével, a szabad akaratba vetett hitével egyetemben, de azt utoljára állítva) pusztítsa majd el. Az embernek, az anyag és a szellem (az Úr által harmonikus egységben teremtettt) vegyületének úgy tudja hatásosan bizonyítani teremtettségének „torzalak”, tökéletlen voltát és létezésének értelmetlenségét, ha állandóan szembesíti lényének Lucifer által (az anyag-szellem dualitásából fakadó) tökéletlen voltával. Így egyrészt folytonosan bizonyítja számára az anyag kizárólagos és egyoldalú uralmát, meghatározottságát szelleme felett. Ezért lesz az anyagelvű és determinista filozófia a luciferi érvrendszer egy része. Másrészt Lucifer ezért generalizálja az emberben szellemi törekvéseit is, „a tudás, / A nagyraagyás csábos fegyverével”, a szabad akarat és az „önmagad intézzed sorsodat” metafizikai függetlenségének gondolatával, sőt a kitartáshoz még reményt is adva, hogy minél élesebb legyen az embernek a lényében és jövőbeni sorsában a szellemi és az anyagi diszharmónia, az anyagnak a szellemiséget lehúzó hatalmának, illetve az anyag és a szellem kizárólagosságának a megapasztalása. E cél megvalósítása érdekében Lucifer Ádám bizalmába férkőzik, s létrejön egy csereszereződésen alapuló (ál)bizalmi kapcsolat ketőjük között, melyben Lucifer Ádámot eszközként használja saját valós célja elérésében, míg Ádám az Úrral való ellenszegülésért cserébe a tudást kapja Lucifertől. A Lucifer részéről létrehozott (ál)bizalmi forma, Hankiss Ágnes *A bizalom anatómiája* írásában⁶⁹⁸ jellemzetten, a „szélhámós” stratégiai lépéseivel is leírható néhány vonatkozásban. Hankissnál a „Csalétek” tartalmi elemének döntő vonása az, hogy valamilyen szempontból irreális és hatása abban áll, hogy a valóság kényszer keretéből kiskaput nyit a nem remélt lehetőségek világába. A luciferi csábítás „csalétké” a tudás és a halhatatlanság ígérete mellett az „önmagad intézzed sorsodat” függetlenségének gondolata. Másik tartalmi elem Hankiss vizsgálatai szerint a „Simogatás”, melynek révén egyrészt a szélhámós megerősíti az áldozat részvételi kedvét az ügyben, azzal, hogy az áldozatban kellemes közérzetet kelt, mely megtámogatja önértetét, Én-képét. Lucifer ezt Éva felé érvényesíti: „Óh, megállj, kecses hölgy! / Engedd egy percre, hogy csodáljalak.” Azonban Lucifer a „szélhámós” csak egyik kézzel simogat, a másikkal megfoszt: az áldozatban hiányérzetet, frusztrációs élményt kelt, ahogy teszi

ezt Ádámmal („Ádám, te félsz? [...] Hohó! nagyon sok van még, mit te nem tudsz, / S nem is fogsz tudni.”; stb.) Az áldozat(ok), Ádám és Éva döntése, hogy ellenszegüljenek az Úr tiltásának és szakítsanak a tudást és halhatatlanságot hordozó gyümölcsökből, egy (Luciferrel kötött) cserekapcsolaton alapuló (ál)bizalmi forma létrejötte is egyben. Az első emberpár végső döntését a „pihentetés” eleme késlelteti, mely funkciót itt Lucifer filozofikus eszmefuttatásai szolgálják. Ádám egy pillanatra megérzi a csalás lehetőségét („De hátha megcsalsz?”), azonban arra a kérdésére, hogy Lucifer miért hagyta el a fényes eget, a „szellemországot”, az ördög az „Önsajnálattás” módszerével felel, elterelve Ádám figyelmét a csalás lehetőségéről: „Megúntam ott a második helyet, / Az egyhangú, szabályos életet, / Éretlen gyermek-hangu égi kart, / Mely mindég dicsér, rosznak mit se tart. / Küzdést kívánok, disharmóniát, / Mely új erőt szül, új világot ad, / Hol a lélek magában nagy lehet, / Hová, ki bátor, az velem jöhet.” E bizalmi cserekapcsolatban Ádám ugyan megkapja az ígért tudást („Jövőmbé vetni egy tekintetet. / Hadd lássam, mért küzdök, mit szenvedek.”), azonban álságos jellegét éppen az mutatja, hogy Lucifer e tudással valójában majd titkolt célját szándékozik elérni, az ember és az emberiség önmegsemmisítésének szándékát, létezésének értelmetlensége okán. (E luciferi szándék realizálódása Éva anyasága, valamint Ádámnak az Úrhoz visszatérő és őt visszafogadó története miatt hiúsul meg.)

Az Úrral kapcsolatos bizalmi cserekapcsolatban a transzcendens determináció, a végzet hordása cseréjeként a bizonyosságon alapuló tudást kéri Ádám, melynek célja saját bizonytalanságának megszüntetése, a bizonyosságra törekvő (metafizikai) tudás áhítása. A kérdések feltevése után („E szűkhatáru lét-e mindenem”; Megy-e előbbre majdan fajzatom”; Van-e jutalma a nemes kebelnek”) szinte szó szerint megfogalmazódik e cserekapcsolat Ádám részéről: „Világosíts fel, / S hálásan hordok bármi végzetet; / Csak nyerhetek cserémben, mert ezen / Bizonytalanság a pokol.” Az Úr válaszában a létezés titkának megőrzését indokolja. Ezzel a metafizikus abszolút bizonyos tudás megszerezetlenségét állítja, akár az emberi halhatatlanság, akár az emberiség fejlődése vonatkozásában. A két bizonytalan választ két bizonyosság egyenlíti ki, Ádám biztos lehet abban az Úr válasza szerint, hogy maga a küzdelem, mint a morális emberi küldetés folyamata az emberi „nagyság, erény”-nek a biztosítéka, másrészt ab-

ban is bizonyos lehet, hogy küzdő törekvéseiben, szándékában hatékony segítséget kap, az égi szót illetve annak közvetítettségét. Ádám történelmi alakváltozataiban megtapasztalta az ember végességét, határoltóságát, tudásának korlátozottságát, az Úrnak a kérdéseire nyújtott válaszából pedig megismerhetett egy bizonyosságot, mégpedig magának a bizonytalanságnak a szükségszerű meglétét, mely az emberi végesség és határoltóság alapvetően tragikus tapasztalatát, az ember tragédiáját is jelenti, azaz a bizonytalanságnak a bizonyosságát. Azonban e tétel is felülíródik a *Tragédiában*, mégpedig az Úr utolsó mondata és az Angyalok kara éneke révén, mely egy nem cserekapcsolaton alapuló bizalmi formát jelent az ember és az Úr között, hanem a bízás folyamatának együttműködésen alapuló másik működési formáját, a hiten alapuló bizalmat, mely a jövőre vonatkozó kockázatot és a bizonyos bizonytalanságot oldja fel.

A hiten alapuló bizalom feltétlen és kölcsönös, és ez a bizalom kapcsolódik egyfajta bizonyossághoz is a kölcsönösség és a biztonság-érzet által. A bizalom alapja, megalapozása, Ádám egyéni (bűn és erény közti) szabad választásán alapul. Egy kölcsönössé formálódó bizalmi kapcsolatban a hűség magától értetődő, így bár Ádám csak gyanítja az Úr szavait, mégis követni fogja. A közös cél a másikban, az Úrnak az emberben és az embernek az Úr tervében való bízásának működése és ezzel együtt önmagába a bizalom kölcsönös működésébe vetett hit, minden „vég” ellentében („Csak az a vég! – csak azt tudnám feledni!”). Éppen ezért az Úr részéről felkínált („Emelkedjél, Ádám, ne légy levert, / Midőn látod, kegyembe veszek újra.”), kölcsönösségen és hiten alapuló bizalmi forma, Ádám részéről egy erkölcsi erőt feltételez, így sokkal mélyebb és bonyolultabb viszonyulás ez, mint azt Erdélyi János feltételezte elutasító bírálatában (*Filozófikum és esztétikum kölcsönviszonyáról néhány kritikátörténeti vonulathatban című fejezetben tárgyalva*). Ádám álombeli vízióira, az emberiség elpusztulásának lehetőségére tekintve ez sokkal inkább hasonlít ahhoz az egzisztenciális lélek-állapothoz, melyről Nicolai Hartmann így ír: „Minden bizalom és minden hit kockázat, s ezért mindig feltételez egy jó adag erkölcsi bátorságot és lelki erőt.”⁶⁹⁹

3. 4. Szabad akarat és determináció

Lucifer a determinizmus azon válfaját képviseli,⁷⁰⁰ mely a teremtet világban minden létezőnek, így az embernek is egyetemes meghatározottságát vallja. Érvelésében hol a természeti, hol a történelmi, társadalmi meghatározottságokra, a pszichikus, lelki, szellemi jelenségeknek biológiai, testi, anyagi meghatározottságára, néhol egy mechanikus ok-okozati összefüggérendszerre épít. Alapvetően egy olyan determinisztikus célszerűségre, melynek révén minden létező törvényszerűen, meghatározott okok és feltételek hatására keletkezik, létezik és célját betöltve elpusztul, a körforgáson alapuló kezdet és vég, keletkezés és pusztulás folyamatában. Ugyanígy a társadalomban élő és cselekvő embert is az ismert vagy ismeretlen törvényszerűségek, az évszázadokon át szükségszerűen végigáramló folyamatok határozzák meg. Vele szemben áll Ádám, a szabad akarat képviselője, aki a nagyszerű eszmék megvalósításának motivációjától hajtva kívánja igazgatni az emberiség történelmét. Az akaratszabadság eszméje volt az első („önmagad intézzed sorsodat”), mellyel Lucifer csábított, és ez az utolsó, melynek érvényességét akár öngyilkosságával is bizonyítaná Ádám („Nem, nem, hazudsz, az akarat szabad.”). Azonban Ádám felismer és ismer bizonyos meghatározottságokat a tudás megszerzésének folyamatában, a filozófia nyelvén szólva így mérsékeltén indeterministának nevezhetjük, hiszen folyamatosan megtapasztalja az élet azon, léte határoeltságát is jelentő területeket, amelyek semmiféle szabad választást nem hagynak az ember számára.

A luciferi szólam meghatározó filozofikuma a determináció, a szövegben ennek a végzet, néhol szinonimájaként a sors feleltethető meg. A végzet szó többfajta jelentéstartalommal variálódik: egyrészt a végzet az ember, emberiség sorsát irányító valamely felsőbb erőre utaló; másrészt jelenti azt az elkerülhetetlen végzetes sorsot, melyet valamely – ismert vagy ismeretlen – természeti, történelmi, társadalmi vagy az emberi faj minőségére jellemző törvényszerűség határoz meg. Harmadrészt a végzet azonos Ádám bukásaival az eszmék megvalósításáért folytatott küzdelemben. E két utóbbi jelentéstartalom az álomszínekben a meghatározóbb. Végül a végzet magára a bukást, a romlást okozó tényezőre is utal, mely az emberi természet egyik alapsajátossága.

A *Tragédiában* a szabad akarat és a determinizmus azon filozofikus problémakörök egyike, melyben a luciferi determinizmus, illetve az ádám szabad akarat, szabad választás egy olyan kizárólagosan ellentétes pólusú együttlevőségben konstruálódik, mely a műben egy folytonossá tett érvelésben áll szembe egymással és felülírják egymást egészen az utolsó színing. Esztétikai hatásmechanizmusában, hasonlóan a többi problémakörhöz, szembenállásuk révén feszültséget, majd oszcillációt hoz létre, hiszen hol Ádámnak adunk igazat: igen, az ember maga irányítja sorsát, s vele együtt a kisebb vagy nagyobb közösség életének minőségét; hol pedig Lucifer érvrendszere látszik győzedelmeskedni és belátjuk: tévesen csak hisszük, hogy mi cselekszünk, mert valójában a „sors árja von” bennünket, s csak a különböző körülmények, determinációs tényezők által meghatározottan és befolyásoltan tudunk cselekedni, így valójában egy végzet áll élettörténénk egésze, illetve az emberiség egészének története felett.

A Lucifer által megláttatott determinációs tényezők egyik részét a természeti-biológiai meghatározottságok alkotják. Az önmaga sorsát intéző, az Úr ellen lázadó, őt elhagyó Ádám először az „arasznyi lét”-tel, a halál tényével szembesül, mint végzettel, mint minden létező természeti-biológiai meghatározottságával. Majd érzékeli a teste általi természeti, biológiai meghatározottságát is, anyagi, materiális kötöttségeit, mely „korlátozza büszke lelké”-t: „S ha képzetem magasb körökbe von, / Az éhség kényszerít, hunyászkodottan / Leszállni ismét a tiprott anyaghoz.” Amikor Ádám „szellemszemekkel” betekinthe a világ egyfajta működésébe, az elemek rendjébe, hirtelen megérzi a teste általi védtelenségét, kiszolgáltatottságát és kicsinységét. Ádám biológiai, természeti lényének bizonyos korlátozottságait hamar felismeri és elfogadja. A harmadik szín végén Lucifer filozofikus válaszában mintegy megnyugtatta a mérsékeltén indeterminista Ádámot – az „arasznyi lét”-et és a testi meghatározottságokat tekintve: „Csak azt ne hidd, hogy e sártestbe van / Szorítva az ember egyénisége”; „Portested is széthulland így, igaz, / De száz alakban újólág felélsz”. Majd egy, ezeknél nagyobb hatókörű, természeti, történelmi és társadalmi determinációt ismertet meg vele, egyfajta determinisztikus célszerűséget: a világ jelenségeinek, létezőinek célja van, vagyis a világ működése úgy alakul, hogy egyre közeledik egy előre meghatározott állapothoz. Lucifer magyarázatában e determinisztikus célszerűségi folyamat bár történelmileg,

valamint az individuális fejlődésen keresztül alakul ki, valójában mégis általános tendenciaként és statisztikusan nyilvánul meg a faj szintjén. Ez a gondolkör képezi a luciferi determinizmus-felfogás egyik alapját. Ezt bizonyítja az is, hogy ugyanez a célszerűségeen alapuló determináció fogalmazódik meg a harmadik szín mellett még egyszer a XV. színben is: Ádámnak „az akarat szabad” kinyilvánításával szemben állva a rendíthetetlen egyetemes törvényszerűségről, mint láncokról értekezik Lucifer az emberiség társadalmi, történelmi létezésének vonatkozásában, a statisztikai determinizmus érveivel folytatva tézisé: „Az ember sincs egyénileg lekötve, / De az egész nem hordja lánczait”. A harmadik színben pedig a természeti analógiákkal magyarázza a determinisztikus célszerűség elvét Ádámnak. Ádám „Hadd lássam, mért küzdök” felszólító jellegű mondata e célszerűségi folyamatok céljára is rákérdez: emberiség létezésének céljára. Lucifer minősíti is ezt, és dőrének nevezi („De hogyha látjátok, mi dőre a cél, / Mi súlyos a harc, melybe útatok tér”). Az emberiség létezésének dőre célját ugyanígy megismétli Lucifer a negyedik szín végén is: „Ne oly vágatva, még jókor beéred, / Talán előbb, a célt, hogysem reméled, / És sírni fogsz majd, látva, hogy mi dőre, / Míg én kaczaglak.” S e célt a harmadik színben a „látad a hangyát és méherajt” kezdetű hosszan kibontott hasonlatként funkcionáló képben, mely az emberi világra vonatkoztatható, Lucifer a vég eljövételében, s a teljes megsemmisülésben látja: „Kitűzött tervét bizton létesíti, / Míg eljön a vég, s az egész eláll.”

Ahogy azt említettem, a mérsékelt indeterminista Ádám bizonyos biológiai, természeti és anyagi meghatározottságokat felismer, ahogy az emberi létezés földi végességét, az egyéni lét megszűntét, a luciferi (biológiai) determinista célszerűség céljával, a véggel, a halállal is folyton szembesül. Luciferrel egybehangzóan ezt egyértelműen ki is mondja a tizenharmadik színben: „A cél halál”. Minden létező egyfajta sorsa a halál. De az életen belül a cél nem lehet a halál, itt az emberi élet célja a „küzdés maga”. A célt, mint küzdést, paradox módon az Úr által megerősített transzcendens végzetként is értelmezhetjük, a „Mondottam, ember: küzdj és bizva bízzál!” végső kinyilatkoztatásával.

Tudjuk, ahol folytonos a küzdelem, ott folytonos az elbukás is. A küzdés, a küzdelem nem a győzelem, és nem a megnyugvás stabil állapota. Ahol folytonos a küzdés, ott a bukás okai és állapotai is mindig jelen

vannak. Miért tragikus mégis ez a mindig megújuló ádami küzdés, melynek létesítő eleme éppen az ismétlődő bukás? Mert „szent” és „nagy eszmé”-ként történő, melyek megvalósíthatatlannak bizonyulnak. Milyen ez a küzdés? Az embert, az emberi nemet emelő, egy magasabb létszféra, a Legyen világa felé irányuló, így elbukásában, az ádami csalódásokban mindig tragikus. Miért szükségszerű a bukás, a csalódás? Mert az emberi nem természetében uralkodik egy másik végzetszerűség is, mivel ott van benne egy eredendő rosszaság is: a gyarlóság, a silány emberi ösztönök, az árulás, a hatalomakarás, az ember természetében benne rejlő uralomra vágyás; a bűn választása.

Lucifer megtapasztaltatja Ádámmal a történelem menetét befolyásoló történelmi, társadalmi determinációs törvényszerűségeket is. A továbbiakban a többféle meghatározottságból csak a két legfontosabbat emelném ki. Ádám hisz a szent eszmék, a tudás, az új tanok történelemformáló erejében és nagyszerűségében, vele szemben Lucifer egészen más minőségűeknek látja ezeket. Például arra a kérdésre, hogy a szent tanok miért korszakosulnak el a megvalósítás során, Lucifer azok sarkosítását, egyoldalúan túlzásba vitt jellegét, megmerevítését kritizálja:

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

Ádám úgy véli, hogy az emberiség történelmének a fejlődése a magasabb eszmék végrehajtójának, a történelemformáló ember felismerésének és cselekvésének köszönhető. Vele szemben Lucifer a korszellemet hangsúlyozza, a nagyembert csupán egyénfőlötti folyamatok eszközeként látja: „Előre csak önhitten úton, / Hidd, hogy te még, ha a sors árja von.”; vagy „A kor folyam, mely visz vagy elmerít, / Úszója, nem vezére az egyén.” Az utolsó színben végül Lucifer egyfajta sztoikus elfogadását javasolja a történelmet determináló ember- és történelemfeletti törvényeknek:

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

Ádám, aki hisz az ember szabad akaratában, nem fogadja el az embert eszközzé alacsonyító meghatározottságot, nem mond le azon eszméjéről, hogy az ember maga határozhatja meg azt, hogy miként és mit cselekedjék.

Az első színben Lucifer az Úrral vitatkozva, a teremtett világ feletti nemtetszését azzal indokolja, hogy a világ csak egy „rossz gépezet”, egy mechanikus rendszer, melyben „Végzet, szabadság egymást üldözi, / S hiányzik az öszhangzó értelem.” Mikor lenne értelmes Lucifer szerint? Feltelezhetően, ha végzet és a szabadság nem kaotikusan viszonyulna egymáshoz, nem üldöznék egymást, ha valamifajta értelmes rend lenne kettőjük viszonylatában. Úgy tűnik számomra, hogy Lucifer a rendet egy abszolút determinizmusban látja, nemcsak a fentebb ismertetett nézetei miatt, hanem azért is, mivel önmaga létének milyenségét a tagadás „ősi szelleme”-ként egy folytonosan meglévő, áthághatatlan végzet törvényében határozza meg („Győztél felettem, mert az végzetem, / Hogy harczaimba bukjam szüntelen. / De új erővel felkeljek megint.”). S mi Lucifer célja az Úrral szemben? Bemutatni e teremtett világ értelmetlenségét, azaz bemutatni azt, hogy milyen értelmetlen zűrzavar uralkodik benne, és milyen káoszban él képmása, az ember, akkor, ha „Végzet, szabadság egymást üldözi”. Hogyan próbálja ezt elérni? Úgy, hogy Ádámban elülteti a szabad akarat eszméjét („önerődre / Bízván, hogy válaszsز jó és rossz között, / Hogy önmagad intézzed sorsodat”), e gondolattal csábítja a minden-tudás ígérete mellett és így teszi lázadóvá az Úr ellen a teremtés ’osztályrészeként’ kapott két fa segítségével. Aztán a végzet, a determinizmus érvrendszerébe bújva megmutatja Ádámnak ezt a kaotikusságot, folytonos küzdései és bukásai által megtapasztaltatja vele a végzet és a szabadság viszonyának anarchiáját, s így szándékozik bizonyítani az isteni teremtmény és az Úr számára a teremtés értelmetlenségét. Az álomszínekben az önmagát auto-

nómnak tételező 'enisteni' ember, Ádám végül is keserű tapasztalatai révén részben elfogadja a természeti, biológiai, történelmi és a társadalmi meghatározottságokat, a halál, a testi létezés által szabott korlátokat és a korlátozó meghatározottságokat. Csalódásaiban megtapasztalja az emberi nem korcs voltát, az emberi természet végzetszerű, rosszra való hajlamát. A szabad akarat hiányának szinte leltárát adó falanszter-szín történéseivel szemben, a XIII. szín végén Ádám még mindig hisz abban, hogy eszméinek torz megvalósulásai bármi hitványak is voltak, mégis „emelt”-ek, lelkesítettek és „Előre vitték az embernemet”. Azonban még a végsőnek tűnő bukás és csalódás ellenére, a vég, a „hóval és jéggel borított” eszkimó-szín elembertelenedett világ-vége ellenére sem tudja Lucifer meggyőzni Ádámot a szabad akarat korlátozottságáról, „a végzetnek örökös betű”-iről. Öngyilkossági szándékával utoljára és egyértelműen demonstrálni kívánja szabad döntésének érvényességét, hiszen az „akarat szabad”. A szírtén álló kétségbeesett Ádám, ha csak utoljára is, de úgy gondolja, hogy maga irányíthatja sorsát; azonban a következő pillanatban, a gyermekét váró Éva örvendezése az ellentétes pólust, az ember egy újabb determinációját állítja. Térdre hullása az Úr előtt kifejez(het)i azt is, hogy meghajlik egy isteni meghatározottság, egy isteni terv előtt. Elismeri az isteni akaratot, az Úr hatalmát, egy transzcendens determinációnak is értelmezhető végzet érvényességét: az embernek élnie, az emberiségnek léteznie kell, hogy miért és meddig, ezt a luciferi álomlátásokból vagy az Úr későbbi válaszából sem tudja meg bizonyosan. A determináció és a szabad akarat a legélesebben itt áll szemben egymással, a zárószín e két jelenetében, egy ellentétes póluskilengésben a végzet, a meghatározottság és a szabad akarat között. Az utolsó színig Ádámot nem győzték meg teljes mértékben a determinizmus melletti luciferi érvek. Éva anyaságának bejelentése után, letérdepelve, erre a számára ismeretlen isteni tervre, mint meghatározottságra, mint egy transzcendens determinációra kérdez rá az Úrral történő párbeszédében, a „minő sors vár reám” tudakolásával, hiszen az isteni terv tudása, bármilyen legyen is az, jobb számára, mint a bizonytalanság. Az Úr tervére, mint egyfajta végzetre csak az az ember kérdezhet rá, aki visszatért hozzá, aki már nem tagadja őt, és vele együtt elfogadja a transzcendens determinációt is; aki az Úrral szemben már nem állítja az emberi szabad akarat kizárólagos érvényességét. Ez az a pont, ahol a (luciferi) determinizmus és az (ádámi) sza-

bad akarat kizárólagossá tett szembeállítás, végletes polarizációja, a vagy-vagy választási dilemmája mellett megszületik egy harmadik válaszvariáció. Mégpedig az ellentétek egysége, egy hierarchizált együttlevőségben (az 'és, de' relációjában), mely nem más, mint a 'transzcendens vagy transzcendentált determinációba (az Úr válaszában és az Angyalok kara kinyilatkoztatásába az Úr tervéről) helyezett szabad akarat eszméje': a „nagy eszme”, a szabad erkölcsi választás eszméje:

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

Tehát az Úr szándéka, terve szerint az ember szabad erkölcsi lény, aki-nek azonban erkölcsi felelősséget kell vállalnia választásaiért, ugyanakkor tudnia kell az isteni tervről is, arról, hogy védelmére, azaz gyarló mivolta, bűnös választásai ellenére is mindig ott van felette Isten pajzsa, a kegyelem, mely a teológia nyelvén a megbocsátó isteni szeretetet jelenti. A XV. szín végén transzcendens módon kétszeresen is megerősödik az Úr által, az emberi jövőbe vetett bizalom. Az egyik az Angyalok kara éneke szerinti fentebbi, az isteni kegyelmet hangsúlyozó teológiai gondolat: az ember ne féljen a jövőtől, ha szabad akarata, választásai során, gyarló mivolta okán netán rossz, bűnös útra tér, akkor is megvédi őt, mintegy negatív önma-gától „Isten kegyelme”. Valamint maga az Úr erősíti meg a pozitív jövőt, akkor, amikor a rossz és az ember viszonyát írja le illetve, amikor Luci-ferrel közli rendeltetését:

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

Kell-e ennél nagyobb biztatás, kell-e ennél pozitívabb transzcendens terv a morális-lelki ember számára, hogy a rossz végzete az, hogy a jó csírája legyen, vagy hogy a rossz oldalára tévedt ember „majd visszatér”?

4. Az „és mégis” küzdés filozofikuma és romantikus „új” mítosza

„Madách életfilozófiája ugyanaz az »és mégis« gondolkodás, melyet Zrínyiben fedeztünk fel először, Vörösmarty *Csongor és Tündéjében* és *Gondolatok a könyvtárbanjában* láttunk teljes költői kifejlődésében, és most Madáchnál jelenik meg mint burkolt filozófiai gondolat, hogy majdan Ady Endrében lírai világnézetté szélesedjék. Az »és mégis«: bizalom az irracionális életösztönökben, melyek a végső órán kitörnek a lélek mélységeiből, megcáfolják a legvilágosabb logikát, utat találnak az úttalanban, és megmentik az embert és a nemzetet. Legnagyobbainknak ez az életbölcseisége a magyar eidosz legsajátabb filozófiai mondanivalója.”⁷⁰¹

Székely Antal, 1934

Az értelmezéstörténetben igen kiemelt az „élet küzdelem” felismerés, az „és mégis” küzdés filozofikumának tárgyalása. Németh László szerint a *Tragédia* e magja „nagyon is magyar, s éppúgy csak az egész magyar irodalommal együtt lesz érthető, mint a Bánk bán, [...]”.⁷⁰² E ’nagyon is magyar’ kontextusban történő értelmezéstörténeti tendencia vázolója mellett a kantii gondolati párhuzamokat jelzem, majd a bukás – „és mégis” küzdést, mint romantikus mítoszteremtést mutatom be.

Az „élet küzdelem” felismeréséről valamint a „küzdj” és bízva bizzál” sajátosan magyar „és mégis” jellegéről többek között olvashattunk már az 1984-es Horváth Károly-monográfiában,⁷⁰³ korábban Martinkó András *Vörösmarty és Az ember tragédiája*⁷⁰⁴ tanulmányában. Martinkó András szerint a magyar nagy romantikától, Vörösmartytól – „Mi dolgunk a világon? küzdeni / Erőnk szerint a legnemesbékért.” – örökölt ez a „küzdés-filozófia”, az „és mégis” („És mégis-mégis fáradozni kell.”) gondolata folytatódik itt tovább, mivel a *Gondolatok a könyvtárban* konklúziója ugyanazt mondja, mint a *Tragédia* végzava. Az értelmezéstörténetben visszafelé haladva, Baranyi Imre 1963-ban megjelent *A fiatal Madách gondolatvilága* tanulmánya

a következő állomás, melyben az „élet küzdelem” felismerés forrásvilágát az *Athenaeum*-ban közölt, a „küzdésezsmét” érintő vagy tárgyaló filozófiai írásokban véli felfedezni, másrészt a reformkori bölcséleti lírában. Legfőképp Tarczy Lajos *Philosophiai vázlatok* és *Ellentétel* című tanulmányaival talál ilyen gondolati párhuzamosságot, a küzdés, mint életértelem; a küzdés által fejlődő erények és a küzdés mint életcél gondolatával: „Mennyire magába véshette Madách a romantikus bölcséleti közérzület főtételét, melyet szintén a Tarczy-tanulmányból idézünk: »Nincs kör vagy viszony az életben, melyben ellentétel helyet nem foglalna, higgyük el, magunkra ez szüntűgy, mint a közjóra nézve, egyáltalán szükséges: »a küzdés élet, a nyugalom halál.« Szinte szóról szóra ezt vallja Madách is: Csak béke, béke c. versében: »Küzdés az élet, nyugvás a halál«. A Tragédia hatalmas gondolata is idevág: az ember életének értelme nem a halálban (a célban, a megnyugvásban) van, hanem az életben, melynek célja viszont a küzdés.”⁷⁰⁵ Madách fiataalkori drámáiban is a „küzdés embereit láthatjuk, a szabadságért küzdő Commodus, Nápolyi Endre, a *Csak tréfa* Zordyjának szenvedély-kultusza, *Férfi és nő* szereplőiben (stb.). Ez úgy látszik ember-bölcselő és művészi igénye lehetett, mert az *Eszmék Léliáról* c. írásában is – a szóban forgó könyvet bírálva – a küzdést hiányolja a főhősben.”⁷⁰⁶ Baranyi Imre a küzdésre való „heroikus” biztatás tágabb reformkori horizontját így összegzi: „A küzdés-eszmének, a harc bizakodó újrakezdésének fontos filozófiai-gondolati funkciója van – általában a magyar – de különösképpen a reformkori vívódó, kétségekkel küzdő bölcséleti lírában: amikor már a válságos élmények, a dilemmák súlya elnyom a költőben minden logikus, igénylő válaszlehetőséget, – még ha inkonzekvens módon is – ilyenkor a morális tartalmú küzdésezsme, a heroikus igenlés adja meg a bizakodó feloldást. (E tekintetben rokonítani lehet gondolati költészetünket a *Tragédiával: Gondolatok a könyvtárban, A vén cigány*, Petőfi válságlírája, *Az apostol* »szólószemfilozófiája«, *Gondolatok a békekongresszus felől* stb.).”⁷⁰⁷

1943-ban Németh László *Madáchot olvasva* tanulmányában az „és mégis” küzdést már a „történelem elleni” „magyar panasz”-ként interpretálja, „a hősi lélek s a történelmi erők viszonyáról.”⁷⁰⁸ Hasonlóan széles történelmi horizonton értelmez Szerb Antal a *Magyar irodalomtörténetében*, aki a *Tragédia* küzdés-filozófiájáról mint a (mottóként idézett) „magyar eidosz legsajátabb” életbölcseességéről írt, melynek „lelki alapja az az érzés, hogy

bármilyen csapások érnek kint a gyepűn, van valahol, bent, a magyar lélek mélyén valami megközelíthetetlen, körülhatárolt, független terület, ahol a magyart nem győzhetik le a szünet nélkül sújtó századok.”⁷⁰⁹ Ugyanebben az évben, 1934-ben jelent meg Szerb Antal valahai tanárának, Sík Sándornak az írása,⁷¹⁰ aki szintén a műnek ezt a „leglelke szerint magyar mondanivaló”-ját hangsúlyozza: „Van-e ennél a csak azért is bízó, csak azért harcoló lelkiületnél magyarabb? Az egész magyar történelemnek, legalább Mohács óta, nem ez a legmélyebb hangja? Nem ezt a lelkiületet sugározzák-e legkülönbjeink, azok, akikben leginkább megtestesült a magyarság történelmi akarata? Mindjárt Fráter Györgytől, aki megépít egy országot a magyarságnak, két ellenséges hatalom közt, két világ ellenére, Zrínyin és Rákóczin át a XIX. század nagy magyarjaiig nem ez ismétlődik-e meg a legmegrendítőbb változatokban?” Kölcsey, Wesselényi, Kossuth, Széchenyi, Deák „reménytelenül hősiess küzdelmeinek” méltatása után így folytatja, sejtetve Vörösmarty *A vén cigány* című versének hatását: „És melyik magyar ember az ma is, ha látó szeme van és ha igazán magyar, aki ne látná, milyen reménytelen az ég, akármerre néz, és aki ne akarna magyar lenni mégis, cselekedni és küzdeni mégis, csak azért is! és ne hinné, – credo, quia absurdum! – hogy ez a küzdelem mégsem lesz hiábavaló, hogy lesz még egyszer ünnep a világon? Ha van nemzet a világon, aki sohasem tudta, mert sohasem tudhatta feledni ’azt a véget’, és aki mindamellett szakadatlanul küzdött és bízott, akkor a magyar az. Íme, Az ember tragédiája leglelke szerint magyar mondanivalója!”⁷¹¹

A Madách Imre könyvtárában helyet kapó és (joggal feltételezhetően) általa is ismert *A tiszta és kritikájában* Kant három kérdést vet fel: „1. Mit lehet tudnom? 2. Mit kell tennem? 3. Mit szabad remélnem?”⁷¹² E három kérdés köré ívelve mutatom be e drámai költemény és a kanti filozófia közötti gondolati párhuzamokat, kiemelve a „küzdés-filozófia” feltételezhető kanti áthallásait, egyben összegezve részben az eddigieket.⁷¹³

Mit lehet tudnia Ádámnak? Ahogy arra *A Tragédia filozófikus forrásairól és gondolati párhuzamairól* című részfejezetben már utaltam, kanti analógiát mutat e műalkotás egyik lényeges sajátossága, mégpedig az, hogy a filozófiai kérdésekre adható válaszok, a problémakörökben megfogalmazódó megoldási módozatok antinomikusak. A Van uralma vagy a Legyen meg-

valósíthatósága; az eszmék megvalósíthatósága vagy megvalósíthatatlansága; a létezés értelmessége vagy értelemhiányos állapota; az ember anyagi vagy szellemi meghatározottsága; az abszolút bizonyosság vagy a bizonytalanság; a szabad akarat vagy a determináció; a monizmus vagy a dualizmus és az abszolút vagy a relatív dilemmájában tétel és ellentétel egyaránt igaz lehet az értelem számára. Ezt az antinomikusságot oldják majd fel az „életgyakorlati” bölcelet válaszvariációi az ellentétek értékhierarchikus kiegyenlítetttségével, a ’vagy-vagy’ kizárólagossága helyett egy ’és, de’ relációban. Kanti áthallású a *Tragédia* ismeretelméleti bölcselete is, mely az emberi megismerés véges, határolt és viszonylagos voltát mutatja, valamint azt, hogy az abszolút bizonyos metafizikai tudás nem szerezhető meg. Kanti terminológiában a feltétlen bizonyosságot nyújtó ismeret határoltságának megmutatásáról van szó. Egyrészt annak felismerése, hogy nincs módunkban megismerni azt, hogy egy dolog lényege szerint mi, másrészt annak megmutatása, hogy a világegész nem lehet tapasztalatunk tárgya. Kantnak, mint írja, „korlátoznia kellett a tudást”, hogy a morális hit számára tér nyíljon.⁷¹⁴ Ennek a kanti megoldásnak mindkét elemét felismerhetjük, mint gondolati párhuzamot: a minden-tudás korlátozását az Úr részéről, hogy valóban tér nyíljon a morális fejlődés előtt, így az Angyalok kara énekének „nagy eszmé”-je, a szabad erkölcsi választás eszméje és az Úrnak a további küzdésre való biztatása előtt. Az emberi tudás korlátolt voltára pedig többnyire Lucifer hívja fel a figyelmet, arra, hogy csak az emberi nézőpont és a megismerő képességeinek függvényében ismerhető meg a világ. Másrészt az Úr sem válaszol Ádám minden kérdésére, és így bizonyossággként értelmezhetjük a bizonytalanságot, mégpedig a halhatatlanságra és az emberiség teleologikus fejlődésére vonatkozóan. A ’semmit sem tudhatunk biztosan’ tézise mellett éppen Kepler-Ádám hangsúlyozza tanítványának a második prágai színben az emberi megismerés és tudás korlátolt jellegét.⁷¹⁵ Tehát az emberi megismerés és tudás határoltóságában és bizonytalan voltában mind Lucifer, mind az Úr, mind Ádám szölama megegyezik, és ezt bizonyítják a falanszter és az eszkimó-szín történetei is.

Kant másik kérdése nyomán tehető fel a ’Mit kell tennie Ádámnak?’. Ádám tragikussága részben abban rejlik, hogy az értelmes életre küzdő törekvését egészen az utolsó színig egy hiábavalónak tűnő küzdelem-soro-

zatként éli át. Mégis a „küzdés maga” az, amely az emberi életnek, az emberiség létezésének értelmet, célt ad, ezt a felismerést mondja ki Ádám a tizenharmadik színben és ezt erősíti meg az Úr utolsó mondatával. Az értelemadó küzdés a Legyen világa felé irányuló és a nagyszerű eszmék megvalósításáért történő, e küzdés vállalása az emberi öntudat elve. A küzdés erkölcsi meghatározottsága kanti áthallást mutat, mivel az eszmék – bár ’előrevitték az embernemet’ – alárendelődnek majd az utolsó szín második felében az erkölcsi fejlődésnek. Másképpen fogalmazva: az eszmékért való küzdelem a magasabb létszféra felé ugyan „Emelt” és „Előre vitt”, azonban a zárószínből ez már inkább az eszköze lesz az erkölcsi fejlődésnek, a „nagyság, erény” biztosítékeként. Az utolsó színig a küzdés ádám öntörvénye (és az erre alapozott emberi öntudat) egy kanti kategorikus imperatívusként értelmezhető. Ezt a belső indíttatású küzdelem a „szent” és „nagy” eszmékért, mely (Kant szavaival) „általános törvényhozás elveként” is érvényesülhet⁷¹⁶ – további kanti analógiát mutatva – Ádám saját öntörvényadó, autonóm akarata hozza létre, az Urat elhagyó és az Úrtól elhagyatott, független állapotában. Ez a belső törvény, a küzdés önmagában vett ténye egy olyan belső parancs, melyet az álomképekben, így a történelmi színekben és a jövő színeiben sem rendít meg a csalódások sorozata, nincs tekintettel a tapasztalati valóságra, az eredményességre illetve annak hiányára sem a folytonos újakezdést illetően, egészen a végső pusztulás víziójáig, az eszkimó-színig. Így kanti analógiát mutat az is, hogy a küzdés értékét önmagában való jellege mellett annak jó szándéka, jó akarata és nem elsősorban az eredménye határozza meg. Ugyanakkor, ahogy arra a *Filozófikus diskurzusok és narratívák, gondolati horizontok és diszkussziók* című részfejezetben már utaltam, a küzdés folytonosságát az „életgyakorlati” bölcelet alapelemeként tételezem, melyet egy másik nézőpontból Szegegy-Maszák Mihály a vitalizmus történeti formájaként értelmezett, s Ádám életlendületét e folytonos küzdésvágyban látta realizálódni, melynek generálója Éva.⁷¹⁷

Mit „szabad” remélnie Ádámnak? A drámai költemény tizenegyedik színétől Ádám már csak szemlélő. A londoni szín álomképében a „szabad versenyter” torzulásainak, értékhiányosságainak okát is megtalálja, de az ádám felismerés gép-metaforája még mindig egy divinatorikus pozíciót sugall: „Kilöktem a gépből egy főcsavart, / Mely összetartá, a kegyeletet, /

S pótolni elmulasztám más erősbbe.” A falanszter-színben az akaratsza-
badtság hiányának és a racionális pragmatizmusnak az embert ember-mi-
voltában megnyomorító következményeivel szembesül, majd az eszkimó
színben a természeti-történelmi-morális emberi lét végső pusztulásával.
Ádám küzdéssorozatának értelmetlensége, hiábavalósága tovább már nem
fokozható. Tehát az álomképek alapján úgy tűnik, hogy az emberiség ön-
maga számára, ’enisteni’ mivoltában nem képes értelmet adni létezésének,
illetve küzdése, bármilyen nemes eszmékért is történik, végső célját tekint-
ve eredménytelennek bizonyul. Tudjuk, a drámai költemény utolsó mon-
data az Úrhoz visszatérő Ádámhoz szól. A „Mondottam, ember: küzdj’
és bízva bizzál!” felszólításban és az ezt megelőző dialógusban az is benne
foglaltatik, hogy az ember számára az értelemadó, az értelmességet vissza-
adó a transzcendens vagy transzcendentált hatalom lehet. Az álomképek
jövő színeiben, az eszkimó-színben kétségessé vált küzdés-filozófiát – a lé-
tezés értelmessége, az eszmék értékessége és az erkölcsi cselekvés folytat-
hatóságának érdekében – mintegy ’transzcendentálnia’ kellett Madáchnak.
Miért? A küzdés az emberi létezés értelmességének megtalált lényege, egy
lét- és önértelem, de ez a lényeg a történelmi színekben folytonosan meg-
kérdőjeleződött a csalódások, a bukások, a gyalgó ember ténykedései ré-
vén, majd újra és újra megtalálni vélt. Az emberiség vonatkozásában a küz-
désben való hit végérvényesen elveszett az eszkimó-színben, mindezt az
egyen részéről majd az öngyilkossági szándék mutatja. Az Úr utolsó mon-
datában, felszólításában a kanti etika áthallása érvényesül: az embernek ön-
maga megsegítéséért kell ’transzcendentálnia’ erkölcsi értékeit. Mit jelent
ez? Kant szerint az embernek erkölcsi cselekvéséhez szüksége van egy ’ma-
gasabb morális lény’ eszméjére, vagyis Istenre, ahogy Ádám küzdéssz-
méje is egy ember feletti, magasabb szféra felől nyer megerősítést és ez a
transzcendentálás kanti áthallásuként (is) értelmezhető.

A *Tragédia* egy logikus és koherens gondolati ívvel zárul a „küzdj’ és
bízva bizzál!” transzcendens vagy transzcendentált biztatása, felszólítása
révén. Az első színben, az Úr és Lucifer közötti konfliktus egyik kiváltó
oka az volt, hogy Lucifer kétségbe vonta a világ és az ember megteremté-
sének értelmességét, egyben az anyagnak a szellemmel való vegyítését is.
Ha Ádám felett az értelmetlenség tudata egyértelműen győzne, akkor az
Úrral szemben Lucifernek lenne igaza kettőjük vitájában, hiszen maga a te-

remtmény láttatja ezt be a teremtővel. Ezt az elveszett(nek hitt) értelmességet, azaz a küzdés értelmességét a nagyszerű eszmékért, mely ugyanakkor a Legyen világa, egy magasabb létszféra felé irányuló, azzal összeköttetésben álló erkölcsi fejlődés módja – a *Tragédia* logikájában – a rosszal szemben csak a jó, az Úr adhatja vissza az általa teremtett embernek. Ha már az ember, Ádám, elveszítette öntörvényadó, belső kategorikus imperatívuszát (öngyilkossági szándékával feladta küzdés-filozófiáját), akkor az Úr a küzdésben való bízást csak egy transzcendens vagy transzcendentált erkölcsi parancs, törvény, felszólítás formájában adhatja vissza. Az ádami küzdésnek, mint egy autonóm erkölcsi cselekvésnek, a történelmi színekben – kanti áthallásban – a szabad akarat önállóan hozott lényegi törvényének a létrejötté során azonban nincs szüksége vallásra, Istenre, ahogy azt láthatjuk is a bibliai keretszíneken kívül. Ám ez a belső törvény, további kanti analógiát mutatóan, elkerülhetetlenül egy transzcendentált megerősítéshez vezet. Mivel a nemes eszmékért való, a magasabb létszféra felé irányuló küzdés erkölcsi világrendjének megtarthatósága már nem az ádami akarat, hanem az ádami remény tárgya, melyhez posztulálni kell Istent, a legfelsőbb lényt, aki e morális törvények szerint parancsol – ahogy a kanti etikában,⁷¹⁸ úgy a *Tragédiában* is, mivel a küzdés így válik egy belső erkölcsi imperatívusból általános érvényű törvénnyé, a transzcendentáláson keresztül.

A történelmi színekben az Istenét elhagyó Ádám küzdése folytonosan megkérdőjeleződik, a küzdés, a csalódás és bukás ellentétes együttlevőségének oszcillációs dinamikájában, majd a jövő színeiben a küzdés eredményessége is kétségesse válik, és végül Ádám öngyilkossági szándékával feladja 'küzdés-filozófiájának' belső kategorikus imperatívuszát: azaz Ádám belső törvénye, erkölcsi törekvése nem tartható fenn a *Tragédia* fiktív világában, a luciferi álmoképek hatásaként. Mintha a küzdés, bukás és csalódás dinamikus ellentétes együttlevőségében ez utóbbi győzne az eszkimó színben és az utolsó szín első felében. De ezt a küzdés-filozófiát mégis meg kell őrizni, az embernek az ebbe vetett hitét vissza kell adni, minden csalódás és a szörnyű „vég” ellenére is, s mindezt a legfelsőbb lény, az Úr Ádámmal való beszélgetésében és egy utolsó felszólításban, parancsban teszi hangsúlyozottan nyilvánvalóvá és egyértelművé.

Mit „szabad” remélnie Ádámnak? Reménykedhet az isteni biztatásban, hogy maga a küzdelem, mint az emberi küldetés folyamata és egyben kategorikus imperatívusza az emberi nagyságnak és az erénynek a biztosítéka („Karod erős – szíved emelkedett: / Végetlen a tér, mely munkára hív”; „És biztosítva áll nagyság, erény.”), bár láthattuk, hogy e küzdelem teleologikus eredményessége kétséges, sőt, a bizonytalansága is bizonyos. Az Úr abban erősíti meg Ádámot, hogy az ember előrehaladása küzdelmei révén – kanti terminológiában a „morális progresszus”, az erkölcsi fejlődés lehetősége – adott az emberiség számára. A kanti áthallást feltételező filozófiai olvasatomban az ember mint erkölcsi lény a teremtés célja és értelme a *Tragédiában*. Másrészt, Ádámnak azért is „szabad” reménykednie, mivel bizonyos lehet abban, hogy a Legyen világa felé irányuló, az eszmék, az eszmények megvalósításáért történő küzdelmeiben közvetetten segíti az „égi szó”, Éva oldalán és Éván keresztül, ’költészetté és dallá szűrődve’. Az etikus küzdelem és cselekvés lehetőségét, a szabad választást jó és rossz között, valamint az isteni gondviselés bizonyosságát megerősíti az angyalok karának éneke, mely a szabad akaratnak, mint az erkölcsi választás autonómiájának és az isteni gondviselésnek (egy transzcendens determinációnak) a kiegyenlítetttségét állítja, majd végül Isten s az ember viszonyának helyes megélésére szólít fel. A ’küzdelem-filozófia’ tehát egyszerre tartalmazza az ember, Ádám autonóm belső törvényét a ’szabad akarat önállóan hozott lényegi törvénye’ alapján, egy kanti kategorikus imperatívusként, amely egyben általános törvényhozás elveként is érvényesülhet, azaz egyetemes, ugyanakkor transzcendentált (vagy transzcendens) felszólításként is működik. Az ily módon, az egyén belső törvényeként létrejött (igaz, megkérdőjelezett éppen az egyén által), az Úr utolsó mondatában már az egyetemes emberi ’törvényhozásként’ is funkcionáló és a transzcendens vagy transzcendentált módon újra megerősített küzdelem-filozófia lehet az a hiányzó „főcsavar” az emberi világ működésében, mely erősebb, mint a kegyelet. Így értelmezésemben a *Tragédiának*, mint egy „új” mítosznak a középpontjában az én ethosza áll, mely általános érvényű, és ez nem más, mint az „és mégis” küzdelem filozófiája.

Mindemellett *Az ember tragédiájának* utolsó mondata – „Mondottam, ember: küzdj és bízva bizzál!” – többszörösen is kitüntetett. Egyrészt az egyik legtöbbet idézett madáchi mondat és egyben szállóige, másrészt a

dramai költemény utolsó sora és egyben utolsó mondata, és a több mint 27000 szavának utolsó hat szava. Valószínű, hogy nem akad hazánkban olyan felnőtt ember, aki ne ismerné, ne olvasta vagy hallotta volna már ezt szállóigévé vált mondatot, aki ne érezte volna magát legalább egyszer megszólítva és felszólítva e mondat által. A mondatban az isteni felszólítás igéinek bővítmény nélkülisége, szemantikai hiányossága a forrása a legkülönbözőbb lehetséges ’jelentéssíkoknak’ és forrása egyben annak, hogy a szövegből kiszakítva ez az egy mondat, mint szállóige rendkívül sokféle élethelyzetre alkalmazható. „Mondottam, ember: küzdj” – valamiért. Eszméd, vágyaid megvalósításáért? A létezésed értelmességéért küzdj, öntudatod és méltóságod megtartásáért, a gyermekedért, kisebb-nagyobb közösségedért, nemzedéért. Vagy netán a létfenntartásodért? A konkrét variációk további felsorolását megszakítva netán magáért a küzdésért, mint belső, immanens etikai parancsért küzdj, mivel ez az emberi lényeged, ez lenne – kanti terminológiában – a belső kategorikus imperatívuszod? „és bízva bízzál!” – valamiben. Istenben? Isten felé irányuló hitedben? Valamely szellemi, eszmei lényegben? Vagy a saját emberi mivoltodban, emberi méltóságodban bízzál, a magadra irányuló hitedben? Autonómiádban, szabadságodban, erős karodban és szabad akaratomban? Vagy a küzdés és a bizalom univerzális erejében? Vagy abban, hogy a küzdésednek lesz eredménye, értelme? És ha mégsem? De legalább kitartóan küzdöttél és így bíztál az „és mégis” küzdésben, annak önértékében és az általa nyújtott emberi méltóságban.

E minden magyar anyanyelvű által ismert utolsó mondat hermeneutikai feltölthetőségét reprezentálják a *Tragédia* különböző adaptációi is, ahogy ezt a következő, művészetközi kapcsolatokat bemutató fejezetben részletezem: így akár lehet énekelni egy rap koncerten, a Bëlga együttes feldolgozásában: „Az Úr kiosztja a szerepeket / És elmond magától egy idézetet / »Ember küzdj és bízva bízzál« / Ha ezt megteszed, a többit bízd rám / »A gép forog az Alkotó pihen«”. Akár el is lehet hagyni ezt a zárósort, a zárójelenettel együtt, ahogy azt Szikora János rendező tette, 2002. március 15-én, az új Nemzeti Színház megnyitó díszelőadásán. Vagy éppen el lehet mondani először Ádámmal, aki emberi méltóságát visszanyerve, önszuggesztív módon tagolja e felszólítást, majd Éva ismétli meg lassan és szelíden, harmadikként az Úr erősíti meg és végül a teljes szereplőgárda

ismétli folyton-folyvást a *Tragédia* utolsó mondatát, melynek révén az „és mégis” küzdés filozófiájának belső öntörvényadó és egyben egyetemessé, általánossá váló, valamint transzcendentált jellege együttesen erősödött fel, Vidnyánszky Attila rendezői interpretációjában, 2011-ben Szegedi Szabadtéri Játékokon. E visszafogott, mégis patetikus megjelenítés ellentétes esztétikai minőségével is találkozhatunk, az ugyanebben az évben bemutatott Jankovics Marcell animációs filmjében, az utolsó mondat ironikussága révén.

Hogy milyen formában hatott Kant filozófiája, közvetett vagy közvetlen módon, nem bizonyítható egyértelműen, ahogy erre már *A Tragédia filozófiai forrásairól és gondolati párhuzamairól* című fejezetben utaltam. Lehetséges, hogy Kantot eredetiben olvasta Madách, az is lehetséges, hogy ismeretei közvetett forrásuk voltak, például az Aethaneum folyóirat közvetítésében vagy más filozófiai olvasmányokon vagy beszélgetéseken keresztül jutott el hozzá a másik nagy mű, *A gyakorlati és kritikájának* kategorikus imperatívusz fogalma. Az is meglehet, hogy a kortárs „egyezményes” filozófia hatása érvényesült, de az is lehetséges, hogy mindez ötvöződött személyes élettapasztalatával, a magyar történelem nagy tanulságaival, a reformkori eszmeiséggel, a romantikus líra, kiemelten Vörösmarty hatásával. Barta János szerint az is feltételezhető, hogy Madách nem Kanttól vette át a küzdés-filozófia morális tartalmát, hanem „onnan, ahonnan Kant és még annyi más nagyember, aki nem írt filozófiát: a maga küzdő emberségéből” leszűrve.⁷¹⁹ Bármilyen módon (akár e tényezők összességéként) e küzdés-filozófia Madách műveltségének, élményvilágának, életfilozófiájának lenyomataként érvényesül a *Tragédia* filozofikumában, „életgyakorlati” bölceletében. Annyit mindenesetre állíthatunk, hogy több párhuzamos gondolat is van a *Tragédia* és Kant filozófiája között (hatástól, átvételtől vagy forrástól függetlenül), mind az ismeretelméleti agnoszticizmust, az antinomikusság jellegét tekintve, mind a küzdés-filozófia és a kanti etika fő kategóriája, a kategorikus imperatívusz fogalmi hálója között. Az analógiák megléte – a forrástól függetlenül – annak a filozofikus tartamnak alapvető része, mely az esztétikai formálás anyaga egyben. E filozofikummal való formálás megvalósultságában az a nagyszerű, hogy a gondolati ív releváns a filozófiai gondolkodás számára, ugyanakkor mégis egy olyan irodalmi műalkotás, amely másfél évszázada töretlenül hat és egy folytonosan meggondolandó beszélgetésbe vonja be a befogadót.

Az első ember héber mítosza évezredekén átívelő értelmezés-sorozat is. Az ószövetségi Ádám-mítosz már önmagában is kettős hagyományon alapul és további variánsának tekinthető az Újszövetség, a Korán,⁷²⁰ valamint az ószövetségi mítosz alaptémáját ábrázoló, feldolgozó legkülönbözőbb műalkotások. Valamennyi ugyanarról szól, az Isten által teremtet első ember történetéről, mégis mindig másképpen. A mítosz szubsztanciája abban a történetben van, amit elbeszél, de ez a lényeg mégis értelmezhető többféle nézőpontból, változatos műfajokon és igen különböző jelhordozókon keresztül. Ahogy a mítosz általában, úgy Ádám mítosza is minden korban és minden kulturális közegben együttesen teremt viszonyulást a múlthoz, a mindenkori adott jelenhez és ezáltal a jövőhöz is; így egyszerre – a strukturalista Claude Lévi-Strauss terminológiáját használva – történeti és történetietlen struktúra.⁷²¹

A 'történetietlen' Ádámról, az első ember archetípusáról a mindenkori keletkezés történeti szituációjától meghatározottan beszél az *Ószövetség* teremtetéstörténete és a bűnbeesés leírása. Ádámról már átértelmezetten szól Pál apostol a korinthusi levelekben: az első emberen, Ádámon keresztül a bűn és a halál, a „második” Ádámon, Krisztuson keresztül a megváltó megbocsátás és az élet jött a földre. „Amint ugyanis Ádámban mindenki meghal, úgy Krisztusban mindenki életre kel.” (Kor. 15, 22); „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, olyanok a mennyiek is. Ezért ahogy a földi ember alakját magunkon hordozzuk, a mennyeknek az alakját is magunkon fogjuk hordozni.” (1 Kor 15, 45–49)

Az Ádám-mítosz értelmezés-sorozatát hosszasan folytathatnánk a teológia- és dogmatikatörténet kontextusában vagy éppen az európai kultúra képzőművészeti és irodalmi megjelenítéseinek variánsaival. E csaknem három évezredes, az Ádám-mítoszt átértelmezetten éltető folyamatban különleges és kiemelt helyet foglal el Madách Imre Ádám-mítosza, a *Tragédia*. A továbbiakban nem a már szintén átértelmező és az alaposan tárgyalt Madáchra ható irodalmi előzményekkel,⁷²² vagy filológiai szempontból az alkotó bibliai olvasmányaival és feltételezett teológiai ismereteivel hasonlítom össze a *Tragédiát*, mivel ezt többen és igen alaposan megtették már,⁷²³

hanem Madách romantikus mítoszát a bibliai Ádám-mítosz bűnbeesés-megváltás jellegével⁷²⁴ állítom párhuzamba.

A *Tóra* első könyvében a két teremtetéstörténet összekapcsolása, az első ember teremtésének és bűnbeesésének története – és érintőlegesen Ádám utódainak, Káinnak, Ábelnek és Szetnek a története – alkotja Ádám héber eredetű antropológiai mítoszát. A teremtés és ezen belül az ember teremtése két leírásban, úgynevezett kettős történetben található. E kettősséget a többfajta hagyomány együttélésével magyarázzák.⁷²⁵ Az első történetben szereplő Ádám-mítosz szubsztanciája a teremtés, tehát ebben az értelemben ez antropológiai mítosz. A második történetben a jó és rossz tudásának fájáról való evés megtiltásának isteni parancsa már magában hordozza az ellenszegülést, a bűn elkövetésének a lehetőségét. Az emberi bűnbeesés abszolút kezdete – filozófiai hermeneutikai alapállásból⁷²⁶ – a fa Isten által való megteremtése és a törvényhozás. Ez az isteni parancs és a fa jelképesen az emberi választás autonómiáját mutatja, azt, hogy az ember ezen isteni tiltó törvény kinyilatkoztatása után már saját maga sorsának irányítója, mégpedig szabad vagy-vagy választásával: elismerheti Istent, az isteni parancsot betartva⁷²⁷ vagy elfordulhat tőle. A fa így a szabad akarat jelképe, az isteni tiltás pedig az isteni törvényt jelenti, és e kettő létrehozásával, kinyilvánításával Isten egyben átadta az embernek a szabad döntést, a szabad választás jogát. Ez a szabadság egyben a teremtmény – Istentől való – elpártoló képességének, bűnbeesésének is a forrása.

A második teremtetéstörténetben az Ádám-mítosz szubsztanciája: a bűnbeesés ténye,⁷²⁸ melynek háttérében az emberi autonómia átélése van, az Istentől kapott szabadság gyakorlata. A jahvista-elohista hagyományozottságú teremtetéstörténet már nemcsak antropológiai, hanem sokkal inkább étiológiai mítosz.⁷²⁹ Az *Újszövetség*ben az Ádám-mítosz még inkább a bűnbeesés szubsztanciájára redukálódik, ugyanakkor mintegy ki is egyenlítődik (Róm 5, 12–21) a krisztusi megváltás „üdvössége” és az eredendő bűn eltörlése által, hiszen az első emberben mindnyájan vétkeztünk, s e bűn büntetése a halál, azonban Krisztus megváltó áldozati halála és feltámadása az eredendő ’bűn-jelleg eltörlése’. Paul Ricoeur szerint „a Krisztológia szilárdította meg az Adamológiát”, mivel az *Őszövetség*ben a Teremtetéstörténet(ek)en kívül csupán néhány elszórt utalást találhatunk az első emberpár bűnösségére, így „Ádám mintegy visszahatásban személyesedik

meg”.⁷³⁰ Ezáltal a Biblia egészében az Ádám-mítosz a (teremtés) bűnbeesés-megváltás körére bővül.

Sokan, sokszor leírták már a *Tragédiáról*, hogy Madách meglehetősen szabadon kezelte a mitológiai anyagot. A *Biblia* világtól való eltérések regisztrálását nem vélem feladatomnak, csupán néhány strukturális eltérést jelzek. A Madách-kutatók szinte alig ismerik (legalábbis hivatkozásaik ezt jelzik) Pollák Miksa öt részben megjelent tanulmányorozatát az Izraelita Magyar Irodalmi Társulat Évkönyvében (1935 és 1939 között) *Madách és a Biblia* címmel. A Madách Irodalmi Társaság 2009-es újrakiadásának köszönhetően napjaink kutatói is szembesülhetnek Pollák Miksa meggyőző, jól dokumentált és ellenőrizhető, a Biblia, az Apokrifák és a rabbinikus irodalom hatását – az akkoriban rendelkezésre álló teljes Madách-életműben – feltérképező munkájával és meglepetéssel vehetik tudomásul, hogy Madách egész életművét mennyire áthatotta bibliai műveltsége.⁷³¹

Madách képzelete az Urat⁷³² „dicstől környezetten trónján”, angyalok seregétől körbevettén láttatja.⁷³³ Az első teremtéstörténet mitológiai anyagára utalnak a következő párhuzamok: az isteni teremtés kozmikus méretei, a teremtés felett érzett isteni megelégedettség. A bibliai *Teremtés* első fejezetében a megteremtett világ harmonikus, tökéletesen rendezett, megáldott és befejezett. Ezzel szemben a *Tragédiában* az első szín teremtésdicséretének néhány eleme előrevetíti a bűnbeesés utáni állapotot is.⁷³⁴ Az elkülönöződés oka, mely nem róható fel logikátlanságnak, a műalkotás expozíciójának poétikai, sejtetően előremutató sajátosságaival hozható összefüggésbe.

Egy másik lényeges strukturális különbség a *Tragédia* első színének mennyei jelenete és a teremtés leírása között a következő: az első teremtéstörténet a teremtő aktus folyamatát hosszasan beszéli el, négyszer hangzik el eközben „az Isten látta, hogy ez jó” (Ter 1, 12; Ter 1, 19; Ter 1, 21; Ter 1, 25) gondolatritmusos alakzata, majd miután ez első emberpárt is megalkotta, ötödször így szól az elbeszélő: „Isten látta, hogy nagyon jó mindaz, amit alkotott.” (Ter 1, 31), ezután a hetedik napon Elohim megpihent a teremtés munkája után és megáldotta azt (Ter 2, 2–3). A teremtés folyamatának leírásában csupán a gondolatritmus utal a megelégedettségre; a teremtés utáni állapotra – míg a befejezésre, a pihenésre és a megáldásra – mindössze három rövid záró mondat. Madách ott kezdi a *Tragédiát*, ahol az

első teremtéstörténet véget ért: a befejezettség utáni állapotban, a megteremtett világ dicsőítésével.

Az értelmezéstörténet szinte egybehangzóan állítja, hogy az első színben az Úr és Lucifer vitája mitológiai előzményének az ószövetségi *Jób könyve* tekinthető. A Sátán Istennel vitatkozva és fogadást kötve be akarja bizonyítani, hogy Jób istenfélő jámborsága nem valódi, csupán a javakért kapott hálán alapul. Ha ezeket a külső értékeket Isten elveszi, sőt ha leprás beteg lesz, „húsában és csontjában éri bántódás (Jób 2,5), akkor istentagadó lesz, legalábbis a Sátán feltételezése szerint. Természetesen a Sátán veszt, mivel Jóbot nem tudja megtörni semmiféle szenvedés, és ezért Istene még jobban megjutalmazza. Isten és a Sátán közötti vitára több helyütt is találhatunk utalást az *Ószövetségben* (Zak 3,1–2; Bölcs 2,24; Jer 2,20). A vita tartama többnyire az ősgonosz alárendelt vagy az Úrral egyenrangú helyzetének eltérő felfogásán alapul, hiszen a viták során a Gonosz szándéka mindig az, hogy az Istennel azonos rangú hatalmát bizonyítsa a világ és az ember felett, de ez sosem sikerül. Madách eredeti módon értelmezte át és konstruálta újjá ebben az esetben is a mitológiai anyagot, ahogy azt az Úr és Lucifer közötti vita, a monizmus és a dualizmus problémakörének megoldási módozatai és Lucifer abszolút illetve relatív ellentétes együttlevősége bizonyítja.

A második teremtéstörténetben és a bűnbeesés elbeszélésében Jahve Elohim, az Úristen az ember sorsát irányító hatalom, aki először létrehozza Ádámot, majd gondoskodik életkörülményeiről, megteremti számára az Édent, a segítőtársakat, végül Ádám oldalcsontjából Évát, mindeközben a törvény felállításával a tiltott fa, a jó és a gonosz tudásának fája kapcsán a szabad választás jogát adja át, majd a tiltó törvény megszegése, a bűnbeesés után büntet. A *Tragédia* második és harmadik színe alapvetően módosítja a mitológiai alapegységek arányait, valamint itt két fa szerepel.⁷³⁵ A bibliai kísértés rövidegségével szemben több mint száz soron keresztül ível a luciferi kísértő dialógus. A bibliai kígyó egyetlen mondatának egyéni értelmezésére épít Madách, „az olyanok lesztek, mint az istenek, akik ismerik a jót és a rosszat” (Ter 3, 3–4–5) lesz a luciferi csábítás lényege itt is, és ez tovább fokozódik az „önmagad intézzed sorsodat”, azaz a szabad akarat és egyben a függetlenség, az autonómia gondolatával, s mindez az álomképekben az ember divinatorikus törekvésévé lényegül át. Egy másik arány-

különbség az, hogy a teremtéstörténet hosszú és részletező isteni büntetését Madách csupán egyetlen mondatba tömöríti az Úr szavaként: „Ádám, Ádám! elhagytál engemet, / Elhagylak én is, lásd, mit érsz magadban.”⁷³⁶ Alapvető elkülönöződés a harmadik szín egésze, hiszen az *Összövetség* a kiűzetetést elbeszélve Káinnal és Ábellel folytatja az első emberpár történetét, Madáchnál a harmadik és az utolsó szín már a költői fantázia leleménye, mégis telített bibliai mondatokkal. Csupán néhányat megemlítve Polák Miksa összehasonlítása alapján. A paradicsomi kiűzetetéssel szemben Ádám és Éva önként hagyják el az Édent („El innen, hölgyem, bárhová – el, el! / Idegen már s kietlen ez a hely.”).⁷³⁷ A harmadik színben Éva büszkesége, hogy „a világnak anyja én leszek” ugyan „anachronizmus számba megy, hogy Éva máris tudja, hogy ő lesz az emberiség anyja. De ezt Madách maga is jól érezte, amint Aranyhoz intézett levelében érinti. Ám ha Éva nem is, de Madách jól ismerte a *Bibliát*, és tudta, hogy M. I. k. 3. f. 20. versében írva van róla: »Nevezte pedig Ádám az ő feleségét Évának, *mivelhogy minden élő embernek anyja volna.*« Ádám úgy érzi, hogy ő a világban különálló lény, és így szól Luciferhez: »enmagamban / Olyan különvált és egész vagyok.« Amire Lucifer fölcsattan, és így válaszol: »Vagyok« – boldog szó. Voltál és leszel. / Örök levés s enyészet minden élet.« Mintha a Prédikátor bölcselkedésének visszhangja volna ez: »*Ami volt, az, ami lesz, ami lett, az, ami lenni fog.*« (1,9)» Lucifer az emberi lét gyarlóságát a szellemvilágéval és erejével szemléli, és így állítja szembe:

[...] Csak ember műve csillog és zörög.

Melynek batára egy arasznyi lét.

Ez teljesen összevág Zsolt. 39, 6. versével: „Íme *Arasznyira szabta napjaimat, s földi létem olyan előtted, mint a semmi.*” Lucifer többször is „féreg”-nek nevezi az embert, „hasonlóan Jóbhoz, aki azt mondja 25. f. 6. versében: »*Hát még az ember: a féreg; az emberfia: a kukac.*« Hasonlóképp a Zsolt. 22, 7: »*Én féreg vagyok* és nem férfi, az ember szégyene, a nép megvetése.« Madách gyakran használja e kifejezést, midőn az embert a maga gyarlóságában akarja odaállítani.”⁷³⁸

Horváth Károly a *Tragédia* keletkezésének idejével és hátterével kapcsolatban Madách egyik levélfogalmazványát idézi, melyet Szontagh Pálnak küldött episztolájának „fogalmazványára írt rá”: „Újra elolvastam a

Pálnak töltött mérget. Mért nem tartám azt magamnak? Eh mit? E méreg igazság, ha tragédia is, s az emberi természet sohasem tagadta meg magát, és Ádám a teremtés óta folyvást más és más alakban jelen meg, de alapiában mindig ugyanazon gyarló féreg marad a még gyarlóbb Évával oldalán.”⁷³⁹ A „levélfogalmazvány” hordozza azt – a *Tragédiát* is meghatározó – predesztináltságra utaló gondolatot, hogy az ószövetségi Ádám bűnbeesésének történetét minden kor minden embere megismétli, mivel gyarlóságát örököljük, újra és újra beleszületünk ebbe az ádami léthelyzetbe. Az első ember bűnbeesésében, Ádámban mindannyian és örökösen egyek vagyunk. Az ember gyarló természete és ebből következő folytonos bűnbeesése azonban a *Tragédiában* kiegyenlítődik egy – a rangjában éppoly fontos – ellenpólussal, mégpedig az „és mégis” küzdés (utolsó színig) megújuló, értékesre irányultságával, mely megváltó jellegű.

E vázlatos összevetés alapján is megállapítható, hogy Madách Imre a *Tragédia* bibliai színeiben szinte tovább írja az ószövetségi teremtés és bűnbeesés történetét. Arányokat módosít, szerkezeti pontokon tesz kiegészítést, továbbgondolja, ahol a bibliai történet homályos vagy hiányos. E szupplementumok és aránymódosítások következtében az első három szín metafizikus problémaköröket vet fel, így az Úr és Lucifer közötti monizmus és a dualizmus kérdéskörét, Lucifer abszolút vagy relatív voltát, a szabadság és a „végzet” problémakörét, a teremtet világ, az emberi létezés értelmességének vagy értelmetlenségének, értelemhiányának és ezzel összefüggésben az anyagnak a szellemmel való felruházása dilemmáját, majd az utolsó (bibliai) szín, e problémakörök ellentétes megoldási módozatai után egy harmadik féle válaszvariáció-sorozatot kínál fel, az „életgyakorlati” bölcelet gondolati horizontján megfogalmazottat. Az *Ószövetség* Ádám-mítosza a teremtés és a bűnbeesés mítosza, azonban a *Biblia* egészét tekintve már a bűnbeesés és a megváltás mítosza is. A *Tragédia* Ádám-mítosza bár alapvetően a bűnbeesés-megváltás szubsztanciájára redukálódik, mégis annyiban más minőségű ez a romantikus mítosz, hogy a megváltás, mint küzdés, mint a megtalált, elvesztett, majd transzcendentált módon visszakapott létértelem: az „és mégis” küzdés filozofikumának „új” mítosza lesz, egyfajta önmegváltásként értelmezhetően.

Ádám és Éva nemcsak mitológiai alakok és az emberiség örök jelképei, szimbólumai, hanem történeti személyek és egyedi emberek is. Ma-

dách Ádám-mítoszának szubsztanciája: egyrészt a bűnbeesés, az ádami „Legyünk tudók, mint Isten” áhítása. Tudjuk, a bűnbeesés majd minden történeti színben megismétlődik, mégpedig a történeti emberek gyarlósága, gyengesége, valamely bűnössége okán. Másrészt az Ádám-mítosz szubsztanciája – az első embert egy megváltó attitűdbe is helyezve – az „és mégis” küzdés mítosza, mely Ádám csalódását követő, a történeti ember bukása utáni folytonos újrakezdés lendülete egy magasabb létszféra és eszme megvalósítása irányába. Miért tekinthető romantikus „új” mítosznak Madách Ádám-mítosza? Minden mítoszban valamilyen módon megfogalmazódik az emberi ráció ősdilemmája: képes-e az emberiség megvalósítani a benne rejlő lehetőségeket; ha nem, akkor miért nem; ha igen, akkor hogyan? A mítosz mint struktúra az emberi nem feltételezett lehetőségeinek egy-egy fajta modelljét adja.⁷⁴⁰ Ilyen lehetséges modellt nyújt Madách Imre romantikus mítosza is, mivel az egyénben kezdődő és véget érő, ugyanakkor minden egyénben újra megismétlődő egyetemes emberi alapállapotot ábrázolja: a bűnbeesés, a bukás valamint az „és mégis” küzdés mítoszáét. A mitikus alapkérdésre kétféle választ ad egy ’ellentétes együttlétességben’: nem képes az emberiség megvalósítani lehetőségeit, mert mindig elbukik, gyarlósága, bűnbeesése, a rossz választása révén, másfelől: képes lehet a jobbitásra a Legyen világa felé, mert folytonosan küzd. Ez az ellentételezett-ség, a bukás – „és mégis” küzdés ellentéte, de ugyanakkor együttlétessége ’Ádám mint az Ember’ dualitásából fakad, az emberi faj alaptermészetének kettősségéből.

A felvilágosodás után az alteritás hagyományos mítoszai fokozatosan elveszítették érvényességüket, világmagyarázó erejüket. A mítosz hatásának hatalmát ismerve, Herder óta hangoztatták a német korai jénai romantikus művészetbölcselek, hogy egy új mitológiára van szükség.⁷⁴¹ Az „új” mitológia organikus egésszé rendezi el a világot úgy, hogy egyszerre egyetemes, történelmi, ám fókuszában az én ethosza áll.⁷⁴² A *Tragédia* ilyen „új” romantikus mítosz, az egyén történelmi tapasztalatát képes egyetemessé formálni; mivel ez a bűnbeesés, bukás – „és mégis” küzdés az egyedi ember sorsa; de egyetemes is, mert mozgása, dinamikája egy általános emberi alapállapotot, valamint a történelem mozgásának dinamikáját egyaránt jellemzi. A bibliai Ádám-mítosz bűnbeeséséhez köthető a bukás ismétlődése, az ember „gyarló féreg” mivoltának ismétlődése; a bibliai megváltás-

hoz pedig az „és mégis” küzdés eszméje. A *Tragédia* romantikus mítosza e kettőt ötvözi, így „új” romantikus mítoszként a bűnbeesés, bukás, valamint az „és mégis” küzdés mítoszaként. Dialektikájában a bukás és a küzdés ellentétesen együttlevő, azonban az ’és, de’ értékhierarchikusságában a küzdés értékességét állító. A folytonos bukással szemben az „és mégis” küzdés készítése nemcsak a 19. század első felének hazai köreszméjét, és a romantikus líra, mindenekelőtt Kölcsey és Vörösmarty örökségét, valamint a magyar „eidosz legsajátabb életbölcességét” idézi fel, nemcsak egy – feltételezhetően, de egyértelműen nem bizonyítható kanti ihletettséggű – kategorikus imperatívuszt. Illetve nemcsak a romantikus hatásforma ellentéteket kiegyenlítő jellegéhez kapcsolható a bukással szemben, hanem a *Tragédia* „új” mítoszának morális erejét, ethosát is jelenti, a küzdés és a megváltás párhuzamosságában. Az individuum, az ember számára a küzdelem önmaga megváltásának módjaként határozható meg és egyben önmaga belső morális parancsaként. Az újra és újra elbukó (bűnbeeső, vagy a determinációs tényezők miatt elbukó) ember létének olyan belső morális lényege a küzdelem, amellyel önmaga létét, emberségének lényegét és méltóságát állítja. A *Tragédia* küzdés-filozófiájának értékéből nem von le semmit az, hogy többek között Goethe *Fausztjában* is e „törekvés”⁷⁴³ által remélhet megváltást, megmentést az ember: „Ki holtig küzdve fáradoz, az megváltást remélhet”. Horváth Károly értelmezésében „A küzdésnek ez a heroizálása megfelel a romantikus életlátásnak, [...] maga a küzdelem dinamikus folyamata teszi az élet lényegét. [...] Vagyis az ember bízzék abban, hogy a kétségek közt folytatott küzdelem etikailag önmagában értékes, és noha nem tudjuk, miben és miért, de talán mégsem kilátástalan.”⁷⁴⁴ Németh László korábban hasonlóan, a küzdés folytonossága s nem az eredményessége, hanem az „erkölcsi erőfeszítés” és a lelki fejlődés lehetősége felől interpretálja a zárójelenetet: „Egy nagy műnek azonban, minél több fátalt szakítunk le róla, annál gazdagabb marad a jelentése. Az ember *tragédiájában* is megvan, ha az első benyomáson túljutottunk, az egyensúly az isten és az ördög történelme között. Mi az ördöge a történelemből? Az élet tehetetlensége, a korszakok teteme, a formák váza, amelyből tovább ment a lélek; az eredmény, szóval az idő. S mi az Istené? Ami nincsen az idő hatalmában: az erkölcsi erőfeszítés. Isten az emberiség életét éppúgy csak színtérnek, keretnek tekinti, mint az egyes ember életét is. Nem az a fontos,

mit ér el benne, hanem hogy mi sajtolódik ki általa belőle. [...] Istennek nem az a fontos, ami Ádámnak. A cél csak prés, ő a küzdelmet, s ami kifejlődik közben: a nagy lelket akarja. [...] Azaz az embernek, a véges és végtelen gyermekének, ott van a legmegfelelőbb klímája, ahol Isten és ördög történelme összeérnek. Az ember lábát az értelmetlenségben vonszolja, s tudéjével az örökkévalóságot szívja és lehelí.”⁷⁴⁵

Ricoeur Ádám-mítosz értelmezése nyomán párhuzamot vontam az ószövetségi és az újszövetségi Ádám-mítosz között, melynek sommázata az volt, hogy Ádám bűnbeesését a ’második Ádám’, Krisztus megváltása oldja fel, így a *Biblia* egészében az Ádám-mítosz a bűnbeesés-megváltás mítoszára bővül. Hasonlóan egy kiegyenlítő, a *Tragédiában* a bűnbeesés, bukás – „és mégis” küzdés mítosz-modelljét alkotja meg Madách Imre is, Ádám, az ember történetében: az ember duális természete révén ószövetségi Ádámként bűnbe esik, a történelmi színek embereként sorra elbukik, de ’krisztusi’ Áadámként eszméi és eszményei megvalósításával küzd az emberiség, a valóság jobbításáért, megváltásáért, egy magasabb létszint irányába. Madách Ádámja, az „életgyakorlati” bölcsélet sommázataként, a küzdés emberi akaratában, az újrakezdés méltóságában válthatja meg az embert és az emberiséget, egyfajta önmegváltásként, az erkölcsi és lelki fejlődés (transzcendens, illetve transzcendentált biztatású) útján. Megváltható-e az ember, az emberiség a küzdés által? Képes-e az ember jobbra tenni a világot és önmagát? Az ember mindenkor szabad erkölcsi választása a jó és a rossz között, a „Szabadon bűn és erény közt / Választhatni, mily nagy eszme” révén a kérdések nyitottak maradnak, nyitottak a szöveg szintjén, nyitottak az olvasó és a jövő irányába.

IV. fejezet

Az ember tragédiája filozofikumának transzformációi más műalkotásokban

„Különös története van ennek az ember tragédiájának. –
Valóban igaz habent sua fata libelli.”⁷⁴⁶

Madách Imre, 1861. nov. 2.

Az ember tragédiája e különös története már másfél évszázada tart és napjainkban is folytatódik. Sorsa – a kulturális emlékezetben való megmaradás – beteljesedni látszik, akár a kisebb könyvtárnyi terjedelmű kritika- és értelmezéstörténet révén, a hullámokban felerősödő Madách-kultusz, akár a legkülönbözőbb műalkotásokon keresztül, egy egyedülállóan gazdag művészetközi kapcsolati hálót létrehozva hazánkban. A drámai költemény filozofikumának más műalkotásokban való létezése (a madáchi mű egészét, vagy valamely szegmentumát transzformálva) e fejezet átfogó témája, az irodalmi szöveg és annak – a nyelviség, a képiség, a zeneiség (és kombinációjuk) révén megvalósuló – intermediális összjátéka, jelentéstelítődése, jó néhány kiemelt különböző műalkotásnak a *Tragédia* filozofikumával történő összevetésén keresztül. Annak az irodalmi alkotásnak a különböző művészeti ágakban létrejött átváltozásait – inspiratív jellegét, valamint illusztrációit, adaptációit, újraalkotásait (továbbírásait, kölcsönzéseit, felhasználásait), összességében transzformációit – elemzem témám felől, mely a magyar irodalmi művekhez viszonyítva és egyben a művészetre tett hatását tekintve, a legváltozatosabb és a legnagyobb számú műalkotások formájában élt tovább az elmúlt másfél évszázadban. Ezért is különleges és különös e műalkotás „sorsa”. A teljesség igénye nélkül, e bőséget csupán jelezve, először a különböző művészeti ágakban létrejött alkotások (vázolt) hálózatában mutatom be a madáchi irodalmi szöveg filozofikuma átváltozásának jellegzetes művészi megvalósultságait, egy már más műalkotásban. Új megközelítésként, a szöveghez legközelebb eső, azzal szinte egyidős illusztrációkon belül – Than Mórától a kortárs képzőművészetig – a ma már klasszikusnak minősíthetőket hasonlítom össze az utolsó színre vonatkozóan; majd számszerűsítve a legnagyobb intermediális kapcsolathálón, a színházi adaptációkon belül Paulay Ede ősbemutatójának (rendező

példánya alapján) filozofikumát vizsgálom a szövegrövidítések felől. Továbbá az első szépirodalmi „továbbírást”, Czöbel Minka *Donna Juanna* művét hasonlítom össze a *Tragédiával*; majd a zenei átváltozásokat, Bárdos Lajos kantátájától Dohnányi Ernő szimfonikus kantátáján keresztül Ránki György opera-feldolgozásáig. Végül a *Tragédia* médiumköziségét a „hét és feledik” művészeti ágban mutatom be, Kass János animációs filmjében az inspiratív hatást, Jankovics Marcell animációs filmjében pedig a szabad adaptáció sajátosságait. Elemzéseimben kapcsolódási pontnak tekintem alaptémám, a *Tragédia* filozofikumának átlényegülését egy másik műalkotás esztétikumává. A közlési csatornák összeszövődésére is utaló megközelítem elsősorban az irodalmi szövegnek az intermedialitás során létrejött értelemkonstituáló folyamatát emelik ki, a hermeneutikai tevékenység és a műalkotások esztétikai létmódja felől, valamint a *Tragédia* azon sajátosságait, melyek már intermedialis viszonyaiban létező, termékeny pretextussá, illetve premédiummá teszik.

Deduktív módon, a gadameri axiómából indulok ki, miszerint a hermeneutikai tevékenység univerzális, bár nincs átfogó elméleti rendszere.⁷⁴⁷ A gadameri hermeneutika nem kínál értelmezési stratégiát, sem módszert,⁷⁴⁸ hanem a megértés, az értelmezés és az alkalmazás természetét vizsgálja.⁷⁴⁹ A hermeneutikai tevékenység legalapvetőbb az emberi élettevékenységek közül, univerzális aspektusa Gadamer szerint végső soron az ágostoni „verbum interiusban” is rejlik. „Az univerzalitás a belső nyelvből adódik, abból, hogy nem mindent tudunk kimondani.” Nem vagyunk képesek mindazt, ami a lélekben rejlik, értelemmel bíró nyelvvel kifejezni. E kifejezési képtelenség, mint „belső szó” teszi univerzálissá a hermeneutikát.⁷⁵⁰ Ily módon mindig folytatható lesz egy adott dologról – a valóság bármely szegmentumáról, bármely tapasztalatilag vagy nyelvileg, fogalmilag megragadható létezőről – a hermeneutikai beszéd, a diskurzus, egy emberi életen át, vagy akár századokon átívelően, mert mindig kifejezhetetlen marad a kimondandó és így befejezhetetlen a diskurzus. Gadamer interpretálásában (is), Heidegger-től kezdődően a megértés többé nem az emberi gondolkodás egyik viszonyulása a többi között, hanem „az emberi jelenvaló lét alapirányultsága”.⁷⁵¹ Gadamer szerint az emberi univerzum megragadása az ember számára elsősorban nyelvi formában artikulálódik. Ugyanakkor a megértés átfogóbb jelenség, „nyelv előtti és nyelven túli tapasztalat is”,

hangsúlyozza Almási Miklós, mivel olyasmit is meg tudunk érteni, amit nem szavak közvetítenek, például a képzőművészetben vagy a zenében.⁷⁵² Valóban. Ennek elismerése és fontossága mellett az ember számára a megérthető lét, az emberi univerzum elsősorban nyelvileg artikulálódik és közvetítődik, mivel a szó és a dolog belső egységére épül.⁷⁵³ Valaminek a megértése, például a műalkotás-értés közvetítése is elsősorban nyelvi formában artikulálódik, a gadameri felfogásban. Ugyanakkor hangsúlyoznunk kell Gottfried Boehm nyomán, hogy a hermeneutika a kommunikáció nyelven kívüli tereit mindig is elismerte, de a nyelv mégis mindig olyannyira erős reflexiók médiumként mutatkozott meg, hogy „egy nem nyelvi kifejezés hermeneutikájának kialakítására alig történt kísérlet.”⁷⁵⁴

A műalkotás önmagában is egyfajta megértés. Dilthey óta, ahogy azt Gadamer is hangsúlyozza, a művészet az „életmegértés organonjaként szolgál.”⁷⁵⁵ Minden műalkotás egy rá jellemző (vizuális, verbális, auditív illetve valamely kombináció) mediális és így egy sajátos formanyelvvel közvetíti az élet, a világ megértését. A megértés megértése, a műalkotás megértése esetében az értelmezés, a megértés mércéje a gadameri hermeneutikában, hogy mi az alkotás értelemtartalma, mire „gondol” az alkotás⁷⁵⁶ és ehhez a műalkotással folytatott dialógus során, a „kérdés-válasz” dialektikájában jutunk közelebb.⁷⁵⁷ Ugyanakkor a megértett értelem-összefüggés állandóan bővül a már megértettek másként-értése irányába, mivel a „megértés nem pusztán reprodukáló, hanem mindig alkotó viszonyulás.”⁷⁵⁸ A hermeneutikai tevékenység „teljesítménye” egy másik „világból” származó „értelemösszefüggés áthozatala saját világunkba.” Ez az áthozatal történhet fordítás, tolmácsolás, magyarázás és értelmezés formájában,⁷⁵⁹ valamilyen megértést és alkalmazhatóságot eredményezve. A közlésmódok minden különbsége ellenére, a gondolkodás és a nyelv egysége, a megértés és az értelmezés, az alkalmazás egysége a hermeneutikai tevékenység alapja a gadameri felfogásban, melyből az következik, hogy a megértés nyelvisége vezérli a megérteni szándékozót.⁷⁶⁰

Hermeneutikai tevékenységet folytat minden ember, amikor megért, és az ember a szüntelen megértésre törekvése által létezik. Mint minden ember, hermeneutikai tevékenységet folytat a művész is, amikor egy, a világban és individuumán belül valamint annak relációjában jelenlévő, valamilyen (tárgyi, fogalmi, mentális stb.) létezőt ön maga számára értelmez, meg-

ért, majd egy megmutatás, ábrázolás vagy kifejezés során a saját művészi világának nyelvén létrehoz, annak – verbális, vizuális, auditív vagy ezek kombinációjának – médiumára formálva, megértését így egy már sajátos nyelviség által közvetítve. Ezen belül egy különös hermeneutikai tevékenységet folytat az a művész, aki számára ez a létező egy műalkotás és annak értelmezése, megértése nyomán ennek a művészi alkotásnak a transzformációját, voltaképp egy újabb értelmezését, egy műalkotás megértésének a megértését hozza létre egy már másik műalkotás formájában, a megértés megértését ily módon tárgyiasítva. A megértés megértésének egy már másik műalkotásban való rögzítettségét pedig, a nyelv médiuma mellett és/vagy helyett egy már másfajta médiumban, vagy médiumok komplexitásában közvetíti. Ennek során az alkotó egyrésztől értelmezője az eredeti alkotásnak, melyet transzformál, ugyanakkor ennek az értelemszféra-összefüggésnek, a megértés megértésének is szuverén átváltoztatója egy a – premédiumhoz képest – már egy másként létező műalkotás másfajta médiumára. Ily módon egy műalkotás értelmezésének tárgyiasított közvetítése már nem csak és elsősorban nyelvi formában artikulálódik az újabb alkotásban. Az újonnan létrejött műalkotás ontológiai státusa pedig átalakul: egyrésztől a transzformált alkotás létben tartója, létének gyarapítója, létfolyamatának mozgásba hozója a kölcsönviszony által, másrésztől magának a kölcsönviszonynak a fenntartója, a művészetközi kapcsolathálónak egy darabja. Egy médiumközi térben (pl. a szó-kép vagy a szó-kép-zene viszonyokban) létrejött kölcsönviszonyban e tér javára, mindkét alkotás veszít önmaga autonómításából, mégpedig az inter-jelenség, a kölcsönviszony, a kölcsönös létben-tartás és egymás gyarapítása javára, ugyanakkor a már újonnan létrejött műalkotás mégis igényt tart a saját autonómítására is. Ezen állításaim bizonyítják empirikus elemzéseim, a fejezet egészében.

A *Tragédiából*, mint premédiumból kiindulva, nem az intermediális átalakítás válfajainak a kategorizálásával vagy egyik mediális közegnek a másikba való transzformálásának intermediális vagy multimediális sajátosságaival foglalkozom, mivel az összehasonlító művészetkutatás⁷⁶¹ bevonása meghaladná jelen értekezésem tárgykörét. Szűkebb vetületben elsősorban azokat az értelemszféra-összefüggési pontokat elemzem, melyek a *Tragédia* értelmezését, applikációját követően a már alkotó művészek egy újabb esztétikai képződményben, egy másfajta medialitásban átformálva kiemelték a premédium filozofikumából.

Értekezésem kiindulópontja, miszerint a *Tragédia* esztétikumának sajátosságai a befogadás, értelmezés, a hatás és az utóélet⁷⁶² milyenségétől, kritériumaitól is függenek, nemcsak az értelmezéstörténeti hagyománnyal való dialógust teszi indokolttá, hanem e hatásnak a madáchi fő mű köré szövődő művészetközi kapcsolati háló alaposabb vizsgálatát is szükségessé teszi. A közlési csatornák összeszövődésében is megvalósuló hermeneutikai és esztétikai empirikus jellegű elemzéseket tartalmaz e fejezet, melyek a madáchi irodalmi szöveg néhány intertextuális vonatkozását is érintve kiemelten az intermediális átváltozásokat (egy-egy újabb műalkotássá) vizsgálják a hermeneutikai értelemkonstituálódási folyamat felől. Ennek bemutatása követi Gumbrecht javaslatát, miszerint nem az általános, elvont megállapítások felé, hanem a „türelmes, történeti és empirikus kutatás” felé kellene legitim módon irányulni az intermediális jelenségek vizsgálatában. A hermeneutikai alapállás – bár látszólag elveszítette „az olvasható világ” paradigma kizárólagosságát⁷⁶³ – megkerülhetetlennek mutatkozik, mind az intermediális kapcsolatokat létrehozó (újra)alkotók, mind a befogadói tevékenységre, esztétikai tapasztalatra vonatkoztatva. A *Tragédia* valamely képző-, zene-, színház-, vagy (animációs) filmművészeti transzformációját létrehozó alkotók különös tisztelettel viszonyultak e pretextushoz, nevük mára szinte összekapcsolódott a madáchi művel, így Zichy és Kass Jánosé az illusztrációik révén; míg más művészek – Dohnányi Ernő, Ránki György és Jankovics Marcell – életük fő művének tartották a *Tragédia* szuverén adaptációját. A *Tragédia* intermediális hálójának kiemelkedő kezdete (az 1887-es Zichy-féle teljes illusztráció-sorozat és az 1883-as Paulay-féle színházi ősbemutató) összekapcsolódott a 19. század utolsó harmadában a vizualitás egyre növekvő felértékelődésével, mely folyamatban, a 20. század második felére, hogy azt többek között Gombrich is jelezte, lassan átvette az írott szó helyét.⁷⁶⁴ Például, ha csak a különböző *Tragédia*-adaptációk (színházi, opera- és filmfeldolgozások) pretextus-csökkentő arányait nézzük, először a felére, majd végül a hatodára rövidült az eredeti irodalmi szöveg, mégis, az összművészeti igényű megjelenítések kitöltik a pretextus hiányjellegét, mivel a sűrítés, a tömörítés mellett szinte életre keltik a statikus verbális fogalmakat valamint többféle mediális közeg komplexitásával segítik a pretextus filozofikusságának érvényesülését. A médiumköziséget is megragadni igyekvő elemzéseim alapján, ahogy a részfeje-

zetekben bemutatom, megállapítható, hogy a kölcsönhatásban részt vevő alkotások esetében a médiumközi tér kialakításának javára háttérbe szorul az intermediális viszonyba belépő és ott keletkező alkotás(ok) autonómítása, de ugyanakkor ez az autonómítás visszafelé mégis megerősödik. Egyik oldalról a konkrét intermediális viszonyban jelenlévő alkotás, és egyben a művészetközi hálóban is jelenlévő alkotások azáltal válnak kitüntetetté, hogy a premédiumhoz képest újabb és újabb interpretálásukkal magát az értelemkonstituáló folyamatot éltetik, a művészetközi háló egy-egy láncszemét képezve, aktív kánon-képző és megtartó erőként is funkcionálnak, a premédium irányába. A kölcsönhatás másik irányából viszont már önálló létezéssel is bír némely, a művészetközi hálóba jelenlévő alkotás, ahogy ezt láthatjuk majd Zichy, Buday és Kass „kettős létezésű” illusztrációi vagy például Dohnányi Ernő zeneműve, illetve Jankovics Marcell animációs filmje esetében. A kölcsönhatásban részt vevő alkotások összessége metanarrativikus összolvastatot is generálhat, ennek lehetőségét jelzem a három klasszikus illusztráció (részleges) összehasonlítása során. Madách *Tragédiája* köré szövődő háló (az egyes művekben létrejövően) olyan értelemkonstrukciókat hoz létre a premédiumhoz képest, mely egyrészt felülírja a premédiumhoz való viszonyulás kiemeltségét és egyben annak dichotomikusságát is, így a köztiség hálójában lévő alkotások másodlagos jellegét is, vagy a premédium elsődleges voltát. Ez a felülírás egyben megerősíti magának a köztiség hálójának a folyamatjellegét, mely folyamatban a premédiális alkotás is már csak egy láncszeme, igaz, ’minta-adó’ láncszeme lesz a hálónak. Így már nem kizárólagosan a premédiumhoz való viszonyulás és annak feltárása állhat egy részletekbe menő kutatás középpontjában, hanem mediális hálóként a premédium köré szövődő alkotások együttesének összehasonlító elemzése. Az esztétikai hatást tekintve pedig nem mellékes egy újabb tényező megjelenése a befogadási folyamatban, mégpedig az egyes műalkotásokban megnyilvánuló, a premédiumra történő valamely rámutatás, értelmezés újabb módjának a felismerése és az intermediális kapcsolat, a két műalkotás közötti viszony felfedezésnek, felfejtésének esztétikai öröme. Ebben a művészetközi hálóban az egyes, intermediális kölcsönviszonyt létrehozó műalkotások, valamint a pretextus, a premédium térvesztése magának az intermediális térnek a kiépülésével jár együtt. E kölcsönviszony mellett azonban a köztiség hálójának mintáját mégis ma-

ga a premédium generálja, s éppen emiatt, az intermediális háló maga válik a premédium valamilyen vonatkozású létben tartójává. Így a *Tragédia* esetében a mű filozofikumának gondolkörei vagy szerkezete adja ezt az éppen aktuálisra váló hálózati mintát, például egy-egy ilyen közös minta az apokaliptikusság Kass animációs filmjében, a haláltematika Jeles András filmjében, a jó és rossz együttlevősége, a poláris világ Jankovicsnál, vagy a teremtés-bűnbeesés-megváltás Dohnányi szimfonikus kantátájában, az alapszerkezet pedig Eötvös Péter operájában, néhány madáchi filozofikus kérdésfeltevés továbbgondolása a nő szempontjából Czóbel Minka művében (stb.). A köztességet, akár két irodalmi szöveg között, akár irodalmi és nem irodalmi műalkotás között, a homogén egy médiumból való kimozdulásként, kimozdításként értelmezem, mely jól megfigyelhetően együtt jár a jelentésformálódással, és egy kölcsönössé tehető jelentésgazdagodással. Egyben egy olyan összetett esztétikai hatásfolyamatot is indukált e köztes-ség, és/vagy annak sorozata, mely a verbális-verbális, a verbális-vizuális, a verbális-audiális, vizuális-audiális illetve mindezek kombinációiban létrejövő észleleteket egyszerre izgalomban, feszültségben, oszcillációban tartó, ugyanakkor emellett a komplementer elemek pretextuális illetve premediális felismerésének, felfedésének esztétikai örömét is nyújtja. A *Tragédia* köré szerveződő, azt különböző módokon átváltoztató, át- és újra-alakító, a premédiummal összeköttetésben lévő, mégis igen különböző műalkotások kapcsolathálója egyben olyan kulturális folyamatoknak is mutatkoznak, melyek elsősorban a madáchi mű termékenységeinek okán, a folyamatszerűségükben ragadhatóak meg. Részben ez is indokolta a hermeneutikai nézőpontot, melynek során a konkrét kapcsolatháló, a transzformációk illetve inspirációk közegeiből kiemelkedve egy szélesebb körű kulturális értelemformálódás folyamatába is helyezhetőek majd a *Tragédia*-kutatókban. Ez a folyamat kiválóan megfigyelhető például az utolsó szín illusztrációnak alakulástörténetében, vagy éppen abban, hogy az egyes adaptációk miképpen szolgáltatták meg, vagy éppen nem, a *Tragédia* utolsó mondatát. Madách drámai költeménye köré szövődő kapcsolatháló és az eltérő médiumközi kapcsolatok hibridizált jellege és azok vizsgálata a rendkívül nagy számú műalkotásban, egy interdiszciplináris feladat elé állítja a kutatót. Sőt, ahogy arra Mitchell felhívja a figyelmet, a hibriditásról beszélő elmélet akár saját hibridizálódásával is szembesülhet.⁷⁶⁵ S bár ez a

szembesülés elkerülhetetlen, mégis bízom abban, hogy e fejezet egésze hozzájárul a *Tragédia* köré szövődő művészetközi kapcsolati háló további kutatásához.

Az ember tragédiája című drámai költemény átváltozásainak kezdőpontját a különböző művészetekben, az 1863-ban elkészült Than Mór *Ádám az űrben* című illusztratív olajfestménye jelenti.⁷⁶⁶ Zichy Mihály rajzai valamennyi szint átfogóan, napjainkig a legismertebb illusztráció-sorozat darabjai. Buday György megjelenítése a fametszet technikája révén vált jelentőssé. Kass János először 1957-ben, majd 1964-ben, a Petőfi Irodalmi Múzeum pályázatára fejezte be illusztráció-sorozatát, mely Madách művével együtt 1966-ban jelent meg, és azóta további sorozat-variációkban számos alkalommal, helyen, hazánkban és külföldön egyaránt.⁷⁶⁷ E ma már klasszikusnak tekinthető (az első részfejezetben részlegesen elemzett) sorozatok mellett az eddigi legteljesebb gyűjtemény, 45 különböző, hazai illusztráció-sorozat a Digitális Madách Archívumban található,⁷⁶⁸ többek között a 20. század első feléből Haranghy Jenő, Somogyi István, Kákonyi István, Fáy Dezső, Bartoniek Anna, Nagyajtay Teréz és Szinte Gábor, a hatvanas évek második felétől Kondor Béla, Szántó Piroska, Würtz Ádám, Martyn Ferenc, később Bálint Endre, Farkas András, Farkas Imre és Réti Zoltán illusztrációi.⁷⁶⁹ Jelentős részük a *Tragédia* különböző kiadásainak könyvillusztrációi is, rézmetszetek, grafikák, tusrajzok, fametszetek, festmények formájában.⁷⁷⁰

A *Tragédia* művészetközi kapcsolathálójában megjelenő közismert szobor Rigele Alajos monumentális Ádám szobra, ahogy az utókor nevezi. 1936 óta látható az alsósztrégovai kastély parkjában álló Madách-síremlék részeként, melynek alapzata egyben a kriptá is, ahol Madách Imre és családtagjai nyugszanak. Az erre helyezett 3,2 méter magas, enyhén keskenyedő fehér oszlop tetején áll Ádám 3,6 méter magas bronzszobra. Rigele Alajost, a Pozsonyban élő magyar szobrászt kérték fel az emlékmű megtervezésére és kivitelezésére. A hatalmas oszlop tetején álló, „kitárt karokkal égbetörő ifjút ábrázoló” tervét fogadták el, „akinek alakjáról könnyedén omlik le a testét borító lepel”. 1936. június elején konkretizálódó művészi kivitelezéséről, az ifjú alakjáról (melyet íásaiban soha nem nevezett Ádámnak) így írt a szobrász: „Mozgalmas drapériát gondolok, mely a test nyu-

godt ívelésével már szimbolikusan is ellentétben áll. Sok vágyakozást igyekeztem belevinni, s azt hiszem, ez sikerült is. A nagyszerű környezet megkívánja, hogy a szobor magasságát emeljük. [...] A szimbolikusan is legszebb megoldás az, amely azt mutatja, hogy az 'Ember égbevágyó lelke' Madách sírjából emelkedik ki.”⁷⁷¹ A leomló lepel (az anyag jelképe és emellett sikeres statikai megoldása a monumentális emlékműnek) és az égbe törekvő, felfelé ívelő ifjú alakja az ember anyagi és szellemi mivoltának ellentétes irányultságát egységesíti, a magasabb szférák felé irányuló szellemiség dominanciájával.

Máig megihletti Madách fő műve a festőket és a szobrászokat is, mégpedig elsősorban a továbbgondolás, a 'rájátszás' felől, példaként Czene Gál István folyamatosan gyarapodó festményeit⁷⁷² és Jéga Szabó László *Az ember komédiája* (2008) az *Éva almája* (2009) című szobor-installációit és a *Lucifer* (2010) kollázsát említhetjük meg.⁷⁷³ *Az ember komédiája* szobor-installáció a bibliai első emberpár történetének demitologizálására épít, az első emberpár, a vörös földből vétetett meztelen Ádám és Éva (terakotta szoborpárosának) paradicsomon kívüli életképét jeleníti meg, a *Tragédiát* 'továbbgondolva', mint egy lehetséges 16. színt. A korunkban meglévő ördögi csábításra utalva köti össze a mártírt a régmúlttal, a bibliai történetet a *Tragédia* utolsó színének gondolatiságával, az ördögi kísértés és az ember eltévelyedésének folytonosságát jelezve számunkra. Az installáció narratívája: a várandós Éva hamarosan életet ad Káinnak, a hátuk mögötti kietlen természet (melyet a szürke plasztik és a bogáncs jelképez) az első emberpár megmunkálására vár és azon a bizonyos sziklán üldöggelnek, lábukat lógatva a mélybe, a semmibe. Az első emberpár, a születendő gyermek – valamennyien a lét és a semmi határán. A gyermeket váró Éva meghittén Ádámhoz bújik, míg az első férfi fejtartása a hegytető végén megjelenő fekete szellemalakra irányul és ezzel folytatódik az ember tragédiája, amely ma is tart. Ennek mozgatója, a háttérben a szikla hasadékaiban az ördögi működést jelképező (talán júdási) ezüst pénzérmék és a napjainkra jellemző technikai eszközök néhány darabja. Az alkotó az ördögi csábítás mai, korunkra jellemző jelképtárát, az emberi lényegtől való elhajlás tárgyi lenyomatait gyűjtötte itt egybe. A *Tragédia* 'továbbgondolása', *Az ember komédiája* szobor-installáció Oswald Spengler jóslatára is utal. A spengleri kultúra elmélet szerint a (Karolingoktól kezdődő) 'fausti' euró-

pai kultúrában a XIX. század közepétől lassan és biztosan bekövetkezik a megtorpanás és hanyatlás, az eredetiséget hordozó belső alkotóerők fokozatos elapadása a filozófia, a művészetek és a tudományok területén, és – a mindezt látszólagosan ellensúlyozó – elképesztő fejlődés a technika és a pénz diktatúrájára épülő ’jólét’ világában. Végül a Legyen birodalmát valaha meghódítani akaró, a mindentudásra törekvő európai ’fausti ember’ – a spengleri jóslat szerint – a gép, a technika és a pénz rabszolgájává,⁷⁷⁴ valahai önmaga karikatúrájává válik. E madáchi-spengleri jóslatba foglalt vízió mai realizálódására figyelmezteti a befogadót Jéga Szabó László *Az ember komédiája* című szobor-installációja.

1883-tól a *Tragédia* a magyar színházművészet egyetemes befogadottságának és elfogadottságának a jelképeként is interpretálható, az 1883-as szeptember 21-ei, a budapesti Nemzeti Színházban Paulay Ede rendezésében megvalósuló ősbemutatója óta. Ahogy azt a második részfejezetben láthatjuk majd, e rendezés már magában hordja az adaptációs dilemmákat, melyekkel a magyar színháztörténeti hagyomány folytonosan szembenézett a *Tragédia* színrevitele során az elmúlt 135 évben. Madách e remekműve akkor az egész ország színházba járó és a színművészet iránt érdeklődő közönsége körében valóságos lázt idézett elő. Az Ősbemutatót követő tíz évben 186 magyarországi vidéki település büszkélkedhetett – a többnyire alkalmi színpadán történő – bemutatással. Ez a szám 1905-ig elérte a 417. bemutatót, hatalmas közönségsikerrel és bevételi haszonnal kísérve. Újabb és újabb szereposztásban és rendezésben – néhány év kihagyással – napjainkig nem került le a magyar színházak műsoráról. A budapesti Nemzeti Színházban 1963. április 7-én volt a *Tragédia* ezredik előadása. Az új Nemzeti Színház nyitó díszelőadása, 2002. március 15-én szintén *Az ember tragédiája* volt. Enyedi Sándor *A Tragédia a színpadon – 125 év* című bibliográfiája⁷⁷⁵ összesen 1151 különböző bemutatót regisztrált 2008-ig és mögöttük több tízezer színházi estét, csak a Nemzeti Színházban 1400-at. E könyv adatai szerint a *Tragédia* színrevitele nemcsak a történelmi Magyarország valamennyi városában és számtalan kisebb településén történt meg, több európai fővárosban és nagyvárosban, sőt, több kontinens nagyvárosaiban is. Ha csupán a Szegedi Szabadtéri Játékokra fókuszálunk, igencsak hosszú lenne annak a „különös” történetnek az elmondása,⁷⁷⁶ melyet Madách könyve ihletett. 1933. augusztus 26-án volt

az első bemutató, Hont Ferenc rendezésében, Lehotay Árpád, Tőkés Anna, Tátrai Ferenc főszereplésével. A vetített díszletterveket Buday György készítette, aki a már említett fametszet-sorozattal is illusztrálta a *Tragédiát*. Ezután 1939-ig évente láthatta a közönség a szegedi Dóm téren, a székesegyházi rangra emelt monumentális Fogadalmi templom előtt, gróf Bánffy György, Nádasdy Kálmán, Janovics Jenő, majd Kiss Ferenc rendezésében. 1936 és 1939 között minden előadás díszletterve a szegedi Varga Mátyás nevéhez köthető, ahogy az 1960-as előadása is. Az 1959-ben újraindított Szegedi Szabadtéri Játékok sorozatában kiemelkedő Major Tamás 1960-as szövegű és filozofikus rendezése – Básti Lajos, Lukács Margit és Besenyey Ferenc főszereplésével.⁷⁷⁷ Ahogy Marton Árpád írja: „Nem kétséges, hogy a klerikális minősítéssel megbélyegzett alapmű föltámadásában jelentékeny szerepük van a szegedi előadásoknak: Major – bátor kegyeltként – szembeszáll a hivatalos értékítélettel és az 1960–61–62-es széria nyolcvannyolcezes nézőszáma cáfolhatatlan demonstrációként hat a *Tragédia* mellett. Major öröksége nem könnyíti meg az 1965-ös premier rendezőjének dolgát. Vámos László szinte rákényszerül, hogy a mű színpadi értelmezésének kettős hagyományából a látványos történelmi revű eszközeit válassza a filozofikus mondandó hangsúlyozásának kárára. Előadása ezért is vonul be a játékok krónikájába és *Tragédia*-hagyományainkba a »szélesvásznú« jelző alatt, mely minősítésen sem a parádés szereposztás – Ruttkai Éva, Nagy Attila, Gábor Miklós –, sem a ’69-es felújítás szolidabbá tett külsőségei nemigen enyhítenek. A folytatás a magyar színházművészet nagy kiegyenlítőjére, Szinetár Miklóstra hárul, aki a fiatalok – Hegedűs D. Géza, Bánsági Ildikó, Lukács Sándor – »farmeres« *Tragédiáját* állítja színpadra, Félix László társrendezésében, 1976-ban.”⁷⁷⁸ S e különös történet, 1983-as újbóli Vámos-rendezés (mely az előző „szélesvásznú” színpadraállítás helyett ekkor a „szürkét szürkével” festette); majd a visszhangtalanul maradt 2000-es Korognai Károly-féle rendezés után napjainkban is tovább folytatódott.

A 2011-es év bővelkedett a *Tragédia*-bemutatókban, így például Szombathelyen a Weöres Sándor Színházban Jordán Tamás, Budapesten a Nemzeti Színházban Alföldi Róbert, Szegeden pedig a Szegedi Szabadtéri Játékok 80 éves fennállását is ünnepeelve Vidnyánszky Attila (a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház megalapítója, s ekkor még a Deb-

receni Csokonai Színház igazgatója) rendezésében láthattuk.⁷⁷⁹ Úgy vélem, ez az előadás méltán vonult be a szegedi jeles szabadtéri rendezések közé. Alexander Belozub ukrán díszlettervező 25 méter széles színpadképének leglátványosabb központi eleme a 15 méter magas, kecsesen hajló, a Dóm monumentális épületét nagyrészt eltakaró pergamentekercs, mely a mű elején hófehér, majd a mű végére néhány alapvető jelkép íródik rá (pl. hórusz-szem, dór oszlop, kereszt stb.). A pergamentekercs alsó részén egy hatalmas fekete nyílásba helyezett nyolc méter átmérőjű forgószínpad volt látható, mely egyben a történelmi színek váltásának helyszínül is szolgált. Ez a díszlet- és látvány egészében metaforikus, nemcsak abban a tekintetben, ahogyan a történelem forgószínpadát jelölte, hanem úgy is, mint az emberiség emlékezetét őrző írásbeliség megjelenítője. A monumentális pergament és forgószínpadot egy arénát idéző, kétoldali lépcsősor vette körül, ezáltal a történelmi színek forgószínpadát, mint egy küzdőteret, néha, mint egy cirkuszteret láthatta a néző. A másik alapvető szimbóluma a rendezői értelmezésnek a föld. Az előadás elején Ádám és Éva, a történelmi ember a földet lapátolja, jelképezve az anyaggal való küzdelmét, és azt, hogy minden ember már a megszületésekor halálraítélt, a földből vétetett, porból lett és porrá lesz. Az előadás harmadik központi jelképe a magasból, szinte az égből a színpadtérre benyúló lámpa, mely talán a transzcendencia jelenvalóságát jelképezi a földi világban. Az emberi történetek alatta játszódnak. Funkcionalitásában az űr-színben kapott kiemelt szerepet, amikor Ádám a lámpatesten lógva, szó szerint lebegett ég és föld között. Másrészt a lámpa a hatalmas pergamenre történő árnyképek rávetülésével vizuálisan hangsúlyozta a „sötét és világos” elemek, a jó és a rossz közötti „kozmosz harcot”. Ádámot Rátóti Zoltán, a kaposvári színház igazgatója alakította, a történelmi színekbe is beleolvadva, de az eseményeket mégis kívülállóan figyelő, szemlélődő, reflektáló és egyre megfáradtabb emberként. A szerepkettőzések révén Ádám cselekvő alakváltozataiban fáraóként Tóth Lászlót, Mitiádeszként Gáspár Sándort és Keplerként Cserhalmi Györgyöt láthattuk. Trill Zsolt, a beregszászi társulat vezető színésze Lucifert, Évát Ónodi Eszter, az Urat Varga József alakította. Az előadás gondolati síkja és szimbólumhasználata a történelmi embert emelte ki főszereplőként. Az igen nagyszámú statisztéria folytonos mozgatása dinamikussá, s néhol kaotikussá tette az egyes történelmi színeket, a fősze-

replők beleolvadtak a tömegbe, a forgatagba, így nem véletlen, hogy a néző néha nem is tudta eldönteni (a szöveg alapos ismeretének esetleges hiányában), hogy éppen ki kivel folytat dialógust. Jól ellenpontoszta ezt az űr- és az eszkimószín reménytelen egyszerűsége. Az előadás végén Ádám, egyenes gerinccel, emberi méltóságát visszanyerve, Éva kezét fogva mondja ki először, hogy „ember: küzdj és bízva bízzál”. Aztán Éva ismétli meg lassan és szelíden, majd az Úr erősíti meg és végül a teljes szereplőgárda ismétli folyton-folyvást a *Tragédia* utolsó mondatát.⁷⁸⁰ Ez a rendezői interpretáció a küzdés-filozófia a belső öntörvényadó és egyben egyetemes-sé, általánossá váló, valamint transzcendentált jellegét hangsúlyozta.

1929 óta a *Tragédia* gyakran volt hallható az éter rádióhullámain, legkorábban Ódry Árpád rendezésében, majd ezt követően szinte minden évben a Magyar Rádióban a második világháborúig. Legnevezetesebb rádiójátékként az 1935-ös változatot említik, Németh Antal rendezésében és Szabó Lőrinc szövegátdolgozásával, parádés szereposztásban: Csontos Gyula Lucifert, Somlay Artúr Ádámot, Bajor Gizi Évát játszotta.⁷⁸¹

1969-ben készült el *Az ember tragédiája* tévéfilm változata, az emlékezetes rendezés Szinetár Miklósa volt, Lucifert Mensáros László, Ádámot Huszti Péter, Évát pedig Mór Marianna játszotta. A tévéfilm a *Tragédia* hű adaptációjának⁷⁸² tekinthető, mivel az eredeti mű atmoszféráját, hangulatát és eszmeiségét teljes mértékben át tudta transzponálni a tévéfilmre. A tévéfilm e tolmácsolásának szinte ellenpólusa a *Tragédia* sajátos interpretációját adó, Jeles András *Angyali üdvözlés* című művész-filmje (1984). A szereplők gyerekek, a *Tragédiából* átvett fő téma a halál. A film a rendező tudatosan vállalt szuverén *Tragédia*-interpretációja és egyben annak öntörvényű átfarmálása. Egyrészt az adaptáció benyomását kelti, mivel az elhangzó szövegek nagyobb része Madách sorai, ugyanakkor mégis egy „kölcsonzésen” alapuló radikális továbbgondolás jellemző rá, mégpedig a szerkezet megváltoztatása, a téma variabilitása, és a kifordítások révén. Egy olyan sajátos interpretációt nyújt e művész-film, mely a pretextus tudatos szövegrombolásával folytonos feszültséget teremt a néző számára ismerős madáchi, töredékes és lecsupaszított szövegrészletek és az ismeretlen, erőteljesen színpadias filmes látványvilág között, a meglepően egyedi filmes rendezői megoldások révén. A rendező ezáltal ütközteti az irodalom verbalitását és a film multimedialitását, a gyerekszereplők által mo-

noton hangsúllyal, érzelemmentesen mondott madáchi szöveget állítja szembe – a szöveg által (is) előhívható – naturalisztikus, bizarr képsorozatok dinamikájára épülő, teátrális látványvilággal. Jeles András rendezői szándéka – miszerint a nyelviségnél tökéletesebb nyelvnek tekinti akár a színház, a zene, vagy a film nyelvét – meglepő módon mégsem a szöveg ellenében érvényesül, sőt, kiemeli annak relativisztikus és filozofikus jellegét. A premédium egyik értelmezési lehetőségét erősíti fel a rendező a gyerekszereplőkkel, mégpedig a luciferi szólam néhány gondolatát, egy anyagi szépségű kislány tolmácsolásában. Mindenekelőtt azt, hogy a film fiktív világa a teremtett világnak a „Játék, melyen gyermekszív hevülhet” luciferi gondolatára építkezik. Másrészt a képsorok az emberiség megtörhetetlen „gyermekkedélyét” érzékeltetik, de nem a küzdés-filozófia, hanem ezzel ellentétesen, az emberi fajba rejtőző „gyarló”-ságok naturalisztikus, néhol abszurd hangsúlyozásával. Jeles szerint a filmművészet önmagában nem létezik, hanem más médiumok nyelvét szintetizálja.⁷⁸³ Ahogy *Angyali üdvözlét* című filmjében is a médiumok, a madáchi szöveg, a kép, a zene és a színház hangsúlyozott kölcsönhatása, „együtt- vagy egymás ellen”, direkt módon megnyilvánuló működése figyelhető meg.⁷⁸⁴

Külön részfejezetben mutatom be Kass János 1980-ban készített, *Tragédia*-ihletettségen és egyfajta „kölcsonzésen” alapuló, *Dilemma* című animációs filmjét, amely az első európai, számítógépes programmal készült animációs rajzfilm volt, a művész ezernél több kézzel rajzolt fázisrajzán alapulva.⁷⁸⁵ Miként az 1988-tól 2011-ig készült Jankovics Marcell *Az ember tragédiája* 160 perces animációs filmjét is részletezem e fejezet végén. A rajzfilm megszámlálhatatlan mennyiségű zenei és vizuális impulzust, képi ötletet és rajzos bravúrt tartalmazó szabad adaptáció. Filmes adaptáció abban az értelemben, hogy a mozgóképes feldolgozás közel áll a *Tragédia* szövegéhez, az egyhatodára csökkentett eredeti szöveg vágásai nem csonkítják a mű egészének értelmezési kereteit. Legfőbb adaptációs művészi erénye, hogy a történelmi színeket a korra jellemző igényesen kivitelezett művészettörténeti kontextusba és ugyanakkor a *Tragédia* jól körvonalazható szimbólumrendszerébe helyezi, a filozofikumot illetően pedig az erkölcsi kérdésekre teszi a hangsúlyt. Ugyanakkor szabad adaptációnak tekintem, mivel a szöveg- és történet-hűségen, a *Tragédia* szellemiségének, atmoszférájának vizuális megjelenítésén túl szinte minden színben található több

olyan mozzanat, mely a képek nyelvén beszéli tovább a történetet. E narrativisztikus jellegű ’továbbrajzolás’ különösen a londoni és a falanszter-színben válik erőteljessé az aktualizálás révén, így például a haláltáncjelenet mozgólépcsőjén a 20. század ikonikus alakjai és napjaink közismert figurái valamennyien a sír (a történelem?) süllyesztője felé tartanak, illetve a falanszter-szín képi nyelve pedig, egyaránt utal Orwell 1984 című regényére, ahogy a kommunizmus hazai évtizedeire is.

Győrffy Miklós *Madách – zenei öltöztetben* című elemző tanulmányában a Madách-szövegek „zenésítései” veszi számba, összefoglalását gyarapítva szintén külön fejezetben mutatom be a zenei adaptációkat, transzformációkat. A jó néhány zeneműből, a színpadi előadásokat kísérő zenéken túl Bárdos Lajos „Ember küzdj!” című kantátáját emelhetjük ki (1935), Dohnányi Ernő két évtizedig készülő *Cantus vitae* (op. 38.) (*Az élet dala*) című, a budapesti Operaházban, 1941. április 28-án bemutatott szimfonikus kantátáját, s az ugyanitt közel három évtized múlva, 1970-ben előadott opera változatot, Ránki György művét említhetjük meg.⁷⁸⁶ Ránki György operafeldolgozása, adaptációja hűen követi „Ádám belső vívódásait, ingadozását, építő lelkesedését és romboló kétségbeesés között”, átéli „tragikus történelmi látomásait” és „példaadó küzdelemvállalását”.⁷⁸⁷ Dohnányi Ernő kantátájában a *Tragédia* inkább kiindulópontként szolgál, a madáchi szöveg válogatott soraira épülve, azt mintegy ’kölszönözve’ a szerző „bölcseleti életvallomása” a zenemű, fináléjában Istenhez emelkedő fohással.⁷⁸⁸

A *Tragédia* köré szövődő képző-, zene-, színház- és filmművészeti alkotások hálójának e töredékes vázolása során utaltam néhány „adatbank”⁷⁸⁹ jellegű gyűjteményre: a *Tragédia* valamennyi, 2010-ig megjelent magyar nyelvű, 177 könyvkiadását (fotókkal és kötetleírásokkal is illusztráló) egybegyűjtő kötetre, Blaskó Gábor által létrehozott gyűjteményre;⁷⁹⁰ Enyedi Sándor bibliográfiájára, mely a hazai és külföldi színházi *Tragédia*-bemutatók 125 évét fogja át,⁷⁹¹ valamint Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Karán működő Digitális Madách Archívumra, mely a 33 idegen nyelvű fordítás-kötet mellett a *Tragédia* valamennyi, hazai és külföldi képi, mozgóképi és zenei transzformációját is tartalmazza, többek között.

Az irodalmi inspirációk, az intertextuális utalások, a kölszönözések – irodalmi művekben manifesztálódott – sorozatára áttérve, hosszasan sorolhatnánk azokat a szépirodalmi műveket, melyekben a hatás, az újra- és

továbbértelmezés valamely formája, a szabad adaptáció, a folytathatóság, a kölcsönzés, az utalás valamely formája illetve a továbbgondolás, a 'továbbírás' fedezhető fel. Ez utóbbira kiemelt példám a szinte teljesen ismeretlenül maradt *Donna Juanna* című drámai költemény a méltánytalanul elfeledett Czöbel Minkától, aki Éva nézőpontjából írta meg az ember tragédiáját, tudomásom szerint elsőként 'továbbírva' a *Tragédiát*. Éppen ezen elfeledettség és elsőbbség miatt elemzem majd a párhuzamokat a harmadik részfejezetben. S folytathatnánk a sort többek között Arany János, Szász Károly, Eötvös Károly, Vajda János, Mikszáth Kálmán, Szabó Lőrinc, Juhász Gyula, Krúdy Gyula, Ady Endre, Karinthy Frigyes, Reményik Sándor, Nyíró József, Keresztury Dezső, Juhász Ferenc, Takáts Gyula, Baka István, Döbrentei Kornél, Jókai Anna, Páskándi Géza, Lászlóffy Csaba (stb.)⁷⁹² műveiben a rejtett vagy manifeszt módon megnyilvánuló, *Tragédiára* tett közvetlen intertextuális utalásokkal. A kortársak közül Hajnóczy Péter *Jézus menyasszonya*, *A fűtő* és a *Da capo al fine* című műveivel vonható párhuzam, valamint Krasznahorkai László *Háború és háború* című „világregényé”-vel.⁷⁹³

A továbbiakban Karinthy Frigyeset emelném ki, mivel a legváltozatosabb műfajokban és viszonyulási módozatokban rögzítette Madách művének hatását.⁷⁹⁴ Nemcsak gyermekkori naplójában lelkendezett a budapesti Nemzeti Színház 1900-as januári előadásáról, majd olvasmányélményéről,⁷⁹⁵ hanem felnőttként is: „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”.⁷⁹⁶ A *Tragédia* 'folytatását' írta meg Karinthy Frigyes *Kötél tánc* című, ma kevésbé ismert regényével, melyben humanista főhősét az „örök egy remény és bukás megújuló hullámain” át a modern korba emeli, ahol az véglegesen elbukik a gyűlölködés világában.⁷⁹⁷ Az *Így írtok ti* dráma-paródiájaként olvashatjuk *Az embrió tragédiáját*.⁷⁹⁸ E paródia mellett mélyen elemző tanulmányt jelentetett meg a Nyugat 1923-as centenáriumi számában, melyben többek között kijelenti, hogy Madách műve nagyszerűbb és tökéletesebb alkotás Goethe *Faustjánál*, páratlanul elmés és eredeti, világirodalmi rangú.⁷⁹⁹ Szili Józseffel egyetértve e centenáriumi számban Karinthytól „kap-

ta a legméltóbb méltatását” a *Tragédia*.⁸⁰⁰ (Hozzáteszem: Babits Mihálytól pedig a legtömörebbet a filozofikum-esztétikum átlényegülésének dilemmáját illetően.) Ezentúl Karinthy számos kisebb szatirikus tárcájában belebotlunk a *Tragédiára* tett utalásokba, főként a három főszereplő jelképesse emelésébe, például *Az ember tragédiája vagy majd a Vica; a Harmadik B) szűn; Az elfogulatlan kritika; a Minden másképp van* című szatírákban vagy *A ferde vonal* című, a repülés élményéről szóló írásában. Karinthy, hasonlóan Kosztolányihoz azt képzelte el, milyen is lehetett volna a 16. szín. Tizenöt oldalas fikciójának alcíme: „*Az ember tragédiájá-nak újonnan felfedezett része, mely az eredeti kiadásból véletlenül kimaradt, s amely a Kepler- és a Tower jelenet közé volt ékelve.*” A *Tizenhatodik szín*⁸⁰¹ természetesen Karinthy jelenében játszódik, egyik kedvenc kávéházában, a New Yorkban. Ádám, mint vidéki szerkesztő, Lucifer, mint könyvügynök jelenik meg. A londoni szín vásárteréhez hasonlóan itt is felvonulnak a korra jellemző figurák, az akkori irodalmi élet tipikus szereplői. S Ádám, vidéki szerkesztőként, itt is kiábrándul: „Ó, borzalom fog el! Lélektelen vásárt találtam ott, / Hol eszméket s igazságot kerestem”. S mivel nem tud választani a neo-impresszionizmus és a nio-neo-impresszionizmus között, sőt az álhírlapírók is megrohanják a kéziratokkal, úgy érzi, innen is menekülnie kell. Végül egy utolsó kiábrándulás e fiktív jelenkorból: a kávéház agg, harisnyát kötögető ruhatáros nőjében Ádám felismeri a valamikori Évát, aki egy mondatot súg neki: „Ádám, én költőnőnek érzem magam”. Ádám ezután ordítva menekül Luciferrel együtt és „Elsüllyednek”.

Kosztolányi Dezső szintén ’továbbírja’ a *Tragédiát, Lucifer a katedrán*⁸⁰² (*Játék egy felvonásban*) címmel, mely a Nyugat 1923-as Madách-számában jelenik meg. Az átfogó ötlet igen eredeti: a játék azzal ér véget, hogy Ádám és Éva elkezdik olvasni saját maguk történetét, *Az ember tragédiáját*, ugyanakkor a madáchi szöveg-kölcsönzések révén mindketten felismerhetően a *Tragédia* figurái, mégis hangsúlyozottan részesei Kosztolányi korának, az első világháború rémségei és a luciferi ténykedéssel létrejött Trianon utáni magyar valóságnak. Az alapötlet egy körköröségen alapuló, decentralizált dilemmát sejtet a kiindulópontot tekintve: mi van előbb, a valóság vagy az irodalom, Madách fő műve vagy Kosztolányi újírása? A jelenet egészében Kosztolányi szinte ’újírja’ Madách szövegét, melyben Ádám, Éva és Lucifer ugyan a *Tragédiában* megjelenő karakterrel bírnak, így dialógu-

saik egyszerre helyeződnek bele a *Tragédia* szövegébe, és egyben annak értelmezéstörténeti hagyományába, sőt, hivatkoznak is erre a hagyományra és ezen túl még a madáchi élettörténetek eseményeire is (Éva mint Madách felesége párhuzamban). Kosztolányi újramondja Ádám és Éva történetét, az Úr pozíciójába az alkotó, a teremtmény Madáchot, a költőt helyezve. Kosztolányi játszik: egyszerre parafrázál, átír és egyben újraír, meglepetésekkel telített oda-vissza irányuló, egyben intertextuális kapcsolatrendszerrel teremt a *Tragédiával*, valamint annak alkotójával, a saját korával, sőt, még a műre vonatkozó értelmezéstörténeti hagyománnyal is, valamint irodalom és a valóság felcserélhetőségével.

Az *ember tragédiája* „bűvölete” vonatkozásában, a különböző művészeti ágakban megnyilvánuló hatásának e vázlatos jelzése mellett, egy szélesebb halmazként utalhatunk a Madách-kultusz mai formájára,⁸⁰³ valamint Békés Vera tudománytörténeti jellegű feltételezésére is, miszerint az 1920-as, ’30-as években a *Tragédia* volt az az irodalmi mű, mely a „marslakók”, a két világháború közötti magyar természettudós emigráció kreativitásának ’titkos forrása’ lehetett. Nemcsak egy kollektív élmény volt számukra Madách fő műve, melynek vélhetően minden sorát bensőségesen ismerték, hanem „minden egyes jelenete segítséget nyújtott valamilyen élethelyzet megfogalmazásához”.⁸⁰⁴ Egyszersmind szabadon lehetett parafrázálni, ki egészíteni, akár parodizálni is. Mindenekelőtt a *Tragédiának* a heurisztikus gondolkodást előmozdító szerepét hangsúlyozza Békés Vera a „marslakók” esetében, részint azzal, hogy „az emberi tudás az igazi főszereplője”,⁸⁰⁵ másrészt, hogy erkölcsi többlete révén „az alkotó gondolkodás valódi iránytűjévé válhatott”,⁸⁰⁶ mely sajátosságot a pesszimizmus és a »mégis« optimizmus egy jellegzetes keverékének, „konstruktív pesszimizmusnak” nevez.

A *Tragédia* másfél évszázada meglévő, a különböző művészeti ágakban érvényesülő hatásának oka mindenekelőtt e mű, hatványozott hermeneutikai természetében, hermeneutikai feltölthetőségében és interpretatív nyitottságában jelölhető meg, abban, hogy önmagában hordozza a produktív megközelítések számtalan lehetőségét. Eredményessége: Madách fő műve nemcsak egy 19. század közepén keletkezett drámai költemény, hanem tágabb értelemben már egy olyan hagyományalapú kulturális reprezentáció,

mely nemcsak az elmúlt másfél évszázad értelmezéstörténetében, hanem a mindig megújuló, legkülönbözőbb médiumok műalkotásaiban él tovább. Továbbá lényeges mediális sajátossága a *Tragédiának*, hogy nyelviségére egy igen nagyfokú mediális kevertség jellemző. Már az első színtől a verbalitás mellett a vizualitás és az auditivitás az alapvető jellemzője. A képzelőerő (melyet a kortársi kritikák hiányoltak) éppen e mediális kevertségben jelenik meg, valamint, nem a költői nyelv „édes bűbája”-val hat, hanem éppen a többféle médium bevonásával. Ha csak a színek elején és gyakran közben is található zárójelbe illesztett szerzői utalásokra vetünk egy pillantást, látható, hogy többségükben a látvány leírása, a fény erősségének, milyenségének jelzése, a mozgásformák, valamint a legkülönbözőbb hanghatások megjelölése egyaránt szerepel. Például az első szín közepén: „A CSILLAGOK VÉDSZELLEMEI különböző nagyságú, színű, egyes, kettes csillaggömböket, üstökösöket és ködcsillagokat görgetve rohannak el a trón előtt. Szférák zenéje halkan.” Második szín elején: „A paradicsomban. Középen a tudás és az örökélet fáí. ÁDÁM és ÉVA jönnek, különféle állatok szelíd bizalommal környezik őket. Az ég nyílt kapuján dics (glória) sugárzik elő, s angyali karok halk harmóniája hallik. Verőfényes nap”. Szinte minden, színeken belüli jelenetben van valamilyen hangeffektus és egy-egy hosszabban kifejtett látványleírás, megjelölve egyben azt, aki hallja és/vagy látja. Csupán néhány jellegzetes példát említve: az első színben az Angyalok karának második éneke a teremtett univerzum képét írja le, amelyet az Úr a trónjáról lát; a második szín elején Ádám és Éva édeni enyeltésének leírása, ahogy Lucifer hallja és látja a lombok közül. Valamint a harmadik szín végén elhangzó ádámí kérés – „Jövőmbé vetni egy tekintet. / Hadd lássam, mért küzdök, mit szenvedek” – és a luciferi teljesítés – „Bűbáját szállítok reátok, / És a jövőnek végeig beláttok / Tűnékeny álom képei alatt” – nyomán a további (a történelemre, Madách jelenére és a jövőre vonatkozó) színek mindegyike egy-egy Lucifer által láttatott ádámí álomkép. E nagyobb álomképeken belül számos kisebb szövegegységben ott a láttatás, így például Lucifer elvonatkoztatott filozofikus fejtegetéseibe többször is egy konkrét képi hasonlóságon alapuló szemléltetést sző. Hasonlóan jellegzetes az űr-szín képi perspektívája, amelyben „Földünk egy szelete a távolban látszik, mindég kisebbbedve, mígnem csillagul tűnik csak fel, a többiek közé vegyülten” illetve ahogy Ádám írja le a földtől való folyama-

tos eltávolodásának egyre kisebbé váló vizuális élményét. Kiemelkedik a londoni szín vásári kavalkádjának egyszerre audiális és vizuális érzékeltetése, a „Zúg az élet tengerárja, / Mindenik hab új világ” kezdetű rész tabló-formájának mikro-jelenetek sokaságára való bomlása, mely egyrésről Goethe *Fausztjának* húsvéti vásárnapi sétájának jelenetével mutat rokonságot, ahol szintén diákok, polgárlányok, mesteremberek, koldusok között láthatjuk a főszereplőt, másrésről William Hogarth *Vásár Southwarkban* (1733–1734) című festményével állítható párhuzamba.⁸⁰⁷ Madách fiának, Aladár idejében is az alsósztrigovai kastély szalonjait díszítette több Hogarth rézmetszet, joggal feltételezett Morvay Győző részéről, hogy ez apja idejében is így volt. Hogarth *Vásár Southwarkban* című festményéről készült rézmetszet több mint félszáz alakját Morvai 1914-ben megjelent rövid cikkében beazonosíthatónak vélte a londoni szín szereplőivel, így például a bábjátékost, a zenészt, a mutatványost, a ürge majmot, a korcsmárost, a kéjhölgyet, a cigányasszonyt, a nyeglét (stb.). Összességében „Hogarth szarkasztikus torzai az ifjú és az érett Madáchra nagy erővel hatottak, és erkölcsi érzését öregbítették, cinizmusát kiélesítették. Ez is egyik forrása Luciferéhez és sátáni elrendezéséhez. [...] A figyelmes költő megérzékítve találta mindazt, amit a világ metropolisába behelyezett s színére beszélve hozta Hogarth alakjait. Bizonyos elrendezést tanult a festőművésztől, melyben gondolatait megszólaltathatta.”⁸⁰⁸ Valóban feltűnő az egyezés. S ha elfogadjuk e kép Madáchra gyakorolt ilyen nagyfokú hatását, akkor Hogarth képének madáchi egyéni értelmezésének és a vizuális médiumnak verbális közegbe való átlényegítése, így e rézmetszet transzformációja a londoni szín.

A *Tragédia* verbális médiumán belüli intenzív mediális kevertség (a különböző vizuális és auditív jelenségek leíró jellegű vagy jelenlétüket jelző bevonása és a dialógusoknak a nézésre, hallásra, és más érzetekre való utalásai révén) az a másik sajátosság, mely egyben a madáchi műből kiinduló intermediális műalkotások gazdag művészetközi hálózatának generálója is. McLuhan megállapítását látszik igazolni e mediális kevertség, miszerint „egy médium tartalma mindig egy másik médium”.⁸⁰⁹ A *Tragédia* mint irodalmi mű verbalításában írásba önti a dialogizált beszédet, így medializációja innen nézve remedializáció.⁸¹⁰ Ahogy az írott szövegben egyrésről ott a beszéd mintázata, ugyanakkor a beszédben, a dialógusok meg-

formálásában pedig ott a beszéd vizuális és auditív szituáltsága is. A mediális határátlépések sorozata hatja át a madáchi művet, és a médiumok köztes tereiben zajló – láttatott és hallatott – jelenetek befolyásolják az értelemképzés folyamatát, ahogy a premédium körül létrejött művészetközi kapcsolatok hálójában is.

Másrészt a *Tragédia* értelmezéstörténete és egyben hatástörténete felől is látható, hogy e bölcséleti műalkotás értelmezése igen nagy szabadságfokú, melynek alapja hermeneutikai és esztétikai sajátosságaiban van. Problémacentrikussága, hatványozott hermeneutikai természete és feltölthetősége, filozofikus kérdésfeltevésai válaszvariációi, szabályozott és interpretatív nyitottsága révén önmagában hordozza a különböző formát öltő (a műalkotásokban is tárgyasítódott) értelmezések potencialitását. A *Tragédia* filozófiai hermeneutikája, univerzális igényű világmagyarázatra, értelemadásra irányuló és az emberi létezés milyenségének, szerepének interpretációjára, a lét- és önértelmezésre egyaránt vonatkozó minősége; filozofikus problémaköreiből eredő érintettségünk és ugyanakkor ennek feszültségkeltő formálása valamint az „és mégis” küzdés-filozófiájának „új” mítosza – sokoldalúan képes serkenteni az (újra)teremtő, kreatív, játékos, illetve konstruktív gondolkodást, a befogadók, illetve a művész-befogadók irányába. A *Tragédiával* történő folytonos és lezárhatatlan dialógust, a más-képp-értések sokszínűségét meggyőzően reprezentálja értelmezéstörténetének impozáns nagysága, valamint a művészeti ágakban létrejött értelmezés- és hatástörténet sokfélesége, „kulturális teljesítmény jellege”, a legkülönbözőbb műalkotások rendkívül nagy számában is objektiválódva. Mindez a *Tragédia* esztétikai hatását, „bűvöletének” már más műalkotásokban tárgyasítódott minőségét, így értelmezésének szabadságát és egyben annak produktivitását is,⁸¹¹ egyaránt mutatja. E műalkotás, e könyv „sorsa”: a folytonossá vált értelmezése, más-képp-értése, az értelmezéstörténet mellett a különböző medialisításokban történő továbbélése, a konstruktív értelmezés, alkalmazás és az újratehermentés szabad, kreatív formájában.

A *Tragédia* köré szövődő szépirodalmi, képző-, zene-, színház- és filmművészeti alkotások intertextuális és intermedialis hálójának feltárása a Madách-kutatás feladata is a jövőben. A jelen összefoglalás egyrészt egy, az eddigi gyűjteményekre, bibliográfiákra is építő adatbázis létrehozásának szükségességét mutatja. Másrészt vázol egy intermedialis kapcsolathálót,

ezen belül a *Tragédia* médiumköziségének néhány tendenciáját részletezi a fejezet további részeiben, az egyes műalkotásokon keresztül. Az elmúlt másfél évszázad alatt az igen különböző médiumközi viszonyokban való megjelenési formák nemcsak a *Tragédia* inspiratív hatását; egyetemes, ugyanakkor mindig aktualizálható és újraértelmezhető, ezáltal nyitott voltát jelzik, hanem azt is, hogy ezen irodalmi szöveg létmódja bármelyik médiumban és médiumközi térben megjeleníthető. Pethő Ágnes *Szövegek a médiumok között* című írásában az intermedialitás értelmezését taglalja, melyet a „közlési csatornák szintjén tapasztalható összeszővődések (például szöveg és kép, kép és zene, írás és beszéd viszonyának stb.) jelentéstelítő médiumköziségében ragadhatunk meg.”⁸¹² Az ily módon értelmezett intermediális kapcsolathálót tekintve igen nagy termékenységet mutat a szöveg-kép viszonyt felállító illusztrációk sokasága már *Az ember tragédiája* második könyvmegjelenésétől, 1863-tól, egészen napjainkig. Az illusztrációsorozatok e termékenysége kölcsönhatásban áll a *Tragédia*, mint pretextus filozofikusságával, hiszen az egyes színeken belül jelenetről jelenetre felkínálja az irodalmi mű az illusztrátor művészeknek „az egyediben valamilyen általános érvényű”, ugyanakkor vizuális élményként is megragadható mozzanatok, a gondolatoknak az absztrakciókból való kimozdításának a lehetőségét, azaz a látás útján való megértés⁸¹³ lehetőségét is, és ezáltal a jelentéstelítődést. A másik ilyen kiemelkedő intermediális jelenségcsoport a madáchi drámai költemény összművészeti igényű színházművészeti adaptációi, 1883 óta, a Paulay-féle színházi ősbemutató óta, napjainkig, először kánon-képző erőként funkcionálva, majd a premédium létének gyarapításával, filozofikumának mindenkori aktualizálásával. A Paulay-féle rendezés egyrészt népszerűsítette a *Tragédiát*, miáltal újrafelfedezését, olvasási hullámát indította el.⁸¹⁴ E két kiemelkedő intermediális területen napjainkban is folynak jelentős kutatások: a *Tragédia* illusztrációit szisztematikusan elemző Varga Emőke tanulmányait kell megemlítenünk, aki a kép mint nyelvfelfogás felől vizsgálja a jelentős illusztráció-sorozatokat, eddig kiemelten Buday György, Bálint Endre, Kass János és Kondor Béla képeit.⁸¹⁵ Elemzéseiben Thomas Mitchell „képi fordulatainak” alapját, a képek nyelvként való felfogását – „képek modern tudományában közhely immár, hogy nyelvként kell megérteni őket”⁸¹⁶ – alkalmazza. Az illusztráció-kutatás és a szöveg/kép viszonyok feltárása mellett a *Tragédia* színpa-

di adaptációinak területén pedig Imre Zoltán kultúr-, művelődés- és színháztörténeti szempontú, valamint a vizualitás megnövekedett szerepére is tekintettel lévő kutatásai a kiemelkedőek, a *Tragédia* ősbemutatója mellett az 1955-ös és a 2002-es előadások társadalmi és kultúrpolitikai kontextusát is elemző, jelentős tanulmányai illetve könyve.⁸¹⁷ A *Tragédia* köré szövődő más intermedialis területen, az újabb elnevezések szerint multi- és transzmediálisnak⁸¹⁸ is nevezhetően – tekintettel a *Tragédia* összművészeti jellegű opera és film- illetve animációs adaptációira – a szöveg/zene (opera) és a szöveg/film (animáció) viszonyok területén nem történtek lényeges kutatások. Ezért a következő fejezetek hiánypótlóak e tekintetben is. Valamint az a kérdés sem vetődött fel a Madách-kutatásokban, hogy a madáchi fő mű mely sajátosságai generálják e folytonosan gyarapodó kapcsolathálót, ahogy ezt a fentebbiekben már megkíséreltem összefoglalni.

A *Tragédia* átváltozásainak sokfélesége és változatossága a tipologizálást is felveti, melynek megoldását nem tartom feladatomnak, mivel e heterogén médiumközi műalkotásokat igen nehéz lenne egyetlen fajta taxonimikus struktúrába és típus-rendszerbe besorolni. A két kiemelkedő intermedialis tendenciát, az illusztrációt és az adaptációt, az intermedialis jelenségek egyik tipológiája alapján, Werner Wolf rendszerében az illusztrációt „médiumkombináció”-nak, míg az adaptációt „intermedialis transzpozíció”-nak nevezhetjük,⁸¹⁹ esetünkben a premédium színház-, animációs film és opera adaptációit sorolhatjuk ide. E wolfi tipológiában ugyanakkor elhelyezhetetlennek mutatkozik például Jeles András szuverén *Angyal üdvözlé*t című filmje, mely egyben jelzi a mediális jelenségek esetenkénti besorolhatatlanságát is, így a taxonimikus rendszer(ek) instabilitását. Mivel nem a tipologizálás a célom, így a madáchi irodalmi szöveg átváltozásainak kapcsolathálója a kiindulópontom, a viszonyítási mérce pedig az irodalmi szöveghez képest való „jelentéstelítődés” – Pethő Ágnes idézett kifejezését alkalmazva –, azaz a premédiumhoz való értelmezői és (újra)alkotói viszonyulás. Ahogy azt fentebb láthattuk, s majd a továbbiakban részletezem, a *Tragédia* intermedialis kapcsolathálójában az irodalmi szöveggel a legszorosabb kapcsolatban áll az illusztráció. Szőnyi György Endre kategorizálásában, a két szemiotikai kód, a verbális és a vizuális viszonyában ez utóbbi alárendelt és referenciális;⁸²⁰ Petőfi S. János megközelítésében szintén nyelvi alárendeltségről beszélhetünk;⁸²¹ míg Kibédi Varga Áron ezt a

viszonyt interreferenciálisként írja le, „a képtől a szöveghez és fordítva”, egy verbális-vizuális tárgy felfogása módjaként.⁸²² Ez utóbbi interreferencialitást mintegy igazolja majd a konkrétan vizsgált illusztrációk képhermenetikai elemzése is (Zichynek, Budaynak és Kassnak az utolsó színekhez készült illusztrációinak elemzése). A néhány elemzett illusztráció érvényesíti a „vizuális nyelv” azon sajátosságát, miszerint a „tényeket és eszméket nagyobb mértékben és mélyebbre hatolva tudja közvetíteni a vizuális nyelv, mint más kommunikációs eszközök”.⁸²³ Az illusztráció mellett a kapcsolatháló másik meghatározó tendenciája az adaptáció, a színház-, zene- és filmművészet⁸²⁴ jelhordozóira történő átültetés. Mind az illusztráció, mind az adaptáció (mint át-változtatás, mint át-alakítás, a transzformáció egyik módjaként), önmagán belül is tovább tipologizálható a pretextustól való távolság és az át-változtatás, az át-alakítás egyre növekvő szabadságfoka függvényében. Ennek nyomán különítem el a továbbiakban a kettős egzisztálású illusztrációkat, valamint a szabad adaptációt.⁸²⁵ A harmadik alapforma konkrét empirikus tényanyagunk esetében: az újraalkotás, mely gyűjtőkategóriaként a *Tragédia* ’továbbírásait’, ’felhasználásait’, egy vagy több mozzanatára való ’rájátszását’, vagy néhány elemének kölcsönzését tartalmazza. Mindhárom típust együttesen transzformációnak nevezhetjük, azaz átfogóan minden illusztratív és adaptív át-változtatást, át-alakítást valamint újraalkotást, összességében azokat, mely az eredeti művel, annak valamely részével valamilyen egybevágóságon alapul. A *Tragédia*-transzformációk e három alaptípusa a konkrétan vizsgált alkotások esetében – illusztráció, adaptáció, újraalkotás – elkülönítése kronologikusságukat is jelöli az elmúlt másfél évszázadban, miszerint 1863-tól (Than Mór festményétől) az illusztrációkat, 1883-tól a (Paulay-féle ősbemutatótól a színházi) adaptációkat és 1900-tól (Czóbel Minka művétől) az újraalkotás, mint a továbbírás és a felhasználás különböző transzformációit láthatjuk a *Tragédia* művészetközi kapcsolati hálójában. Mindhárom transzformációs alapformában napjainkban is újabb és újabb műalkotások születnek. A transzformációs alapformák mellett a kapcsolati háló részét képezik azok a műalkotások is, melyek az alkotói folyamatot tekintve a *Tragédia* valamely inspiratív hatására jöttek létre és ezen inspiráció objektivizálódott a műalkotás valamely olyan felismerhető elemeként, mely a premédiummal való összeköttetését jelzi, például Kass János *Dilemma* animációs filmjében

a felépítés-lebontás elve, vagy az apokaliptikusság tematikája, illetve Eöt-vös Péter operájában a szerkezeti hasonlóság. A művészetközi kapcsolati háló növekedése együtt járt az alkotó művészek értelmezési szabadságpotenciáljának a növekedésével: a *Tragédiának* folytonossá váló, ugyanakkor attól valamilyen módon egyre távolabbra kerülő át-alakításaival, újraalkotásaival.

1. A *Tragédia* könyv-illusztrációinak intermedialitása

A szó-kép viszony kutatáson belüli illusztráció-kutatás képhermeneutikai megközelítéséből két, egymással összefüggő kérdéskört emelek ki. Elsőként az illusztráció alkalmazott műfajának vitatottságából kibontakozót, miszerint, ha az illusztrátor értelmező befogadója a pretextusnak, akkor az illusztráció nem több, mint a verbális szöveg vizuális interpretációja, ebben az esetben produkciója csupán reprodukció, ily módon felvetődött a kérdés, hogy mennyiben tekinthető az illusztráció autonóm műalkotásnak vagy csupán alkalmazott műfajnak.⁸²⁶ Az illusztráció-kutatásban a képhermeneutikai paradigma képviselőinek, Gottfried Boehm és Oskar Bätschmann törekvésének lényege, hogy az illusztráció nem tökéletlen helyettesítője az irodalmi műnek és nem is csupán a láthatóba való átfordítása, hanem önálló képi teljesítménnyel bír; miáltal a szó és a kép médiumainak közöttségében, mint intermedialis jelenség, egy közös alaphól érthető meg, ez pedig a képiség: „Csak a nyelv metaforikus jellege (képszerűsége) felé tett fordulattal határolhatjuk be azt a területet, ahol nyelv és kép megegyeznek egymással.”⁸²⁷ A másik kérdés vonatkozásában – az írott szöveg elsődlegessége a vizuális megjelenítéssel szemben – polémiaja során⁸²⁸ az 1990-es évektől egyre jobban hangsúlyozódott az irodalmi mű és illusztrációja közötti viszony vizsgálata, melyet Kibédi Varga Áron a következőképpen határozott meg: „szó és kép elválik egymástól, de azonos oldalon jelenik meg. Interreferenciális viszonyban vannak: egymásra vonatkoznak.”⁸²⁹ Így ma már az illusztrált mű és az illusztráció közötti alárendeltségi viszonyból kilépve, a szöveg (mint pretextus, mint premédium) és a kép közöttségében, interreferencialitásban tekintünk az illusztráció műfajára. Továbbá e törekvéseket már részben felülírva egyre hangsúlyo-

sabbá vált a képhermeneutikai illusztráció-kutatásokban e viszony oda-vissza irányultságának a felismerése, azaz nemcsak a szövegtől a kép, hanem a képtől a szöveg felé is irányul(hat) az értelemképzési folyamat,⁸³⁰ mely már az intermediális térbe, a kölcsönviszonyba helyezi az értelemkonstituálódási folyamatot. Mindemellett az illusztráció ontológiai státusának árnyalása is együtt járt a szó-kép viszonyok megváltozott rendjével. Egyrészt az illusztráció a verbális és a vizuális meghatározottságú médiumok együttesében létrejövő interreferencialitás, mely a befogadás-nézés folyamatában mindig a mindenkor „másik” viszonylatában válik működővé.⁸³¹ Másrészt viszont maga a művészet praxisa és az esztétikai tapasztalat is azt bizonyítja, hogy van, amikor az illusztráció képi teljesítménye oly nagyfokú vagy éppen (a befogadásban) elsődleges, hogy kilépve az együttes megjelenésből, szöveg nélkül is, képként, független vizuális műalkotásként is teljes értékű műalkotás vagy éppen ily módon, a szövegtől függetlenül, elsődlegességében lesz egy esztétikai tapasztalat tárgya. Az illusztráció nevében és létrejöttének okán egyrészt kölcsönviszonyban áll a pretextussal. Ugyanakkor a szöveg ismeretétől függetlenül is lehet befogadói szemlélet tárgya képiségében, így létrejöttének ezen ismerete és vonatkoztatottsága nélkül is nyújthat esztétikai élményt, önmagában teljes értékű képi műalkotásként. Vagyis a szövegtől leválasztott illusztrációt mint önmagában teljes értékű képi műalkotást a befogadó saját horizontja felől (a szöveg ismerete nélkül is) értelmez(het)i. Ha visszaléptetjük a képet az illusztráció intermediális státuszába, és a szöveg – kép interreferencialitásában értelmezzük, esztétikai értéktapasztalat az, konkrétan a *Tragédia* főbb illusztráció-sorozatainak néhány darabjára (a továbbiakban) utalva és már a Zichy-illusztrációk óta is megfigyelhetően,⁸³² hogy bizonyos illusztrációk ontológiai státusukból, az illusztráció kereteinek szöveg-kép relációjából kilépve felmutatják önálló képi teljesítményüket. E kettős létezésű illusztrációk is igénylik az átfogóbb keret, mégpedig a képhermeneutikai szemlélet létjogosultságát. A kettős módon egzisztáló illusztrációk léte (a szó-kép viszonyban) a pretextus értelmezésének, (újra)alkotásának szabadságát jelzik, a képiség egyre inkább növekvő szabadságszintjét mutatja és ugyanakkor erőteljes és önálló képi teljesítményük révén vissza is hat(hat)nak magára a pretextusra. Az, hogy a *Tragédia* illusztrációtörténetében e kettős létezés már a Zichy-sorozat kapcsán felvetődött és azóta

több sorozat néhány darabja is mutatja e kettős egzisztálást, nemcsak az illusztrátorok művészi kvalitásainak, autonomitásra törekvésüknek, hanem a *Tragédia* hatványozott hermeneutikai természetének, feltölthetőségének, nyitottságának is éppúgy köszönhető. Annak, hogy e szabadságra interpretatív produktivitásával lehetőséget ad.

1863-ban *Than Mór* festette meg az első *Tragédia*-illusztrációt, *Ádám az űrben* című olajfestményét, ezáltal az illusztratív ábrázolás egyidős a *Tragédia* 1863-ban megjelent „Második, tetemesen javított kiadás”-ával, tudniillik Emich Gusztáv, a kiadó vezetője vásárolta meg az olajfestmény metszette változtatásának jogát és ennek arany nyomata díszítette a kötésborítót 1864-től,⁸³³ az első, Zichy Mihály illusztráció-sorozatával megjelent kötetig, 1887-ig. Az eredetileg igen nagyméretű (173 cm × 202 cm) olajfestmény kompozíciójának középponti alakja Ádám, az ember. Lebegő teste ég és föld közötti határhelyzetben, a másik két alak tekintetének és mozdulatának metszéspontjában van, a háttérbe helyezett ördögi alak kaján, gonosz tekintete és az előterében álló isten-szerű, méltóságteljes alak tiltó, figyelmeztető kézmozdulatának kereszteződésében. E kép-struktúra az ember választási szituációjának pillanatát nagyítja fel, a térbeli elrendezéssel az időbeliséget hangsúlyozza. Mind az illusztráció, mind a pretextus azonos oldalon jelenik meg, a választás szituációjára és a szabad akarat érvényesítésére vonatkoztathatóan: az ember, ég és föld közötti lényként mindenkor választhat valamely tiltás betartása vagy megszegése között, mely mögött az isteni és ördögi, a bűn és az erény közötti szabad választás is ott feszül. *Than Mór* festményén pontosan megragadható az a szövegrész, ahol az alkotó 'ablakot nyit a szövegre', melyre a képi ábrázolás jelrendszere utal és azt szinte adekvátan megjeleníti. A kompozíció révén az embernek a lét és a semmi határhelyzetébe való létét, az isten-szerű alak és az ördög ellentétes relációjában a jó és a rossz közötti szabad akaraton alapuló választását felnagyítva. A kép isten-szerű alakja, a pretextushoz kapcsolva a Föld szelleme, tiltó kézmozdulata az a kapocs, az a testbeszéd-jel, mely összeköti e kép vizuális jelrendszerét a verbálissal, és egyben pontosan utal a pretextusra, a Föld szellemének figyelmeztető mondataira:

Te ismersz már, a földnek szellemét,
Csak én lélegzem benned, tudhatod.

Itt a sorompó, eddig tart hatalmam,
Térj vissza, élsz, – hágd át, megsemmisülsz
Mint ázalag féreg, mely csöp vizében
Ficzkándozik. – E csepp a föld Neked.

A továbbiakban a klasszikusnak tekinthető illusztráció-sorozatokból⁸³⁴ azokat emelem ki, melyeknek a szöveg és kép közötti intermediális viszonyban való létezésük mellett önálló műalkotásként való egzisztálást is tulajdoníthatunk. S még tovább szűkítve empirikus elemzéseim körét, a *Tragédia* utolsó színéhez készült illusztrációkat hasonlítom össze a filozofikum esztétikumká váló átlényegülése szempontjából – Zichy Mihályét, Buday Györgyét és Kass Jánosét.⁸³⁵

Zichy Mihály 1885-ben kezdte el és 1887-ben fejezte be az első, összesen 20 képből álló illusztráció-sorozatot, és ugyanebben az évben jelent meg a *Tragédia* szövegbelsőben is illusztrált, első díszkiadása, az Athenaeum gondozásában, a magyar romantikus festő és grafikus rajzaival.⁸³⁶ Zichyt, *Az ember tragédiájához*, Arany János balladáihoz és Lermontov *Démonjához* készített illusztrációi e műfaj legjelesebb képviselői közé emelték. Valamennyi illusztrációját a rajztechnika virtuozitása jellemzi, a részletek finomsága, a könnyedség, a fény-árnyék különbözettel kidolgozott tónus és folthatások, az egységes felbontása sok apró részletre. Zichy teremtette meg azt a hagyományt a *Tragédia*-illusztrációk történetében, hogy mint a madáchi mű értelmezőjeként, a mű színeinek egy-egy gondolati kulcsmondatát illetve központi drámai jelenetét emelte ki. Különösen érvényes ez az első hat és az utolsó szín illusztrációi esetében. A húsz kép folytonosságában pedig láthatóan ragaszkodott a szöveg befogadásának lineáris sorrendiségéhez, ezt jelzi az is, hogy az egyiptomit, a rómaid, a konstantinápolyit és az utolsó színt két illetve három különálló, a pretextus linearitásával egyezően, folytatólagos viszonyban lévő képekben meséli el. Valamennyi Zichy-kép egyedi, mégis narratív, a képnek a kompozíció által irányított észlelése révén válik lehetővé a „képcselekmény” olvasása, és a „képszöveg” linearitásában kibontakozó szimultaneitása révén.⁸³⁷ Egyes képek – az első szín *Lucifer az Úrral szemben*, a második szín *A Paradicsomban* és az utolsó szín *Ádám: „vége a komédiának”* címűek – önálló képi teljesítménnyel is bírnak, elsősorban kompozíciójuk, másrészt tematikájuk ikonikussága

révén. Ugyanakkor éppen e kartonok azok, melyek az adott szín eszmeiségének, a szín szöveg-egészének vagy egy-egy jelenetének legtömörebb gondolati-eszmei kifejezői is és egy visszahatásban, a képtől a pretextus felé, gazdagítják befogadásának hermeneutikai képződményét. E képek kettős létezésének másik alapjellemzője, hogy a szöveg és a képviszonyok intermedialitása nemcsak a *Tragédia*-szövegének adott egysége, valamint az adott kép között jön létre, hanem ebbe a 'közöttségbe' már a befogadás oldaláról, belép egy másik tényező is, mégpedig a pretextus által is hordozott ikonográfiai tartam, melynek következtében az értelemképzési horizont a képi önállóságot támogatóan kitágul. Az első kép a legszebb angyal lázadásának toposzára utal, a második kép az eredendő bűn elkövetésének paradicsomi jelenetére. Az utolsó szín képének kettős egzisztálása pedig abban ragadható meg, hogy az emberi létezés drámai határhelyzetét, élet vagy halál közötti választás előtti pillanatot merevíti meg. Ennek ikonológiai vonatkozása már szimbolikus, a romantikus hős, a „hérosz” jelképes alakjára utaló. Azok a Zichy-képek, melyek egy-egy szövegrész konkrétságához kötődnek, elsősorban zsánerjelenetek, életképek. Funkciójuk a részre irányuló, a pretextus színeinek egészéhez való kapcsolata hiányosnak tekinthető, például az eskimó-szín zsánerképe semmit sem ad vissza abból a megdöbbenésből és fájdalomból, mely Ádámot uralja az emberi faj állati elkorcsosulása láttán, csupán annak egy részét, az undort és az elutasítást ragadja meg a kép. Hasonlóan nem utal a kepleri kiábrándulásra a II. prágai szín kartonja, Borbála enyelgő életképe sem az udvarlóval. Úgy tűnik, ha az illusztrátor erőteljesen követi a madáchi pretextus lineáris történetmondását, kiemelve a részlethez, az egyes konkrét szövegrészhez való kötöttséget, melyre 'ablakot nyit' illusztrátorként, akkor az illusztráció szembekerül az adott szín szöveg-egészében foglaltakkal, nyilván a *Tragédia* esztétikai sajátosságaiból, ellentmondásos együttlevőségeiből eredeztethetően. Valószínűsíthető, hogy Zichy maga is észlelte mindezt és ezért választhatta a narráció folytonosságát néhány szín esetében, azaz több, egymással összefüggő, de mégis különálló képet illesztett egymás mellé az egyes színeken belül, így az egyiptomi, a római, a konstantinápolyi, a fálanszter valamint az utolsó szín esetében is. Visszatérve az első, második és az utolsó szín „*Ádám: „vége a komédiának*” kettős egzisztálást mutató képeihez, valamennyi az adott szín drámai kulcsjelenetét emeli ki, ellentétes

testhelyzetű alakábrázolásokkal, azok mimikájával és kézmozdulataikkal narrativizálva a jelenetet, ugyanakkor a kompozíció fent-lent megosztottságával, az alakok értékminősítését jelző (isteni) fény és (ördögi) árnyékhatásokkal hangsúlyozza a drámai szituációt, vagy az adott választás súlyosságát illetve határhelyzetét. Az alakok viszonyrendszerét és a képcselekményt romantikus módon, ellentétekre építkezve komponálja (a mimikával, a kézmozdulatokkal, a testhelyzetekkel), ám a műegészt – paradox módon – a rendkívüli rajztechnika általi realiztikusság révén teremti meg.

A *Tragédia*-illusztrációk emblematikussá vált képe – az „*Ádám: „vége a komédiának”*” című – a szírtfokon álló Ádámot ábrázolja. Autonóm jellege abban ragadható meg, hogy az emberi létezés drámai határhelyzetét, élet vagy halál közötti, választás előtti pillanatot állítja meg és egyben kitágítja. A sorozat utolsó előtti illusztrációja a *Tragédia*-illusztrációk emblematikus képévé vált, részben önálló képteljesítménye és az éppoly erősnek mutató intermedialitása révén. A pretextussal kölcsönviszonyban lévően, a szírtfokon álló Ádámot ábrázolja, aki az értelmetlennek tűnő jövő megismerése és az emberiség hasztalan küzdelmeinek láttán, a szabad akarat érvényesíthetetlenségét el nem fogadva, öngyilkosságra készül. A gúnyos tekintetű Lucifer és vele szemben Éva visszatartó mozdulata Ádám irányába, aggódó arckifejezése egy egységes képbe foglalja a 15. szín első drámai jelenetét. A kompozíció, az alakok ellenpontozottsága, a kifejező arcábrázolások, a kép háttérének széles perspektívája egy olyan egységes formai megoldást ad, mely bár a szövegtől függetlenül is létező műalkotássá teszi a képet, mégis emellett a pretextus öngyilkosságra való készülődésének jelenetével is teljes gondolati egységet képező illusztráció, ily módon kettős módon egzisztáló műalkotás. Kass János szerint a *Tragédia*, legfőképp Ádám figurája kitűnő lehetőséget kínál arra, hogy rajta keresztül egy művész a saját koráról beszéljen.⁸³⁸ Zichy Mihály művészi kvalitású, autonómnak is tekinthető rajzának Ádámja a 19. század közepének ikonológikus, jelképes alakja, a romantikus „hérosz”, aki semmitől sem fél, még a haláltól sem. Egyben e kép intermedialitásában, a szöveg-kép köztes viszonyában már az a Barta János-i „romantikus titán”, az enisteni ember jelenik meg, aki szabad akaratának utolsó demonstrációjaként a mélységbe akarja vetni magát: így állítva azt, hogy van még egy lépés, egy utolsó, amelyben ő dönthet sorsáról, ő irányíthatja azt és vele együtt az emberiség sorsát.

Amennyire autonóm ez az alkotás képként, olyannyira szoros és kifejező a kapcsolata a 15. szín első drámai jelenetének szövegével, így visszafelé is felerősíti a pretextusban Ádámnak, mint romantikus hőrosznak az értelmezését.

A másik klasszikussá vált illusztráció-sorozat Buday Györgyé, aki a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának megalapítója, tagja majd elnöke is volt 1932-től. Sík Sándor *Advent: oratórium szavalókórusra* szövege 1935-ben, Buday György fametszeteivel jelent meg,⁸³⁹ Arany János, Tamási Áron és Radnóti műveinek fametszet-illusztrációi mellett 1935-ben készítette el *Az ember tragédiájának* illusztrációsorozatát, egy 22 darabból álló fametszet-sorozatot, a stockholmi egyetemi kiadó megbízására (a Madách-portrékkal együtt egy 24 darabból álló sorozatot), mely az 1936-os *Tragédia*-fordítást illusztrálta. Réz- és fametszetei hamarosan világhírűekké váltak, 1936-ban a párizsi világkiállításon nagydíjjal jutalmazták.⁸⁴⁰ A teljes Buday György fametszet-sorozat legutóbb az 1999-es, Szegedy-Maszák Mihály előszavával és Thomas R. Mark fordításában megjelenő angol nyelvű *Tragédia*-kiadást illusztrálta.

Buday György fametszet-technikával készített illusztráció-sorozatát, egyes képeinek kompozícióját alapvetően befolyásolta az, hogy az 1933-as Szegedi Szabadtéri Játékok nyitó előadásához, *Az ember tragédiája* színreviteléhez színpadképeket készített, mely, amennyire pozitív hatást és inspirációt jelentett, annyiban negatívát is, mivel néhány, így a római, a második prágai, a párizsi és az eszkimó szín fametszete inkább csak színpadias jelenetként funkcionál. A szöveg- és képviszonyok 'közöttiségében' létrejövő értelemképzési lehetőség lényegesen beszűkült, a képi megjelenítés színpadi látványra építő jellege miatt. Ugyanakkor, Varga Emőke összefoglaló értékelésével egyetértve, a Buday-sorozat darabjainak túlnyomó többsége „originális esztétikai értékeket mutat”, a „Buday-metszetek mint első »modern« szellemű illusztrációk aposztrofálhatók a képi hagyományban.”⁸⁴¹ E modernség részben a kolozsvári mesterektől tanult fametszet-technika megújításából eredt, mivel Buday nem a régi fametszet technikával rajzolt, mely fehér alapon fekete vonalakkal ábrázol, hanem a feketeségből fehér vonalakat és felületeket hasított ki, felcserélve a fekete – fehér szín arányait. E fametszet-technika erőteljes színkontrasztot eredményezett, mely egyfajta hatásként, a későbbi illusztrációkon is egyre gyakoribbá

vált, mégis a leginkább Kondor Béla *Tragédia*-illusztrációira,⁸⁴² rézkarcai-ra hatottak. Buday használt először szimbólumokat, ő jelezte először az Úr jelenlétét a nappal, a fénnel, melyet majd Kass Jánosnál is láthatunk.

Buday néhány illusztrációjának eredetisége a kettős módon egzisztáló jellegükben nyilvánul meg. A legelső kép kompozíciója a stabilitás és a mozgás kettőségére épül: az isteni dicsőség (nap)sugarainak lefelé irányulását és a dicsőítő három angyal szárnyainak felfelé irányuló, ismétlődő, ám széttartó vonalstruktúráit a lábuk alatt suhanó bolygók mozgása oldja fel. A szó és kép viszonyokat tekintve, interreferencialitásuk a dicsőség és dicsőítés harmonikusságában jelölhető meg. A 3. szín luciferi portréja erőteljes expresszivitásával emelkedik ki, s ugyanez az ördögi erő repíti Ádámot az űr-színben is. Azonban ez nem Zichy kaján, Ádámra hajló ördögi alakja, hanem lényegesen több ennél, az emberrel egybefonódó. Az utolsó szín utolsó fametszete, *A Paradicsomon kívül* című, Ádámot és Évát, az első emberpárt ábrázolja, szinte minden szempontból ellenpontozottan: Éva egész testét fehér fénynyaláb burkolja be, vele szemben Ádám alakját a komor feketeség, bár láthatóan ugyanaz a fény világítja meg mindkettőjüket. Közös térben állnak, s míg a hátrébb álló Évához közelebb eső háttér egy fénylő, félkörívű horizontot sejtet, addig Ádám térdeplő lábai előtt egy sziklafal jelzett mélységének lefelé irányuló vonalai húzódnak. A két alak között igen erős a kontraszt-hatás, nemcsak a fényviszonyokat és az elhelyezkedésüket tekintve a közös térben, hanem testtartásukat tekintve is. Éva nyugodtan, egyenesen áll, lesütött szeme, enyhén oldalra forduló feje szelídséget és magába fordulást jelez, duplán font karjai pedig, egyszerre mutatnak zárkózottságot és (ön)védelem-jellegű gesztust: alakjának egésze harmonikus, arckifejezése szépségében melankolikus. Vele szemben Ádám testtartása görcsös és feszült, térdeplő helyzetében teste íve többszörösen is megtört. Arckifejezése, tágra nyílt szemei, szája fejezi ki azt az összetett, alapvetően ellentmondásos lelkiállapotot, melyet ellentétesen ívelő és irányultságú karmozdulata, kéztartása is nyomatékosít (jobbja ernyedten lóg, de vállában még ott a feszültség íve, bal keze pedig tenyerével fordul ki- és felfelé). Ádám alakjának diszharmonikus egésze egyszerre jelez csodálatot és rémületet, felismerést és elbizonytalanodást, ellenszegülést és megadást, a kérdés készíttettségét és a beleegyezést. Önmagában is teljes értékű képi műalkotás. Ádám megtört, térdeplő alakja, Éva nyugodt méltó-

sága: az ellentétek együttlevősége, hiszen Éva és Ádám alakjának egésze bár minden mozzanatában ellentétes, mégis egy térben vannak, mely közös tér hasonlóan az ellentétek együttlevősége, a szikla mélysége és a horizont fénylő félköríve közé helyezett. Többek között Buday György e fametszete is mutatja, hogy a *Tragédia* filozofikumának esztétikumává való átlényegülése a vizuális jelrendszerben is megvalósítható, hogy a gondolatosság láthatóvá tehető.

Amíg Zichy Mihály az öngyilkosságra való készülődés heroikusan drámai pillanatát ragadta meg a szöveg-kép viszonyrendszerében, addig Buday fametszete a szövegben a közvetlenül utána lévő tragikus jelenetet, Ádám térdre esését ábrázolja, az ember enistenségének elvesztését, belátását annak, hogy mégsem irányíthatja az emberiség sorsát, azaz tervezett halálával nem vethet véget az emberiség létének. Ezt a drámaiságot ellenpontoszza a gyermeket váró Éva nyugodtsága. Itt is pontosan megtalálható az a szövegrész, amelyre hűen utal az utolsó fametszet: Ádám leborulására az Úr előtt, mely egyben a szabad akaratról való lemondást is jelenti és az Úr hatalmának, akaratának elismerését, az ember megadását egy isteni terv, egy végzet előtt, melyet nem ismer („Uram, legyőztél. Im porban vagyok / Nélküled, ellened hiába vívok: / Emelj vagy sújts, kitárom keblemet.”).

A kortárs magyar képzőművészet legkiemelkedőbb illusztrátora, a szegedi születésű Kass János két alkalommal is készített illusztráció-sorozatot a *Tragédiához*, 1957-ben és az 1966-ban. A későbbi sorozat felől a korábbi inkább vázlatként hat, illetve a két sorozat alapvető különbsége az egyes képek fő témája melletti keretezés, melynek révén Kass János illusztráció-sorozata alapvetően eltér valamennyi *Tragédia*-illusztrációtól. A keretben több, kisebb méretű, egyszerűbb struktúrájú képi egység található, mely nemcsak lehetővé teszi, hanem meghatványozza a sorozat önmagán belüli motívumgazdagságát, a verbális és vizuális jelrendszer többretegű interreferenciáját, ugyanakkor fokozzák is az egyes rajzok képi teljesítményét. A centrumképek fegyelmezettségének „leleplezői és egyben megtagadói ezek a keretek. Mintha a szabadon engedett művészi asszociáció és reflexió olyan helyeivé válnának, ahol mind a valóság- (vagy tárgy-) referenciának, mind a szövegreferenciának már éppen csak jelzésszerűen kell működnie.”⁸⁴³

A keretezés mellett az eltérés a többi *Tragédia*-illusztrációtól abban is megnyilvánul, hogy a keretektől függetlenül, magában a centrumképben is szimultán módon narrativizálja az alkotó a pretextus egyes színeinek egészét, több dialógus sommázatát egy kép-egészbe helyezve. Ilyen például az athéni szín illusztrációja, mely a pretextus eszmei magjának megfeleltethetően, a szabadság torz megvalósulását egy hármas, alulról felfelé irányuló, hierarchikus képi struktúrára építi: a szabad gondolkodás alapzatán álló görög kultúra szétbomló folyamatára. A római szín illusztrációja a hedonizmust szimbolizáló, a hajdani mitológiai hősökkel díszített, felborult serlegből bontja ki a képet, felülről lefelé a szétfolyó ital kaotikusságába rajzolva a római birodalom keresztre feszített vértanúit, és az emberek helyett testrészeik összevisszaságát. Hasonlóan szimultán felépítésűek a prágai szín rajzai. Mindkét rajz a térbeliség hierarchiájában, a felnagyított középponti alakhoz, Keplerhez viszonyítva fejt(het)i fel a „képolvasat” időbeliségét. Az első prágai rajzon a császár és a lehorgasztott fejű Kepler dialógusára utaló képi egység felett a mezítelen Borbála udvarlójával, illetve legalul az udvaroncok tömbösülése utal a pretextus dialógusaira, sűrítve azokat. A második rajzot az égi szférába emelt tudós Kepler uralja, lábainál a lefelé néző Borbála és a fóliánsok fölé hajló tanítvány. A két rajz különbsége egyrészt Kepler (az elsőn lehorgasztott, a másodikon fel-emelt) értékjelző fejtartásából adódik, a feje fölé emelt ellentétes hátterek megjelenítéséből (az első kép kaotikusságával szemben a második képen a heliocentrikus világkép harmóniája az uralkodó), valamint Borbála helyzetének megváltoztatásából. Kass János illusztráció-sorozatának másik eredeti megoldása, mely majd Jankovics Marcell animációs filmjében teljesedik ki, viszont Kassnál látható először, hogy az egyes történelmi színek illusztrációit művészettörténeti, míg a londoni és a jövő színeinek illusztrációiban tudomány- és technikatörténeti utalásokat tesz, az adott kornak megfelelően, így például a falanszter színt az űr-technika uralja.

A Zichy és Buday illusztrációk összehasonlítása ívében Kass János sorozatából is az utolsó szín Ádám illusztrációját emelem ki. A 15. szín drámai jeleneteit szinte követik a száz évet is átfogó, eddig bemutatott Ádám-ábrázolások: Zichy heroikus és romantikus „titán”-ja öngyilkosságra készül, végetes és szélsőséges vagy-vagy választási helyzetben állva. Buday Ádámja, szinte egy lineáris olvasatot követve, a következő drámai pillana-

tot ragadja meg: Ádám, az enisteni ember leborulását az Úr előtt, annak hatalmának, akarátának el- és felismerését. Buday Ádámja a megtört ember, a sorsát elfogadó. Végül Kass János Ádámja az ég felé kiáltó-kérdező ember, mely a 15. szín záró jelenetének pretextusát, az Úr és Ádám közötti párbeszédre vonatkoztatható interreferenciális viszonyt, mint a dialógus egészét egyetlen gesztusba, testhelyzetbe, alakábrázolásba sűríti. Ha a képet önmagában szemléljük, egy ruhátlan férfit láthatunk, akinek tekintete, feje a rávetülő felső fénynyaláb felé fordul. Testtartása, alakja az emberi öntudat, az emberi méltóság jelképe. Az anatómiai jellegű emberábrázolásban előtűnik a csontozat (az arc koponyaszerűsége és a kéz csontozata), jelezve az emberi lény halandóságát és a folytonos, kemény küzdés nyomait, melyek szikárrá, sötét tónusúvá tették alakját. Testtartásának méltóságát éppen ez adja, izmai megfeszülnek, tenyereit pedig a válaszra várás feszültsége feszíti szét. Megnyújtott nyakát, arcát, száját természetellenesen eltorzítja a kérdés és/vagy a kiáltás tartama, súlya, mely torzítás a verbális megnyilatkozás jelentőségét nyomatékosítja. A kéztartás hasonlóan természetellenesen megnyújtott, a hatalmas tenyér kifordítása a kérdezőt hangsúlyozza, egyben sejtetve a kérdés tartamát, a lába alatt (szimbolikusan) elhelyezkedő magzat felé irányulva. A kép az 'éppen most' pillanatnyiságát merevíti ki a 'kiáltó-kérdező' megnyilatkozással. Így egyszerre tud ikonikus, kimerevített és időtlen is lenni, önálló képként egzisztálva. A kép kompozíciója a jó és a rossz, az isteni és az ördögi erők, a lefelé irányuló fénynyaláb és a háromszög alakú hatalmas ördögi szárnyak átlóinak metszéspontjába helyezi mind az emberi alakot, mind a magzatot. A szó és képviszony intermedialitásában pontosan nem tudjuk, mi ez a kérdés, csak következtethetünk, hogy ez a kérdések sorozata, az utolsó párbeszéd Ádám és az Úr között. A 20. század végének embere ez, annak az égbekiáltó kérdése, aki már tud halandóságáról és emberi határoeltságáról; de aki nem tudhatja, hogy e „szűkhatáru lét-e” mindene vagy, hogy „Megy-e előbbre majdan” fajzata. Annak az embernek a kiáltó kérdése, aki már megtudta küzdésre való ítéltettségét, többször is látta annak értelmetlenségét, még most sem feledve a véget, de még mindig nem érti, hogy ez miért van így, miért kell így lennie és mindig kérdez, egyre hangosabban. Egy olyan ikonikussá merevített kérdező-kiáltó ember Kass János Ádámja, akinek a létezése végzettszerűen összekötődik az égből jövő fénnel és

az alakjához kapcsolódó luciferi, ördögi árnyékkal, hasonlóan utódaihoz, isteni és ördögi, a jó és a rossz keresztmetszetében állva. A kérdő-kiáltó embernek az istenivel és az ördögivel, a jóval és a rosszal, az erénnyel és a bűnnel való időtlen összekötöttsége az a filozofikum, mely a pretextus és a kép referencialitásának azonos eszmei tartama.

2. A *Tragédia* filozofikuma a színházi ősbemutatón

1883. szeptember 21-én volt a *Tragédia* ősbemutatója, Paulay Ede rendezésének köszönhetően, aki 1878-tól a budapesti Nemzeti Színház drámai szakigazgatója, majd 1884-től tíz évig, haláláig a főigazgatója volt. Vörösmarty *Csongor és Tündéjének* (1879), *Goethe Faustjának* (1887), Byron *Manfrédjának* (1887) és Lessing *Bölcs Náthánjának* (1888) első magyarországi bemutatóit szintén neki köszönhetjük. Paulayt többen is le akarták beszélni a *Tragédia* színreviteléről, így Podmaniczky Frigyes, Gyulai Pál és Rákosi Jenő, akik annak olvasási preferenciája mellett érveltek. Legfőbb kifogásuk az volt, hogy a mű filozofikuma, gondolatisága elsősorban „az olvasás útján érvényesül, a látvány és a dekorativitás eltereli a figyelmet a mű gondolatiságáról. Félő, hogyha megnézik a színházban, utána már nem olvasák.”⁸⁴⁴ Nem így történt. Sőt, éppen e bemutató a *Tragédia* újrafelfedezését, olvasási hullámát⁸⁴⁵ és egy újabb recepciótörténeti, kritikai vonulatát és a színházi adaptáció milyenségének dilemmáját indította el.

Paulay Ede évek óta érlelődő tervének első lépéseként először a dramaturgiai munkát, Madách szövegének teljes átdolgozását végezte el, és ezt fel is olvasta a Kisfaludy Társaságban, illetve ennek koncepcióját ismertette röviden a Fővárosi Lapokban, majd egy év megfeszített munkájával sikerült az ősbemutatót színpadra állítania.⁸⁴⁶ A darab rendezése mellett tevékenysége szinte mindenre kiterjedt, az eredeti, saját kezűleg írt rendezőpéldány⁸⁴⁷ tanúskodik ma is minderről. Így nagy jelentőséget tulajdonított a zenei háttérnek, pontosan körülírva azt (halk, erős, dalszerű, énekelt, fanfár-jellegű), a szcenírozásnak (melyet az állandó színváltozások technikai megoldása tett behatárolttá), a történeti hűsége törekvő színpadképnek és díszletezésnek (ő maga tervezte és rajzolta meg jelzésszerűen), az először és hatásosan alkalmazott színpadi villanyvilágításnak (pl. holdvi-

lág, félhomály, sötétedni kezd, ragyogó reggel, kis fény), a jelenetek meg-
szerkesztésének, a szereplők kiválasztásának és instruálásának, a díszletek
és – az állítólag 504 különböző⁸⁴⁸ – jelmez tervezésének is. Kivételt képez-
tek Éva kosztümjei, a 11 féle jelmez. Az Évát alakító Jászai Mari ugyanis a
saját ruháiban lépett fel, amelyeket Paczka Ferenc és Feszty Árpád festő-
művészek segítségével ő maga tervezett. A további szereposztás is kitűnő
volt: Ádámot Nagy Imre (aki az első Csongort és Faustot is alakította), Lu-
cifert Gyenes László játszotta,⁸⁴⁹ a kísézőenét Erkel Gyula szerezte. Pau-
lay – naplója és a visszaemlékezések szerint – lázasan készült a bemutatóra,
hónapok óta csak a *Tragédia* fantáziadús díszletképeit, monumentális sta-
tisztá- és szereplőmozgatásait rajzolgatva, tervezgetve.⁸⁵⁰ A színpadi siker
hatalmas volt, a kritika bár elismerő, ám kissé tartózkodó. Rákosi Jenő a
Budapesti Hírlapban megjelent cikkében bírálta a legélesebben,⁸⁵¹ ahogy
egy nappal későbbi kritikájában is. A *Tragédia* sikere a színpadon, ha elérhe-
tő, szerintem „csak egy módon érhető el. E mód az, ha a játék stílje föltétlenül
alkalmazkodik a mű stíljéhez. A mű tudvalevőleg filozofikus, gondolati
egységgel. Ez, ha dominánssá tétetik, talán diadalmaskodik – persze csak az
irodalmilag művelt közönség előtt. A nagy színházi publikumra nézve, a
melynek főbűne és főerénye egyben a szórakozottság és megosztott figye-
lem, ez beccsel nem bír. De ennek tetszését keresni az Ember tragédiá-
jával azt hiszem mindenképpen hálátlan feladat.”⁸⁵² E kritika figyelmünket
a *Tragédia* színházi adaptációjának, 135 év folytonosságában feltehető alap-
kérdésére irányítja: a látványos történelmi megjelenítés eszközeit válassza-
e a rendező, a drámai akciók kiemelésével vagy a filozofikus mondandót, a
gondolati egységet hangsúlyozza egy erőteljesebb szöveghűséggel?

A hatalmas közönségsikerre való tekintettel ugyanabban az évben ti-
zenháromszor játszották, és tizenegy év múlva, 1894. május 13-án volt a
századik előadás a Nemzetiben, ahol még mindig a Paulay-féle változatot
adták elő, egészen 1905-ig, Tóth Imre rendezői felújításáig.⁸⁵³ S nemcsak a
fővárosban. A magyar vidéken történekről a neves színigazgató, Krecsá-
nyi Ignác tudósít emlékirataiban: „Madách e remekműve akkor az egész
ország színházba járó és a színművészet iránt érdeklődő közönsége köré-
ben valóságos lázt idézett elő.”⁸⁵⁴ Németh Antal 1933-ban megjelent *Az
ember tragédiája a színpadon* című könyvében áttekinti a vidéki bemutatók
első évtizedeit, mivel a „fővárosi bemutató sikere kedvet adott a vidéki

színházigazgatóknak, hogy kövessék Paulay Ede példáját. Nagy-Magyarország minden számottevő városának színpadán életre kelnek a nagy drámai költemény alakjai.” A vidéki bemutatók Paulay Ede koncepcióját kopírozták, „sem dramaturgiai, sem színpadművészeti, sem pedig színészi szempontból nem nyújtottak [...] a fővárosiétól eltérő újszerűt.”⁸⁵⁵ Az ősbemutatót követő tíz évben 186 vidéki település büszkélkedhetett, a többnyire alkalmi színpadán történő *Tragédia*-bemutatással, a Paulay-féle rendezői és szöveggönyv-változatot játszották (néhol egy-két jelenet kihagyásával), és ez a szám 1905-ig elérte a 417 bemutatót, hatalmas közönségsikerrel, bevételi haszonnal kísérve. „Méltán mondogatta Neményi László színházigazgató, Neményi Lili nevelőapja még a 20. század elején is: Ha bajban vagyunk, elővesszük Az ember tragédiáját.”⁸⁵⁶

A *Tragédia* ősbemutatója, Paulay Ede rendezői felfogása tehát 22 éven keresztül élt a magyar színpadokon. A színházi kritikák és a memoár-irodalom, valamint a jelmezek és jelmeztervek, a színpadtervek⁸⁵⁷ mellett két alapvető kortörténeti dokumentum maradt fenn az Országos Széchényi Könyvtárban az 1883-as szeptember 21-ei előadásról: Paulay Ede rendezői példánya és az akkor színre vitt darab sűgőkönyve. E két dokumentum alapján – néhány jellegzetes eltérést jelezve a továbbiakban az eredeti szövegtől – is megvilágítható az ellentmondás Rákosi Jenő, elméleti szempontból helytálló kritikus kételkedése és Paulay Ede rendezői koncepciójának több mint két évtizedes sikertörténete között. A *Tragédia* szövegével történő összehasonlítást közvetlenül az előadás után Beöthy Zsolt végezte el, „ő volt az egyetlen, aki az előadást látva, rögtön összevetette a színpadon elhangzottakat a nyomtatásban megjelent szöveggel”, és kritikájában „kifogásolta a Madách szövegében végrehajtott önkényeskedéseket, csonkításokat, szöveg-összeforgatásokat. [...] Alapjában véve igaza van, [...] Paulay szövegcsontkításait és szerepcseréit az idő korrigálta, ami helytelennek bizonyult, azt elhagyták, jobban alkalmazkodtak a későbbiekben a szöveghez. Az ő érdeme nem a szöveg lerövidítésében, vagy átalakításában rejlik, hanem abban a merészségben, amellyel elindította Madách művét a nagyközönség felé. [...] Kiszabadította a könyvdrámát addigi börtönéből, megismertette egy szélesebb közönséggel, amely közönség a mű olvasójává vált a későbbiekben.” A Paulay-féle adaptációval indult el először az a folyamat, amit ma rendezői színháznak hívnak, sikere így elsősorban ebben keresendő.⁸⁵⁸

A továbbiakban egyáltalán nem a Rákosi–Beöthy-féle kritika folytatása a szándékom, hanem annak megmutatása, hogy a valóban nagyfokú szövegátrendezést mutató szövegváltoztatások, illetve a rendezői színházi koncepció milyen hermeneutikai dilemmákat vet(het)ett fel, így megmutatva azokat az okokat is, melyek miatt a 20. századi rendezők Paulaynál jobban ragaszkodtak az eredeti madáchi szöveg gondolati egységéhez, filozofikumának érvényre juttatásához. A 20. század első felében az egyik leginkább szövegű és egyben neves rendezői vállalkozás Hevesi Sándoré volt, aki a budapesti Nemzeti Színház igazgatójaként 1923. január 22-én, Madách születési centenáriumán már a saját modern, stilizált, jelzett színpadi terű (a körfüggöny és forgószínpad alkalmazásával folyamatos előadásban történő) változatát misztériumjáték formájában rendezte meg. Hevesi Sándor értelmezésében „Az ember tragédiája nem történelmi arcképcsarnok, nem látványos képsorozat, nem történelmi korfestés, hanem mindennél több, költőibb valami: az ember örök küzdelme Ádám álmában, változó víziókban.”⁸⁵⁹

Az *ember tragédiájának* színpadra állítása mind a mai napig az egyik legnemesebb feladatot jelenti rendezőknek, színészeknek, díszlet- és jelmeztervezőknek egyaránt, immáron 1883 óta. Éppen ez veti fel azt a folyton ismétlődő vitás kérdést a kritikákban, hogy vajon a színpadra állítás során megvalósuló színi előadás mennyiben tekinthető Madách drámai költeményének és mennyiben tekinthető rendezői újraalkotásnak, illetve összművészetnek? Megjegyzem, a kérdésfeltevés így problematikus, hiszen eleve színházi adaptációról, rendezői továbbgondolásról beszélhetünk a színrevitel során, így szükségképpen az eredeti *Tragédia* egy már újabb változatról, minden egyes színrevitel kapcsán, ugyanakkor az eredeti szövegtől és annak gondolati egységétől való eltérés szabadságfoka már vitatott a kritikák irányából. Mivel ezen a ponton merül fel élesen a probléma a *Tragédia* szövegét jól ismerők számára, ha szembesülnek azzal a ténnyel, hogy a színrevitel során mikor mit hagytak ki a drámai költemény szövegéből, és ez mennyiben módosította az előadott mű egészének értelmét. E problémafelvetés művészetfilozófiai hátterébe az értelmezés szabadságának kettős irányultságát állíthatjuk, a *Tragédia* meghatározottságaitól, mint „kötődésektől való eloldódás és a kötődésekbe való belépés összefüggéseként felfogott szabadság” kategóriapárját.

Radó György a szövegkihagyásokat négy pragmatikus okra vezeti vissza: a technikai megvalósítás nehézségeire, a kor érzékenységre, a színpadi előadás korlátozott terjedelméhez igazodó szükségszerű rövidítések-re, valamint az aktuális politikai háttérű cenzúrára. Ez utóbbi ok kivételével a nagymértékű rövidítés szempontjai az ősbemutató során is érvényesültek: „1883. szeptember 21-én, amikor Madách drámai költeménye először jelent meg színpadon, kimaradt (illetve csonkán az elsőbe olvadt) a második prágai szín és kimaradt az űr-szín is. Kétségtől mentesen technikai célú rövidítések voltak: a kor érzékenységet Paulay Ede a színeken belüli húzásokkal próbálta kímélni, s ilyen húzások szolgálták az előadás tömörítését, gyorsítását is, mégpedig nagymértékben, hiszen az összesen kihagyott 1450 sorból a kihagyott űr-színre és a beolvasztott második prágai színre csak 220 sor esik. Lényegileg ebben a formában játszotta a Nemzeti Színház a Tragédiát több mint két évtizeden át. A színek számának politikai célú csökkentése 1892-ben, Bécsben kezdődött, [...] a második előadástól kezdve kihagyták a cenzúra által már úgyszólván felismerhetetlenné csonkított konstantinápolyi színt. Az egyház tekintélyét féltették tőle.”⁸⁶⁰

A madách-i szövegnek csupán 61%-a maradt meg a Paulay-féle átdolgozás során, a *Tragédiából* 2560 sort hagyott meg a három és fél órás előadás számára,⁸⁶¹ mivel a teljes szöveg bemutatása hat órát igényelt volna. Sajnos, nemcsak a kor technikai színvonalán megvalósíthatatlannak bizonyuló jeleneteket hagyta ki Paulay, azokat, melyeket nem tudott látványná alakítani – így például a csillagok vonulását, a párizsi véres fejeket, a londoni haláltánc jelenetét, az űr-színt, mivel, idézve szavait: „a mit a színpadon nem lehet a valószínűség meggyőző látszatával mutatni, azt jobb elhagyni, vagy csak elbeszéltetni”⁸⁶² –, a rövidítések és a szöveg-összeforgatások során az eredeti madách-i mű gondolati egységeit is megsértette.⁸⁶³

Példának okáért az első színben az Űr gyönyörködése a teremtett világ felett – az Űr „Be van fejezve a nagy mű” kezdetű strófája és az Angyalok karának „Milyen büszke láng-golyó jó / Önfényében elbízottan” kezdetű éneke – teljes egészében kimaradt. Az angyalok kara első és második énekének vágott szövegét, valamint az Űr első megszólalását (I. szín 1–60. sor), így pontosan 60 sort tömörít Paulay Ede, mindösszesen az alábbi nyolc sorba:⁸⁶⁴

„Dicsőség a magasban Istenünknek,
Dicsérje őt a föld és a nagy ég,
Ki egy szavával híva létre mindent,
S pillantásától függ ismét a vég.
Megtestesült az örökös nagy eszme,
Im a teremtés béfejezve már,
S az Úr mindentől, mit lehelni enged
Méltó adót szent számolyára vár.”

Paulay Ede tehát kihagyta 'a világ mint gép' metafora első láncszemét az Úr első megszólalásával együtt, így Ádám további megszólalásainak e retoricitása, kifejezve az ember divinitorikus törekvését, már nem utalnak vissza erre (mivel nincs mire), így nem töltik be funkciójukat sem. Ezáltal egy igen lényeges filozofikus gondolati egység első láncszeme maradt ki. Az első színben, az Angyalok karának (az ősbemutató szövegéből kivágott) második énekében a világegyetem, majd a Föld leírását tartalmazó utolsó tíz sorában a nyelvi megformálás kizárólag az ellentétes alakzatokra épül (gyász és fénypalást, mosoly és könny, szép és rút, kis határ–nagy eszmék, fény és árny, kedve és haragja). Azzal, hogy kimarad az Angyalok karának ezen éneke az ősbemutató első jelenetéből, tulajdonképpen az ellentétek együttlevőségének harmonikussága marad jelzetlenül az első színben. A madáchi szövegben az Angyalok karának „nagy eszmék / Fognak lenni küzdelemben” sora előrevetíti a 'küzdes-filozófiát'. Ádám „az élet küzdelem” felismerést majd a tizenharmadik szín űr-jelenetében fogalmazza meg, a történelemből kilépve és a Földet elhagyva, úgy mint az emberi lét lényegét, létezésének értelmét. Paulay Ede nemcsak az Angyalok karának már jelzett második énekét hagyta ki, benne a nagy eszmék küzdelmének előrejelzését, hanem az űr-jelenetet is teljes egészében – a technikai megvalósítás lehetetlensége miatt. A küzdes-filozófia ádami felismerése és kimondása sajnos, teljesen szervesen és funkciótlannul, az eszkimó szín elején hangzott el. Itt, a megöregedett és folyton csalódott Ádám szájából ezek a szavak inkább parodisztikus hatással bírnak, mint heroikussal. Tudjuk, a drámai költeményben többször is megtörténik a küzdesre való utalás. Így például az angyali előrejelzés az első színben („Kis határon nagy eszmék / Fognak lenni küzdelemben.”); a luciferi óhaj a második

színben („Küzdezt kívánok, diszharmóniát”), az „élet küzdelem” ádám felismerése, valamint a luciferi meglepődés e „Gyermekkedély”-en a 13. színben, végül az Úr utolsó mondatában („Mondottam, ember: küzdj’ és bízva bizzál!”). A *Tragédiában* e többszöri kimondás kölcsönösen erősíti egymást, életfilozófiai összegzését nyújtva a történelmi színek folyton megújuló pragmatikus küzdelem-sorozatának, valamint a bukások és a csalódások utáni újrakezdések elvi magyarázatát is megalapozzák. A ’küzdes-filozófia’ e motívumsorozatából Paulay Ede csupán az eszkimó szín elejére szervesen illesztett ádám „élet küzdelem” felismerést és az Úr egymondatos felszólítását hagyta meg, miáltal a színre vitt mű legutolsó mondata funkciótlan, erőtlén és mindennek következményeképpen a *Tragédia* alapvető filozofikus gondolati egysége, a ’küzdes-filozófia’ csonka maradt. A Paulay-féle szövegben, a Sűgőkönyv és a rendezői példány egészét is átolvasva megfigyelhető, hogy a történelmi színekben megjelenő konkrét küzdelem-sorozatra helyeződött a hangsúly és főképpen a filozofikus részek rövidültek nagymértékben, így például Lucifer szövegei többségében egy-egy szentenciára vagy aforizmára korlátozódtak. Ez a tendencia az első színben is jól megfigyelhető. Lucifer szövegei igencsak lerövidültek a rendezőpéldányban, ahogy első megszólalása is. Mindennek következtében módosult az Úr és Lucifer közötti vita gondolatisága az eredetihez képest:

„S mi tessék rajta? Hogy néhány anyag

[...]

Néhány golyóba összevissza gyúrva,

Most vonzza, űzi és taszítja egymást,

Néhány féregben öntudatra kél,

[...]

Az ember ezt, ha egykor ellesi,

Vegykonyhájában szintén megteszi. –

Te nagy konyhádba helyezd embered,

S elnézed néki, hogy kontárkodik,

Kotyvaszt s magát istennek képzei.

[...]

Aztán mi végre az egész teremtés?

Dicsőségre írtál költeményt,

Beléhelyezted egy rossz gépezetbe,

És meg nem únod véges-végtelen,
Hogy az a nóta mindig úgy megyen.
Méltó-e ilyen aggastyánhoz e
Játék, melyen csak gyermekszív hevülhet?
[...]"

A Paulay-féle rövidített szövegben arra a kérdésre, hogy miért nem tesszik Lucifernek a teremtés, a nemtetszés válasza egyrészt az anyagnak a szellemmel való vegyítésére összpontosul, másrészt a teremtett világ mint 'rossz gépezet' metaforára, mely így csupán az Úr dicsőítését szolgálja és alapvetően egy unalmas játék. A négy vágás közül a kihagyott utolsó négy sor elhagyása a leginkább problematikus, amely az első luciferi filozofikus megszólalás gondolati összegzését tartalmazza („Hol sárba gyúrt kis szikra mímeli / Urát, de torzalak csak, képe nem; / Végzet, szabadság egymást üldözi, / S hiányzik az öszhangzó értelem.”). Ennek első fele az ember 'enisteni', divinatorikus törekvéseire utal, és mindentudóan előre sejteti annak kudarcát. Amikor Ádám először kimondja: „Önmagam levék / Enistennemmé” felismerést a harmadik szín legelején, a befogadónak nincs lehetősége visszacsatolni e vészjósló luciferi jóslatra a Paulay-féle szöveggel szemben. Tudjuk, a luciferi filozofálás szinte minden színben hangsúlyozza az ádami szabad akarattal szembenálló, az eszmék megvalósításáért küzdő ember törekvéseit meghatározó, a mindig ott lévő, megfellebezhetetlen végzet (mint determináció) érvényességét, ennek első láncszeme is hiányzik, hasonlóan a luciferi gondolat – a teremtett világ „öszhangzó értelem”-hiányának, a létezés értelmetlenségének – első láncszeméhez. Az Úr és Lucifer közötti vita másik alapgondolata, a monizmus és dualizmus kérdése, polémiaja a Paulay-féle vágott szövegben viszont sértetlen maradt, így ez került előtérbe az 1883-as ősbemutatóban a luciferi nemtetszés mellett.

Az 1883-as Paulay-féle rendezés tanulságos. Látható, hogy a színházi adaptáció során a pretextus filozofikuma ugyan alapvetően sérült, ám mindez a színházi előadás – a szó, a zene, a színpadi látvány kölcsönviszonyában létrejövő – médiumközi terének javára történt, s nem várt hatásként, a pretextus iránti olvasói érdeklődés felerősödésében. A Paulay Ede-féle adaptáció több mint két évtizedes sikertörténetének forrása rendezői felfogása volt. Paulay a korabeli „német meiningenizmust” követő modern

rendezői szerepet betöltve, a történelmi korhűsége törekvő vizuális látványszínházra koncentrált, festői historizmusra, „háromdimenziós terek”-et létrehozva a színpadon és e tökéletes illúzió megteremtését szolgálta Erkel Gyula kísérőzenéje is.⁸⁶⁵ Paulay Ede a történelmi színekben a realiztikus és a historikus hűséget előtérbe állító és azt kiegészítő látványos, a vizuális- és hangeffektusokban gazdag megjelenítésre koncentrált, elsősorban a jelenetek drámai akcióját, benne az emberi küzdelmek és csalódások pragmatikáját állította előtérbe, s nem az elvont gondolatiságot. Amennyit sérült ez a gondolati egység, a filozofikum, mégis annyit nyert a *Tragédia* a másik oldalon: az olvasási kedv felerősödésével, az eredeti művel való mélyebb megismerkedés ösztönzésével, egy szóval: a népszerűsítéssel.

3. A *Tragédia* első ’továbbírása’ – Czóbel Minka *Donna Juanna*

A hosszú életű Czóbel Minka (1855–1947) *Donna Juanna* című művét 1900-ban írta, 45 évesen, életútjának szinte pontosan a felén, bár ezt előre nem sejtette. E mű egyfajta számvetés a nő létezésnek tulajdonított lényegiséggel: a szerelemmel, többfajta szerelemfelfogást feszítve egymáshoz, egyben keresve annak metafizikus lényegiségét.

Czóbel Minka, ahogy Madách is, életének nagy részét a családi birtokon, Anarconson töltötte, annak erdőnyi parkjában és több ezer kötetes, könyvritkaságokkal teli könyvtárában. Az 1910-es évek végéig élénknek is nevezhető társasági életet élt, néhány európai utazása mellett elzarándokolt Jeruzsálembe is.⁸⁶⁶ Pesten is gyakran tartózkodott, de mégsem kapcsolódott semmilyen irodalmi körhöz, ahogy Madách sem. És ahogy Madách lírája szinte teljes mértékben, úgy Czóbelé is, a kánonrendben többé-kevésbé elfeledettnek tekinthető,⁸⁶⁷ érdemtelenül. S ahogy Madáchot, úgy Czóbel Minkát is többször nevezték a magyar nyelvet nem egészen jól ismerő dilettánsnak, kifejezésük gyengeségeit hangsúlyozva, némelykor meglátva és meglátatva egyéni nyelvhasználatuk meghökkentő eredetiségét.⁸⁶⁸ Czóbel dilettantizmusát S. Varga Pál határozottan cáfolja: „Dilettáns azonban nem volt: fogatkozásai inkább írhatók az útkeresés, a szereptévesztés, az elszigeteltség, a visszhangtalanság rovására, [...]”⁸⁶⁹ Sőt,

Czóbel Minka éppen a cizelláltabb nyelvhasználatot tartotta a nőirodalom jellegzetességének, másrészt az álomvilágot szinte valóságként leíró jelleget.⁸⁷⁰ Költészetének háttérben maradása szinte közmegegyezésszerű okának vélik nyírségi magányát, visszahúzódó, szemlélődő alkatát, külső megjelenésének állítólag nem egészen vonzó voltát.⁸⁷¹ Az anarcsi magány, mely nem tekinthető elzárkózásnak, hiszen társasági életére, társasági tag-ságaira levelezéséből következtetni lehet, nem lehetett oka kirekesztettségének.⁸⁷² Ahogy Madách, úgy Czóbel Minka is rendkívül művelt volt, a filozófiában nagy tájékozottsággal bírtak és mindketten kiválóan beszéltek, írtak és olvastak idegen nyelveken. Gyermekkorában angol, német, francia nevelőnők vették körül, s nemcsak a világirodalom nagyjait olvasta az eredeti nyelveken, hanem Párizsban is többször hallgatott a Sorbonne-on esztétikai és irodalmi előadásokat. Itt Lemaitre-t vélte mesterének,⁸⁷³ Ibsennel is váltott levelet. Irracionális érzéseket és érzelmeket, hangulatokat, álmoképeket, filozófiai eszméket – példaként kiemelve a korban kuriózumnak számító buddhista tanokat – és önreflexióit egyaránt megszólaltatta verseiben. Eredetileg nem szánta kiadásra költeményeit, ahogy Madách sem (a baráti körben terjesztett ifjúkori *Lantvirágokat* kivéve.) Ettől függetlenül mindketten idővel megjelentették verseiket (Madách életében 18 költemény látott napvilágot, többségük a *Tragédia* sikere után). Czóbel Minkának 35 évesen, 1890-ben jelent meg első kötete, *Nyírfalombok* címmel, melyet további hét lírai kötet követett: az *Újabb költemények* (1892), *Maya* (1893), *Febér dalok* (1894), *A virradat dalai* (1896), *Kakukfűvek* (1901), *Opálok* (1903), *Az erdő hangja* (1914). Az első kötet megjelenésének háttéréről így írt életrajzában: „Rajongásom a művészetért túl őszinte volt, igényeim az irodalom terén túl nagyok, semhogy a magam verseit nyomtatásra érdemesnek tartottam volna. Természetem megkövetelte az írást, egy benső szükségnek engedtem, ez volt minden. De a sors másképp akarta. Sógorom, br Mednyánszky László, a festő, kézhez kapta irataimat, meg-tetszettek neki, elvitte, megmutatta Jókai Mórnak s Justh Zsigmondnak. E két kitűnősége a régi s az új irodalomnak biztatott, buzdított, – nem mint udvarias férfi a nőt, – de mint ’művész a művésztaársat’, – komolyan, igazán. Így keletkeztek a Nyírfalombok. Azóta egyedül és kizárólagosan a művészetnek, az irodalomnak élek.”⁸⁷⁴

Változékony költészete a „népnemzeti lírától a modernségig a korszak valamennyi líratörténeti stációját megjárta”.⁸⁷⁵ S. Varga Pál szerint Czóbel Minka „volt az utolsó magyar költő, aki a világ hagyományosan rögzített és problémátlanul adott horizontjának szétolvadását drámai élményként élte meg”. S bár e veszteséget megpróbálta kompenzálni „népboldogító eszméiben” és „megrögzött moralitásában”, azonban a „világ – hagyományban rögzített – horizontja” az ő költészetében is „fölpukul”. A hagyományos „világhiány érzését a szubjektum kozmikus magányaként szóltatja meg.” Így a „széteső világhoz tartozva – ráadásul falusiként, nőként – fokozottan élte át a kívülálló sorsát; maradék büszkeségéből annyira futotta, hogy nem a kirekesztett, hanem a kivonuló ember gesztusával. Nem csoda tehát, hogy érzékeny lett a szecesszió életérzése iránt – érzékenyebb, mint a modernnek, akik egyre nagyobb magabiztossággal rendezkedtek be a polgár relevanciái nyomán kirajzolódó világban. A magyar fejlődés torlódottsága folytán az ő közege alkalmasabb lehetett a modern dekadencia megélésére, mint azoké, akik már valóságosként élték meg az új világ horizontját. [...] Czóbel Minka katolikus volt – ez sokat megmagyaráz Madách, Vajda, de valamennyit még Reviczky, Komjáthy szemlélete iránti érzékenységből.”⁸⁷⁶

Madách *Tragédiájának* és Czóbel korai műveinek közös problematikája a metafizikus lényegkeresés. Czóbel Minkánál e lényeg elérhetőségének kétségessége teszi költészetét a szecesszióra, majd a „szecessziós szimbolizmus”-ra jellemzővé: a dezilluzionizmus, a halálvágy, a menekülés, a magányos befelé fordulás, a titokzatosság és egyben a legkülönbözőbb ambivalenciák, így a dekorativitás összeolvadása a „brutalitás iránti kíváncsiság”-gal; a morbiditás és a moralitás; a szépség és a pusztulás; a szépség és a halál; valóság és álmvilág; külső és belső; látszat és lényeg; „a rútság szecessziós dekorativitásának”; a „halállal és a szexualitással kapcsolatos paradox érzésvilág” lírájává,⁸⁷⁷ a „szétszórt szubjektum”⁸⁷⁸ költészetévé. Általában úgy emlegetik költészetének egészét, mint összekötő kapcsot Arany és Ady nemzedéke között, mely a romantikus költészet tradicionális toposzai, a népnemzeti líra beszédmódja felől kapcsolódik a 19. század legvégének modernizációs törekvéseihez.⁸⁷⁹

Czóbel Minka fentebb idézett bemutatkozó önéletrrásából tudjuk, hogy németre fordította Madách *Tragédiáját*,⁸⁸⁰ egészében vagy részleteket,

arról már nincs ismeretünk, és maga a fordítás sorsa is ismeretlen. Kis Margit 1942-ben megjelent monográfiájából kiderül, hogy Czóbel Minka Detlev von Liliencron-nak, egy kortárs német lírikusnak, színpadi szerzőnek és prózaírónak levélben tett ígéretet a fordításra.⁸⁸¹ A Czóbel család tágabb rokonsági körébe tartozott a Madách család is.⁸⁸² Tehát annyi bizonyos, hogy Czóbel Minka alaposan ismerte és fordította is Madách fő művét. Bene Kálmán az elsők között jelezte Czóbel *Donna Juanna* című műve és Madách *Tragédiája* közötti párhuzam meglétét, mint 'Éva álmát',⁸⁸³ azonban sejtését nem támasztotta alá, nem bizonyította. Ahogy azt a cím is jelzi, Czóbel a Don Juan legendát értelmezi újra, mégpedig eredeti módon. Egyrészt megalkotja Don Juan női hasonmását, másrészt Donna Juanna Don Juanban fedezi fel „tulajdon énjének képét, mását”, így az iránta érzett szerelem ebben az értelemben narcisztikusnak is interpretálható. Másrészt az érzéki Don Juannal szembeállítja az abszolút tiszta és érintetetlen, ugyanakkor földöntúli szépségével mindenkit meghódító nőt, Donna Juannát, így amennyire ellentétesek, annyiban hasonlatosak is. Harmadrészt egy újraértelmezett Don Juan-legendának is tekinthető Czóbel műve abban a vonatkozásban, hogy élete végén Don Juan megtagadva korábbi érzéki szerelemfelfogását, a célját soha el nem érő szerelmes vágyódást véli az igazi szerelemnek. Egy érdekes és a költőnő modern szemléletére utaló – véletlennek tekinthető, és annál inkább meglepő – párhuzam, hogy művének kiadása után három évvel később készül el Bernard Shaw *Ember és felsőbbrendű ember* című négy felvonásos darabja (1905-ben adják elő), mely a világirodalomban megteremtí az érzékeknek ellenálló Don Juan-típust. A darab hasonlóan filozofikus dialógusokkal terhelt, Friedrich Nietzsche felsőbbrendű ember gondolatával polemizál, és Don Juan szintén a pokolra kerül.

*Donna Juanna*ban hasonlóan nietzschei s emellett schopenhaueri eszme-mozaikokat fedezhetünk fel, ahogy ezt közvetlenül megjelenése után Osvát Ernő már megtette. Az Új Magyar Szemlében így kérdez a kritikus: „Ki ez a Donna Juanna? Az Übermensch női párja? [...] Kíspekulált pandan Don Juanhoz, egy pici nőnemű Faust, egy gyermeklány a Hamlet hatása alatt [...] Egy disztíngvált tévedés.” Egy másik, a Budapesti Naplóban írt recenziójából egy mondatot kiemelve: „Donna Juanna irtózik a szerelemtől, mert bűnnek tartja, hogy halandónak adjon életet. Beszűnteti

önmagában az emberiséget. Szóval gyermekes, beteg, csacsi.”⁸⁸⁴ Itt Os-vát Ernő tulajdonképpen egy schopenhaueri inspirációjú gondolatot emel ki és azt kritizálja. Valamint van ugyan párhuzam a nietzschei felsőbbrendű emberrel, hiszen Donna Juanna elkülöníti önmagát a „boldogító” hölgyek sokaságától, hangsúlyozva egyéniségét, kivételességét és az ezzel járó magányosságot is; ugyanakkor a többi ember által látott nőiség-feletti-ségnek, így földöntúli szépségének, mely kiemeli a nők tömegéből, éppen hogy nem tulajdonít kivételes szerepet a főhősnő. Donna Juanna egy absztrahált alak, a szerző eklektikus életfilozófiai gondolatainak jelképes megszólaltatója, a mű egésze pedig, egy filozofikus jellegű dialógus a szerelemről és a halálról. A továbbiakban a párhuzamokat keresem Madách *Tragédiája* és Czóbel *Donna Juannája* című műve között, a továbbírás mód-jait is felfedve.

Donna Juanna műfajának vitatottsága is mutatja, hogy Czóbel Minka műve nem vagy nehezen ’kategorizálható’ és inkább kísérlet maradt. Ahogy a *Tragédia* esetében a drámai költemény megnevezés mellett igen gazdag a műfaji hovatarozás különböző árnyalása, hasonlóan ez állapítható meg Czóbel Minka művének esetében is. A szerző a *Donna Juannát* „*Regényes költemény tíz jelenetben*” műfajjelölő alcímmel jelentette meg nyomtatásban, 1900-ban. Márton László drámai költeménynek véli, Pór Péter szerint csak annyiban nevezhető drámai műfajúnak, amennyiben a díszletek közé kép-zelt eszmék mozgását tárja elénk.⁸⁸⁵ Karádi Zsolt további műfaj-variációkat sorakoztat fel: például Danyi Magdolna a madáchi poéme d’humanité mintájára poéme d’idée-nek, az eszmény, az eszményítés poémájának gondolja, Jenei Teréz misztikus-mágikus szecessziós drámatípusba sorolja és Balázs Béla misztériumai előfutárának véli.⁸⁸⁶

A jelenetekre tagolás, a párbeszédnek filozofikus eszméket hordozó volta, az azokra épülő cselekményvezetés és a jelenetek előtti helyszínleírás a madáchi drámai költeménnyel és e műfajjal állítható párhuzamba, de ahogy a *Tragédiában* sokan megkérdőjelezik a valódi drámaiságot, úgy Czóbel műve esetében ez még inkább megtehető, hiszen szembeütő a szegényes cselekményvezetés, a tragikus konfliktusok hiánya, a dialógusok túlrtsága. Ugyanakkor egy-egy felvillantott életsorsban miniatűr, éppen csak jel-zett, sejtetett és titokzatos, lelkiségükben megélt életdrámák sorozata vo-nul végig az olvasó előtt (a madáchi londoni szín szereplőihez hasonlóan),

így például az apa feltételezhető meg nem értettsége („Lelkem?! mi köze hozzád? mit ismerted?”); az anya örületet okozó szerelmi érzése férje iránt; Don Fernando reménytelen szerelme az elérhetetlen Donna Juanna iránt; az Idegen lelkiismeret-furdalása elkövetett bűnei miatt; Don Juan vágyódása a soha el nem érhető szerelem iránt. Czöbel művének valamennyi szereplője boldogtalan, életük nagyobb részében olyan életet éltek, amelyet valamilyen szempontból életük vége felé megtagadnak. Lelkük szinte terror alatt tartja létezésüket, az örület határát is súroló vágyódás, a reménytelenség, a meg nem értettség, a bűntudat és a magány-érzet uralkodik rajtuk. A főhősnő és Don Fernando némileg kivételt jelentenek abban, hogy bár ők is boldogtalanok, de veszteségüket azzal kompenzálják, hogy eszményeik szerint élnek. Azt viszont már nem veszik észre, hogy éppen eszményeikhez, elveikhez való ragaszkodásuk lesz boldogtalanóságuk, magányra ítéltettségük végső oka. A fentebb felsorolt műfajmegjelölés sokfélesége nem véletlen, mivel maga a mű, annak mágikus, misztikus és filozofikus elemeket egyaránt hordozó mivolta generálja a műfaji besorolás nehézségeit. Ha a *Donna Juanna* kétségtől megkérdő műfaji eklektikusságában meghatározónak véljük a külső formai elemeket, így a verses formát, a dialógusokra építő jelenetkezést, valamint a filozofikus jellegű szólamokat, csak akkor nevezhető drámai költeménynek.⁸⁸⁷

Ki is ez a Donna Juanna? A műben Szép Fülöp (1478–1506) és Kasztíliai Örült Johanna gyermeke, akinek fogantatása középkori rémtörténetet idéz: Szép Fülöp felesége utolsó útjára kíséri halott férjét, a Burgosból Granadába vezető félúton örült szerelmi érzésével feltámasztja, s halott urával egyesülnek a koporsóban. Már az első jelenetben feltűnik a *Tragédia*-ra és természetesen a romantikára is oly nagyon jellemző végletes ellentétek halmozása, mely néhol a morbiditással azonos. Például Johanna így szól kíséretéhez: „Vegyétek le azt a rút fedelet, / Mely minden boldogságot elfedett.” Egy másik ellentét: Johanna szépek látja halott férjét, míg a rabzolgák bűzlő tetemnek. (A „szép halott” gondolata a *Tragédia* egyiptomi színében éppígy fellelhető.) További ellentét a lélekkel szembeállított „mocskos” vágy valamint Johanna örült szerelmének morbid mivolta között feszül, mely még mindig birtokló és kisajátító, még a halál ellenében is.

Donna Juanna a szerelem és a halál gyermeke, egy örült és ördögi erejű szerelem gyümölcse, egy „testet öltött bűnös gondolat”. Születésének pilla-

natában anyja meghal, aki világhódító, mágikus erejű és szinte földöntúli szépséget hagy örökül lányának, mely végzetszerűen determinálja sorsát, hiszen valamennyi férfiú csak ezt a külső szépséget veszi észre, heves udvarlásba kezdenek, s Donna Juanna mérhetetlenül unalmasnak véli „rég elcsépelet nótá”-jukat. Mellékesen hatalmas vagyont, ám névtelen árvaságot örököl, valamint egy szintén végzetesnek bizonyuló anyai átkot: „Ne szeressen soha, de tiszta szemmel / Nézzen az életadó napvilágba.” A kezdő két jelenet után, mely egységet képez, a következő négy jelenetben – mely a második nagyobb szerkezeti egysége a műnek – Donna Juanna e kettős örökségtől determináltan sorra utasítja el kéréit, és velük együtt az érzéki-testi szerelmet. Filozofálgatva válaszol a szerelmes és hódoló szavakra, elutasítva a szerelmet a nemző ösztönrel, a természetes vágyakkal együtt – szinte Schopenhauer szócsöveként.⁸⁸⁸ Így mond nemet a szimbolikus alakokként megformált udvarlóknak, Don Salvadornak, a trubadúr lovagnak a III. Érzélgés című jelenetben, és Don Pedronak, a gazdag udvarlónak a VI. Tisztesség című jelenetben. A főhősnőhöz titkos szerelmese, Don Fernando, a tudós kerül legközelebb – a IV. Közvélemény és az V. Hódolat című jelenetben –, aki a *Tragédia* Kepleréhez hasonlóan egy rezignált csillagász. Don Fernando úgy véli, hogy bár „hipotézisei” mind „győzni fognak” a jövőben, azonban életidejében mégis „reménytelen tudománya”, mert soha nem juthat a talány mélyére, a lényeg megismerésére. Lelki és szellemi közösségük abban rejtekezik, hogy mindketten ismerik a „fájó boldogságot”, és minden remény s illúzió nélkül élnek magányos értetlenségben. Ez az értetlenség oldódik bújtatottan és halványan a kettőjük összeköttetését jelző motivikus ismétlések révén: először Don Fernando nevezi csillagnak Donna Juannát, majd Donna Juanna láttatja önmagát csillagnak Don Juannal való párbeszédében. Végül szellemi és lelki kapcsolatukra utal a Túlánról című jelenetben Donna Juanna akkor, amikor elutasítja Julius Caesar szerelmét. Itt ismeri fel Donna Juanna lelki-szellemi közösségüket: mindketten olyan, metafizikai jellegű tudásra vágyódnak – a főhősnő a szerelem lényegének a megértésére és annak megélésére; míg titkos szerelmese, a csillagász pedig, a világmindenség lényegének a megértésére – amelyet soha el nem érhetnek: „Jó Don Fernando, most már értek végre: / Mi reménytelen a nagy titok mélye? / Megfoghatatlan örökre a lényeg.” A mű filozofikus eszmecseréi kettőjük között zajlanak,

kiemelt az anyag és a lélek problematikája. Amíg a *Tragédiában* az ember anyagi és szellemi kettősségeinek kizáró ellentmondásosságát éli meg Ádám, addig Czóbel Minka műve az anyag (a test) és a lélek közötti örök küzdelmet mutatja be. Először Don Fernando panasolja az anyag uralmát a lélek felett, szinte ádámí szólamként: „Csak legalább ne kötné mindörökre / Anyag a lelket e kis földi rögre! / Míg benne él, a lélek meg van csalva. / Mért is oly szörnyű az anyag hatalma?” Vele szemben Donna Juanna a lelket véli „szörnyű ragadozó állat”-nak, egy „rabszolgahajcsár”-nak, mely a testet, „mint kegyetlen kényúr készíti menni / Mások és önmaga elpusztítására”. A lélek űzi a testet a „káros munkára”, „világveszélyre”, „mások romlására”, így a „lélek / Hatalma százszor szörnyebb”. Megjegyzem, a schopenhaueri a világ mint akarat, mint folyton megújuló vágy és ennél fogva harc, nyomorúság s szenvedés gondolköre vetül erre a zsarnoki lélek-felfogásra.

Donna Juanna apjától is kapott egy determinisztikus örökséget, a nőiség lényegét, a fajfenntartást elutasító (szintén schopenhaueri ihletettséggű) gondolatot. A halott, ám a nemzés idejére feltámadt apa emlékezetes gondolatát – „Nász-ágy, koporsó, hisz ez egy, nem látod? [...] Gyümölcsöt, bár ha érlelhetsz belőle, / A koporsóé az már jó előre.” – fogalmazza át lánya, Don Pedroval, a gazdag előkelő udvarlóval való beszélgetésében a VI. Tisztesség című jelenetben: a megvalósult, életet adó szerelem és a halál szükségyszerű összefonódottságát állítva („mert ki éltet ad, ha bánja, / Ha nem – egy lényt dob mindig a halálba.”) és egyben büszkén vállalva az egyéniséget választó nő magányát („Mi vagyok, s voltam: egy egyén”).

A mű második szerkezeti egységében, a III., IV., V. és VI. jelenetben az elkülönülés a középszerű férfiaktól és e férfiakat „boldogító” hölgyek sokaságától nietzschei hatásként interpretálható, ahogy erre Osvát Ernő is utalt. Donna Juanna mint egy női Übermensch jelenik meg az olvasó előtt. A nietzschei csordaembertől való elkülönülése a Közvélemény című IV. jelenetben válik erőteljessé. Némileg hasonlít e tömeg viselkedése a *Tragédia* tömegeihez a gyors pálfordulást illetően, mely egyik percben „boszorkánynak”, az „ifjúság megrontójának” véli Donna Juannát, és azt kívánja, hogy a „Sátán égetné meg”, míg a következő pillanatban metafizikai magasztalokba emeli: „Donna Juanna, üdvözlégy, Donna Juanna!” Donna Ju-

anna elkülönülése és kiemelkedése a tömegből hasonlatossá teszi őt Ádámhoz, mégpedig abban, hogy nemes értékeket képvisel a tömeg ellenében, nem foglalkozik a konvenciókkal, a tömeg elvárásaival, szóbeszédével és ellentmondásos viszonyulásával, mindez hidegen hagyja; ellenben értékeli a tudományt, a művészetet és pártfogolja a szegényeket. Don Fernando, a csillagász kívülről láttatja a tömeg viszonyulását Donna Juannához, ugyanakkor a szeretett nő kivételességét a csillag metaforával fejezi ki. A végletes ellentétek használata továbbra is uralkodó stílusjegynek tekinthető, s egyben a *Tragédiára is* emlékeztető.

DON FERNANDO (*A kert rácsához dőlve figyeli a tömeget.*)

Hogy röpítik felé a mámor szárnyán
Szerelem kardalát; – fényes szivárvány,
Mely minden percben esőcseppé válhat,
Ma szerelem, holnap már fojtó bánat,
Vagy gyűlölség, mely szétépné, megölné
Bálványát sárba dobna, összetörné,
De most előtte még meghajlik térde,
Mind képes volna itt meghalni érte.
(*Egész hével.*) Szépséges csillag, óh, Donna Juanna!
(*Mosolyog*) S én, az őszülő, rideg csillagász,
Úgy sóhajtok utána, ez a láz
Úgy elfogott, mint ama gyermeket,
Ki ma még ifjú testével szeret.
A csillagok közt is csak őtet látom,
Őt, az égbolt legfényesebb csillagát,

Az első szerkezeti egység – az I. és a II. jelenet – Donna Juanna fogantatásának és születésének háttére egy konkrét helyszínnel megjelölt világban történik, hasonlóan a második egységhez, mely Donna Juanna egyéniségének, nő-felettségének, felsőbbrendűségének kibontása az udvarlókkel és a tömeggel szemben (a III-VI. jelenet). Ezzel szemben a harmadik szerkezeti egységnek tekinthető következő három jelenet – VII. Túlnanról, a VIII. Irgalom és a IX. Szerelem – jelképes, mind az alakok megformálását, mind a helyszíneket tekintve. A cselekmény szinte teljesen eltűnik: a VII. jelenet a képzelet (álom) és a valóság határán játszódó álom-

szerű alakokkal történő beszélgetéssorozat; a VIII. jelenet egy jéghideg világban, egy hegy csúcsán történő beszélgetés az Idegennel, végül a IX. jelenet egy perzselő forróságú, ámde gyönyörű kertben zajló beszélgetés Don Juannal.

Ádám álomképeinek történelmi alakjaival állítható párhuzamba a VII. Túlnanról című jelenet, az álomszerű találkozás és beszélgetés a „nagynevű emberi” vezetőkkal, Julius Caesarral, majd Szent Ágostonnal és a Megváltóval. A *Tragédiára* is oly jellemző ellentétek sorakoznak: véges ember – végtelen szerelem; hívja is, meg nem is a múlt alakjait; az őket hívó végszót – „Mindent nyerhet, ki mindent elveszített” – akár Ádám vagy éppen Lucifer is mondhatná. És ahogy Ádám, úgy Donna Juanna is metafizikai tudásra, a lényeg megismerésére vágyódik. Kérdésfeltevése a nőé, aki először a metafizikai magaslatokba emelt végtelen szerelem valódiságára kérdez rá, majd a „lényeges világtól” elválasztó „titkos fátyol” fellebbentését várja, a buddhisták Maya fátylára utalva, ugyanakkor fél is a választól, a „végcsalódás”-tól. Szent Ágostonnal való dialógusban fogalmazza meg vágyait: a Megváltótól a kételkedés és az „utálatos” haláltól való megváltást várja, a lelkiismeret furdalás és az emberi gyöngeségek, a vétkek alóli feloldozást, valamint a választ arra, hogy honnan a gonosz, isten mért engedi a működését és miért engedi a sok szenvedés megtörténtét. A Megváltó válasza nem az emberi értelemmel felfogható tudásra utal, hanem egy platonikus ihletettséggű metafizikus lényegiséget sejtet: „Minden hang, minden sugár mondja néked / A megfejtést. – De ha te mégsem érted! / Tán ha lehull rólad »föld gondolatja«, / A test – az újabb változás megadja / Neked fogalmát egy nagyobb világnak, / Mit most látsz: csak névtelen fények – árnyak.” A Megváltóval való beszélgetésben Donna Juanna alakja szinte groteszkké válik: egyrészt nevetségessé a kacérkodó jelenet révén, hiszen éppen ő esik abba a hibába, melyet a férfiaknál olyanannyira megvetett és felszínesnek ítélt, másrészt tragikus is marad értetlenségében. A Megváltótól való elhagyatottsága sejteti, hogy a szépség e jelképes alakja megváltatlan marad. A IX. Szerelem című jelenetben hiába ismeri fel a felségesen szép férfiban, Don Juanban tulajdon énjének képét, mását, érzi, hogy az iránta ébredező szerelemmel végzete és halála is beteljesül. Találkozásuk egyben önreflexió is:

DONNA JUANNA (*Figyelmesen megnézi, aztán nyugodtan:*)

Szép vagy, látom, parancsolsz a nősténynek,

Szemedtől föllángolnak szenvedélyek,

De ily csodát – ugye sohasem képzelted? –

Asszonyi testben tiszta csillaglelket?

Az idézet utolsó két sor Donna Juanna felsőbbrendűségétől áthatott önreflexiójának összegzése. Megjegyzem, a főszereplő felsőbbrendűségének e csillag metaforája Nietzsche-nél is fellelhető, így *A vidám tudomány* könyvének egyik betétversében, a *Csillag-erkölcs (Sternenmoral)* címűben.⁸⁸⁹ Amikor Donna Juanna önmagát tiszta csillagleleként identifikálja, egyrészt ez a csillagmotívum kibontása a művön belül, először Don Fernando, a csillagász nevezte Donna Juannát csillagnak. Másrészt ez az önminősítés, asszonyi testben tiszta csillaglelek, egyben visszautal az előző jelenet történéseire, melyben Donna Juanna először részvétet érez az őt megtámadó Idegen irányába, bekötozi kezét, vállára teríti a hidegben saját köpenyét, meghallgatja gyötrődését, s mikor az Idegen csak egy csókját kéri gyógyulása reményében, Donna Juanna ridegen elutasítja. Donna Juanna tisztaságát megőrzi, melynek feltétele itt a részvétlenség, párhuzamba állíthatóan Nietzsche *Csillag-erkölcs* című versével. A részvét, a szánalom, az irgalom elmarad, a hideg szépség, Donna Juanna (önmaga általi) megváltathatatlanságát erősíti meg. Sorsszerű történésként, hogy beteljesülhessen anyja által jószolt végzete, elkárhozása, a szerelem és a halál szimbiózisában (az utolsó, a IX. Szerelem jelenetben). Don Juan szinte luciferi hangon kezd a hódításhoz, majd a *Tragédiára* jellemző végletes ellentételezésben folyik a beszélgetés. „Utálat és vágyak közt”; „Egy pokolláng” – mondja önmagáról Don Juan, mely Donna Juanna szerint „égi szikra tán”. Don Juan, az abszolút érzéki férfi és Donna Juanna, az abszolút földöntúli (érzéketlen) szépség szerelemfelfogása több hasonlósággal bír. Mindketten dalban fogalmazták meg: Don Juan ezernél több szeretkezése után is vágyódik az Örök Nagy Szerelemre, a fájó boldogságra:

Egy fájóbb boldogságot adjál,

Mélyebb üdv legyen az enyém.

Szeretni vágyom végre, végre!

Ah, engem hány is szeretett,

Ne légy te hozzájuk hasonló,
Légy az, kit én szeretthetek!
Tested-lelked szépségét adnád?
Adj többet! ez még nem elég!
Ha örülten szerelmed kérem,
Légy hideg s tiszta, mint a jég!

Mozdulatlanul, nem érintve egymást, Donna Juanna is hívja az örök, nagy szerelmet, a *Tragédiára* (is) jellemző ellentétek halmozásával:

Minden, mi édes,
Keserűséges,
Minden, mi élet,
Mi halálé lett.
Minden, mi készttet,
Mi megigézhet,
Minden, mi távol
Átlátszó fátyol,
Titkos végsejtelek,
Ki nem vagy, s nem voltál,
Ki a mindenség vagy:
Örök, nagy Szerelem,
Jer, várlak!

Majd egy zivatar villámzákora elpusztítja őket. A szépség absztrahált alakja megváltatlan marad; sorsa nem az örök élet, hanem az örök halál, a csillaglelkű szűz elkárhozásra ítéltetett. Ahol álltak, „a hamu és üszökből magasan emelkedik ki egy hófehér virág, mely szinte lángolni kezd, fehér, izzó tűzben.” A Ginster jelképes virága ez: az első jelenetben Donna Juanna fogantatásának helyét és az utolsó jelenetben pedig elkárhozásának színhelyét jelöli és – a szeccszíóra jellemzően – szépséges halálvirágként foglalja keretbe élete történetét. Alakjának e metamorfózisában is csábító és halált hozó: „S ki leszakítja, legyen nő vagy férfi, / A reá jövő reggelt már nem éri.”

A legkülönbözőbb végletes szerelemfelfogások feszülnek egymásnak Czóbel Minka művében: az anya örültként felfogott, a halállal párhuzamba állított szerelme; az udvarlók – Don Salvador és Don Pedro – saját gyönyörűségüket, a faj fenntartását szolgáló szerelemfelfogása. Don Fernando, a csillagász a fájó boldogtalanságot azonosította a szerelemmel. Don Juan, elvetve és megtagadva korábbi érzéki szerelemfelfogását – a célját soha el nem érő – szerelmes vágyódást vélte az igazi szerelemnek. Donna Juanna, elutasítva a szerelem érzékiségét, testiségét és a gyermeknemzést, mely „egy lényt dob mindig a halálba”, a mű legvégéig keresi az eszményi szerelem metafizikai lényegét. Azonban ezt a tudást nem kapja meg, sem ennek megvalósulásában nem lehetett része. Elkárhozása előtti utolsó dalában még mindig egy nem létező („nem vagy, s nem voltál”); ambivalens módon leírt; platóni ideaként megfogalmazott „Örök, nagy Szerelem”-re vágyódik.

Végül az Epilógus, a X. jelenet, mintegy kiegyenlítőképpen, az utast kísérő aggastyán szájába adva fogalmaz meg egy utolsó szerelemfelfogást, mely a végletes szélsőségek helyett a mértékletesség és az egyszerű, természetes szerelmi érzés megtalálására int. Mindössze két sorba tömöríti az ember számára felfogható és egyben megélhető szerelem lényegét. Az utolsó és egyben a legátfogóbb ellentét állítva fel a műegészben, hiszen e két sor a szerelem egyszerűségét és élhetőségét állítja szembe a mű egészében megfogalmazott variációkkal, az életidegen, misztikus és metafizikus vagy éppen nagyon is praktikus (a szerelem mint gyönyörforrás illetve a fajfenntartás eszköze) szerelemfelfogásokkal: „Pedig milyen szép, hogyha a nő és férfi / Mértékletesen szeret, egymást érti.”

Az Epilógus röviden összefoglalja Don Juan és Donna Juanna történetét, miközben ítélkezik:

Virágos kert volt egykor e hely itten,
De elpusztítá a hatalmas Isten,
Mert olyanoknak érte bűnös lába,
Kik nem voltak valók a föld porába.
Öregapám hallotta, mint menydörgött,
Midőn Don Juant elvitte az ördög,
És őt, kinek föld sohasem látta mását:
A legszebb asszonyt, – hű boszorkánytársát.

Mert mindkettő szörnyen vétkezett,
Az egyik: *mert folyton szeretkezett*,
A másiknak még bűnösebb volt lelke:
Mert a *szerelmet sohasem ismerte*.

Közös bűnük, elkárhozásuk oka végletesen eltúlzott, eszményiesített szerelemfelfogásuk volt. Donna Juanna bűne azonban nagyobb, mivel a szerelmet metafizikus eszménnyé torzító felfogása együtt járt életidegenséggel, természeti, emberi, női mivoltának megtagadásával. Végzetes sorsa így a halál, az elkárkozás volt. Ugyanazt a hibát követte el, melyből Ádám csalódásai is fakadnak, míg Ádám az eszméket gondolta el valóságos létezőkként, addig Donna Juanna a szerelem eszményét vélte annak. Donna Juanna elkárhozása előtti dalában némi gondolati analógiát láthatunk az űr-szín Ádámjával: Ádám anyagi lététől elszakadva a végső megsemmisülés határáig jut, mivel a tisztán platóni ihletettségű „gondolat s igazság végtelen” voltát állítja: a szellem elsődlegességét és függetlenségét az anyagivilágtól; hasonlóan Donna Juanna az „Örök, nagy Szerelem” iránti metafizikus vágyában semmisül meg.

Donna Juanna sorsa végzetszerűen meghatározott, anyja végrendelkezése, apja eszmei öröksége által a Szépség és a Halál gyermeke. A felszínre (szépségére) figyelő környezet számára rejtve marad belső világa, egyedisége és ez magányának, boldogtalanságának egyik forrása. A szellemiség és egyéniség, mellyel azonosítja magát, a férfiak számára érdektelen, kivéve Don Fernandot. Donna Juanna absztrahált alakjának végzetszerű tragikuma, hogy nem ismer(het)te fel és nem élte meg a szerelem valóságos és az ember számára megélhető szépségét. Tragikuma intellektuális tragikum is, olyat keresett egész életében, amely a valóságban nem létezik és így meg sem ismerhető, csak annak eszményített (tév)képzete. A szerelem misztikus és metafizikus magaslatoiba emelése nem élhető meg a földi ember számára, az „Örök, nagy szerelem”-re való vágyódás megvalósulatlan marad. (Lehetséges, hogy Czóbel Minka önmaga lírai stilizációját teremtette meg egy földöntúli szépséges, de a szerelmet soha meg nem ismerő *Donna Juanna* alakjában.⁸⁹⁰ Valószínűsíthető, hogy a szerelmet feleslegesen túlbonyolító női intellektus felett is ítélkezett e műben, szembeállítva a szerelemről szóló terméketlen, élheterlen filozofálgatást és misztikusságot a

mindennapi élet egyszerűségében szép és megélhető érzésével. Annyi bizonyos, hogy a szerelem és legkülönbözőbb konfigurációi alaptémája költészetének. Műveit olvasva az a benyomásunk támad, mintha túlgondolkozta volna magát a szerelem témáján.)

Madách *Tragédiája* és Czóbel *Donna Juannája* között alapvető filozofikus párhuzamnak vélem, hogy az ádami metafizikai minden-tudásra és a metafizikus megvalósultságra való vágyódással analóg a Donna Juanna-i motiváció, mely egyetlen eszmény, a metafizikus (illetve a misztikus) módon felfogott szerelem megismerésére és megvalósítására törekszik. S ahogy az ádami kérdésfeltevések a metafizikai minden-tudásra irányulnak, úgy Donna Juannáé is a szerelem témáját illetően: „Olyan volt *akkor* is a véges ember? / Szeretett-e végtelen szerelemmel? / Nemesebb volt-e vágya, szenvedélye, / Gondolatának volt-e fénye, mélye?” S amennyire bizonyosságba helyezett bizonytalan válaszokat kap Ádám, olyannyira elmentmondásos szerelemfelfogásokat jelenít meg Czóbel műve is. Végkövetkeztetésük is analóg: a metafizikai lényeg tudása (irányuljon bármire) nem szerezhető meg az ember számára, az eszme megvalósítására való törekvés a halál határhelyzetébe sodorja az embert, ahogy Ádámot; metafizikai eszményként a szerelem nem élhető meg, halált hozóvá válik Donna Juanna számára. Sőt, az erre való törekvés és vágyódás éppenhogy az ember tragikumának legfőbb okozója, Donna Juanna esetében boldogtalanságáé, magányáé, majd elkárkozásáé. A metafizikai magaslatokba emelt szerelem nem élhető meg a földi nő számára, legyen a nő bármennyire is földöntúlian szépséges, ahogy Ádám eszméi sem valósulhatnak meg, legyenek azok bármilyen „szent” és „nagy” eszmék. Nem közvetlen hatásról, hanem egyfajta ihletettségen, inspiráción alapuló továbbgondolásról és továbbírásról beszélhetünk a két mű közötti kapcsolódás jellegét illetően, mégpedig a nő számára lényeges tudás, a nő eszményvilága, szerelemképe felől. A *Tragédia* test és lélek viszonyának inverze schopenhaueri ihletettségű: *Donna Juannában* a lélek, vágyaival, akaratával, lelkiismeret-furdalásaival elnyomja a testet, uralkodik felette és gyötri azt, míg Ádámnál éppen testi-biológiai léte korlátozza „büszke lelkét”. Szembetűnő az analógia a *Tragédia* álomszíneinek történelmi alakváltozatai és Donna Juanna álomszerű találkozásai között, Julius Caesarral, Szent Ágostonnal és a Megváltóval. Párhuzamos vonás a korra jellemző filozófiai eszme-mozaikok meg-

léte, továbbá a végletes ellentételezések gyakorisága, valamint a szerelem és a halál összekapcsolódása, de amíg a *Tragédia* történeti színeiben a szerelemre – közvetve – vetül a halál árnyéka; addig ez a *Donna Juannában* közvetlenül a főhősnő alakjában és végzetes sorsában egyesül.

4. A *Tragédia* létmódja a zenében

Paulay Ede 1883 szeptemberében megjelent cikkében, amelyben közönségét megpróbálja a bemutatóra felkészíteni, így ír: „Schol se akartam külső fénnel vonni el a figyelmet a költeményről, de törekedtem mindent előállítani, ami világosabbá, könnyen érthetővé teheti. Zenével is kellett némely helyeket kiemelnem, s Erkel Gyulában lelkes munkatársat találtam.”⁸⁹¹ Erkel Gyula ekkoriban a Nemzeti Színház elsőszámú karmestere. 33 zárt számból álló kísézőzenéje igényes munka.⁸⁹² Jelzi ezt az a tény is, hogy kísézőzenéjét mintegy fél évszázadon keresztül alkalmazták a *Tragédia* színházi bemutatói során. A rendező Paulay a hangszercsoportokat elkülönítve dramaturgiai, többnyire kiemelő funkciót is szánt a kísézőzenének. Erkel kísézőzenéje a tökéletes illúzióra, a festői-történelmi látványszínházra való rendezői törekvést is kiválóan szolgálta és alkalmazkodva a kísézőzene funkcionális sajátosságaihoz, a változatos színek és jelenetek érzelmi mozgásait is kiemelte, követte a hangulati változásait, „alkalmanként akusztikailag is jól elkülönítve meghatározó hangszín-elemként, hangulat-teremtő effektusként is használta”.⁸⁹³ Erkel Gyula kísézőzenéje méltán tekinthető egy kiváló nyitánynak *Az ember tragédiája* zenei feldolgozásainak történetében.

A kísézőzenékre általában jellemző az információk szűkössége, a nyomtatott partitúrák, a nyomtatott kották hiánya, ahogy Erkel kísézőzenéje esetében is csak a kézzel írott példány maradt az utókorra. A továbbiakban csupán néhány kísézőzene-szerzőt említhetünk meg, Győrfy Miklós gyűjtőmunkája alapján: Langer Viktor (1842–1902), a szegedi zeneiskola első igazgatója, aki később Pécs színházi karnagy, 1885-re, a pécsi *Tragédia*-bemutatóra készítette el kísézőzenéjét. Majd 1905-ből Buttkay Ákos (1871–1935) kísézőzenéjét, 1910-ből Máder Rezső (1856–1940), az Operaház karnagyának művét említhetjük meg. Az 1937-ben bemutatott

Farkas Ferenc kísérőzenéje a második világháború után is gyakran volt hallható. Az elmúlt fél évszázadból kiemelhető a szegedi Vaszy Viktor (1903–1979) nagyzenekarra, orgonára és vegyes karra írt kísérőzenéje, 1965-ből. Ugyanebben az évben az akkor még csak 21 éves, modern hangvétellere törekvő zeneszerző, Eötvös Péter zenéjével adták elő a *Tragédiát* Szabadkán, aki a római szín két dalát Vaszytól 'kölcsonozte'. Majd a Kodály-tanítvány Dávid Gyula (1913–1977), korábban a Nemzeti Színház karmestere, 1970-ben mutatta be választékos hangzású kísérőzenéjét.⁸⁹⁴

A *Tragédia* szövegéhez legközelebb álló, a színházi előadás hatását szolgáló és a szöveg érzelmi, hangulati elemeit kiemelő kísérőzene mintegy két évtizedes hagyománya után keletkezett az első olyan zenei mű, mely a *Tragédia* szövegére írt dalként ugyan, de önállóan tekinthető. 1905-ben Veress Gábor, a nagyenyedi kollégium tanára: „málnási Bartók György erdélyi ev. ref. püspök úrnak tisztelettel” ajánlotta *Dicsőség a magasban* című művét. A dalmű énekhangra, orgonakíséretre (mezzoszoprán–harmónium) és hegedű–gordonka duóval színezett együttesre írt zenedarab, témájában a teremtes dicséretét kiemelve.⁸⁹⁵ Ismét két évtized telt el a következő önálló zeneműig: 1935-ben írja Bárdos Lajos „*Madách szavára: Ember küzdi!*” című, maestoso előírású háromszólamú kánonát, 18 ütemben.⁸⁹⁶

A *Tragédia* hatására született önálló komoly zenei művek közül messze kiemelkedő Dohnányi Ernő: *Cantus vitae (Az élet dala)*. Dohnányi maga mutatta be az igazgatósága alatt álló Budapesti Filharmóniai Társaság élén 1941 ápr. 28-án és 29-én, a Királyi Operaházban. Dohnányi Ernő, életművének félévészádos elfeledettsége ellenére, a 20. század egyik legnagyobb előadóművésze, zongoraművésze, karnagy és kiemelkedő zenepedagógusa volt. Különösen Beethoven, Schubert, Schumann és Brahms műveinek volt ihletett előadója, de játszott műveket a zeneirodalom minden stílusában, beleértve Bartók és Kodály műveit is. Dohnányi önmagát elsősorban zeneszerzőnek tartotta, zongoradarabok, operák, színpadi művek, zenekari és versenyművek tucatjai jelzik életművének nagyságát.⁸⁹⁷ Ahogy a *Búcsú és üzenet* című önéletrírásában írja: „Leginkább komponistának éreztem magam, ha többféle minőségben is szerepeltem. Mert csak a komponista az alkotó. És az, amit alkot, halála után is fennmarad – halhatatlanná teszi – fenntartja nevét az utókor számára. Ha kompozícióimról beszélek, újra csak azt ismételhetem, hogy nem voltam különösen szorgalmas, de igye-

keztem mélyreható és a kifejezésben pontos lenni.”⁸⁹⁸ Mint zeneszerző a századforduló késő romantikus zenei stílusán nőtt fel, majd a posztromantikus tradíció és klasszicizáló törekvések rangos mesterévé vált. Félévszázados elfeledettsége a rendszerváltással ért véget, 1990-ben posztumusz Kossuth-díjat kapott. 1995-től folyamatosan adták elő ismét műveit, az előadók és a zenekedvelők örömére.

Dohnányi Ernő: *Cantus vitae* (Az élet dala) op. 38-as szimfonikus kantátáját a kritika már a bemutató idején, 1941-ben a zeneszerző fő művének ítélte, mivel a komponista filozófiájának foglatát adja, mint életére vonatkoztatott vallomást, másrészt megmutatta a zeneszerző virtuozitását, hogy bármely kor zenei stílusának elemeit képes modernizálni, hogy zenei analógiák sokaságát képes eggyé komponálni. Dohnányi először 1900-ban, sikeres amerikai turnéja idején fogott hozzá a *Cantus vitae*-hez, miszerint magával vitte Madách fő művét, mint a későbbi libretto alapját. *Az ember tragédiájának* szövegét éveken át válogatta, csoportosította. Nem Madách művének tömörített változatát hozta létre, hanem úgy rendezte el *Az ember tragédiájából* vett különféle részleteket, hogy azok elsősorban a saját élet-filozófiáját fejezzék ki. Dohnányi a librettót 1927 előtt fejezte be, majd 1941. március 23-án készült el élete végéig is az egyik legfontosabbnak ítélt zeneművével.⁸⁹⁹ E szimfonikus kantáta Dohnányi életművének legterjedelmesebb darabja: egyrészt az előadói apparátust tekintve is a legnagyobb, mivel négy szólistára, helyenként négyszólamú nőikarra és négyszólamú férfikarra oszló nagykórusra, gyermekkarrá, egy csupa basszusból álló Chorus mysticusra, valamint roppant méretű zenekarra íródott. Másrészt leghosszabb időtartamú zeneműve, több mint másfél óra. A szimfonikus kantáta premierjének hangversenyén, melyet másnap megismételtek a budapesti filharmonikusok előadásában, a Fővárosi Kórus, illetve az Erzsébet Nőiskola kórusa énekelt, s maga Dohnányi vezényelt. A szólisták: Rigó Magda (szoprán), Basilides Mária (alt), Rösler Endre (tenor) és Losonczy György (basszus).⁹⁰⁰ Falk Géza zenekritikus a következőt írta a hatalmas sikerű bemutató után: „Nagy keresztelőt ül a magyar muzsika. Új és hatalmas alkotás született, mely talán legkedvesebb »zenei gyermeke« az apának és a nagy családnak: Dohnányinak és a magyar nemzetnek. A nagy fegyverzajban alig dalol költő. Dohnányi megtörte ezt a hallgatást és az emberiség komoly meglepetésére nem valami kis örömet

szerző aprósággal, hanem élete egyik legnagyobb alkotásával, talán fő művével ajándékozta meg a zeneszomjas világot.”⁹⁰¹

Több mint fél évszázados elfeledettség után, 2002-ben a Dohnányi Ernő Nemzetközi Fesztiválon a Floridai Állami Egyetem Zenei tagozata adta elő a művet, az 1941-es premier óta. 2004-ben pedig a Magyar Rádió zenei együtteseinek köszönhető az első CD-(lemez)felvétel – Strausz Kálmán vezényletével.⁹⁰² Pallós Tamás zenekritikus méltatását idézem: „Dohnányi zenéjét hallgatva először önkéntelenül zenei párhuzamokat keresünk. Kézenfekvő, kényelmes megoldásnak tűnhet, mégsem lehet az óriás zenekart, vegyes és gyermekkórust és négy énekes szólistát felvonultató darabot egyszerűen az eklektikus, utóromantikus művek közé sorolni. Érezni ugyan rajta Wagner, Mahler, Richard Strauss, sőt Respighi hatását, de nincs kétség afelől, Dohnányi teljesen egyénit, eredetit alkotott. A *Cantus vitae* magában foglalja a kor zenei törekvéseit: a karakterizálás jellege, lendülete már Sosztakovicstól előlegezi. A pazar, sokszínű, burjánzó hangszerelés hőfoka, állandó izzása egy pillanatra sem engedi a hallgató figyelmének lankadását. A szopránszóló a művészet, az újrakezdés és a hit győzelmének hirdetője. Dohnányi különleges szépségű lírája e részletekben bontakozik ki leginkább. (A szerző hasonló zenei megoldásokkal élt Iva búcsújánál, *A vajda tornya* című operájában.) A befejezés, az Istent dicsőítő két utolsó tétel Wagner *Parsifal*ának zárójelenetével rokon. Emelkedett, őszinte, üres hatáskereséstől mentes, nagy formátumú mű Dohnányi szimfonikus kantátája, amely a magyar zenetörténet jelentős darabjainak sorát gazdagítja.”⁹⁰³

A lírai hangvételű szimfonikus kantáta bővelkedik bonyolult kánonokban és fűgákban. A későromantikus harmóniak ellenpontozása Dohnányi virtuóz kompozíciós stílusáról tanúskodik. Formailag a huszonegy tétel öt nagy részbe rendeződik, a tételek többnyire szünet nélkül követik egymást, a finálé Istenhez emelkedő fohással zár. A librettó minden sora Dohnányi legkedvesebb irodalmi alkotásából, Madách *Az ember tragédiájá*ból van, azonban mégsem a *Tragédia* adaptációja, hanem az alkotó saját életfilozófiai mondanivalója kifejezésére válogatta és kombinálta újra a szöveget egy eredeti egésszé.⁹⁰⁴ Ez a típusú újraalkotás, egy olyan transzformáció, mely eredetisége és szuverenitása révén igen szokatlan a 20. század közepén, inkább mai posztmodern korunkra inkább jellemző. Nem

mindegyik tételben dominál a szöveg. Így például az ötödikben csak a zenekar játszik, a francia forradalom eszméiségét a Marseillaise-zel jelezve. A dallam egyre torzabban, diabolikusabban csengve vált át a rézfúvósokkal megszólaltatott Internacionáléba, mely fenyegetővé (kakofóniává) válva a diktatúrák világát idézi. Ítéletet róla a basszus szólista mond, utalva arra, miképp korcsosult el a szabadság-egyenlőség-testvériség eszméje. A librettóban ugyan nincsenek főszereplők, de ha a szövegek eredeti lelőhelyét, a *Tragédiát* viszonyítási, hasonlítási alapként alkalmazzuk, akkor a basszus szólista jobbra luciferi sorokat idéz, a tenor Ádám szavait, a szoprán Éváét, az alt pedig a nép vagy valamely mellékszereplő szavait. A szólisták inkább recitativókat, monológokat énekelnek. A vegyes kar a *Tragédia* londoni színének soraival indítja a szimfonikus kantátát, az első tételekben anyag és szellem ellentétének kibontakozását hallhatjuk. A második tételben az anyagelvűség érveit halljuk, a basszus itt részben Lucifer, részben a falanszter tudósának anyagelvű téziseit, valamint a Föld szellemének szavait szólaltatja meg. Vele szemben a tenor az eszmék létét és keresésének fontosságát állítja. E vita az első nyolc tételen keresztül ível, majd a basszus „Ez eszme a megélhetés” érvével zárul. A kantáta második része, a *Bacchanália* című ebből indul ki és a zeneszerző saját korát, a 20. századot idézi fel. A zenei kompozíciót a keringő, valamint a foxtrott harmónia és ritmusvilága indítja, mely fokozatosan válik a hedonista, mámorittas dőzsölés, az aktualizált, a korra, a második világháború idejére jellemző haláltáncá, beleszőve a lélekölő kapitalizmus gépzaját is. Hippia és Cluvia dalainak sorai-
val von párhuzamot a római kor szétesése, értékrelativizmusa és saját, a 20. század közepének válságjelenségei között. A londoni szín Ádámjának soraival szól a tenor, hiányolva az „önzéstelen emelkedettséget”, a „szent költészetet”, és a londoni szín zenészének szavaival aktualizál tovább Dohnányi. A *Funerália* (III.) című rész tulajdonképpen gyászduló, a sírásók karának énekével. A huszadik század közepének haláltáncát vizionáló rész végén szólal meg a harang. Innen, a legmélyebb részből a hegedűszólamok és Éva szavait idéző szoprán az ég felé, Isten felé törekvően zárja e harmadik részt. A negyedik rész tenorja Ádám szavaival kérdez rá a világot mozgató törvényekre, a biztos tudásra, a bizonyosságra vágyódva. A Chorus Mysticus vegyes kara az „élet küzdelem”-mel válaszol. E „küzdelem-filozófiát” egy zenekari közjátékkal erősíti fel a zeneszerző. Ezu-

tán a szoprán szóló a *Tragédia* zárójelenetében elhangzó, az Úrnak a világot újrarendező, az egyén feladatát és szerepét megjelölő sorait idézi fel, az ember küzdés-szellemét hangsúlyozva. A Gyermekkar pedig, az Angyalok karának énekével szól, az ember szabad akaratát és egyben transzcendens determinációját, az isteni kegyelmet hangsúlyozva. Végül e negyedik rész Péter apostol törvényével, a szeretet törvényével zár, mely a megváltás lehetősége egyben. A szimfonikus kantáta utolsó részében, a *Finálé*ban, a *Tragédia* első színének teremtés-dicséretét halhatjuk. A kompozíciót, zene és szöveg összhangzását, Pallós Tamás szerint: az „emberiség sorsát tekintve a teremtés-bűnbeesés-megváltás, az egyén oldaláról pedig az eszmélés, a küzdelem és az örök élet reményének hármassága határozza meg a művet.”⁹⁰⁵ Dohnányi optimista életfilozófiája – „Jót akarunk, mégis rosszra fordul; ugyanakkor furcsa módon a gonosz is jóvá alakulhat”⁹⁰⁶ – cseng ki a zenemű végső tanúságából.

Ránki György (1907–1992) zeneszerző 1970. december 4-én mutatta be *Az ember tragédiájából* készült opera-változatát, melyet élete fő művének tartott. Saját zenei stílusát neo-normálisként jellemezte, érzékeltetve azt az éles ellentétet, amely a korabeli magyar zenei életben egyre nagyobb tért hódító avantgárd irányzatok és a saját zenei nyelve között fennállt.⁹⁰⁷ Az opera megírásának kezdetét majd egy évtizedes előkészület előzte meg, maga a szöveg átdolgozása is egy évig tartott. A szöveghúzások jobbára a madáchi történelemfilozófiai elmélkedéseket érintették. Egy fontos eltérő és egyben aktualizáló mozzanatot ékelt be az opera és a *Tragédia* közé, az ürrepülés és a jégsivatag közé egy nukleáris katasztrófa látomását. Ránki eredetileg opera-trilógiának szánta zeneművét, ám később ezt a tervét megváltoztatta és végül két felvonásos misztérium-operát komponált, összművészeti törekvésekkel. Úgy vélte, hogy a zenének a színpaddal, a vizuális és verbális hatásokkal együttesen kell szolgálnia Madách drámai költeményét: „Fel kellett építenem egy olyan összművészeti elrendezésű elképzelést (Gesamtkunstwerk-szerű kompozíciót), melyben minden látni-és hallanivaló színpadi elem egységes összjátékban és közös ritmusban szolgálhatja az adott fő értékeket: Madách gondolatait és látomásait. [...] Operaszínpadi misztériumjáték [...] jött létre, melyben oratóriumszerű madáchi képek és látványszínpad-szerű modern közjátékok, szólóénekek, kórus, mozgáskórus és zenekar váltakoznak ritmikusan, élénk, szinte film-

szerű tempóban, megszakíthatatlan folyamatossággal. [...] Ezt a szinte filmszerűen élénk képválási tempót a darab álomjellege is indokolja.”⁹⁰⁸ A színpadi cselekmény élenkebbé tétele érdekében pantomimikus mozgású mozgáskórusokra, azaz balettkarra és recitáló görög kórusra építő közjátékokat iktatott be a 15 kép, illetve színek közé, átvezető funkcióban az egyes képek között. A darab nagy létszámú statisztériája (az angyalok, nép, eretnekek, barátok stb.) és a szintén nagy létszámú láthatatlan görög kórus is jelentősen hozzájárult a cselekmény zenei illusztrálásához és narrálásához. A színpadi díszlet állandó eleme egy kráteres rajzolatú domború földgolyó-szelet volt, melyen a szereplők mozogtak és ehhez az egyes képeknek, illetve színeknek megfelelően vetítettek képeket a hátul elhelyezett vászonra. A kozmosz születését festő zene például sejtosztódást jelző vetített látvánnyal párosult, de említhetnénk még a falanszter kép fogaskerekeit és forgó csigáját, a jégvidék vörös napkorongját, sőt, még a közjátékok balett-táncos és kórusos jeleneteit is egy-egy vetített képi motívum kísérte. Az Operaház új fényorgonájának hatáselemeit is bőségesen használták. Madách a *Tragédia* szerzői jellegű instrukcióban gyakran utal különböző hangokra, zörejekre (a szélvihar gallyakat ráz, a nép helyesel, a nép kacag, jajszavak, kívülről áhítatos himnusz halatszik, vad tömeg hangja, zsibongó sokaság, templomi zene, lélekharang, csengetés, bömbölő tenger, foka zaja stb.). Ránki ezeket a zörejeket a hangszerek segítségével valósította meg, mellőzve az elektronikus eszközök vagy felvételek használatát.⁹⁰⁹ Ezen összművészeti törekvések a *Tragédia* és a befogadó közötti kapcsolatot, kommunikációt erősítették fel a szó-kép-zene medialitásában. Az operaszínpadi misztériumjátékot Vámos László rendezte. Erdélyi Miklós karmester vezényelt, de a betanításban Oberfrank Géza és Németh Amadé is közreműködött.⁹¹⁰

A nagyzenekarra írt opera zenéje rendkívül sokszínű volt, de mégis egységes tudott maradni, elsősorban a recitativók és a líraiságot hordozó ariosók, valamint a visszatérő motívumok, az azonos dallammodellek révén.⁹¹¹ Például a luciferi gúnyos reflexiókat, vagy Ádám szerelmi vallomásait illetve a fenyegetettséget, harcot, háborút, az emberek kiszolgáltatottságát is zenei vezérmotívumok kötötték össze. A zenei változatosság pedig, a filmzenében is jártas zeneszerzőnek a *Tragédia* történelmi korrajzaihoz és helyszíneihez illeszkedő stílustörekvéséből fakadt, így a római színt

az Andante erotico (Tempo di Habanera) jelzésű, délies ritmus- és dallamvilág, a bacchanáliát egy aszimmetrikus lüktetésű Allegro feroce ritmus uralta, majd az aszimmetrikus dallamvilágú Hippiá-dal tette jellegzetessé. Ahogy jellegzetes a bizánci jelenet boszorkányszombatja is, Prága madrigál-hangja, Párizs forradalmi indulója, a londoni vásár dzsesszesre hangoltsága és verki dallama, a tarantellaszerű haláltánc, valamint a falanszter mechanikus zenéje: valamennyi kiváló karakterkép az adott korról illetve helyszínről.

Ránki György misztérium-operája nagyszerű adaptációnak, átformálásnak, egyben át-alkításnak bizonyult, szuverenitása összművészeti jellegében mutatkozott meg. Raics István (író, költő, zongoraművész és zenekritikus) meglátása szerint, Ránki szerénységére vall az, hogy ragaszkodott Madách nevének és szellemiségének hangsúlyos mivoltához, „nem csak a betű szerinti, hanem a szellem szerinti Madáchhoz ragaszkodott”, a madáchi alakok, a szituációk, és a mozgalmasság a misztérium-operai keret oratórikus jellege ellenére is mind megmaradtak.⁹¹² Az opera összművészeti műfaji sajátosságait még inkább felnagyítva és azzal összhangban Ránki csak kissé alakította át a pretextust. A színpadi előadás egységet képezett: a zene, az eszmeiség és a drámaiság, a látvány és a mozgás, a ritmus és a recitált szöveg egyenrangú párbeszédét, zene-szó-kép összművészeti egységét. A német zenetörténész és kritikus, Hans Heintz Stuckenschmidt is elismerőleg nyilatkozott az operáról, mind a rendezésről, mind a zenei megvalósításról és magát az előadást is európai színvonalúnak tartotta: „Ránkinak van egyéni mondanivalója és az ő egyéni hangja mindig is fellelhető, még ha a tradíciók nyelvén is szólal meg egyes esetekben. Önálló, zárt egyéniségnek tartom, amely irreguláris a maga korában.”⁹¹³ Az operát egy évadon keresztül játszották.⁹¹⁴

Az *ember tragédiája* legtovábbli vonatkozásaként Eötvös Péter, világhírű magyar zeneszerző *Paradise reloaded (Lilith)* című operáját⁹¹⁵ jelölhetjük meg, melyet 2014. január 23-án, a Művészetek Palotájában mutattak be, Budapesten. Madách fő műve egy ihlet- és ötletforrás volt. Több vonatkozásban is kötődik a premédiumhoz: az opera alapötlete, a szerkezete valamint a férfi és a nő bonyolult kapcsolata révén. Azonban Eötvös az opera történetét nem a kanonizált ószövetségi teremtestörténetből indítja, ahogy Madách, hanem az apokrif héber forrásokból. Ezek szerint Ádám

első felesége Lilith volt, akit száműztek a Paradicsomból, mert rávette Istent, hogy árulja el neki szent nevét. *Az ember tragédiájához* hasonló a szerkezete az operának: a Paradicsomból kiűzetett emberpár Lucifer vezetésével (aki itt egyenrangú Istennel) végigjárja a múltat, a jelent és a jövőt. Az opera azt a kérdést állítja a középpontba, hogy mi lett volna, ha a mi Biblián alapuló kultúránk nem Évát tekinti őspanyának, hanem Ádám első feleségét, Lilithet. Madách Évája, annak ellentétes alakváltozatainak sorozata, az opera két nőalakjában tömörül, a démoni, buja Lilithben és az odaadó társban, Évában. Az opera elején Lilithet kiűzik a Paradicsomból. Büntetésből démonasszonyként kell élnie a sivatagban. Visszatér, hogy Ádámtól gyermeke szülessen, aki majd megszabadítja őt a démoni léttől. Célja elérésében azonban útjában áll Éva, Ádám második felesége, így két nő közötti konfliktus szövi át a darabot. Lilith ugyanis Isten Ádámmal azonos módon, egyenrangúnak és függetlennek teremtette, Évát viszont Ádám bordájából alkotta meg, annak alárendelten. Lilith az önálló akaratot, az erőt, a konspirációt, az emancipációt képviseli; Éva pedig a nőiességet, a tisztaságot, az önfeláldozást. A történetek Lilith akarata szerint formálódnak, a jövő fikciója azt mutatja be, milyen lett volna, ha az őspanya Lilith. Az opera nem a férfi-női egyenjogúságról szól, hanem annak fikciója, hogy miként alakultak volna az európai civilizáció társadalmi struktúrái, ha az őspanya szerepében Éva helyett Lilithre esett volna a választás. Lilith végül is eléri célját, miszerint gyermeke fog születni Ádám-tól, azonban az apa mégsem őt választja társának. Ádám itt a két különböző életfelfogású nő között választ; választása a következő nemzedékeket határozza meg. Az opera nyitottan maradó alapkérdése Eötvös Péter zeneszerző szerint: „ha mindkét asszony terhes, akkor ki a mi őspanyánk? A démoni Lilith leszármazottai vagyunk, vagy az önállótlan, állandó társkereső Évák?”⁹¹⁶

A *Tragédia* átváltozásainak létmódja a zenében⁹¹⁷ Erkel Gyula kísérezenejétől ível Eötvös Péter *Lilith* c. operájáig. Az 1883-as színházi ősbemutató során Erkel Gyula kísérezeneje a szöveg alá rendelten, dramaturgiai, kiemelő, az érzelmi mozgásokat, hangulati változásokat jelző funkciót töltött be. Ránki György *Az ember tragédiájából* készült opera-változata adaptáció, mivel a madáchi gondolatokat és látomásokat „szolgálja”, ugyanakkor az át-alakítás autonomitása az összművészeti (Gesamtkunst-

werk-szerű) alkotás voltában nyilvánult meg, melyben ötvöződött a szöveg a zenével, a látványvilággal, a mozgásformákkal, egy filmszerűen élénk modern képvtáltási tempóval. Dohnányi szuverén újraalkotása, a madáchi szöveg egyéni újráírására a teremtés-bűnbeesés-megváltás ívében, meglepően modern, szinte posztmodern törekvés. A *Tragédia* késztetést, ösztönzést adóan termékeny ihlet- és ötletforrás volt Eötvös Péter *Paradise reloaded* (Lilith) című operája esetében.

5. Inspiráció és szabad adaptáció – A *Tragédia* és az animációs film

A szegedi születésű Kass János *Dilemma* című animációs filmjét⁹¹⁸ Madách Imre fő műve, *Az ember tragédiája* inspirálta. A grafikus és szobrászművész szerint e világirodalmi jelentőségű irodalmi mű egyfajta nyersanyag, amelyben „minden kor emberének tragédiája visszatükröződhet”. Kass János illusztrációsorozata után a madáchi inspiráció évtizedek multával sem szakadt meg, így vallott e folyamatról: „a madáchi lángoló alkotóerő hatalmas energiája további művekre is ösztönzött. Madách és a *Tragédia* ihlette az 1980-ban készült *Dilemma* című animációs filmet is, amely az első európai komputerrel készült animációs rajzfilm volt. Ekkor is Madách látomása munkált bennem. A filmmel áttekintettem az emberiség történetét, a XX. században rá váró sorsig.”⁹¹⁹ S bár számtalan művészre volt nagy hatással Madách világirodalmi jelentőségű alkotása, azonban Kass János volt az a művész, aki egy újabb, korunk modern-posztmodern műfajú alkotásában, az animációs filmben is feltette azt a kérdést, ami *Az ember tragédiájának* is egyik lényegi kérdése: milyen az emberiség múltja, jelene s jövője, milyen a sorsa? S ahogy Madách nem adott egyértelmű választ, úgy Kass János sem, ám mindkettőjük víziója a jövőről apokaliptikus.

Kass János *Dilemma* című animációját, mely 11 díjat kapott, az animációs szakirodalom ugyan elhelyezi annak történetiségében, azonban nem értelmezi.⁹²⁰ Az ismertség szempontjából akár elfeledettnek is tekinthető, annak ellenére, hogy ezt a közelmúltban egy rövid leíró jellegű⁹²¹ és egy esszéisztikusan elemző írás is oldotta.⁹²² Kass elsőbbsége vitathatatlan az animációs film történetében, mivel Halász Jánossal – John Halassal –, az

akkor már világhírű rendezővel való együttműködés eredményeként és az amerikai filmipar termékeként jött létre Európa első komputerrel készült animációs rajzfilmje, a *Dilemma*, melynek alapját Kass János 1000–1200 fázisrajza képezte.⁹²³ A különböző, de mégis egymásba formálódó Kass-rajzok statikusságát alakította át a számítógép programja dinamikus, ritmusos mozgássá, változássá.⁹²⁴

A *Dilemma* animációs rövidfilm, zenei aláfestéssel, szöveg nélkül készült alkotás, csupán Arisztotelész, Kopernikusz, Leonardo da Vinci neve jelenik meg a verbalitás szintjén és a „news”, a hírek betűi. A Kass-rajzok erőteljes stilizációja, a képek nyelvén elmondott történet és az animáció műfaja révén tud filozofikus, intellektuális lenni. A képsorozatok átmenetet képeznek az animáció és a háromdimenziós grafikus szimuláció között, változva újjáalakulnak, hogy meghökkentő módon egy teljesen más képet, jelenetet mutassanak, néhol síkból a térbeliségbe és fordítva; s van, amikor a tárgyak absztrakt formákat öltenek, hogy néhány másodperc múlva már szerves részévé váljanak az alaptörténet egy újabb jelenetének. A rövidfilm kohéziós eleme: a ritmusos ismétlődés, annak hol lassú, hol pergő mivolta tartja össze az egyes jelenet-egységeket, a film-narratíva egyes strukturális egységeit. E majdnem 11 perces, 160 jelenettel bíró kisfilm bár elvont szimbólum-rendszerű, mégis közérthetően tárja a befogadó elé korunk egyetemes létkérdéseit. Rendkívül sűrített, mely nemcsak a fázis-rajzok képeinek szimbólum-használatából ered, hanem az animációs rövidfilm műfajiságából, annak önmagán belüli intermedialitásából. Kass János animációja, műfajiságából adódóan egyrészt a háromdimenzióssá szimulált grafika (a kézzel készült rajzokból) és a film közöttségében van, minthogy maga az animáció egy köztes műfaj, a képzőművészet (valamely ága) és a film között létrejövő olyannyira önállósult műfaj, hogy a „hét és feledik” művészetnek is lehet nevezni, a filmművészet „kicsinyített” változatának.⁹²⁵ Emellett a *Dilemma* éppen a film-szerűsége révén kiválóan él azzal a típusú sűrítettséggel is, melyet a filmnyelv dinamikussága lehetőségként hordoz, a benne feltáruló események magával ragadó sodra révén.⁹²⁶ A *Dilemma* című animációs film a *Tragédia* inspirációjából fakadóan egy (már másikk) médiumközi kölcsönviszonyban is benne lévő, a pretextus illetve pre-médium és az animációs rövidfilm közöttségében.

Kass *Dilemmája* bár teljes mértékben autonóm műalkotás, *Az ember tragédiájával* összehasonlítva e köztesség mégis jól körvonalazható, mivel az inspiráció okán e két mű szinte párbeszédet folytat egymással, intermedialitásuk terében pedig egy olyan értelemkonstituáló folyamat bontakozik ki, mely a premédium világ-kritikáját (babitsi szóhasználat) teljesíti ki, a tudományos-technikai haladásra vonatkozóan. Mindkét alkotás egyaránt felvonultatja a múlt – jelen – jövő színeit, mindkét mű az emberiség pusztulására figyelmeztet, annak determinált eljövételére, ebben a vonatkozásban értelmezhetőek akár apokaliptikusnak is.⁹²⁷ A végső pusztulás jellege más: Madáchnál a nap kihűlése okozza, Kassnál a fegyver, a folytonossá vált öldöklés és annak aktualizált végpontja: az atomháború. Előidézője is különböző: *Az ember tragédiájában* egy külső, kozmikus meghatározottsági tényező, mintegy a teremtésbe kódoltan; míg a *Dilemmában* maga az ember lesz pusztulásának oka. Mindkét mű egyfajta szembesítés: Madách az emberi gyarlóságokkal és a „szent eszmék” eltorzulásával szembesít, Kass János pedig egy olyan globalizációs állapottal, melyet a manipuláció, az elidegenedés, az elszemélytelenedés, valamint az örökké vált harc és pusztítás jellemez. Lényeges, hogy mindkét alkotó ily módon az ember lényegiségének elvesztésével szembesít, igaz, másképpen és mást értve e lényegiség alatt: a *Tragédiában* a 19. századi ember a szabadság-egyenlőség-testvériség, a haladás, a küzdés filozófia és a szabad akarat nagyszerű eszméibe helyezett lényegiségét veszíti el (a zárószín első jelenetére); míg a *Dilemmában* az ember lényegisége egyedi létezésének autonomitása és ennek elvesztése maga a manipuláció, az elidegenedés és az egyén illetve az emberiség elpusztításának a folyamata. E műalkotások, ahogy az emberiség eszmei (Madách) és intellektuális (Kass), tudományos-technikai haladásának történeteit nyújtják, ugyanúgy a folytonossá tett harcot, pusztítást és pusztulást is; összességében az elembertelenedés történeteit is, az embernek önmaga lényegisége elleni ténykedéseit. A *Tragédiában* színről színre váltakozik a felépítés – lebontás elve az egyes eszmék ádami megfogalmazása során, majd azok torz megvalósulása vagy megvalósíthatatlansága nyomán, hogy a szét hullás romjain ismét egy újabb eszme bukkanjon fel. Ugyanezen strukturális elv alapján építkeznek a *Dilemma* jelenetei is, a kialakulás, majd a szétesés, és azt követően az újjáalakulás képi megoldásainak ritmusában. A kialakulás, a szétesés és az újjáalakulás ritmusa érvényesül a különböző történelmi

korokat jelképező portrék létrejöttében, majd egy vagy több harcoló emberre való szétbomlásának jeleneteiben. Hasonló strukturális megoldással bírnak a modern világot ábrázoló képsorok is: a „Kass-Fejek”-ben történő tudományos felfedezések pozitivitása utáni jelenetekben a tudomány eredményei mindig olyan technikai tudássá és eszközzé változnak át, melyek valamilyen szempontból már súlyos kárt okoznak az embernek, az emberiségnek.

Kass János animációs filmjének első, bevezető filmkockáin a sötétből kivilágló sárga fény jelenik meg, mely átalakul ingává, miközben a háttér kivilágosodik, majd a közeledő képen megjelenik a mű címe: DILEMMA. A világűrben lebegő inga sziluettje nyomán kirajzolódik a Földbolygó, amorf fehér anyaggá állva össze, mely talán az életet jelképezi a körülötte forgó kék színekkel egyetemben, s mindez a sugárzás sárga jelképével pulzálva, világítva alakul át a vörös háttér előtt. Az anyagi világ, így a tér és az idő (az ingával jelképezve), ezáltal az élet létrejöttét sejtetik a képsorok. Arisztotelész nevének felbukkanása közben a háttérben a kék föld áll a középpontban, majd a geocentrikus világkép heliocentrikussá alakul át, Kopernikusz nevének felbukkanásával. Végül mindez elemeire bomolva egy hatalmas fénné alakul át, ami egy először sötét színű, majd kivilágosodott „Kass-Fej”-ben fénylik tovább. A Naprendszer, a világűr kétfajta modellje és az értelemmel bíró ember jelenik meg ily módon a mű bevezető képsoraiban: összességében világunk teremtésére utal a tudomány nézőpontjából, másrészt az ezt a folyamatot felismerő vagy e folyamatot a fejében megkonstruáló emberre.

E bevezető képkockákon két lényeges jelkép jelenik meg, mely az emberiség létezésének is szervezőelve, és egyúttal e rövidfilm két vezérmotívuma egyben: az inga és az emberfej. Az inga egyszerre jelképezi az időt, ugyanakkor monoton mozgásával az időtlenséget, az örökkévalóságot is. Egyszerűnek tűnő, mégis igen összetett szimbólum. Az órának csak az inga részét mutatják a filmbeli képek, a felfüggesztést és a mozgató szerkezetet már nem, miáltal semmiben lóg, a semmi mozgatja. Éppen ezért nem csupán a múltó idő szimbóluma, hanem tágabban magáé a teremtett és a létező világegyetemé, az anyagi és élő világé, így mindennek teremtettségére és örökkévalóságára is utalhat az inga jelképisége. Az inga ezen kettős filmbeli funkciója – az idő és az örökkévalóság jelzése – analógiát mutat a *Tragédia*

első színének azon soraival, melyekben Mihály főangyal az Úr egyik attribútumát, a teremtő Erőt leírja: „Ki az örökké változandót, / S a változatlant egyesíted, / Végetlent és időt alkotva”. Az inga az örökkévalóságra – a jelenetek strukturális azonosságában és azokat összekötve – a ciklikusság révén utal. Mintha ebben az ingában egyesülne Madách Luciferje és az Úr, különösen, ha az első színben elhangzott teremtésbeli vitájukra, az „Együtt teremténk” és a „mivégre az egész teremtés?” luciferi érvrendszerére gondolunk. Ha a luciferi kérdésre gondolunk, akkor az inga mögött magát az Urat sejthetjük, a teremtés eredményét, annak „rossz gépezet”-ét: „Aztán mivégre az egész teremtés? / Dicsőségedre írtál költeményt, / Beléhelyezted egy rossz gépezetbe, / És meg nem únod véges végtelen, / Hogy az a nóta mindig úgy megyen. / Méltó-e ilyen aggastyánhoz e / Játék, melyen csak gyermekszív hevülhet?” Az inga, idő és örökkévalóság, változás és ciklikusság szimbóluma oda-vissza mozog két szélsőséges pólus között: e mozgás egyben szimbolizálja és sűríti is a különböző történelmi, kultúrtörténeti események változó jeleneit, ám mégis struktúrájában hasonló, ciklikus ismétlődéseit, ezáltal az alakulás és a szétesés, a teremtés és a romboló káosz ismétlődő dinamikáját.

A rövidfilm bevezető képsoraiban felbukkanó másik jelkép, az először sötét, majd a megvilágosodott „Kass-Fej”. Nemcsak jelkép, hanem a film keletkezéstörténeti hátterére is utal a „Kass-Fej” illetve magára a *Fejek*-sorozatra. 1971-ben Szombathelyen, a Savaria Múzeumban, majd 1973-ban a Petőfi Irodalmi Múzeumban megrendezett, a kortárs modern művészet új törekvéseihez kapcsolódó *Fejek* című kiállítás anyaga állítható a háttérbe. A közel 60 darab plexiből és polisztirolból kiöntött, stilizált, egyforma műanyag *Fejek* Kass János több művéhez is mintegy nyersanyagként szolgáltak. Faludy György *Börtönversek* c. kötetéhez készült illusztrációk formájában, a polisztirol *Fejek* „felékesítve a szenvedés stigáival. Sorozatban gyártott fejek, megjelölve céltáblával, töviskoszorúval, börtönráccsal, Goya rémlátomásaival, a XX. század közhelyeivel [...] Faludy György verseihez az általam már korábban készített s a hetvenes évek óta szaporodó fejek sorából emeltem ki néhányat. E fejekkel követtem a verseket, mintegy kilométerköveket állítva a nyomtatott oldalak közé. Egyformák a fejek, csak a fájdalom attribútumai váltakoznak. A könnyecsepp, a vérző száj, a tarkó-lövés, a szögesdrót: a céltáblaként használt, kiszolgáltatott, meggyötört és

meggyalázott ember, emberiség egyezményes jelei! [...] Ezek a „fejek” tehát a tömeggyártás termékei. Maga a névtelen, szorongó, a jövőjét nem ismerő tömeg. Arctalan. „A tömegnek nincs arca!” – írja Kass János.⁹²⁸ Szinte ugyanezeket a (vérző, céltáblaként funkcionáló, könnycseppet hullató) *Fejeket* láthatjuk az animációs rövidfilmben is, szimbolikusságát a fenti idézetben maga az alkotó oldotta fel.

Az értelemmel bíró ember (a legelső felbukkanása a *Fejnek* a filmben), de ugyanakkor egyfajta elszemélytelenedést, a tömegembert is szimbolizáló Kass-Fej a *Dilemma* főszereplője, a modernizáció két évszázados jelenében valamint a jövő képsorozataiban, mintegy szembeállítva ezt a sematizált modernkori, tömeggyártás-terméket, a Kass-Fejet, a múlt különböző kultúráinak egyéniesítettebb fejábrázolásaival. Azzal, hogy Kass János (Leonardo portréja utáni) modern embert a filmben egyenfejként ábrázolja – mindegyik ugyanolyan jellegtelen, mimikátlan, kopár, tehát arctalan –, erősen utal a modern ember elszemélytelenedésére és elgépiesedésére is, eképpen ’tömeggyártott’ mivoltunkra.

A múlt történelmi korszakait, kultúráit felvonultató, a rövidfilm első szerkezeti egységét képező jelenetsorban – a Húsvét-szigeti, az asszír, az egyiptomi, az azték, az afrikai, a görög, a római majd a középkori lovagi kultúrákat felvillantva – az inga mozgása érzékelteti azt a történelmi ciklikusságot, miszerint minden ritmusosan ismétlődik, a létrejövés és a – harc általi – széthullás pólusváltásaiban. A portrék önmagukban először nyugalmat és egyensúlyt sugároznak, majd a darabjaikból mozaikként épülő jelenetek erőszakos csatajeleneteket, halált és vérontást ábrázolnak: struktúrájukban ugyanazt az ellentételezésre építő logikát követve. Az öldöklés történelmi változása a középkori lovagsisakok zártságával, és ezáltal az ölés arctalanná válásával ér véget, illetve a mindent ellepő vértengerrel. Valójában itt válik érthetővé a kisfilm címe: ez maga a dilemma és egyben az emberiség tragédiája is. E dilemma az inga mozgására utal, az idő múlására épített ciklikus ismétlődésre, melynek egyik pólusa a teremtés, a keletkezés, a másik pedig – az ember által előidézett – pusztítás, rombolás, egy olyan befejezéssel, mely majd megválaszolatlanul hagyja azt a kérdést, hogy egy totálisnak láttatott vég vajon lehet-e valamely újnak a kezdete?

A múlt egy újabb jelenetsora kezdődik el, gyorsuló ritmusa nyomán kevesebb mint két perc alatt eljutunk a jelenig. A középkori vértenger kifehé-

redik és megjelenik az első modern gondolkodó, az alkotó polihisztor arc-
képe, Leonardo da Vincié, fejében az erőátvivő szerkezet, majd végül a re-
pülő ember víziója. Mai modernitásunk kezdetét a bevilanó Kass-Fej jel-
képezi számunkra, az értelemmel bíró, de egyben elszemélytelenedett és
arctalan tömegembert állítva a középpontba. Elkezdődik az építészet fej-
lődésének a képsora, a Szent Péter Bazilika tervrajzától a kupolák átválto-
zásával. A kupolák utalhatnak a „fej”-motívum folytonosságára is (kupola,
mint az épület „feje”), átvitt értelemben kiemelve az értelem meghatározó,
irányító szerepét, mely képsor végül a londoni Big Ben óratornyának óra-
művében ér véget. Ez az emberi értelem mozgatja a modernitás több mint
két évszázadát. A képek pergőkké válnak, érzékeltetve a technikai és tu-
dományos fejlődés hihetetlen dinamikáját, egészen napjainkig: az óramű
átvált gőzgéppé, a manufaktúra orsói után a kémia, biológia (megjelenik a
kis és nagy vérkör is), majd a számítástechnika szédületes fejlődését láthat-
juk (lyukkártyák megjelenítése a fejben): mindennek folytonos átjátszását a
Kass-Fejből a Kass-Fejekbe, hogy az végül űrrakétává alakuljon és elhagyja
a bolygót.

A Kass-Fejekből kiinduló és egyben oda visszatérő folyamat, mely a to-
vábbi szerkezeti egységekben, jelenetekben is érvényesül, nemcsak azt jel-
képezi, hogy mindez az emberi értelem, lelemény eredménye, hanem azt is
előrevetíti, hogy az ember maga is elgépiesedik e felgyorsult világban, s
nem veszi észre, hogy közben e gépek uralkodnak élete felett, a tudatában.
Leonardo portréja után a tudomány, a technika fejlődésének az emberiség-
re visszaható folyamata kerül a középpontba. Az a kérdés, hogy vajon mi-
lyen hatást gyakorolnak a tudomány fejlődése által a gyakorlatban létreho-
zott technikai, modernizációs eszközök életünk minőségére, az emberiség
létezésére?

Kass János művében nincsenek transzcendentális szereplők, az ember-
nek kell vállalnia minden felelősséget életteréért, a Föld bolygóért. A film
űr-jelenetében egy (Marx metaforáját idéző) kishal-nagyhal epizóddal jele-
níti meg a kapitalizmusra épülő tudományos-technikai világot. A multitőke
(a kapitalizmus marxi) és a globalizáció metaforája ez, mely bekebelez min-
dent, míg nem olyan hatalmasra nő, hogy széthullik. A képi metafora űrben
való elhelyezettsége révén utal e folyamat világméretűségére. Majd a Földre
irányul a figyelem, s a modern ember pusztulását, autonomitásának teljes

megszűnését mutatja be: színes lapok röpülnek ki a nyomdagép hengerei közül, az információáradat tengereként ellepve az egyént és egyben meg is vakítva, meg is némítva, hangsúlyozva az ember tehetetlenségét, kiszolgáltatottságát, aki már nem ember, csupán a média manipulált áldozata.

Jelenetsor váltás következik a rövidfilmben: ha eddig csak sejtettük, hogy áldozat az ember, most igen konkrétan meg is bizonyosodhatunk felőle: célkeresztbe kerül a fej, céltáblává válik a Kass-Fej, és a pisztoly csöve feketén ránk mered, a nézőre. A szakócatól a dárdáig, a kardon át, e jelenetben eljutottunk a pisztolyig. Míg az ősi civilizációkban szemtől szemben harcoltak az ellenfelek, a középkorban már a sisak takarja az emberi arcot, addig a modern időkben a gyilkos arctalan. Az első életjele a tömeggyártott Kass-Fejnek paradox módon az, hogy a pisztolygolyó által ütött lyukból vér folyik, a kiontott vér lassan elönti el a képet. Ez a film második vértengere. Egy temetést szimbolizáló, vérvörös rózsát megjelenítő képsor után, hirtelen váltással, a világűrben vagyunk, ahol az inga átalakul a Föld bolygó kék sziluettjévé, majd az elemi részecskék, az atommag képévé, melyet az atomhasadás jelensége követ és a helyszín végig a Kass-Fej. A zenei aláfestéssel kiemelt zárórészben a feszültséget tovább már nem lehet fokozni, egy végső és totális földi halált láthatunk az atomrobbanás formájában, amelynek továbbra is az emberi fej szolgál színteréül. A film első részében az ősi civilizációk arcai ehhez hasonló módon hullottak darabjaikra, azonban a különbség e jelenetsornál annyi, hogy az atombomba robbanást követően a fej darabjai már nem állnak újra össze, s a robbanás a múlt épületkupáit, jelképességükben tárgyasult „fejeit” is elsöpri, s mindennek helyébe a reménytelen sivárság, kopárság lép. Az ember által teremtett tudomány révén létrejött technikai fejlődés végpontján annak áldozatává válik az emberiség. A záró képen a Kass-fej szeméből kicsordul egy könnycsepp, mint a megbánás, a gyász, illetve a tehetetlenség szimbóluma. Csak egy ember-fej van, magányosan, a semmiben, a totális vég és pusztulás (önpusztítás) után. Talán ismét egyfajta kezdetben. A fekete háttér előtt megjelenő szinte emlékmű-szerű *Fej* szeméből kicsorduló könnycsepp látványa katarikus hatással bír, elgondolkodásra készteti a nézőt, a zárás nyitottsága, sejtelmessége, az újakezdés kérdésessége révén. Kass János alkotásában az ember, az emberiség tragédiájáról: a képi sűrítés, az egyszerűség, az érthetőség és a nagyszerűség találkozott. A keretes szerkezet, a szimbólumok,

a kialakulás, a szétesés és az újjáalakulás dinamikája, a Kass-Fejből induló és abba visszatérő folyamatok bemutatása teszi drámaivá e rövidfilmet, bemutatva az ember tehetetlen sodródását a maga által kreált erők kiszolgáltatottságában és egyben nyitva hagyva a jövő milyenségének kérdését.

Kass János animációs rövidfilmje az újkortól megjelenő tudományos-technikai vívmányok haladásként való felfogásának kultúrkritikája egyben. Arra figyelmeztet, hogy e vívmányok akár az emberiség önmegsemmisítésének eszközei is lehetnek. Megsemmisíthetik az autonóm, szabad véleményalkotással bíró individuumot, emberi kapcsolatainkat és végül magát az emberiséget. E műalkotás negatív katarzisa révén szembesítő, figyelmeztető jellegű: a modernizációnak, a tudományos-technikai eszközök által uralt világnak a bírálata, melyben az ember nem olyképpen jelenik meg, amire hivatott, nem autonóm, szabad individuumként, hanem arctalan és kiszolgáltatott tömegemberként egy globális egyformaságban. Az animációs rövidfilm drámai módon, egyre pergőbb jelenetek sorozatában mutatja be a sietséget, az el- és túlgépiesültséget és vele együtt a már abszolút személytelen agresszió növekedését. Egyúttal azzal is szembesít, hogy mivé lesz emberi kreativitás, hogy miképp válnak a nagyszerű felfedezések – a morális deficittel bíróak kezében – az ember és az emberiség pusztításának eszközévé.

Jankovics Marcell *Az ember tragédiája* című animációs rajzfilmje a *Tragédia* szabad adaptációjaként, az irodalmi szöveg továbbgondolásával és egy jelentéstelítő médiumköziségbe való helyezéssel egy szuverén, autonóm műalkotást teremtett. „Megérte.” – mondta egyik interjújában⁹²⁹ a rendező, ahogy mondhatja minden néző, aki figyelmesen végignézi, sőt, akár többször is megtekinti e 155 perces rajzfilmet. Jankovics 1983-ban készítette el a szövegkönyvet, a közel hat órányi madáchi drámai költemény szövegét 105 percnyi dialógussá rövidítette: „Engem is meglep, milyen jól húztam meg a szöveget annak idején: nincs benne üresjárat, nincs hiányérzet, ugyanakkor hagy helyet a cselekménynek és a továbbgondolásra.”⁹³⁰ – nyilatkozott a rendező. A *Tragédia* szövegének értelem-egésze nemcsak hogy nem sérült meg, hanem, ahogy az alkotójának szándékában állt, egy vizuális magyarázatot is adva segítette az irodalmi műalkotás szövegének teljesebb megértését.⁹³¹ E magyarázat az elhangzó pretextus-részletek megértését

segítő funkciója mellett a képek nyelvén egyrészt tömörítette mindazt, ami az irodalmi szöveg el nem hangzó részeit tartalmazta, akár a színszimbolika, akár a vizuális áthallások, vagy a szimbólumok révén. Másrészt a transzformációnak e formája, a szabad adaptáció révén túl is lépett a szövegen, továbbgondolta azt, sőt, néhol folytatta. Közel 23 évet vett igénybe e monumentális film elkészítése. Az alkotói folyamat 1988-ban kezdődött, a számtalan pályázat lebonyolítása, az anyagi források megteremtése (össességében közel hatszáz millió forintos költségvetéssel), a filmkészítés huszonhárom esztendeje alatt végbement technológiai változások miatt is (mialtál e film magába rejtje a magyar animációs filmkészítés történetét, a kézi fázisrajzoktól a számítógépes munkáig) a gyártási folyamat, sok-sok munkatársnak is köszönhetően, 2011-ig tartott. 2011. december 8-án került a mozikba *Az ember tragédiája* harmadik (Szinetár Miklós tévéfilmje, Jelles András művészfilmje utáni) filmváltozata az animációs rajzfilm műfajában, Jankovics Marcell rendezésében, életmű-összegző alkotásaként.⁹³²

Madách *Az ember tragédiája* drámai költeménye többféle vonatkozásban is ideális irodalmi műalkotás a különböző médiumok jelrendszerére való átvivéshez, egyrésztől hermeneutikai természetét, „feltölthetőségét”, interpretatív és szabályozott nyitottságát, valamint az értelmezés szabadságára lehetőséget adó jellegét, összességében a produktív értelmezések és újraalkotások immanens alapját illetően. Másrésztől Madách drámai költeményének önmagán belüli mediális kevertsége az a másik belső sajátosság, mely alkalmassá teszi a különböző művészetekben való átformálásra. Ilyen például a különböző vizuális, auditív, kinezikai jelenségek leíró jellegű vagy jelenlétüket jelző bevonása az irodalmi szövegbe. A filmnyelvi átformálásra e mediális kevertség különösen alkalmassá teszi Madách művét. Mivel a film lehetősége éppen az, hogy egyidejű érzéki hatások sokféleségével közvetít nagy hatású, komplex élményeket, amelyekben az emberi érzelmek éppúgy helyet kapnak, mint a gondolatok. A „film abban különbözik a legtöbb közlési formától, hogy nemcsak közvetlen az érzékeléshez szól, vagyis az úgynevezett első jelzőrendszer konkrét fizikai, érzéki ingere, hanem a második jelzőrendszer is, amennyiben a fizikai ingerek mellett a fogalmi beszédnek is fontos szerepet juttat.”⁹³³ A képpel, a hanggal és a zenével, a gesztussal, a mozgással, a fényelosztással és a ritmussal (stb.) a különböző jelenségek olyan vonatkozásait, összetettségét hozza létre a befo-

gadó élményvilágában, amelyre a verbális médium csak igen hosszadalmas körülírásokkal lenne képes.

A madáchi irodalmi mű, mint pretextus illetve premédium, valamint a film és a képzőművészet határmezsgyéjén létrejött animációs film hatványozott médium-köztesseégében létrejött Jankovics-adaptáció, animációs rajzfilm *Az ember tragédiája* „színművének filmváltozata”-ként, akár nevezhető – Klopfer kifejezését alkalmazva – transzmediális⁹³⁴ műalkotásnak is, mely elnevezés ma már egyre gyakoribb az opera, a film valamint az irodalom szemiotikai és narratológiai vizsgálataiban.⁹³⁵ A film „szintetikus, más művészetek kifejezőeszközeit integráló”, intermediális⁹³⁶ jellege és a képzőművészet határán létrejött „hét és feledik” műfaj, az animációs film, egy többszörös médiumköztesseégben mozog, azaz hatványozottan intermediális műfaj (maradva e hagyományos kifejezésnél). Az animációs rajzfilm olyan illúziót kelt a nézőben, mintha az egymástól kis mértékben eltérő rajzos képkockák sorozatából összeálló történésben a szereplők megelevenednének vagy élnének; mindezt a képzőművészeti statikus és térbeli elemek (vonal, mező, tér, szín) és a filmes, dinamikus és időbeli elemek (rendezés, forgatás, vágás, hangosítás, zenei aláfestés) vegyítésével éri el. Amíg a film a valódi mozgást jeleníti meg, addig e sajátos műfaj varázsa éppen a mozgás „illúziójának” megteremtésében áll. Margitházi Orsolya megállapítását idézve: „Mintha valamiféle ősi mágia káprázatának lennénk tanúi, ahol az is akármikor megmozdulhat, amiről szilárdan tudjuk, hogy mozdíthatatlan. Bármilyen megtörténhet, aminek hétköznapi világunkban határok szabnak keretet. Nem kétséges, hogy mindez csak a film-művészet „mesevilágában”, az animáció birodalmában lehetséges.”⁹³⁷

Jankovics alkotásának nagyszerűsége éppen abban rejlik, hogy az animációs rajzfilm-adaptáció valamennyi intermediális jellemzőjét optimálisan tudja működtetni és mindemellett a *Tragédia*, mint pretextus illetve premédium köztes terét is kitölti. Például a *Tragédia* egyik szerkezeti sajátossága – miszerint a 15 színből 11 szín Ádám álomképe az emberiség történelmének egy-egy időszakából – nemcsak indokoltta, hanem ideálissá is tette a képzőművészet és a film határán álló animációs film műfajában való megjelenítését, mivel így nemcsak egy adaptáció született, hanem egy szuverén műalkotás, egy szabad adaptáció. Maga a rendező, Jankovics Marcell így nyilatkozott erről: „darab maga is egy álomutazás, az álom dramatur-

giáját követtem, ami látszólag kaotikus, pedig nagyon is szigorú rendszere van. A sűrítés vagy tömörítés, amelyre az animáció is képes, jellegzetes álmotechnika. Ha lehet valaki filmesben álomszakértő, akkor én annak tekintem magam”.⁹³⁸

A madáchi irodalmi műalkotás monumentalitását magába tömörítő, intermedialis animációs film „álomdramaturgiája” nem csupán illusztrálja és adaptálja a pretextust, hanem újra is értelmezi, újraalakítja, formálja azt. Egy komplex, folytonos változásban lévő „közlésalakzatot” hoz létre, a szó-kép-zene intermedialitásában, a közlési csatornák összeszővődése által. E folyamat jelentéstelítéssel jár együtt, melynek eredményeképpen számtalan szimbólum, groteszk képi elem kerül a pretextus mellé, annak értelmezési lehetőségeit kitágítva, „hermeneutikai feltölthetőségét” telítve. Jankovics képeinek dinamikája az álmok különleges folyamatát és absztrakt szerkezetét követve mintegy a működésüket is bemutatják, az álmokképek örökké mozgásban lévő vizuális formáit, alakváltozásait egy állandó metamorfózisba helyezve, de mégis mindvégig megtartva a pretextushoz való kötöttségüket. Az animációs rajzfilm legfőbb kifejezőeszköze a vizuális képi nyelv, az ábrázolás. Mellette a madáchi pretextus verbalitását olyan remek szinkronhangok szólaltatják meg, mint például Usztics Máttyás (Lucifert), Molnár Piroska (a Föld szellemét) vagy Szilágyi Tibor (az Urat).

A vizuális-verbális együttlevőséghez társul a zene, mely a kép és szöveg együttes hatásának érzelmi tónusát fokozza és a jelenetek hangsúlyozását, kiemelését szolgálja, motivikusságában pedig strukturális összekötő elem. A zenei aláfestést Sály László szerkesztette, miközben saját művei is helyet kaptak az afrikai és a görög népzene valamint a klasszikus zene nagyjai, így például Bach, Berlioz, Debussy, Ravel, Liszt Ferenc, Wagner Rimszkij-Korszakov, Muszorgszkij mellett, hogy csak néhányat említsek.⁹³⁹ A művegszt átfogó, meghatározó zenei motívumként, funkcionalitásban a fájdalommal valamint a halállal kapcsolatos jeleneteket Mozart *Rekviemjének* két tétele, a *Lacrimosa* és a *Dies irae* köti össze. Először a második szín végén a két tétel néhány üteme élesen szembeállítva váltja egymást, egyben jelezve mindkettő funkcionalitását a műegésben. Az eredendő bűn elkövetése után az Úr hangjának, haragjának kiemelését és a halál jelenlétét támasztja alá *Dies irae* (az Isten haragját is jelentő, középkori gregorián dallamra épülő) tételének néhány üteme, az „Ádám, Ádám! elhagytál engemet, / El-

hagylak én is, lásd, mit érsz magadban” elhangzásakor. Majd az utolsó szónál és miközben az első emberpár elhagyja az édenkertet, a zene a *Requiem* másik tételének, a *Lacrimosa* dallamára vált át (ahogy azt neve is jelzi, könnyesen), egyfajta fájdalommal telített reakcióként a történésekre. E két funkcióban e két tétel együttesen, még kétszer hangzik fel a rajzfilm egészében. Az űr-színben a két kisebb zenei részlet magasztos hangzásával kiemeli a Föld szellemének erejét és tiltását, valamint az élet földi kötöttségének és az életértelemnek küzdelemként való ádami felismerését, majd végül a két tétel szinte egészében elhangozva, együttesen uralja a zárószín egészét. Az utolsó szín első felét szinte teljes egészében a *Dies irae* tétele tölti be, az élet és a halál határhelyzetében álló, öngyilkosságra készülő Ádám és Lucifer dialógusának tragikusságát hangsúlyozva. Az élet-halál határhelyzetében felismert újabb életértelem maga a megszületendő gyermek, Éva anyasága, és amikor Ádámot ismét visszafogadja az Úr, és újrakezdődik egy másfajta szövetség, egy másfajta létehetősége az emberiségnek, az ádami kérdések és az Úr válaszai alatt, a zárójelenetig, szintén csaknem teljes egészében, a *Lacrimosa* tételét hallhatjuk. A két zenei tétel együttesének e három, a rajzfilm kompozícióját meghatározó funkciója mellett, a köztes színek sorozatában, már elkülönülve, számtalanszor felcsendül mindkét tétel, elszórva csupán néhány ütem erejéig, többnyire a halál vagy az elmúlás jeleneihez kapcsolódva.⁹⁴⁰

A szó, kép, zene egymást sajátos módon egészíti ki, a néző számára komplex esztétikai élményt nyújtva, nem lépve át a befogadhatóság határát. Kétségkívül, nem könnyű mű Jankovics alkotása, így akár többszöri megnézést igényel, éppen a film dinamikussága, gyors pergése miatt. Amiatt is, hogy a különböző médiumok impulzusainak feldolgozása igen összetett befogadói koncentrációt igényel, a konkrét fizikai, érzéki (vizuális és auditív) ingerek érzékelése, észrevevése mellett a fogalmi beszédet is fel kell dolgoznia, s mindezeken túl a mediális kevertséggel együtt járó jelentéspluralitás észrevevése is időigényes. Másrészt egy különleges helyzetbe, befogadói tapasztalatba részesít az animációs rajzfilm, mivel megtapasztaltatta, hogy milyen természetes módon közlekednek gondolataink a kép és a nyelv, a vizualitás és a verbalitás között és milyen hangulat- és érzelembefolyásoló ereje van a zeneiségnek. A szó-kép-zene viszonyok, a különböző médiumok együttlevősége és szinkretikus jellege a feszült dinamikusság

mellett egy igen erőteljes tömörséget is kölcsönöz az animációs filmnek. Mivel e médiumok nem csupán egymás mellett vannak, hanem éppannyira egymásra is hatnak. A különböző médiumok érintkezése, egymásra vetülése többfajta relációt hoz létre. A két legalapvetőbb egyike, amikor a különböző médiumok egy analogikus megfelelésbe állíthatóak, miáltal egy bizonyos dolognak egy másik médiumban való átvivése és megmutatkozása révén egyrészt illusztráló (de nem a madáchi szöveg pusztá illusztrációját adó⁹⁴¹ és adaptív, értelmező-magyarázó-hangsúlyozó illetve fordító-tolmácsoló funkciót töltenek be. Azaz alapvetően egy hermeneutikai viszonyba, dialógusba állíthatóak maguk a médiumok is. A rendező mint a film esetében elsődleges értelmezője a pretextusnak, az eredeti madáchi drámai költemény szellemiségét követő adaptációs technikát alkalmazott, az irodalmi szöveg koherens vizuális interpretációját adva, a színeket egyenként 5–20 percben elmesélve. A különböző médiumok egymásra vetülésének kölcsönviszonya a különbözőségükből fakad. Egyrészt a verbális-vizuális-auditív médiumok különbözőségéből. Másrészt pedig a különböző művészetek (irodalmi szöveg, képzőművészet, film és zene) mediális más-ságából és azok bonyolult kölcsönhatásából. Jelen esetben egy irodalmi mű (verbális) átvitele történik a képzőművészet és a film határterületének intermedialis válfajára, az animációs filmre, melynek intermedialis alapsajátossága az,⁹⁴² hogy az életre keltést a mozgás illúziójának megteremtésével hozza létre (a mozgás és a mozdulatlanság, az életre keltés és az élettelen tévés két pólusa között), ily módon a sík és a tér művészeit vegyítve a mozgás és a filmművészet elemeivel. Az adaptált irodalmi mű szövege (a madáchi pretextus megrövidített és hallott szövege), a film mozgásillúziója, technikai megoldásai és a képzőművészeti műfajok (a fázisrajzok mellett és általuk a freskók, a szobrok, a domborművek, a kódex-miniatúrák, a rézkarc, képregény-stílus stb. megjelenítése) valamint a zene által létrehozott intermedialitásban, művészetköziségben egy, szuverén, teljes mértékben autonóm műalkotást hozott létre Jankovics Marcell: egy szabad adaptációt.

A befogadás tapasztalata felől a különböző médiumok szinkretikus együttlevősege, egymásra vetülésének folyamata dinamikus, éppen különbözőségük, idegenségük egymásnak feszülése által. Ily módon lehetőséget ad ez a dinamizmus – Lachmann kifejezését alkalmazva – egy „szemanti-

kai szinkretizmusra”, mely a különböző médiumok állandó mozgása, egymásra hatása, átváltozása és analóg vagy feszült együttlevősége miatt, egy folytonossá tett instabilitásban, a jelentés pluralitásaként is funkcionál.⁹⁴³ Jankovics Marcell egy olyan kultúr-, művelődés- és művészettörténeti vonatkozásokkal bíró, egyben összművészeti alkotást teremtett, amelynek megszületését nemcsak a *Tragédia* hermeneutikai és esztétikai sajátosságai tették lehetővé, hanem éppúgy a mai korunk dinamikus, de egyben instabil jellege is. Korunkban, ebben a kaotikus, folyton szétbomló térben relevánsnak érezzük ezt az animációs filmet, éppen folytonossá tett átváltozásai révén, miként tömörsége, dinamikája, meglepő dimenzióváltásai okán kiválóan illeszkedik felgyorsult napjainkhoz, hatásában pedig elképesztő mennyiségű információ-, impulzus és élményáradattal, meggondolandó gondolatokkal telíti befogadóját.

Jankovics animációs filmje egyszerre képes megőrizni és egyben éltetni a madáchi irodalmi művet, adaptációként tiszteletben tartva az eredeti mű szellemét,⁹⁴⁴ mégis koherens módon újraértelmezve, szabadon újraalkotva azt. Autonóm műalkotásként egy termékeny dialógusba maradva a madáchi pretextussal, mivel az alkotó által lerövidített 105 perces madáchi szöveg minden egyes gondolatát kitágítja a különböző médiumok közteségében, új és eredeti látásmódokat kínálva az átalakítások révén. Így például az eredeti pretextus egyik rejtett minőségét, az ironikus látásmódot⁹⁴⁵ az animációs film még hangsúlyozottabbá teszi, mivel a pretextust jó néhány groteszk, abszurd vagy naturalisztikus képi elemmel tágítja, ezzel direktebbé téve a Van és a Kell közötti szakadékot, az értékrelativizmust és a Van uralmát. Például ilyen a római orgia egyes jelenete, Tankréd bevonulása, a prágai szín párhuzamos vágásai, ahol Keplert és Borbálát felváltva láthatjuk és a tudós csillagász patetikus hitvallását hallhatjuk, miközben felesége más férfival szerelmeskedik; vagy a londoni szín számtalan jelenetével és még tovább is folytathatnánk a felsorolást. A pretextustól leginkább eltérő ironikus képsor az, amikor az Úr szállóigévé vált utolsó mondatát halljuk. A rendező mintha olvasta volna Eco tanácsát: „Az elhasznált vagy elidegenedett közhely vagy úgy győzhető le, hogy szétszedjük a kommunikatív formát, amelyen alapul, vagy úgy, hogy ironikusan viszonyulunk hozzá és így szabadulunk meg tőle.”⁹⁴⁶ Ám ha nem is olvasta, mintha mindkettő eco-i tanácsot, a szétszedést (szavakra, hanglejtésekre,

verbális és vizuális elemekre bontva) és az iróniát is megfogadná a rendező a *Tragédia* szállóigévé és bizony elhasználttá vált utolsó mondata kapcsán. A „Mondottam, ember: küzdj és bízza bízzál!” elhangzásakor az Úr ikonikus alakja átvált a konstantinápolyi szín eretneküldöző pátriárkájává, majd a következő egyre gúnyosabban hangzó „küzdj” szónál – a Keplert megalkuvásra kényszerítő – Rudolf császárt láthatjuk, aztán a még cinikusabban hangzó „bízza-bízzál” szavaknál a Dantont lefejeztető Robespierre-t, s gyors egymásutánban az óriáskereket is beindító londoni mutatványost és a Falanszter öreg tudósát. Az Úr utolsó mondata, a médiumköziség erőteljes elkülönöződésében és ezáltal egy éles feszültségben mutatkozik meg. Az utolsó mondat kimondása, az auditivitás szintjén a gúnyos, cinikus és lassú hanglejtés párosítva a pergő látvánnyal, Ádám csalódódásait okozó figurák portréjával, egy olyan ironikus minőséget hoz létre, mely határozottan megkérdőjelezi az utolsó mondat – írott formájú – jelentéstartalmát,⁹⁴⁷ élesen szembe kerülve azzal. Az írás elkülönültsége a beszédőtől a kimondás révén és vizualitás köztességében megjelenő irónia a negatív katarzist erősíti fel, nem enged teret a ’minden rendben lesz’ megnyugtató érzése kialakulásának a befogadóban. Madách jelene óta eltelt másfél évszázad történelmi rémtettei a rajzfilmalkotó számára nem adnak okot a „bízza bízzál” transzcendentált közvetítésére. A kimondott mondat alatti képsorozat, az egyes színek tartamára történő utalásrendszere és a gúnyos kimondás éles feszültséget teremt a pretextus írott mondatával. A Van világának olyan aktuális hatalomgyakorlóit vagy travesztikus alakjait vonultatja fel a rendező, akik a művész során hozzájárultak a valamely ádámí „szent eszme” valóságban való eltorzításához, annak ellentétsé válásához, ahogy a mutatóványos a művészet vagy a falanszteri tudós is a tudomány eltorzulásához, értékcsoökkentéséhez. Összességében, Ádám kiábrándulásaihoz. Az animációban az utolsó szó joga nem az Úré, hanem az első emberé, a síró Ádámé, az élet-küzdelem rezignált kimondásával: „A cél halál, az élet küzdelem, / S az ember célja e küzdés maga.”

Jankovics Marcell az egyes színeket gazdag szimbólumrendszerrel, valamint az adott kornak megfelelő művészet- és művelődéstörténeti utalásokkal, illetve arra valamilyen módon jellemző – a korszak ábrázolási konvencióiból, vagy mediális technikáiból származtatott – stílusban⁹⁴⁸ jelenítette meg, szinte enciklopedikus teljességgel⁹⁴⁹ és tudatossággal. A rajzfilm-

rendező, a grafikus rendkívül széles művelődéstörténész, szimbólumkutató, kultúrtörténeti, mitológiai ismeretanyagát építette be alkotásaiba, ahogy a *Tragédiáról* készült animációs filmjébe is. Úgy véli, a művészetnek hasznosnak kell lenni, máskülönben nincs értelme: „Kezdetől fogva úgy gondoltam, hogy a művészet, mint olyan, hasznos. És hogyha nem hasznos, haszontalan.”⁹⁵⁰ Ezt a hasznosságot, a madáchi mű életetése mellett, többek között annak három jelentés-horizontjának – egyetemes, történeti és aktualizált – megerősítésében és kitágításában vélem felfedezni. Az irodalmi műalkotás filozofikus témája egy univerzalisztikus igényű világmagyarázat, értelemadás és értelemkeresés, lét- és önértelmezés. Anyaga: az egymást kritizáló, egymással szembeálló filozófiai eszmék és gondolatok történelmi dimenziókba helyezése. A madáchi pretextus egyaránt szól a teremtről, az emberről, a történelmi korokról; a különböző eszmerendszerek alakulástörténetéről, szembekerülve a megvalósulásukkal; valamint az emberi lét értelméről, miközben alapvető létfilozófiai és erkölcsi, egyetemes és egyben aktualizálható kérdéseket tesz fel minden olvasójának. Hasonlóképpen Jankovics Marcell animációja, adaptációként megőrizve a pretextus e jellemzőit, s szabadon gazdagítva azt egy verbális-vizuális-auditív itermediális térben, képes még tovább tágítani ezen alapvető horizontokat egy autonómmá formált műalkotás irányába.

Jankovics Marcell a szimbólumokkal az egyetemesség horizontját tágitja, ahogy ezt alább, az egyes kiemelt színeknél részletezem. A történeti dimenziót a kultúr-, művelődés- és művészettörténeti utalásokkal teljesíti ki. A művészet történeti alakulásának ismert narratívájából a művészetnek, mint médiumnak a közvetítő (stílus és hordozó) közegeit emeli ki néhány ikonikus alkotás mellett. Ily módon filozofikus problémakört is érint, az élet és a művészet kapcsolatát, melynek során a (valamely szerepeltetett) műalkotás és az élet (a valóság a rajzfilm fiktív világában) két tartományának elhatároltságát oldja fel azzal, hogy a műalkotások és az életesemények egymásra vetülnek, kölcsönösen egymásból formálódva és egymásba alakulva. Néhány példát kiemelve a sok közül: az egyiptomi piramisok csodálatos építményeit, az egyes köveit a rabszolgák agyondolgoztatott meggörbült és lassan kővé vált testéből formázza. A görög színben ennek inverzét láthatjuk: a vázafestészet vörös és fekete alakjai életre kelnek, majd ki is törik e vázát, talán a görög kultúra hanyatlását jelezve; a római szar-

kőfágok domborművein a római légiók masíroznak, ahogy a gladiátorok is harcra kelnek, miátal a mozaikpadlók statikusságát dinamikus mozgássá változtatva, abból háromdimenziós alakokként emelkednek ki. Vagy a Római Birodalom pusztulását oly módon érzékelteti, hogy a palota falain a vakolat folyamatosan repedezik, a freskó fájának virágairól hullanak a virágszirmok, a szoborszerű szereplők fokozatosan töredezettebbek lesznek. Valamennyiben a közvetítő médiumot (piramis köve, váza, szarkofág, mozaik, freskó, szobor) teszi meg a rendező a képsorozat narratív részévé. A másik különlegessége e kreatív megoldásoknak az, amikor az animációs film műfajára jellemző alaptulajdonságokkal játszik az alkotó, azzal, hogy miképpen válik az élettelen (freskó, szobor, mozaik) élővé, ugyanakkor más jelenetekben pedig éppen fordítva történik, az élő lesz élettelenné, így például a piramis kövei esetében vagy a londoni jelenetben a mesterlegény szerelme bábbá alakul, vagy az Űr-színben Ádám megsemmisülését élettelen űrhajóvá alakulásaként szemlélhetjük. Visszatérve az egyes korokra jellemző mediális stílusokhoz: a konstantinápolyi szín arany háttere, színpadias beállításai a kódex-miniatúrákra emlékeztetőek; a prágai szín rézkarcteknikájába ékelődnek a párizsi szín forrongó tömegjeleneteit kísérő kék-fehér-piros örvénylő tusrajzai; a londoni szín színes, képregény-stílusú jelenetei néhol fekete-fehérbe váltanak. S itt megindul egyfajta időutazás, kilépve Madách jelenéből, egyre erőteljesebbé válik az aktualizáltság horizontja, mely ugyan többször is visszatér a filmben, azonban itt a leg hangsúlyosabb. Egy óriáskereket választ a rendező egyfajta időgépként, átítelve Madách jelene óta eltelt másfél évszázadot. A különböző történelmi traumák is megelevenednek, melyen – Jankovics Marcell kommentárjaiból idézve – „az ördög megmutatja legördögibb arcát”, Leninként, Hitlerként, Sztálinként (stb.). A pretextus haláltánc-jelenetének továbbgondolását, a 20. századot átfogó történelmi tablót, az óriáskeréken és a mozgólépcsőn a semmibe forgó alakokat így kommentálja az alkotó: „Eddig Madách, innentől Jankovics! Ahogy én válogattam a szereplők között, akik itt sorba fognak jönni majd. [...] Vannak köztük nem létezőek, filmekből előléptek és vannak köztük a művészetből, tudományból és vannak köztük tudatformáló politikai és közszereplők. Vannak köztük jók és rosszak, és az egész, sajnos egy olyan szellemiség irányítja, ami inkább emlékeztet a haláltáncra. [...] A keréken felvonultatottak sokfélék – egy ki-

haló népcsoport, egy magyar találmány, férfivá operált nő, megölt politikusok, túlsúlyos kamaszok, a fiú, aki a magyar zászlóval beburkolva áll a rendőrségi sorfállal szemben. A jegesmedve zárja a sort. Az ő pusztulása mutatja, mi vár a mi világunkra az általános felmelegedéssel.”⁹⁵¹

Szavakkal szinte lehetetlen leírni azt a vizuális élmény- és hatásimpulzust, melyet az első szintől kezdve tapasztalhatunk: a formák és színek kavalkádját, a legkülönbözőbb dimenzióváltásokat, a ritmusos, áttűnési képi mozgásokat, ötleteket és bravúrokat, a vizuális fantázia gazdag manifestációját. A befogadó részéről komoly szellemi energiát és erőfeszítést kíván e film nézése, egy olyan vizuális kompetenciát is feltételez, melynek alapelve a látvány képi üzenetének azonnali érzékelése s egyúttal megértése, másrésztől komoly szövegértési kompetenciát is feltételez a pretextusból adódóan. Megélését és megértését egyaránt e folytonos változásban lévő, a szó-kép-zene intermedialitásában létrejött műalkotásnak. Az értelmezés, a megértés fokozatai nyilvánvalóan függenek a befogadó kultúr- és művelődéstörténeti háttértudásától, különösen megnyilvánul ez a szimbólumok vizuális megjelenítésében és a szöveghez való társításában, de ha ez a háttértudás nincs meg, e film különlegessége az, hogy ezt a tudásanyagot közvetíteni is képes. A szimbólumok alkalmazásakor, amit a rendező megfogalmaz egyik interjújában művelődéstörténészként, azt filmrendezőként meg is valósítja: „Művelődéstörténészként mást sem teszek, mint hogy lefordítom a mítoszokat, szimbólumokat [...] és megkísérlem a szétszedett károkozás nélkül összerakni.”⁹⁵²

A továbbiakban csupán az első három bibliai keretszint emelem ki, melynek során az egyetemes horizont kialakításának egyik tényezőjét, a szimbólumok alkalmazását mutatom be, a szemantikai szinkretizmus megvalósulási folyamatoként az animációs film intermedialis közegében. Az első szín, a teremtés folyamatát meséli, bemutatva a hatalmas erőket és sejtetve egy hermetikus filozófiai analógiát az emberi szem íriszébe is átjászó csillagködökkel. A racionális tudat úgy értelmezi e képsort, hogy a mindenkori ember látja így az égboltot. Ezen túlmenően a Hermész Triszmegisztosz-i traktátus egyik analógiája szerint pedig úgy értelmezhető, hogy ami a mikrokozmoszban, az a makrokozmoszban, illetve ami fent, az lent. A csillagok, a fény, a tejút és a vak feketeség néhol absztrakt képsorai jelzik, hogy az ősi, egyetemes szimbólumok mintegy bennünk élnek, ugyan-

akkor a világmindenség működését is prezentálják. Bemutatják az ellentétes erőket és szükségszerű együttlevőségüket: az isteni fényt, annak villanó kettős keresztjének jelképisége mellett a gonoszt, a vak feketeség folytonosan változó, más-más formát öltő sziluettjét. (Mind az isteni fény kettős keresztje, mind a gonosz változó, mélyen fekete tömbjének szimbolikája visszatér a záró, 15. színben.) A hét perces második szín narratíváját, az első emberpár bűnbeesését a fa szimbolikájával és a folyton változó színszimbolikával jelzi a rendező. A fa gyökeréből formálja az első emberpárt, ahogy azt például a jakutok hagyománya őrzi, a fa-ősanya és a fa-ősapa képében.⁹⁵³ Ugyanakkor e fák világfáknak is felfoghatók, melyek gyökerei az alvilágból erednek és az égig nyúlnak. Majd csak a harmadik színtől kezdődően kap testet az ember: mindaddig üres, körvonalalal megjelenített, jelképpé tett testetlen alakok. Kezdeti zöld színük a fákhoz, az édeni környezethez hasonulva a természeti lény mivoltukat jelzi. Ám Éva szemében már megjelenik az ösztönös vágy piros színe, mikor a „csábgyümölcsből” szakítani kíván és ennek nyomán hangzik el az Úr tiltása. Luciferrel való dialógus során az égi kék színében látszik sziluettjük. Lucifer velük szemben a vak sötétség; fekete alakja hol kígyót, Anubisz-fejű lényt, hol denevérszárnyú alakot formál (ez utóbbi tér vissza a mű zárásában). Az első emberpár alakjának változó színszimbolikája pedig követi a tudás és a halhatatlanság iránt való elcsábulásuk folyamatát. Miközben Lucifer érvelését hallhatjuk az önerőről, a gondolat erejéről és a szabad sorsformálás nagyszerűségéről, arról, hogy miért is kéne az Úr tiltásának ellenszegülniük, eközben mind az emberi alakok sziluettjeibe, s majd később Luciferébe is mintegy belevetül későbbi, már történelmi sorsuk alakváltozatainak darabjai, továbbírva a képek nyelvén a pretextust, ezáltal konkrét vizuális formában előre utalva a történelmi színekre, a történelmi alakokra. E kreatív megoldás az előre utalás funkcióját tölti be, Ádám és Éva alakjának egymásbaolvasztásával pedig visszafelé utal az őszövétségi teremtetéstörténetben a férfiből teremtetett asszony narratívájára is. A luciferi csábítás eredménye az isteni tiltásnak való ellenszegülés, az eredendő bűn elkövetése, melynek nyomán először Éva szeme, majd teste változik vörössé, mikor leszakítja a hideg háttérben lámpásként világító almat, s beleharap, hozzá hasonlóan Ádám alakja is vörös színt vesz fel. Az élet, a vér, a test színe jelképezi számunkra, hogy az ember tudatára éb-

redt saját halandóságának. A halhatatlanság gyümölcset azonban már nem ízlelheti. A Édenkert zöldjéből futva távozik a vörös színű pár, a komplementer színek hatalmas feszültséget generálnak, miközben az Úr csalódottan megszólal („Ádám, Ádám, / elhagytál engemet, / Elhagylak én is, / Lásd, mit érsz magadban”), majd az emberpár parányivá válik, hogy végül Lucifer denevérszárnyai alatt találjanak menedéket. A kép ekkor már hideg kékekben, szürkében jelenik meg. Ugyanez a szürke hidegség és elhagyottság sugárzik az emberi alakokból is, miközben Ádám és Éva elindul a sötét világ felé. Érdemes röviden utalni a színszimbolika kapcsán az utolsó színre. A 15. szín első felében majd éppen a különbözőség lesz hangsúlyozott a szereplők bőrszínében, Ádám színe szürke, jelezve az álomképek hatására a kétségbeesést az emberiség jövőjét illetően, míg Éva valóságghú, életteli, jelezve a jövőbe vetett hitét, anyaságát. Majd a 15. szín zárójelenetében, az Úrhoz való visszatérésükkor testük körvonalai szivárvány színűekre váltanak, mely az Istennel való új szövetségkötést (Noé történetére is utalhatunk) szimbolizálhatja számunkra.

A harmadik szín kezdetén Ádám egy sötét barlangba lép be, mintegy illusztrálva az isteni útmutatás hiányát, Isten által való elhagyatottságát. Ádám kezében lévő fátkya talán az isteni fényt szimbolizálja. Másik oldalán, kutya képeben Lucifer kíséri az első embert. Ádám folyamatosan dialógust folytat, olyan benyomást keltve, mintha saját maga lelkének két oldala folytatna párbeszédet, ám mégis mindig e kutya kíséretében. A barlangban a mágikus tevékenységet végző ősemberben is ott van e kettősség, a jó és rossz, szétválaszthatatlanul. A jó erő jelenlétére, a teremtményre utal majd e színben a fény (isteni szikra) csillogása Ádám szemében, miközben például a Vénusz-szobrot faragja, a rossz erők jelenlétét pedig azok a pillanatfelvételek sejtetik, melyeken a tűz körül táncoló ősember feketébe átjátszó, mágikus cselekedeteket végző alakját láthatjuk felvillanni.

A keretszínek (1–2–3., és a 15.) közül a 3. és a 15. szín lép túl a leginkább az irodalmi pretextuson, miáltal egy szemantikai szinkretizmust hoz létre, mégpedig az eltérő, feszültséget generáló (verbális, vizuális, auditív) médiumok egymásra vetülése révén, mely egyúttal a jelentés pluralitásaként, újabb jelentésrétegek létrejöttében is funkcionál. Példának két ilyen szinkretizmust emelnék ki a harmadik színből. A Luciferrel folytatott dialógus elvont filozofálását, mondatait szinte lefordítják az ősember minden-

napi életének pillanatfelvételei – pl. a Vénusz-szobor faragása, a természettel folyó küzdelem a létfenntartásért –, ám mindezek egy feszültséget is teremtenek a pretextus általános, filozofáló szintje és a konkrét látványvilág, így a verbális és vizuális médiumok között. A két médium e feszült együttlevősége egy újabb jelentésréteget nyit meg, mégpedig a konkrétumokon alapuló, mégis azon túllépő, már absztraháló, elvont fogalmi gondolkodás létrejöttére utal, de utal arra is, hogy itt nem egy külső gonosszal való diskurzusról van szó, hanem egy olyan párbeszédéről, melyet az ember saját magával folytat, a jó és a rossz tudását egyaránt hordozó, kettős énjével, kettős lelkületével. A másik két szemantikai szinkretizmust hordozó példában, az előzőhöz hasonlóan a rendező túllép az irodalmi mű pretextusán, mégpedig a barlangrajzok, valamint a Willendorfi Vénusz és a Földanya együttesének jelentésgazdagító beemelésével. Ez utóbbi a szimbólum-használattal kapcsolatos alkotói szándék leképeződését, egy szimbólum szét-szedését és összerakását is jól szemlélteti. Ádám kezében lévő fákllya fénye a barlang falán megjeleníti a lascaux-i barlangrajzon látható állatokat. E rajzok, vizuális áthallások szövedékét teremtvé többször is megjelennek e színben, utalva a mágikus tevékenységről és ezen belül a művészet kialakulásáról szóló elképzeléseinkre. A barlangrajzok egyik áthallása a mágikus tevékenység (már említett) jót és rosszat egyaránt egybeolvasztó jellegére utal, például az emberi kéz és a fekete árnyék-kéz együtt rajzoló és életre keltő, teremtő mozdulatában vagy a szarvast tisztelő, agancsait a nappal ékesítetten rajzoló, de a másik képsorban azt már leülő emberkézre. A zenei aláfestések harmonikus illetve baljós hangzásai jelzik mindezek polaritását. A barlangrajzok másik áthallási vetülete a művészet kialakulását vetíti elénk, azt a folyamatot, miképpen az ősember a véletlenszerű formákba mintegy belelát(hat)ta a konkrét formákat. Másrészt a szemében lévő csillogó fény, mint egyfajta isteni szikra annak áthallását teremti meg, hogy amikor alkot az ember, szinte istenként a semmiből teremt, életre is kelt; itt konkrétan rajzaival az állatokat. A mágikus tevékenység varázslata jelenik itt meg. A barlangban táncoló tűz többszöri visszatérése a különböző tér- és idő-dimenzióváltásokra is lehetőséget ad, így történhet meg, hogy a pusztá életéért küzdő ősemberből már a harmadik színben – előrevetítve – megelevenedik az eszkimó, az ösztönlény szintjére visszasüllyesztett, csak a túlélésre fókuszáló, emberi vonások nélküli, állati szintre süllyedt lény,

vészjósloán előre utalva a 14. szín történeteire. Az őskori művészet ikonikus alkotása, a Willendorfi Vénusz termékenységszobra többfajta narratíva jelentésrétegét hívja elő egy szemantikai szinkretizmusban. Egyrészt utal az ősember (feltételezhető) alkotási folyamatára: míg Ádám faragja, a mechanikusnak tűnő munkafolyamat során egy elmélyült tudatállapotban elmélkedik. A rajzfilmben a Luciferrel történő párbeszéd filozofikus jellegű mondatait hallhatjuk, s ebbe az elvontságba ékelődnek bele az ősember mindennapi jeleneteinek montázsszerű felvillanásai, vagy például Ádám vágya a szárnyát próbálgató Ikarosz mitológiai történetének előhívásával, így módon felvillantva a mitológiai narratívák keletkezéstörténetét is. Másrészt, amíg Ádám faragja a szobrot, ezek a pillanatszerű képek az anyatermeszt és az ember viszonyára is utalnak, ahogy a konkrét mintáképre is, a háttérben ténykedő Évára. A Lucifer által ígért tudás ádami követelésekor a madáchi mű Föld szellemének mondatait halljuk, látványként pedig egy gigantikus ősanaként, monumentálissá növesztett vénuszi termékenységszoborként jelenik meg s a Földanyaként mutatja be hatalmát. Ő a csillagászati értelemben vett Gaia, termőföldként Démétér, az anyaföld, aki kettős természetű, „jóságos szülőanya, és az emberevő” is, „tenyészt-enyészet”.⁹⁵⁴ Jankovics Marcell a pretextus e nehezen értelmezhető szereplőjét, a Föld szellemét így módon egy jelentés-többlettel gazdagítja: verbalitás és vizualitás köztes terében, egy szemantikai szinkretizmus összefüggésrendszerben láttatja az egyéni élet Vénusz-szobrocskájával; a mikro-világ egy darabjával és a makrovilágot átfogó Földanyával.

Jankovics Marcell animációs filmjének néhány intermedialis sajátosságát bemutatva látható, hogy annak sűrítettsége, dinamikája, szimbólumrendszere, előre- és visszautalásai a nyelvi megfogalmazás értelmező-elemző szintjén csupán igen bonyolult és hosszadalmas körülírásokkal közelíthető meg. Gombrich fél évszázaddal ezelőtti megállapítása egyre inkább beigazolódik, miszerint „olyan történeti korszak kezdetén vagyunk, amelyben a kép átveszi az írott szó helyét”.⁹⁵⁵ Azonban napjainkban még az írott szó és a kép egymás mellett van, ahogy jelen esetünkben is. Jankovics animációs filmjének nézője pedig egy különleges és kétségtől valószínűleg befogadói státusba kerül, hiszen a szövegértés mellett „valódi” látással⁹⁵⁶ is bírnia kell. Ez az animáció éppen erre a valódi látásra tanítja minden nézőjét, ebben rejlik az egyik – alkotói szándéktól is vezérelt – hasznossága, azon túl, hogy tovább élte Madách klasszikus művét.

MÁSODIK RÉSZ

A FILOZOFIKUM ESZTÉTIKUMMÁ VALÓ ÁTLÉNYEGÍTÉSÉNEK KÍSÉRLETEI

„Igaz végre az is, hogy megalapított nevű nagy írókból sokszor oly szépségeket is magyarázunk ki, melyek valóban soha eszök ágába sem jutottak, [...]”⁹⁵⁷

Madách Imre, 1862

„Madách verseinek, drámáinak, elbeszéléseinek egy értelme van: az hogy részei a *Tragédiához* vezető útnak. Önálló költői értékük csekély vagy vitatható.”⁹⁵⁸ Barta Jánoshoz hasonlóan vélekedtek a Madách-kutatók, miáltal a madáchi életmű közel 300 költeményére, kilenc drámájára és öt elbeszélésére, mint a fő mű elő-munkálataira tekintettek, a tematikus, motivikus és a gondolati párhuzamokat keresték és találták meg. E megközelítésekben a versek és néhol a drámák egyúttal hordozójává váltak egy (ön)életrajzi narrációnak és így ezek felhasználásával is „rekonstruálták” a hajdani embert. Hasonlóan vélekedett Németh G. Béla is: „A *Tragédia* és előzményei kvalitásbeli különbségének elmosása tévösvényre vihet bennünket, vizsgálata viszont a *Tragédia* lényegéhez vezethet közel. A *Tragédia* előtti Madách-művek legfőbb buktatója az egységes hangnem hiánya, a végig tartott hanghordozás folytonos elvétése, a töretlen dikció nélkülözése, a magatartás ok nélküli váltása, határozatlansága, elmosódottsága, egyénietlensége. Az összetartó szemléleti, élményi és szerkezeti mag bizonytalansága.”⁹⁵⁹ Ugyanakkor mindketten némi engedményeket tettek akkor, mikor mégis utalást tettek némely Madách-költemény értékességére. Barta János 1931-ben *Az ismeretlen Madách* könyvében a madáchi szerelmi líra Borkához írt verseit Petőfi *Minek nevezzelek* költeményére emlékeztetőnek látja.⁹⁶⁰ Németh G. Bélát idézve: „Senki sem tagadja, hogy Madách korábbi verseiben figyelemre méltó sorok, sőt erőteljes versszakok, hathatós részletek is olvashatók, de azt sem, hogy akár a *Dalforrás*-t vesszük, akár a *Csake béke, béké*-t, akár a *Nyíri temető*-t vagy bármelyiket a legjobbak közül, teljes értékű művel nem találkozunk, még a *Tragédia* közvetlen előterében sem, amidőn a legtöbb részletértéket teremtette költészete.”⁹⁶¹ E kettősség má-

ig hullámszik a Madách-szakirodalomban, azaz a madáchi líra egésze „költői érték”-ének alapvető hiányosságai mellett néhány részletérték elismerése, némely vers megjelölésével.

Madách Imre *Az ember tragédiája* drámai költeményével, már másfél évszázada élő és ható, klasszikussá vált művet alkotott, emellett számtalan olyan verset és drámát írt, melyek értéke napjainkig csekélynek bizonyult, az utóéletet, a hatástörténetet tekintve pedig egyedül a *Mózes* című drámája a kivétel. Emiatt is a magyar irodalom egyik ’legsabálytalanabb’ pályaképének tarthatjuk életművét. Az 1840-es, kis példányszámú, szűk baráti körben ismertté vált verseskötetét, a jellegtelen *Lantvirágokat* bő két évtized múltán követte – a már akkor nagyra tartott – *Az ember tragédiája* drámai költeménye. Első jelentős műve harmincnyolc éves korában jelent meg nyomtatásban és sem előtte, sem utána nem írt klasszikusnak bizonyuló műalkotást; bár kisebb megszakításokkal folytonosan alkotott. A pályakép e szabálytalansága a Madách-kutatókat arra inspirálta, hogy további ’szabálytalanságokat’ tárjanak fel az alkotói folyamatban s a *Tragédia* felől visszatekintve, annak mérlegére téve keressék a nagy mű elő-vázlatait és gondolatcsírát az életműben.

A paradigmaticusnak bizonyuló Barta János-i szellemtörténeti megközelítés az esztétikum megképzésének alanyi, alkotói folyamatának e szabálytalanságokat okozó sajátosságai felől közelített, egy indokoltan feltételezhető alkotói fejlődési folyamatot rekonstruálva, ahogy azt *A madáchi alkotófolyamat ’szabálytalanságairól’* című fejezetben láthatjuk. Lényegesnek vélem mindkét monográfiájának karakterológiai és alkotáslélektani megállapításait összegezni, mivel az esztétikum megképzésének kísérleteibe, annak szabálytalan folyamatába nyújt ma is érvényes betekintést. A madáchi „alkat” és alkotási folyamat ’szabálytalanságaira’ vonatkozó tényszerű kiindulópontunk első látásra tűnik viszonylag kevésnek, elsősorban *Madách*-levelezésében fellelhető elszórt önvallomások, vegyes feljegyzéseinek néhány mondata és lírájának ars poetica-szerű sorai említhetőek meg. Megjegyzem, a sikertelenség elsődleges észlelője maga Madách volt, ahogy Arany Jánosnak írt levele erről tanúskodik is: „[...] van sok apróbb költeményem, mellyek gondolatait legalább én eredetieknek s jóknak hiszem – Neki álltam kidolgozásuknak újra és újra; – a’ próba év végen a’ göröngyös technica újra el ieszgett, [...]”⁹⁶² E hiány feltöltése miatt is, a Madách-mono-

gráfiák többsége a versek funkcionális értelmezésére épített, biografikus keretbe illesztve azokat, s a néhány esztétikai önértékkel bíró költemény felsorolásától eltekintve a háttérbe szorult a líra egésze. Ismert, hogy e funkcionális megközelítéssel az irodalmi mű autonómiáját állító formalista, strukturalista és hermeneutikai irányzatok szemlélete alapvetően szemben áll, mivel zárójelbe teszik az alkotót és az alkotói folyamatot is és ezzel az esztétikai tapasztalat a nyelv medialitásának kérdéskörébe helyeződik. Ha az esztétikai tevékenység, az alkotó-mű-befogadó hármas viszonyrendszerének komplexitásában – az esztétikum létrehozása, megképzése és megképződése valamint hatásának, utóéletének összefüggérendszerében – vizsgálódunk, akkor e madáchi 'szabálytalanság', a lírai, drámai művek 'sikerületlensége', kísérlet-jellege, ezáltal a filozófikum esztétikummá való átlényegülésének kérdésessége miatt vélem indokoltnak a madáchi alkotási folyamat sajátosságaira vonatkozó széles kitekintést, elsősorban az esztétikum megképzésének madáchi különössége felől.

A madáchi líra 'más-izűségéről' című második fejezetben a versek eddig feltárt esztétikai hiányosságainak összegzése után egy, a Madách-kutatásban új szempontként, elsősorban a filozófikum, a gondolatiság esztétikum-má való átlényegülési formáit vizsgálom.⁹⁶³ Ugyanakkor nem tárgyalom újra a madáchi líra és a *Tragédia* közötti tematikus és gondolati párhuzamokat, hasonlóan nem részletezem a versek genealogikus hátterét vagy a magánélet eseményeihez való kötöttségüket, ahogy az epigonszerű-mintakövetést sem.⁹⁶⁴

„E művek, ha nem rendkívül becsesek is, de épen nem becs nélküliek, teljes képét nyújtják a költő fejlődésének s egyszersmind kulcsot szolgáltatnak főművéhez.”⁹⁶⁵ Gyulai Pál megállapítása szinte tömöríti a kritika azon vonulatát, mely egy 'fejlődéstörténeti' kontextusba és alapvetően egy eszköz- és használati funkcióba helyezi e lírát.⁹⁶⁶ Meglátásait e líra egészéről⁹⁶⁷ a Madách-szakirodalom tovább részletezte és árnyalta: a versek szűk körű életélményhez való kötöttségét, az érzelmességet és az epigonságot, a *Tragédiával* való gondolati és tematikus párhuzamosságokat, e líra ádami, illetve luciferi hangját és egészének pesszimisztikusabb voltát hangsúlyozva. A lírikus Madách értelmezéstörténetének funkcionális szemléletét a következőkben látom. Az egyik megközelítési mód: Madách Imre rövid életének eseményeihez párosítva idézik az egyes élményközpontú költeményeket,

mint egyfajta életrajzi bizonyítékokat. Hangulati és érzelmi illusztrációként használják a költeményeket, így kiemelve e líra kétségkívül erőteljes önvalomás-jellegét, érzelem- és élményközpontúságát. Ez a típusú líra-olvasat és értelmezés az első Madách-monográfiában, Palágyi Menyhért könyvétől egészen napjainkig ível, Andor Csaba életrajzi jellegű könyvein⁹⁶⁸ keresztül Kerényi Ferenc monográfiájáig.⁹⁶⁹ A monográfia-írók Madách szinte valamennyi jelentősebb élettörténéseéhez (szerelmi életének eseményeihez, betegeskedései révén egy állandó halál-közeliség érzéséhez, kétségbeeséseihez, a családi és nemzeti tragédiákhoz stb.) idézték a megfelelő költeményt vagy strófát, joggal, hiszen Madách lírájának nagyobb része (élet)élményalapú. Voinovich Géza 1914-es Madách-monográfiájának megállapításai naplójellegű élményköltészetről máig hullámoznak a lírával foglalkozó írásokban: „Madách egész élete és költészete ritka összhangban állnak és egymást világítják meg. Versei napló bizalmasságával számolnak be élményeiről. Egész költészete élményeiből táplálkozik s ezek visszhangja kihallatszik még drámai műveiből is. Legtöbb verse megannyi önvalomás; nagy részük életrajzi adattal ér föl s pótolja azok gyér voltát. Az életében zárkózott költő verseiben oly nyíltan tárja föl lelkét, hogy Petőfi sem őszintébb nála. [...] Visszafojtott közlékenységét verseiben öntötte ki. Így lett legbizalmasabb barátja a papiros. Művei oly őszinték és élethívek, hogy önkénytelen célzásaikból meg lehet határozni keletkezésük korát, a mi Madáchnál fontos, mert az évszámokat nem szokta odajegyezni versei alá. Majdnem azt mondhatni, megírta költeményeiben egész benső életrajzát, ábrándjait és csalódásait, mindent, amit érzett és gondolt, föltárta világnézetének töredékeit, a mint élményei nyomán kialakultak s melyeket Az ember tragédiájában egységes képben foglalt össze.”⁹⁷⁰ Ezért véli Voinovich Géza Madáchot érzelmi, lírai alkatnak, aki „nem lyrai tehetség egyszerűsmind”.⁹⁷¹ Előreutalva megjegyzem, hogy Barta János Madách-könyveitől, a 20. század közepétől kezdődően az értelmezők többsége Madách írói alkatát, mint egy alapvetően élményközpontú, lírai-érzelmi, valamint az elméledő-reflexív sajátosságok kettős és ellentmondásos együttesében látja.

A másik fajta indíttatás e versek vizsgálatában az, amikor *Az ember tragédiája* és a líra közötti tematikus, motivikus és gondolati analógiákat tarták fel, így a verselgető Madách gondolati költészete került elemzéseik középpontjába. Sőtér István a „nemzeti érzés lírája”, „küzdés és bízás” elve, az

„elveszett paradicsom”, az „Éden-szféra” a motívumai felől keresi és találja meg ezeket a párhuzamokat, mint az egyik „utat” a *Tragédiához*,⁹⁷² míg a másik „út” a drámákon keresztül vezetett. Horváth Károly monográfiájában a szerelemes verseket, a „közösségi lírát”, a „természetfestő” és a gondolati költészetet különbözteti meg. A *Tragédia* közvetlen gondolati előzményének főként azokat a költeményeket tekinti, melyek a *Benső küzdelem*, az *Elmélkedések* valamint a *Legenda és rege* című ciklusokban kaptak helyet. Az analógiák tematikus elkülönítésében bibliai történeteket mitizálnak újra a *Lót*, (Vigny *Eloájához* hasonló) *A nő teremtése*, (Byron *Kainjával* párhuzamba állítható) *Az első halott* című versek; az „éden-szféra” megálmodott harmóniáját előlegezik a *Gyermekeimhez*, az *Ó- és Újkor* és az *Órüljek meg* költeményei; majd harmadik csoportként az úgynevezett „világszemle” verseit jelöli meg, így *Az angyal útja*, *A betelt kívánságok* címűeket. A tematikus csoportosítás negyedik válfajába a történelmi küzdelem értékét és az élet-halál kérdéseit felvető versek tartoznak, ide sorolva a *Pál öcsém sírjánál*, a *Mária testvérem emlékezte*, az *Éjjeli gondolatok* verseket és *A halál költészete* című ötrészes ciklust, kiemelve ez utóbbi értékességét a korai *Dalforrás* mellett.⁹⁷³ Schéda Mária szinte valamennyi jelentősnek vélt, a *Tragédia* előzményének tekinthető költeményt számba veszi, szemléletében többször is elszakad a szűkebb funkcionális megközelítéstől.⁹⁷⁴ Szinte valamennyi Madách lírájával foglalkozó tanulmánynak illetve a monográfiák erre vonatkozó részeinek egybehangzó következtetése, hogy a versek voltaképp a fő mű ’előtanulmányai’, félig sikerült ’vázlatai’.⁹⁷⁵ Voinovich Géza megállapításain – Madách lírájának egészéről – alapvetően nem változtatott az utókor értékelése: „Szembeszökő fogyatkozása a darabos nyelv”, „Nyelvének nincs zenéje, hangjának ércze. Stylusából hiányzik a képzelet, kifejezései nem kelnek szárnyra. Izlése magyarosság és jóhangzat dolgában fogyatékos, tájszavai (czaplatás, nyék, silleszt) rossz hangzatuk miatt nem honosodtak meg az irodalomban. Csak egy erős oldala van: némely helyütt gondolatok tömör kifejezése”.⁹⁷⁶ Ezt a hiánylistát bővítették tovább a nyelvi, poétikai, stilisztikai ’érleletlenség’ és ’sikerületlenség’ további jellemzőivel: a többnyire konvencionális képalkotás szegénysége vagy elmaradása; a szervetlen, mozaik-szerű szerkesztések; a nyelvi darabosság; az erős érzelmi hevület dagályossága, mely legtöbbször konvencionálisan szentimentális, illetve patetikus; a kidolgozatlanság; a bölcséleti, moralizáló, kritikai gondolatok esz-

tétikai hatástalansága, a gondolati reflexiók, az eszmeiség (az ideologikum) szervetlenül maradása részletezésével. Általános megállapítás, hogy e lírára egy epigonszerű mintakövetés a jellemző, „főleg a romantika ama szentimentális-biedermeier másod- és harmadvonulatáé, amely irodalmunk homlokzata mögött Bajzától Tompán át Reviczkyig húzódott. Vannak versei, amelyek minden nehézség nélkül illeszthetők be Bajza átlagdarabjai közé, s vannak, amelyek a fiatal Reviczky ciklusaiba is könnyen belesimulnának.”⁹⁷⁷

Összefoglalva: a kanonizációban „Madách egyműves szerzőnek számít, többi művét inkább a *Tragédia* előzményének tárgyalták. Drámái közül a *Férfi és nő* (1843) az istenülési vágy és a szerelmi érzés mint testi meghatározottság ellentétét veti fel, a *Csak tréfa* (1844) a liberális főhős és kisszerű környezete közti konfliktusra. Lírai költeményei közül a *Hit és tudás*, *Örüljek meg*, a *Dalforrás* mint az édenmotívum feldolgozásai kerültek szóba; Byron *Cainja* ihlette *Az első halál* című verset, Vigny bibliai témájú versei pedig *A nő teremtését*. A *Tragédia* felépítését előlegezi az *Egy angyal útja*; eszmei tekintetben az *Éjjeli gondolatok* és *A halál költészete* a *Tragédia* legközvetlenebb gondolati előzményei.”⁹⁷⁸

Bóka László⁹⁷⁹ a modern szerelmi líra „origóit” a madáchi versekben véli fellelni, ahogy Kiss Aurél⁹⁸⁰ is, miszerint a több száz költemény között van néhány önálló értékkel bíró, „figyelmet érdemlő és tiszteletet parancsoló” alkotás. Sőtér István az *Egy látogatás* „novellisztikus részleteire” és az *Egy nyíri temetőn* versének modernségére, de egyben a kifejezés „avíttas módjára”⁹⁸¹ hívja fel a figyelmet. Az érdemtelenül elfelejtett költemények számát tovább gyarapította Bene Kálmánnal írt, 2008-ban megjelent *Madách Imre lírája – irodalomesztétikai és filológiai nézőpontból* című tanulmánykötetünk,⁹⁸² valamint Szili József elemző tanulmánya.⁹⁸³

Jobbára a Madách-monográfiákban érvényesülő funkcionális szemlélettel szemben úgy vélem, hogy Madách Imre egynehány költeménye nemcsak részletértékkel, hanem esztétikai (ön)értékkel is bír. Bár nem kétséges, hogy a több száz költeményből valóban csak igen keveset emelhetünk ki, mégis a poétikai, nyelvi megformálás hiányosságait a gondolatiság ereje és a szigorú logikán alapuló versstruktúra képes ellensúlyozni. Az esztétikai tevékenység és tapasztalat különböző, alkotói és befogadói formái, mindezzel együtt az esztétikum megképződése és az esztétikai érték feltárul-

kozása egy igen összetett folyamat, melynek következményeként az esztétikum sokfélesége is megmutatkozhat. A számtalan irodalmi mű-meghatározás közös jegye az, hogy az irodalmi szöveg mint nyelvi képződmény, kisebb-nagyobb mértékben ugyan, de valamilyen esztétikai minőséget, értéket hordoz, autonomitással bír és ez különbözteti meg más típusú szövegektől. Azonban minden mű másképpen hordozza ezt az esztétikumot. Éppen ezért nem lehet az esztétikai értékességet, az esztétikumot mesterségesen megkonstruálni, ahogy nem elég a mesterségbeli tudás technikája sem önmagában, mégis, ha ez a technika, mint a gondolati 'anyag' nyelvi megformálásának technikája „göröngyös”, alapvetően gátló tényezője az esztétikum potenciális létrejöttének. Talán e gátló tényezőből fakadóan a madáchi líra filozofikuma jobbára nem az egyes versekben lényegül át esztétikummal, hanem a versek sorozatában, ahogy a drámai művek jellegzetessé váló madáchi látásmódja a *Tragédia* szomszédságában keletkezett két drámai mű esetében a jellegzetesen ellentételező madáchi nézőpontváltás, az ebből fakadó különböző „világnézletek” mentén ragadható meg, nemcsak egy adott műalkotáson belül, hanem az egyes művek egymás közötti viszonylataiban. Az utolsó fejezet Madách Imre „széptani” tanulmányai-ban olyan megállapításokat vél megtalálni, melyek tömör megfogalmazásai némileg (ön)magyarázó, önigazoló jelleggel is bírnak.

I. fejezet

A madáchi alkotófolyamat 'szabálytalanságairól'

„De írtam az élet' gyors folyamán rohanó hajón, majd vihar közt majd nap fényben, mint a' perc ihletett, s óh másként néz ránk az élet meleg szobában, másként a puszták rengetegében, más eszméink vannak a' sírnál, mások a' lakomában, az élet ki kacagja a logycát. — — —
S mellyik a helyes, talán mind, talán egyse.”⁹⁸⁴

Madách Imre, 1844

Madách líráját átszövő érzelmek közül meghatározó a szerelem élménye és az abból fakadó szomorúságok, a fájdalom és a csalódások, de a ritka szerelmi boldogság, az öröm, a harmónia átélése is hangot kap. Másrészt a szeretet érzelmi élményét és ennek különböző válfajait, így a család-, az otthon-, a szülőföld szeretetét, a természetszeretetét kifejező panteista verseket említhetjük meg, valamint a haza szeretetét kifejezőeket. Megszólalnak a családi és a 'nemzeti gyász' érzelmei, a testvérek halála miatti fájdalom és a szabadságharc elbukása felett érzett bánat és szomorúság. A gyűlölet érzelmi élménye – a közeleti, amorális emberi játszmák miatt, néhol embergyűlöletté fokozódva; az undor – az emberi kisszerűségek és a gyarlóságok miatt, némely költeményében az egész emberi nem megvetésébe torkollik. Egész líráján keresztül ível egyfajta rezignáció: betegeskedéseiből fakadóan egy állandó halál közelség érzés és a halál megszépített feloldása, illetve tragikus feloldhatatlansága vagy a sors végzeteként történő elfogadása. Hasonlóan lírájának egészére jellemző egyrészt a lelkesedés, másrészt az illúzióvesztettség. Életének utolsó évtizedében ez utóbbi, a kiábrándulás, a dezillúzió, a pesszimizmus még erőteljesebbé válik.

Voinovich Géza versértelmezéseiből kiinduló Schéda Mária szerint a lírikus Madáchnál az érzelmi élmény az elsődleges és ez váltja ki az elmélkedő reflexiókat: „mivel az érzelmi ráhatások szinte egyidejű gondolati reflexiókat váltanak ki, képi látásmódja nem tud kifejlődni. Az intenciók nála az alkotói psziché gondolati és nem képi rétegébe ütköznek.”⁹⁸⁵ Hasonlóképpen a külső valóságtól kapott közvetlen élmények (egy-egy természeti kép, táj-elem, a harangszó, a temető, a szivárvány, egy-egy utazás, a szibvásár, a csárda stb.) is többször gondolati reflexióval párosulnak. E külső

valóságélmény-réteget önmagában szegényesnek tartja a Madách-irodalom, a képalkotás és a gondolati reflexió kapcsolódását pedig szervesetlennek. Mindezt az is befolyásol(hat)ta, hogy az alkotási folyamatban Madách túl közeli maradt a versírást kiváltó élményhez és érzelemhez.

Barta János az eddigi legmélyebb alkotáslélektani elemzést adva és a madáchi alkotási folyamat egészére tekintve megállapítja, hogy Madáchnál az alkotási élmény heve maradt a döntő,⁹⁸⁶ s mivel alkotásaihoz érzelmileg kapcsolódott, emiatt képtelen hozzájuk távolságtartóan vagy kritikusan viszonyulni. Ezt az érzelmi viszonyulást mutatja egy korai, 1844. január 1-én Szontagh Pálhoz írt levélrészlete is: „Ha fekete kockát vetsz rá, [...] ne hidd, hogy elcsüggedek – mást írok, talán jobbat. – Előttem úgyis csak addig kedves, amíg írom”.⁹⁸⁷ 1864-ben még mindig úgy fogalmazott, hogy verseinek „érdemük felől magam bírāja nem tudok lenni”.⁹⁸⁸ Az alkotás intenzitása miatt verseinek írásakor nem tudott kialakulni egy elmélyültebb állapot, mely egy gondosabb formaalakításhoz is vezet(het)ett volna. Barta Jánost idézve: mivel Madáchot az alkotás során „egy indulatszerű hév viszi előre”, így „a nyelvi oldalra egyáltalán nem figyel”, és ezért „maradt ránk nagyon sok műve, amelynek kézírásáról, szerkesztéséről lerí a pillanat, a közvetlenség hatása – de ezek a művek semmit sem adnak a költő Madáchból, irodalmilag jórészt értéktelenek, formailag jellegtelenek.”⁹⁸⁹ Lírájára, legfőképp a fiatalkorra az érzelem- és élményközpontúság a jellemző, ugyanakkor a „tapasztalati, élményi anyagnak szűkében” van.⁹⁹⁰ Az élményeket követő azonnali versírások, mely miatt költeményei szinte naplószerűen is olvashatóak, azt jelzik, hogy Madách legtöbb emberi élményét azonnal ’művészi élménnyé’ szerette volna alakítani, ezáltal igen erős „aránytalanság alakul ki az alkotásvágy és alkotóerő, az alkotásvágy és az átélőképesség között”, így nem vagy ritkán jön létre egy olyan „ütökzatos egyensúlyi helyzet, amely megteremthetné a nagy művészi hangulatot”.⁹⁹¹

Az alkotói folyamat ezen sajátosságainak következménye, hogy korai verseiben a dilettáns költő módján ’összenőtt’ azok élményanyagával. Költeszetének első intenzív időszakában, az 1840 és 1847 közötti években túlságosan is közelmárta az alkotást kiváltó emocionális élményanyaghoz, valamint az érzelmi túlfűtöttség és a gyors tempójú alkotás miatt a versek gondosabb megformáltsága csak igen ritkán történt meg. A formai ’sikerületlenségeket’, a nyelvi formálás és a képi teremtőerő hiányát az érzelmi

túlfűtöttség, a szentimentalista pátosz sem tudta helyettesíteni, sőt az érzékenység még inkább felnagyította hiányos voltukat.

A gyors hevületű alkotásmód és az élményközpontúság bár a korra jellemző zseni-esztétika alkotói módszerére hasonlít, többnyire azoknál a költőknél hoz létre maradandó költszetet, akik egy ösztönös, belülről jövő formaalkotói tehetséggel bírnak. Madách azonban nem volt lírai formateremtő tehetség, sőt, ennek egy alapvető bázisa, a nyelvi és a poétikai, stilisztikai megformálás jelentette számára a legnagyobb problémát. Márpedig az élményköltszet művésze éppen hogy a nyelv és a forma egyik legnagyobb, sok esetben ösztönös művésze. A megformáltság 'sikerületlenségeit' érzelmi túlfűtöttséggel helyettesítette számos költeményében, melynek eredményeképpen viszont érzélgős, szentimentális és bántóan konvencionális képalkotással bíró költemények tucatjai születtek. A verselgető Madách többnyire nem bontja ki a képet, az impressziót erős emóciókkal igyekszik hatásossá tenni és az eredmény legtöbbször egy érzélgős dagály. Nem véletlen, hogy lírájának élmény-költszeti vonulatában az az egynéhány vers a 'jobbán sikerül' (többek között), amelyekből ez az érzelmi pátosz hiányzik, így például a 'miniatűrök', a leíró és a panteisztikus költemények említhetők meg.

Az, hogy később újból és újból elővette költeményeit és folyamatosan javított rajtuk a kiadatásukat tervezve, ahogy erre utalás történik Nagy Ivánhoz szóló levelében,⁹⁹² nem tették sikerültebbé a versek többségét.

Tagadhatatlan, hogy az egynéhány költemény kiemelkedőnek tekinthető darabjával szemben a madáchi lírában több száz sikerületlen vers található. A kritikusok másik 'szembeszökő fogyatkozasként' „a darabos nyelv”-et teszik szóvá, átfogóan a nyelvi, poétikai, stilisztikai 'érletlenség' jellemzőit. Verseinek „göröngyös technicá”-jával Madách nagyon is tisztában volt. Ennek őszinte megvallását tartalmazza (már idézettként) Arany Jánoshoz írt levele, melyben a *Tragédiára* tett javításokat egyeztetik, majd arról ír, hogy mi lett volna a sorsa a *Tragédiának*, ha azt nem találja érdemlegesnek Arany, végül Madách így mentegetőzik: „Amit a technicaról írsz, mind azt értem és tudom. Helyesen állt lapodban, hogy egyes tökéletes technicájú versszakok azok, melyek képzeletünkbe ragadnak, népszerűvé teszik a' költőt s zengnek végig az országon. Nem is képzeled mennyit s mióta fáradok én, hogy jobb technicára szert tegyek, de hiában, miután itt

sok esztendőőrül van szó, kénytelen vagyok e rám nehezkedő átokban mint valódi végzetben megnyugodni. Hogy csak egyet említsek, van sok apróbb költeményem, melyek gondolatait legalább én eredetieknek s jóknak hiszem – Neki álltam kidolgozásuknak újra és újra; – a' próba év végen a' göröngyös technica újra el ieszett, 's hogy még szekrényem egy szegletében élnek csak annak köszönhetik, hogy más emlékek is csatlakoznak hozzájuk.”⁹⁹³ Tudjuk, hogy 1864 februárjában Nagy Ivánt arról értesíti, hogy apróbb költeményeit gyűjtögeti, javítja és rendezi, de „ezt most hanyagúl viszem”.⁹⁹⁴ Ez a hanyagság (igaz, ekkor már egyre gyakrabban betegeskedett) talán egy ösztönös reakció volt arra a sejtésére, hogy verseinek többsége közepszerű, vélhetően ezért is találta ki önmaga számára a „próba” évet.

A „melyek gondolatait legalább én eredetieknek s jóknak hiszem” pozitív önértékelése igen ritka, sőt, csaknem egyedüli. Hogy magában az alkotási folyamatban mennyire lényeges volt a gondolatiság, erről sokat árul el egy szabadkozása – ugyanebből az Aranyhoz írt levélből, a *Tragédiára* vonatkoztatva: „Miután nálam a' kézirat mása nincs meg, bár az eszmékre tisztán emlékezem, a szöveget nem tudom annyira [...]”.⁹⁹⁵ Tehát emlékezetében az eszmék, a gondolatok maradtak meg, és nem azok szövegformája. Nem hiszem, hogy a versel(get)ő Madáchnál ez másképpen lett volna. Részben ezt, az eszmeiség, a gondolatiság fontosságát támasztja alá az 1856. augusztus 11-én Szontagh Pál barátjához küldött költői levél lapalji jegyzete is: „Nem az a' költő, ki rímeket csinál, de kinek eszmeköre felül van a' köznapin.”⁹⁹⁶ Az aforisztikus mondat az eszmeiség és annak a 'magasabb', a mindennapiság, a Van világa felettségének gondolatát hangsúlyozza.

Madách többnyire valamely érzelmi jellegű élet-élmény hatására alkotott, ugyanakkor világosan látható az is, hogy számára igen lényeges, sőt, tán lényegesebb a gondolatiság. Ez egyike a madáchi 'szabálytalanságoknak': az intenzív élet-élményként megélt érzelem, a gondolati reflexió együttlevőisége és a mindezzel együtt járó gondolati, „világnézleti” sokféleség. Számára természetes együttesét már igen korán és világosan megfogalmazta (a mottóként idézett) Szontagh Pálnak küldött levelében, mely valószínűsíthetően 1844. év első felében keletkezett. Először mentegetőzik, hogy miképpen lehet egyfajta tárgyról olyan különböző verseket írni, melyek „nem egy világnézetében, nem egy kimondott elvében”. Majd az

eszmék sokféleségét a különböző életélményekhez és az eltérő érzelmekhez való kötődésével indokolja, végkövetkeztetése relativizáló: „S mellyik a helyes, talán mind, talán egy se.”⁹⁹⁷ E 21 évesen írt levélnek három lényeges információja van alkotói látásmódjáról és gyakorlatáról: az élményközelség, az élet történéseihez kapcsolódó gondolati reflexivitások megléte és ebből következően a különböző „világnézletek” sokfélesége. Gondolkodói alkatából fakadó „világnézleti” sokféleségnek valóban nehéz megtalálni a lírai formáját, s talán ebből (is) következik mindaz, ami egyrésről a versek rovására írható – „az egységes hangnem hiánya, a végig kitartott hanghordozás folytonos elvé tése, a töretlen dikció nélkülözése, a magatartás ok nélküli váltása, határozatlansága”⁹⁹⁸ – másrészt paradox módon e sokféleség éppen egy más poétikai forma eredetiségének forrása lesz majd. S hogy ezt a formát, a *Tragédia* többszólamú, feltölthető és ’szabályozottan nyitott’, többfajta világnézetet hordozó, a filozofikumot esztétikum má át-lényegítő formáját megtalálta, ez már Madách Imre, a poeta philosophus érdeme.

Hogy mi lehetett az oka „göröngyös technicá”-jának és hogyan válhattott meghatározóvá – élményként átélve – az emocionalitás és a gondolatosság együttese? Nyilván a különböző szubjektív adottságok, hajlamok, képességek, és jó néhány külső körülmény megerősítő együttese, melyekből jelzésszerűen, csupán néhányat emelnék ki egy rövid biográfiai kitekin-tésben. Elsőként a képességek és az érdeklődési körök kialakulása kapcsán Bérczy Károlynak a Kisfaludy Társaságban tartott *Madách Imre emlékezete* beszédéből idéznék: „az életet inkább könyvekből és lapokból, mint gyakorlatból és személyes belevegyülésből kezdé ismerni, [...]. E magányban töltött serdülő, s később ifjúkori éveknek tulajdonítom azt is, hogy gondolkodó, összetevő és elvonó tehetségét jobban kimivelte, mint a képzelő erő-ét”.⁹⁹⁹ Neveltetésének életrajzi ténye, hogy a gyermek illetve a fiatal Madách anyanyelvi nyelvérzékének ’kedvezőbb’ kifejlődését feltételezhetően gátolhatták idegen nyelvű olvasmányai és a „mindent felölelni óhajtó tudománynyága”, mely inkább az „exact és speculatív tudományok köréből vett kis értekezések” megírására¹⁰⁰⁰ ösztönözte. Ilyen írásokat tartalmazott a Madách-fiúk által írt és szerkesztett *Literaturai Kevercs* néhány száma.¹⁰⁰¹ Palágyi Menyhért a nála még megtalálható példányt elemezve, szerinte a 14–15 éves Madách – írásainak tárgyválasztása és kibontása révén – „me-

taphysikai hajlamait árulja el”.¹⁰⁰² Bérczy Károly a nyelvérzék kialakulatlanságának okait a környezeti tényezőkben látja,¹⁰⁰³ Palágyi Menyhért a korán elkezdett idegen nyelvű oktatásban.¹⁰⁰⁴ Ismeretes, hogy már gyermekkorában elsajátította a franciát és a németet, majd a gimnáziumi évek alatt a görögöt, a latint, később az angolt és környezetéből a szlovákot is. Feltehetően e tényezők is közrejátszottak abban, hogy Madách Imre magyar nyelvi kifejezés módja nehézkes maradt, és nemcsak lírájában, drámáiban is „minduntalan feltűnő, mint küzd az író a nyelvvel, mennyire nem elég ez neki, hogy a szavaknak a gondolat teljes súlyát megadhassa.”¹⁰⁰⁵

A korán kibontakozó gondolkodó, összetevő és elvonó tehetség, ’metafizikai hajlam’, ugyanakkor e legfogékonyabb korban Madách szellemi érdeklődésének tudományos és metafizikai irányultsága, a talán túl korán elkezdett idegen nyelvű tanulmányok és olvasmányok valószínűsíthetően gátolhatták az anyanyelvi érzék finomodását, a könnyedebb kifejezési képesség kialakulását, majd természetes módon később azt is, hogy anyanyelvével, mint az irodalmi mű anyagával megfelelően bánni tudjon. Az ifjú Madách alkotási kísérleteiben az irodalminak szánt műalkotás anyaga: az emocionálisan átélt élettörténet és valamint az „eszmekör”, a gondolat: ugyanazzal az élményintenzitással bírt, ehhez társult egy gyors hevületű alkotói módszer, mely gátolta azt, hogy a nehézkesen formált nyelv, illetve a poétikai megformálás türelmes gyakorlata révén a műgond kifejlődjék.

Ismert, hogy a pesti diákevek 1937-től életének leginkább élménydús szakaszát jelentették, nemcsak az élettörténetek, hanem a szellemi, az irodalmi, színházi élmények vonatkozásában is.¹⁰⁰⁶ 1837 és 1843 között egy széleskörű műveltség alapjait adta át az Athenaeum folyóirata, melynek szinte valamennyi száma hagyatékában is fellelhető volt: „Madách egyéniségének, költői és »tudós« adottságának egy olyan tematikájú folyóirat, mint az Athenaeum rendkívül megfelelt. Ő is érezhette ezt, ezért ragaszkodott hozzá. [...] Az az egyetemes jellegű szerkesztési elv, amelyet folyóiratunk magáénak vallott, számára széles ismeretszerzési lehetőséget adott, megismerkedhetett a tudomány, a filozófia, a művészet és az esztétika alapvető kategóriáival és fogalmaival, megnyitotta számára az érdeklődés széles szemhatárait. [...] Az Athenaeum nemcsak a nagy gondolatok ébresztésében játszik fontos szerepet, hanem irodalmi tájékozódásában, sőt íróvá válásának folyamatában is. [...] A költő látja és átéli az irodalmi mozgalmakat

és megnyilatkozásokat, ezek titkos inspirálást adtak költői lelkiségének. Tele van állandó készülődéssel, úgy érzi, »lesz idő, mely megtermi gyümölcsét«. Ennek az íróvá fejlődésnek külső nyomait – félreérthetetlen megnyilatkozásain kívül – levelei is elárulják. Az ifjú Madách, ha tollat vesz kezébe, akarva-akaratlan elárulja titkos belső írnívágását.”¹⁰⁰⁷ Tudásszomj; a szellemi, közéleti és a társasági élet élményei; óriási ismeretanyag felhalmozása (magyar, német és francia nyelvű) könyvekből és magyar folyóiratokból; színházba járások, drámai olvasmányok; egy korán megfogalmazódó írnívágás; majd az első szerelem (lehetőségének?) élménye; ugyanakkor a betegségek sorozata. És valamennyi élményének egyfajta folytonos közlési vágya: az irodalmi pályakezdsnek tekinthető első dráma, a *Commodus* (1839) és a 17 évesen írt 37 szerelmes verset¹⁰⁰⁸ egybegyűjtő *Lantvirágok* (1840), majd további drámatervek és verskísérletek – talán így lehetne összegezni a pesti éveket, egy serdülő-ifjú törekvéseit.

Gyakori betegeskedései – a feltehetően öröklött mellkasi betegségek, a reumás lázas állapotok és a szívelégtelenségek – miatt már 15 évesen kényszerült szembenézni a halál, az elmúlás kérlelhetetlen tényével, majd szinte egy folytonos határhelyzetben, az élet-halál mezsgyéjén élt 41 éves koráig, haláláig.¹⁰⁰⁹ A halálközelség korai élménye, a halál tudatában való lét még inkább felerősít(het)ette elmélkedő-reflexív alkati oldalát, de egyúttal ugyanígy sarkalhatta egy másfajta irányultságra is, arra, hogy az élet nyújtotta élményeket a legnagyobb intenzitással és nyitottsággal fogadja be, a rá jellemző szélsőséges érzelmi beleéléssel, élményszerző hevülettel. Talán ebből a folytonos halálközelségből fakad az, hogy alkotának e kettőssége még inkább felerősödött. A halál-közelség folytonossága egyrészt felerősíthette benne az elmélkedő hajlamot, az élet megértésének szándékát és értelmének keresését, emellett egy állandósult mérlegelését az élet történéseinek, egy, a halál felőli, szinte kívülálló reflektálást és ezzel együtt egy erős kritikai beállítottság kialakulását is. S a halálközelség tudata másrészt ugyanígy intenzívvé tette a pillanat adta érzelmi élmények átélését is, a perc élvezetét, a hevességet, a türelmetlenséget és a gyorsaságot.

Madáchot nem tartják kizárólagosan lírikus alkatnak, természetesen lírai formaalkotó tehetségnek sem, hanem – jobbra Barta János Madách-könyveinek hatásaképpen – érzelmi, lírai és elmélkedő-reflexív alkatnak egyszerre, s e kettősségből eredeztetik a madáchi ’szabálytalanságokat’. Lí-

rájának egészére tekintve e kettősség bár folytonos, annak érzelmi pólusa az 1840 és 1847 közötti élményköltészetben vált meghatározóbbá, míg az elmélkedő, reflexív réteg az utolsó évtizedben keletkezett versekben a hangsúlyosabb.

„Mindég szükségem volt izgatásra, egy tárgy nem foglalt el.”¹⁰¹⁰ Az utókorra maradt jegyzetek egyik, az *Életírás* címet viselő csoportjában olvashatjuk ezt a már sokat idézett, önjellemző mondatot. A Madách-irodalom a folyamatos ismeretszerzés, élménygyűjtés mellett az alkotómunka hevült jellege magyarázataként is értelmezi e mondatot, miszerint néha több munkán párhuzamosan dolgozott, mely életének két periódusában igen intenzív volt, 1840 és 1847 valamint 1856 és 1864 között. Az első időszakban ez az alkotói hevület jó néhány kiadatlanul, valamint töredékben maradt drámát, drámatervet is eredményezett, verseinek sokasága mellett. A kéziratok szerkesztése, a gyakori betűtívesztések szintén a gyors alkotómunkát jelzik, és ezt a rendkívüli tempót tanúsítja a *Tragédia* is. Ez a gyorsaság és türelmetlenség azonban hátrányára vált a kidolgozottságnak és a műgond hiányát okozta. 1840 és 1847 közötti versekben az élményektől való eltávolodás nem történt meg, így jobbára egy szentimentális élményköltészet jellemzi lírájának ezt az időszakát. Ebben az első korszakban lényegesen kevesebb a reflexió, szemben az utolsó évtized intenzív alkotói időszakának lírájával. Tudjuk, Madách egyetlen klasszikus értékű műalkotása, a *Tragédia* nem közvetlen életélményekből táplálkozik elsősorban, a személyes életélmény-háttér (a testvérei miatti gyász, a szabadságharc elvesztése, raboskodása, válása) időben távoli a nagy mű megalkotásának időpontjához képest, így közvetetten, mint életbölcseleti belátások, életérzések és gondolati dilemmák jelennek meg. Az életélmények közvetlen megírása inkább lírájában realizálódott az utolsó évtizedben is, de már tudatosítottan, egy nagyobb distanciával, ezt a *Számoltam magammal* versében önvallomás-szerűen ki is mondja: „S a költő ki alkotni akar / Mint Isten világot, küzdje le / Mind a szenvedélyt előbb, mellyel / Új világát népesíti be.” Szontagh Pálnak 1855-ben hasonlóan fogalmaz: „Göthe a nagy mester meg mondta, hogy minden szenvedély, minden érzés, minden ideál csak akkor lesz műtárgyi, mikor megszűnt szenvedély, érzés és ideál lenni, mikor mint a' tudós orvos sajnálat nélkül bonczkés alá vesszük azokat.”¹⁰¹¹ Az utolsó évtized verseiben az érzelmi élményvilág esztétikai át-

minősülése összetettebb az első intenzív időszakhoz képest: az elvesztett lelkesedés vegyül a dezilluzionizmussal és a gyűlölettel, az elégtelenség, a rezignáltság pedig keveredik az iróniával és a szarkazmussal.

Az eszme, a gondolat Madách Imre lírájának olyan anyaga, melyet intenzíven átélt szellemi élményként értelmezhetünk. Tudatosan, egész életében gyűjtötte ezt a gondolati anyagot. Akkor tudott maradandót alkotni, ha az érzelmi élmények, a lírai alkat élményei és a szellemi élmények, az elmélkedő, reflexív alkat élményei által kiváltottakat organikus eggyé, egésszé tudta formálni. Az ismeretszerzés, a gondolkodás intellektuális öröme egész életében folytonos szellemi élményt jelentett számára, mely házasságának éveiben ugyan elcsendesedett, de a válása után egy még inkább felfokozódott tudásszomjként realizálódott és a legkülönbözőbb (filozófiai, történelmi, politikai, természettudományos, spirituális, vallástudományi, művészetelméleti stb.) gondolatkörök iránti intenzív érdeklődést jelentett, egyben egy módszeres és rendszeres (ön)művelődést és anyaggyűjtést is.

Barta János *Az ismeretlen Madách* című könyvében Madách karakterét az állandó élményvágygal, a vitalizmussal magyarázza. Barta szerint akár maga a költészet, akár az ismeretszerzés, a gondolatiság, az eszmeiség bővölete vagy az alkotási folyamat, mind életélményt jelentettek számára: mélyen átélni mindent, amit csak lehet, hogy életélménnyé váljanak; ismereteket szerezni, gondolkodni, folytonosan alkotni, tevékenykedni, amíg csak lehet, mindez élmény volt Madách számára; a perc hevületében minél teljesebbé tenni a jelent.¹⁰¹² Ezt a vitalizmust mutatja az, hogy mindig „több témán dolgozik egyszerre”; hogy „halála után kusza tervek, töredékek, cédulák tömege marad fenn”; hogy „széleseben dolgozik, fontolgatásra és csiszolásra képtelenül”. A „középszerű művekkel kiállni a világ elé kellemtelenségétől”, a „kalamitástól” „való félelem mellett föltehető a pozitívum is: költőnk becsvágya, külső siker utáni szomjazása, az alkotás közben lángolt életélménynek a sikerben való folytatása. Ez viszi őt a folytonos próbálkozásokba bele: sok pályázaton vesz részt s sokszor ostromolja sikertelenül az Akadémia kapuit”.¹⁰¹³ E vitalizmus háttérében az is állhat, hogy Madách „egész életén keresztül áthúzódik egy különös várakozás s sors iránt. Érti, hogy a sors valami különleges szerepre tartogatja.”¹⁰¹⁴ Fia-tal kora óta írónak készült, szinte azzá nevelte magát, azonban alkotásvá-

gya – a *Tragédiáig* – erősebb volt alkotóerejénél és ebből az aránytalanságból burjánzik a fő mű árnyékában meghúzódó hatalmas, jobbára töredékes életműve.

Barta János 1942-es monográfiájában egy következő alapvető ’szabálytalanságot’ is felfed: Madách romantikus lelke az életben szeretne elmerülni (a Van világában), míg a liberális eszme-hit szerint „az élet a világnak csak egyik fele, még pedig a tökéletlenebb. Az eszmék tökéletesek, s örök igazságukban ők alkotják a mienk fölé emelkedő másik, felsőbbrendű világot”, így Madách „hol egy, hol két világ gyermekének érzi magát.”¹⁰¹⁵ (Terminológiámban a Van és a Kell, a Legyen két-világa „gyermekének”). A szabadságharc bukása, testvérei halála, börtönéve és válása, e szenvedésfolyamat nemcsak mély válságkorszakot eredményez Madách életében, hanem egy személyiségérlelődési folyamatot is: „lelkében új lelkierők, új képességek fejlődnek”, „az akarat megerősödése s vele kapcsolatban tervszerű szellemi munka nagyobb lehetősége”, „a felsőbbrendű megismerő képességek kifejlődése. Ezek nyitják majd meg a gazdagodás igazi forrását egyéniségében. Azt a széles szemhatárt és azt a bőséget, amelyet nem adott meg az érzelmi élet, megadhatja az értelmi belátás, a változó jelenségek mögött örök, változatlan lények megragadása, értékek és szellemi alkatok szemlélete, a világ egy-egy darabjának fogalmi megismerése.”¹⁰¹⁶ Madách a számtalan csapást úgy tudta elviselni, ha kivetíti a világba és tárgyi, teoretikus problémává alakítja át azokat.¹⁰¹⁷ Az ismeretszerzés és az „intellektuális élmény nemcsak önmagában volt fontos, mert anyagot adott neki és megnyitotta számára az élményszerzés új forrását. [...] A lényegmegragadás és az érzelmi szintézis élménye okvetlen a dolgok fölé való emelkedés hangulatával töltötte el.”¹⁰¹⁸ Válása után a néhány évig tartó válságperiódusában: „Magasabb erkölcsiség és egy magasabb gondolkodó tevékenység így érik lassan, [...]. Megváltozik lelkének alapvető esztétikai álláspontja is. Ahogy a csapások súlya alatt a közvetlen létérdek elhalványul lelkében s helyét a lét morális alakítása és megértő szemlélete foglalja el, úgy tér le Madách arról a hamis költői irányról, amelyet eddig követett. Most jut el odáig, hogy ne akarjon a közvetlen élmények költője lenni. [...] ez a tendencia döntővé válik Madáchban akkor, amikor előbb a családi és nemzeti szerencsétlenségek, aztán pedig házasságának felbomlása lassan tompítják benne a közvetlen léthez, a mindennapi élményekhez fűződő érzelmi-han-

gulati erőket. Inkább szemlélni, mint élni az életet; behatolni rejtett szövényébe, keresni a magunk lelki erőit, amelyek feljebb emelnek [...].”¹⁰¹⁹

Elmélkedő alkat, reflexív tehetség – a lírai alkatra is jellemző érzelmes-séggel és erőteljes élményközpontúsággal. Magas intellektussal ragad meg egy problémát, de szélsőséges, könnyen lelkesedő, majd könnyen csalódó érzelmi beleéléssel. Ezt a kettősséget lírájában erőteljesebben látjuk viszont, és ennek egyik vagy másik oldalát, érzelmi (lírai) vagy értelmi (elmélkedő, reflexív) jellegét emelte ki a Madách-irodalom, majd Barta János paradigmátikusnak bizonyuló Madách-monográfiái után jobbára már e kettő vegyületének látja, hol az egyik, hol a másik dominanciájával. Az alkotási folyamat intellektuális sajátosságának vélik – Madách elmélkedő alkatából, metafizikai hajlamából, érdeklődésének széles köréből fakadó – tudatos készülődését a (valamely) nagy műre, így az évtizedeken át tartó ’gyűjtögetését’ is a legkülönbözőbb ismereteknek. Ugyanakkor maga Madách az, aki az utókor számára is megfogalmazza művész-ideálját (*Az aesthetika és társadalom viszonyos befolyása* című tanulmányában, mely a Kisfaludy-Társaság székfoglalójának értekezése volt, 1862. április 2-án): többek között azokat a műalkotásokat véli igazán értékesnek, melyekben koruk egész tudása benne van.¹⁰²⁰

Madách egyetlen, 1840 júniusában megjelent *Lantvirágok* című kötetének csekély önértékűségéhez az erőteljes mintakövetés is hozzájárult: „Madách nem volt lírikus tehetség, nem rendelkezett a formateremtés vagy akár csak a formaalkalmazás képességével. Ezt nem pótolhatta a széles körű olvasottság, ami itt a versmottókban érhető tetten, ahol a világirodalomból Tibullus, Calderón, Schiller, Goethe, Victor Hugo, a hazai literatúrából Verseghy Ferenc és Berzsenyi Dániel, Szemere Pál és Kölcsey Ferenc, a két Kisfaludy és Tóth Lőrinc, Vörösmarty Mihály és Bajza József idézetei szerepelnek. Az irodalomtörténet-írás pedig költemények egész sorát vonultatta fel a divatlapok és az almanachok lapjairól, amelyek témát, címet, fordulatokat kölcsönöztek az önállótlan tollnak. Kivált Bajza József hatása volt erős, [...] a költők ifjabb nemzedéke az ő biedermeieresen érzelmes, német mintákat követő dalköltészetét igyekezett követni. Madách sem tett másként.”¹⁰²¹

Bene Kálmán *Madách Imre költeményei – ciklusok, témák, műfajok* című tanulmányában tovább kutatja Madách epigonszerű minta-követését (a történetek, motívumok átvételét), részletesen bemutatva a különböző versekben a Vörösmarty, Garay, Petőfi, Arany, Tompa Mihály „utánérzéseket” is.¹⁰²² Ugyanakkor Madách több esetben a mintát követve az egyes alkotásokból felhasznált bizonyos megoldásokat, ötleteket vett át, és tovább variált egy-egy poétikai, retorikai, nyelvi, motivikus elemet. E felhasználások, mint átvételek, utánérzések hosszú lajstromát állíthatjuk össze lírájában. Hasonló „előképek” vezetik „önállóan tollát” a drámaírás során is, sokszor a kéziratokon található feljegyzések utalnak ezekre, például a *Commodus* kéziratlapján található irodalmi előképe Schiller *Don Carlosa*,¹⁰²³ vagy a *Nápolyi Endre* esetében Victor Hugo *A király mulat* és Shakespeare *Hamlet* című drámák „gyenge kiaknázása érhető tetten”.¹⁰²⁴

Madách első kiadatlanul maradt drámájától, a *Commodustól* (1839) kezdődően alakul ki alkotói folyamatában, egész életművén keresztül átívelően a felhasználás egy másik módja: a saját – kiadatlan – műveinek egyes részleteit tekinti, kifejezésével élve „használható anyagszerek”-nek. E madáchi kifejezést és alkalmazást Bérczy Károly emlékbeszéde, illetve levelezése is megőrizte. A *Férfi és nő* című drámáját – mellyel korábban akadémiai jutalomra pályázott – Madách Imre, „az akadémia levéltárából halála előtt pár évvel íratta le, mint olyant, melyben – szavai szerint – használható anyagszerek vannak.”¹⁰²⁵ A Madách-kutatás számtalan szövegszerű, motivikus és gondolati párhuzamot, mint „használható anyagszer” alkalmazását lelte fel munkásságának egészében és ez a filológiai kutatás még korántsem tekinthető befejezettnek, ahogy bizonyítja ezt a *Csak tréfa* (1844–1845) reformkori dráma és az *Egy őrrült naplójából* (1863?) című 29 epigrammából álló ciklus összehasonlítása és az átemelések megtalálása. Alkotó műhelyének arra a sajátosságára mutat az életművön belüli párhuzamosságok, átemelések igen nagy száma, hogy egy-egy jól megfogalmazott sort, képet, motívumot, jellemzést, fordulatot, dialógusrészletet, aforizmát, életbölcseleti, moralizáló, társadalomkritikai vagy elmélkedő, reflexív gondolatot, ha az adott mű nem jelent meg (márpedig a *Lantvirágok* szűk baráti körébe terjesztett kötetét és a három korai vers megjelenését, valamint a *Tragédia* népszerűsége utáni 15 költeményt leszámítva ez nem történt meg), akkor e jónak, használhatónak tartott részeket átemelte más műveibe. Így az egyes

drámákból a költeményeibe,¹⁰²⁶ drámáiból az újabb drámákba, majd a *Tragédiába*,¹⁰²⁷ illetve verseiből a *Tragédiába*.¹⁰²⁸ Mindennek következményeként a különböző jellegű átemelések hosszú sorozata fedezhető fel életművének egészében, a kisebb könyvtárnyi méretű Madách-irodalom filológiai gazdagságának egyik forrásaként.

A „használható anyagszer” kifejezéssel a saját újrahasznosítható, jól megfogalmazott sorait, gondolatait illetve Madách, nyilván megbecsülte ezeket, hiszen a nyelvi, poétikai megformálással vagy a jól tömörítő megfogalmazással már nem kellett bajlódnia, mivel már megtalálta (korábban) kifejezésének és kifejtésének – számára elfogadható – formáját. Azonban, leegyszerűsítetten fogalmazva, lírájában az ilyen jellegű átemeléseknek a negatív következménye több helyütt a darabosság lett. Az „anyagszer” kifejezés pedig Madách anyaggyűjtő módszerére vonatkozik, a jegyzetekre, a cédulákra. Bérczy Károlyt, Madách hagyatékának első átolvasóját még megdöbbenettette ezen „anyagszerek” mennyisége: „Irodalmi munkásságának azonban csekélyebb részét képezik a költemények és a drámák: sokkal nagyobb az, melyet anyagszerek gyűjtésében kifejtett. Ez valóban bámulatos. Erős hitem, hogy ő mindig írónnal vagy tollal kezében olvasott. Egyetlen eszmét sem bízott az emlékezet táblájára, honnan az könnyen tova száll, hanem papírszeletre, s ezt az illető papírcsomagba tette. Mint a méh építette a sejteket és hordta ezekbe naponként a mézet. Hány ilyen csomagot találtam irományai között, tele írva az ismeret minden neméből vett és saját elvonó észrevételekkel kísért jegyzetekkel. E csomag itt philosophia, e másik dramaturgia, ez biblia, ez mythosz, ez életírás, az történelem, ez politika, az költészet, ez kivonatok a Corpus Jurisból, az zenészet – és így tovább. Nyilvánvaló, hogy folyvást sokféleképpen foglalatostkodott. Maga írja jegyzetében: »Mindig szükségem volt az izgatásra, egy tárgy nem foglalt el.« S a tárgyhalmaz látszólagos cél nélkül gyűlt és gyűlt; de a naplót pótoló reflexiók időnként fel-feltűnedeznek egy vagy más művében, leveleiben, megyei és országgyűlési beszédeiben, s elszórta az Ember tragédiájában, melynek conceptiója azonban csak később, évek múlva fogalmazott meg lelkében.”¹⁰²⁹ Hogy Bérczy Károly túlzott-e a jegyzetek nagyságát, számszerűségét illetően vagy időközben az „anyagszerek” egy része, ahogy más kisebb Madách-dokumentumok is, netán feleslegesnek minősítve elvesztek, ma már nem deríthető ki. Mindenesetre Bérczy emlékbeszédében

többfajta „csomagot” sorol fel, mint amennyit ma ismerünk a Halász Gábor-féle összes művekből.¹⁰³⁰

Az anyagszerek, vagy más néven a jegyzetek, a cédulák, „papírszeletek” között található meg néhány dráma-terve, vázlata is, melyek a *Színpad* címet viselő mappában maradtak fenn. Kerényi Ferenc rekonstruálása szerint: „A fiatal Madách – kiemelkedő intellektusával – mint minden problémát, ezt is gondolati síkon közelítette meg, kialakítva azt a munkamódszert, amit ezután egész életében követett. [...]. A dráma címét (később a mondanó egymondatos összefoglalását is) a „Jellemek” rövid karakterisztikája követte – így az írói szándék és a megvalósítás szembesíthető. [...] Azon persze nincs mit csodálkoznunk, hogy a jellemvázlatok olykor összetettebbek, mint a megírt figurák. [...] A cédulákon rögzített fogalmazványok azonban általában nem cselekménymozzanatokat tartalmaznak, hanem dialógusrészleteket, aforisztikus megfogalmazásokat.” Korai drámáiban „mindig először az erkölcsi mondanó tételmondatát rögzítette, majd felvázolta a jellemek rendszerét, míg a cselekményszövevényben való járatlanságot palástolandó, általában hűségese követte forrásmunkáit (a *Commodus* lapjain Gibbont, a *Nápolyi Endrében* Fesslert).”¹⁰³¹ Az anyagszerek – a drámai munkatervek *Színpad* mappája mellett – a *Novellatárgyak*, az *Életírás*, az *Aesztetika*, a *Politika*, és a *Természettudomány* jegyzetcsoportokat tartalmazzák, melyek a Halász Gábor által szerkesztett Madách Összes Műveiben együtt közölve, egyaránt magukban foglalnak olvasmányokból kivett gondolatokat, konkrét idézeteket, ötleteket és tömör, aforisztikus jellegű töredéket.¹⁰³² Valószínűsíthető, hogy Bérczy Károly a maradék anyagszerrel szembesült, mivel egy-egy mű létrehozása után Madách a felhasználtakat áthúzta vagy megsemmisíthette.¹⁰³³ Mindenesetre ez a tudatos gyűjtögetés „az ismeret minden neméből”, és a saját reflexiók egy intellektuális és rendkívül tudatos munkamódszert mutatnak, a gondolatiság fontosságát valamint a sikerültnek vélt megfogalmazások megbecsülését.

Ha e vegyes feljegyzéseket (a fennmaradt „anyagszereket”, töredékeket, ötleteket stb.) egyvégtében átolvassuk, felfigyelhetünk a sajátos madáchi más-ízűségre, egy sajátos látásmódra.¹⁰³⁴ a többnyire egy- vagy kétsoros, morális tanulságokat megfogalmazó, valamely életbölcsséget, megfigyelést szellemesen tömörítő aforisztikus megfogalmazásokra. Az aforisztikus töredékek gyakran ellentéteken keresztül láttatják meg az össze nem

illő dolgok közt a rejtett összefüggéseket, máshol erőteljesen sűrítenek s mindebből fakadóan hatásuk szellemes, a szokványostól eltérő. Példaként kiemelve a drámáihoz és drámaterveihez fennmaradt jegyzetek közül néhányat, láthatjuk, hogy ezek Madách ízlésének és látásmódjának két, egymással összefüggő sajátosságára utalnak: egyrészt az életbölcseleti jellegű aforisztikus szellemes tömörítések, másrészt az ellentételezettségre építő és így a megszokottól eltérő, egy másfajta nézőpontot felvillantó logikai strukturáltság kedvelésére.

„Fadilla: A jóbarát nem hízeleg, de vészbe követ.”

„Soha sem mondtam igazat, csak ha csálni akartam általa”.

„Sírsz! – sírtam én is, s kacagtál”

„Mi gondunk, hogy hernyóból lett lepke, kevésbbé szép azért?”

(A *Commodus* munkatervéből)

„Vívni szép, de csellel, ármánnyal, kín.”

„A pap: Csalatni akar a világ – csalódjon.”

„A kőnek nem dicsőség, melyen egy nagy ember bukik.”

„Éva is mosolygva adta az almát.”

(*Nápolyi Endre* jegyzeteiből)¹⁰³⁵

„Az ősz fürt mért tiszteletes magában?”

„Kényelemben jónak maradni – nem mesterség.”

(A *Jó név és erény* jegyzeteiből)¹⁰³⁶

„Mint csaljátok a világot, tavaszt hazudván nékik.”

„A holt oroszlánból sok féreg nőtt.”

„A magyarnak lámpája van, de olaja nincs.”

(A *Verbőczy* jegyzeteiből)¹⁰³⁷

Ha alaposabban szemügyre vesszük a *Tündéralom* drámái költeménytervezetének (1864. január 2-ai datálású) alább idézett aforisztikus jellegű töredékeit, akkor láthatjuk, hogy az első kettőben a megduplázott ellentét alakzata kelt hatást. A harmadikban a hatás meglepetésszerű elemét az hordozza, hogy szinte hihetetlen ellentétet állít fel az idő és a mennyiség kicsinysége, valamint nagysága között és mindez párhuzamban áll a remény meglétének természetével. Egy másik paradoxon is rejtőzik ebben az aforisztikus jellegű töredékben: a szinte soha meg nem valósulóról állítja an-

nak megvalósíthatóságát. A negyedik aforisztikus töredék meglepetésszerű hatása egyrészt az össze nem illő dolgok (a bűn és a szépség) egymás mellé helyezéséből fakad, másrészt egy dolog önmagával való nagyfokú azonos-ságából: tehát a vétek szép lehet, de csak akkor, ha az nagyszerű (megemelt értékű a vétek nemében), azonban ha kicsinyes a vétek (csökkent értékű), akkor csupán utálatos.

„Költőileg veszed a nőt – csalódol, prózáilag vedd, élvezni fogsz.”

„Ha nem szerethetek semmit, gyűlöletre keresek tárgyat.”

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

„Ha nagyszerű vétkedek volnának, azok is szépek, de az aprók utálatosak.”¹⁰³⁸

Akár a *Tragédia* aforisztikus mondataiban, akár a fennmaradt anyagsze-
rek ilyen jellegű töredékeiben: „néha az aforisztikus kifejezés mesterének bizonyul”.¹⁰³⁹ A fennmaradt jegyzetek aforisztikus mondataiban, melyeket valamely készülő művébe szánt, vagy egyszerűen csak megőrzött, mint ál-
tala értékesnek vélt, még felhasználható gondolatcsírát, az ellentét és a né-
zőpont váltás valamint az általa létrejött értékváltozás a legfőbb struktu-
ráló-elem és az ennek révén előálló meghökkentő, meglepetésszerű gon-
dolatiság, oszcillálás. Ilyen aforisztikus jellegű tömörítésekkel verseiben is
találkozhatunk, leggyakrabban a *Vegyesek* ciklusban. S ha meggondoljuk,
hogy például drámatöredékeinek, mint az alkotói előmunkálatoknak na-
gyobb részét ilyen ellentételező, nézőpontváltáson alapuló aforisztikus jel-
legű megfogalmazások képezik, akkor talán nem túlzó az a következtetés,
hogy az alkotói folyamat első csíraszerű ötletei, éppen ezen elsődlegessé-
gük és megőrzött jellegük révén hangsúlyozzák Madách látásmódjának e
sajátosságát.¹⁰⁴⁰

Ha az ember elmélkedik, akkor keresi az okát és a miértjét annak, ami
vele és a szűkebb vagy tágabb környezetével történik. Aki elmélkedik, az
egyben folytonosan reflektál önmagára és a világ történéseire. Megkérdé-
zi: miért éppen így, lehetne-e vajon másképpen, netán fordítva is? Ahogy
Madách. Éppen ezt a gondolkodó attitűdöt fogalmazza meg az *Aesztetika*
nevet viselő „anyagszer” mappa egyikében: „Aki nagyon sokat tud, az
jobbra-balra ismer minden argumentumot, s tudja, nincs abszolút igaz, s
nem határoz”.¹⁰⁴¹ A „nem határoz” attitűd és a „nincs abszolút igaz” felis-

merésének következménye egyrészt a *Tragédia* filozofikumának egyik legjellemzőbb vonása, mivel a három gondolkodási horizont, a metafizikus, antimetafizikus és az „életbölcseleti” filozofikuma közül egyik sem válik abszolutizálttá, ezáltal megformálásukban egy szabályozott nyitottság érvényesül. Lírájában sem találunk egy egységesnek tekinthető filozófiát, „világnézletet”. Mégis, Madách Imre egész életművén keresztül átvitt a világ s benne az emberi létezés megismerésének, megértésének a szándéka, és átvitt a bizonyosságra való vágyódás is, egy metafizikai válaszkeresést eredményezve, mely ugyanakkor szembekerült a racionálisan felismert „nincs abszolút igaz” megállapítással és e kettő együttese eredményezte nézőpont-váltáson alapuló látásmódját.

Barta János szerint Madách a válása utáni néhány évben egy, az egész egyéniségét megrázó világnézeti válságba került, mely beletorkollik a német materializmus és a pozitív (történelmi, természettudományos) ismeretek megszerzésének lázába, mely csak tovább növeli majd szellemi válságát, hiszen mindez szemben áll romantikus alapélményével, azzal, hogy az élet több, mint anyagi, determinált folyamatok összessége. „Nem engedhették a materializmusban megnyugodni lelkének normatív hajlamai sem. Hitt eszmékben; hitt a nagyember különleges értékében; tehát ragaszkodnia kellett ahhoz, hogy az emberiség célja a magasabbrendű élet megvalósítása.”¹⁰⁴² E válság lenyomata, dilemmája lesz majd a *Tragédia*, melyet már az intellektuális élmény ihletett. Az intenzív intellektuális élményszerzés, az értelmi munka azonban nem oldotta fel a „metafizikai tudásvágyat”,¹⁰⁴³ így legégetőbb kérdéseire – melyek a *Tragédia* kérdései egyben – nem talált egyértelmű választ. Barta János értelmezésében Madách egyetlen szilárd pontot tudott állítani fő művében: „az ember metafizikai rangjának és méltóságának bizonyítéka nem lehet kívül, a nagyvilágnak semmilyen élményében, hanem egyes-egyedül önmagában. Egy felelet van a világnézet gyötrő kérdéseire: ha az ember fenntartás nélkül állástfoglal és erkölcsi ereje teljes latbavetésével cselekszik. Az egyetlen szilárd pont: saját erkölcsi autonómiáknak, a személyiség szabad erkölcsi döntésének öntudata.”¹⁰⁴⁴

Az elmélkedő ember mindig rákérdez valamire és kérdésének tárgya irányulhat a szűkebb-tágabb valóságra, a kozmoszra, a transzcendenciára, az ember helyére a világban, az emberi lét értelmességére, a halálra. Madách megtalált válaszaiban többször ott a feltevés: vagy így van, vagy másképp,

többször ellentétesen. Például leveleiben is olvasható ez a vagy-vagy dilemma. Csupán egy példát hozva: még csak húsz éves, amikor szenvtelen higgadsággal így ír barátjának, Szontagh Pálnak: „Az élet rövid – a halálra sokat nem adok – Ha van öröklét, akkor éppen rövid határ üdő a halál, ha nincs annál rosszabb.”¹⁰⁴⁵ Aforisztikus töredékeire is jellemző ez az ellentételező variálás, szintén csak egy példával szemléltetve: „Nagyszerű ember volt, ki először halhatatlannak állítja a lelket. Nagyszerű, ki először megtagadta”.¹⁰⁴⁶ Látásmódjának egyik alapvető sajátja tehát az ellentételezés, az ellentétek együttlévősége valamint a nézőpontok váltásának kedvelése, egy jelenséget megsejteni a színéről és a visszajáról is, „jobbra-balra” is megismerni. S ez nemcsak az intellektus verbális produktumaiban, hanem a vizuális síkon is megjelenik. Ifjabb Balogh Károly emlékezését idézve: „Festményei és rajzai valóban nem mondhatók valami tökéleteseknek. De mindig van bennük valami eredetiség, valami keserű humor, vannak – néhol groteszk hatású – ellentétek, mert Madách itt is nagy kedvét lelte az ellentétek kidomborításában. – Évekkel ezelőtt gyakorta felferestem nagyon szeretett – sajnos, ma már nem élő – unokabátyámat, Madách Aladárt, Sztregován. A nagy költőnek, Madách Imre hajdani dolgozószobájában – melynek minden bútora, minden tárgya még az ő emlékééről beszélt – hányszor nem nézegettem el ez inkább primitív, sokszor karikatúraszerű rajzokat és festményeket, amelyekben többször a széles a keskennyel, a hosszú a röviddel, a kerek a szögletessel, – a színekben pedig a lángoló vörös s zölddel vagy a kék a sárgával van, lehetőleg bizarr ellentétbe állítva.”¹⁰⁴⁷ A rajzok és a festmények többsége fennmaradt, mi is szembesülhetünk e sajátos madáchi látásmóddal, ha átlapozzuk a *Madách Imre rajzai és festményei* című könyvet. Az ellentétes nézőpont többször keveredik a nem várt és meghökkentő eredeti ötlettel, néhol a groteszk vonásokkal és a karikatúraszerű ábrázolásokkal. Ilyen például az *Utcai látvány nézői ablakokról* című rajzának fordított, felfelé irányuló nézőpontja; az *Imrenapi köszöntés az Oroszlánbarlangban* című rajz öniróniája, a *Huszár Anna felülnézetben* („Huszár Anna a mint a légy látja a plafondról”) című rajz meglepő, ’madártávlatból’ ábrázoló, fentről lefelé irányuló perspektívája. Vagy a *Matolcsy szívét hozza Ité Ninának* rajzában a cím köznap metaforája és az ábrázolás konkrétuma (*Matolcsy* kezében tartja a szívét) közötti feszültség kelt humoros hatást. Hasonlóan humoros hatást kelt a meglepő ellentétes

összeillesztések révén az *Egy joviális gyerek* karikatúrája, melyen egy guggoló gyermek látható, hatalmas fejfel, szájában hatalmas pipával.¹⁰⁴⁸

Életművének bármelyik szegmentumához fordulunk, mindenütt ott van az ellentételezés, az azon alapuló nézőpontváltás, az ellentétek együttlevőségükben való látása és láttatása, ahogy a *Tragédiában*, úgy lírájában, drámáiban is, ahogy ezt a láthatjuk majd, de ott van ez a sajátos látásmód tervezett alkotásainak fennmaradt gondolatcsíráiban is, a megőrzött aforisztikus jellegű töredékekben és a megőrzésre méltónak ítélt olvasmányidézetekben, jegyzetekben, levelezésében, sőt, még a rajzaiban is fellelhető ez az ellentételező, nézőpontváltáson alapuló világlátás, látásmód és egyben formaelv.

Az elmélkedő-reflexív alkatú ember nem mindig filozófus, nem épít rendszert, ahogy Madách sem. Az elmélkedő, reflexív típus a legkülönbözőbb eszmék befogadója, egyik fő szenvedélye az ismeretszerzés és a folytonos reflektálás ezekre, így a morálra, a történelem folyamatára, a társadalom jelenségeire, az élet és a halál értelmére, saját és mások életének történéseire. Az elmélkedő Madáchnak 'mindig szüksége volt az izgatásra, egy tárgy nem foglalta el': mindig szüksége volt eszmékre, a szellemiségre, az értelemre. Az elmélkedő Madách hol ilyen, hol olyan válaszokat, összességében relatív igazságokat talált magának. Racionalizmusa bizonytalanságba sodorja, míg romantikus lelke egyrészt (metafizikai) bizonyosságokra vágyódik, másrészt egy „esztéta színezetű harmóniá”-ra, az „élet-élmény és boldogság teljessége”-re.¹⁰⁴⁹ Mindez összefügg a kétféle tudás megkülönböztetésével: a racionális, értelemmel felfogható, a hideg, még negatívabb értékminőségében a számító, kalmárszellemű tudással és a metafizikai igényű, az élet egészét a maga teljességében megérteni kívánó bölcsességgel. Lírájának egésze leképezi az érzelmi telítettségnek és gondolatgazdagságnak ezt a jellegzetes keverékét, sajátos, az ellentételezettség révén egy másik nézőpontot is megmutató látásmódját, lelkének és szellemiségének ellentétekben megfogalmazódó, hatványozott kétszólamúságait, mely ugyanakkor a madáchi alkotófolyamat 'szabálytalanságai' miatt is, egynéhány verse kivételével, összességében torzóban maradt. Madáchnak, a kanonizációs folyamatban is elismerve, egyszer sikerült megvalósítania sajátos látásmódja és gondolatisága esztétikai megformáltságát, egyszer sikerült megtalálnia az érzelmi, lírai, elmélkedő, reflexív alkatához is illő tár-

gyat, témát és egyben megtalálni azt a formát, melyben „gyors menetű eszméit”¹⁰⁵⁰ polemizálva szembeállíthatta. Inkább az érvelő, a különböző, többnyire ellentétes nézőpontváltásokra építő, gyakorta értékszembesítő, a logikus építkezésén alapuló szövegalkotás állt hozzá közelebb. Madách beszédeinek értékelései éppen erre a logikusságra mutatnak rá. Így Bérczy Károly emlékező sorai a mindössze húszéves Madáchról, mint tiszteletbeli aljegyzőről, aki már „első fellépéssel rögtön figyelmet keltett: fogalmazatainak correctsége, előadásainak tisztasága, sulya, meggyőző ereje, csakhamar kivívta neki a tekintélyt, melyet azon időkben az öreg tapasztalás magának követelve, szinte féltett az ifju erőktől.”¹⁰⁵¹ Madách „szűzbeszédének”, országgyűlési képviselőként bemutatkozó első beszédének fennmaradt kéziratát, mint munkaszöveget és az országgyűlés jegyzőkönyvében 1861. május 28-án rögzített és a sajtónyilvánosság útján fennmaradt változatát elemzi és hasonlítja össze Árpás Károly, a „szövegrekonstrukció”, az utalásrendszer, a retorikai szerkezet és a szónoki ’fogások’ felől, egyben bizonyítja a beszéd rendkívül logikus felépítését valamint azt, hogy egyfajta „kiegyezés-jellegű” politikai cél rekonstruálható.¹⁰⁵² A logikus, érvelő, polemizáló szövegalkotás, mely *Az ember tragédiája* párbeszédeinek sodró lendületét adja, műfaji és formai sajátosságainál fogva alkalmas volt arra, hogy intellektuális és egyben esztétikai hatást fejtessen ki, míg a lírai műfajok többsége poétikai sajátosságaik és kötöttségük révén éppen hogy ellenállnak az ilyen típusú szövegalkotásnak, ahogy többségükben ellenálltak Madách dalai, elégiái, románcai, balladái, regéi és legendái is, néhány kivételtől eltekintve.

Verseinek kiadását Madách Imre – a 17 évesen írt *Lantvirágok* kivételével – nem szorgalmazta. Életében csupán 18 költeménye jelent meg, s halálhíre után, nekrológgént két verse. Bene Kálmán adatgyűjtése alapján Madách Imre első megjelent verse az *Egy anya – gyermeke sírján* című 1839 karácsonyán látott napvilágot a Honművészbzen, s ezt a költeményt még kettő követte ugyanitt, a *Templomban* című 1840. május 10-én, a harmadik *Szemei* című vers 1841. jún. 20-án jelent meg. A *Tragédia* sikere után a Gyulai Pál szerkesztette *Részpét könyve* című antológiában, 1863-ban az *Önmegtagadás*, *Megnyugvás a sorsban* és a *Télen* címűek; Arany János Koszorújában ez évben és 1864-ben *A könnyek*, *Elveink*, *A rab család*, *Borbáláboz* és a *Két kérő* címűek; a Vasárnapi Ujságban szintén 1864-ben *A világ baja*, a *Petőfi*

és az *Otthon* címűek, majd a Fővárosi Lapokban újabb négy költeménye látott napvilágot. A még életében átadott verseit halála után közvetlenül nekrológiaként közölték, a Koszorúban az *Őszi érzés*-t, a Fővárosi Lapokban a *Bölcsesség van – nő! – a szerelemben* (*Szív és ész*) című versét.¹⁰⁵³ Valószínűleg, a *Tragédia* sikerétől inspirált felkéréseknek akart eleget tenni, amikor halálának évében javítgatta és tematikus ciklusokba rendezte költeményeit; kiadásukat ugyan tervezte, de egyáltalán nem siettette. Az előkészületekről írva Nagy Ivánnak írt levelében „egy kicsit más ízűek”-nek látta költeményeit, mint a „szokott versek”-et.¹⁰⁵⁴ Az 1942-es *Madách Imre Összes Művei* második kötetében fellelhető, eddigi legteljesebbnek tekinthető közel háromszáz költemény gyűjteménye előtt,¹⁰⁵⁵ a legelőször kiadott *Madách Imre Összes Műveinek* első kötetében, az 1880-as válogatott kiadású „*Lyrái költemények*”-ben¹⁰⁵⁶ Gyulai Pál 128 verset közölt – a Madách fiától, Madách Aladártól kapott – „bőrkötetes” kéziratos gyűjteményből és jó néhányat önkényesen javított is. A Magyar remekírók 49. kötete 1904-ben, Alexander Bernát szerkesztésében 58 költeményt jelentetett meg Madách-tól.¹⁰⁵⁷ Legutóbb, az ezredfordulón Szilasi László szerkesztésében jelent meg egy válogatás, *Madách Imre és Jókai Mór válogatott versei* címmel.¹⁰⁵⁸

II. fejezet

A madáchi líra 'más izűségéről'

„De apróbb költeményeim gyűjtésével s javításával, rendezésével most foglalkozom, mik Petőfy kiadásának formájában körülbelöl teendnek annyit mint annak két kötete. Igaz, hogy ezt most hanyagúl viszem, mert nem tudom jó időjárás volna-e kiadásukra, hogy egy kicsit más ízőek legalább – érdemük felöl magam bírāja nem tudok lenni – mint a szokott versek, [...]”.¹⁰⁵⁹

Madách Imre, 1864. február 17.

A felvilágosodás és a romantika között, a korai német jénai romantikus művészetbölcselet közvetlen előfutára, Schiller az, aki – Kant hatására – az eszmény és a valóság közötti szakadéknak, az eszmény megvalósíthatatlanságának a problematikáját mind költészetében, így többek között a *Görögország istenei* vagy *A művészek* című gondolati költeményeiben vagy ódáiban, a *Don Carlos* című drámájában és a *Levelek a „Don Carlos”-ról* dramaturgiai önelemzésében egyaránt hangsúlyozta.¹⁰⁶⁰ A *Levelek az ember esztétikai neveléséről* című (1794) művészetbölcseleti fejtegetésében az „esztétikai állapot” elérésébe tevődik át ez a problémakör, mely állapotban a szellem embere érzéki természetével együtt – az „állati” és a „szellemi”; a természeti és az ember mint észlény együttesében, valamint természeti állapotának anyagösztnétől, szellemi lényének formaösztnétől és dominánsan esztétikai állapotának játékösztnétől vezérelve – jelenik meg, ám egy fejlődésvű fokozatóságban. Mind az egyén, mind az emberi nem történetiségének szintjén meglévő ilyen fokozatóság a természetitől az esztétikai állapoton keresztül a morális állapotig ível: az „ember a maga fizikai állapotában csupán elszenvedi a természet hatalmát; megszabadul ettől a hatalomtól az esztétikai állapotban, s uralkodik rajta a morális állapotban.”¹⁰⁶¹ Ily módon az ember és az emberiség morális fejlődésének módja az esztétikai nevelés, eszköze pedig a művészet. A művész feladata, hogy „igyekezzék a lehetségesnek a szükségyszerűvel való szövetségéből létrehozni az eszményt.”¹⁰⁶² Hasonlóan, a korai német jénai romantikus művészetfilozófusok szinte axiómaként állítják, hogy az ember és a világ diszharmóniájának feloldására kiemelten a művészet, a költészet képes, a költészet humanizáló, proféti-

kus és az életet is átpoétizáló küldetésében.¹⁰⁶³ A (kora-)romantikus költészet – a Schlegel-testvérek *Athenäum töredékei* fragmentum-gyűjteményének 238. darabjára utalva – egy olyan „transzcendentális költészet”, „melynek alfája és ómegája az eszményi és reális viszonya”.¹⁰⁶⁴ Ezt az alkotói attitűdöt és ars poeticát, a magasabb világra mutató „költő-filozófus”-t reprezentálja a lírikus Madách, aki a schilleri eszmény és a valóság, illetve a korai német jénai romantikusok diszharmonikus és harmonikus két-világa közötti szakadéknak a megmutatója, ezáltal kritikus láttatója a valóságnak, mégis, egy folytonos egységessé törekvés jegyében. S ahogy a *Tragédia* filozofikumának meghatározója a két-világ „magasságkülönbségének” narratívája, hasonlóképpen e problémakör végiggondolása mutatkozik a madáchi líra filozofikuma konstituáló tényezőjének is. E két-világ a madáchi lírában árnyalt és összetett, egyrészt a harmonikus, egységes és a diszharmonikus, széttöredezett létezés; az eszményi és a reális két-világa: összességében egy értéktelített, magasabb és egy értékvesztett, alacsonyabb létszint két-világa különül el. A költői attitűd és az ars poetica a magasabb világ és az arra irányuló eszmeiség hitében, az arra való törekvés feladatában áll, a költészetet transzcendentálva. Ugyanakkor e líra valóság-kritikája sorra rögzíti a két-világ szétszakítottságát, a Van világának értékvesztett állapotait felsorakoztatva. A legkülönbözőbb értékvesztések folyamata Madách lírájának egészét áthatja, az első intenzív alkotói időszakban jobbra szentimentális, elégikus és tragikus hangon, míg az utolsó évtizedben gyakorta a szarkazmus, az ironia eszközével. Mégis folyton keresi az átjárhatóság lehetőségeit, valamint az elvesztett egység töredékeit; s versek sorozatán keresztül vizsgálja a magasabb világgal összekötni hivatott tényezőket, de a tudást, a vallást, a morált, a szerelmet csupán ellentétes értékművelő pólusaiban tudja megragadni, egyedül a teremtettség és a költészet marad meg vitathatatlan értékességében.

A két-világ narratívája, két végletben megragadva lehet egy ösztönösen életigenlő, a „naiv világban-benne-lét” megőrzésének szándéka és a magasabb világ megvalósíthatóságát szinte axiomatikusan állító, a két-világ egységében mozgó világkép, ahogy Petőfi döntően élmény-központú, a panteizmus és a teleológia jegyében létrejövő költészete.¹⁰⁶⁵ S éppígy lehet alapvetően pesszimista világképű, egyaránt elutasítva a Van világát és az eszményi, a vágyott elérhetetlenségének költészetét hozva létre, gyak-

ran az embert és a világot megvetően, mint Vajda János költészete.¹⁰⁶⁶ A madáchi gondolati líra fragmentumszerűen hasonló világgépi „küzdelmet” mutat, de ez nem bontja meg a költészet magasztos feladatába és hatásába vetett hitet. Így nem véletlen, hogy az epigonság mintakövetésein túl Madách néhány honfi-elkötelezettségű, illetve panteisztikus verse Petőfi hangjára emlékeztet, míg az utolsó évtized gondolati lírájának modern székepszise, kételye, többek között megkérdőjelezve a teleologikus világ-szemléletet, az isteni gondviseléshitet és a küzdés valamint az emberi létezés értelmét is, mindez már Vajda János némely költeményeivel mutat rokonságot, azok gondolati előfutáraként, illetve (néhány költemény esetében) párhuzamosságaként. Ugyanakkor Madách nyelvét inkább „Vörösmartyéhoz igazítja, mégis, úgy hangzik e nyelv, mintha nem Vörösmarty utóda, hanem előde beszélne”.¹⁰⁶⁷

Eredeti gondolati tartammal bíró sorokat, strófákat bőven találunk lírájának egészében, és koherens, két-három versszakos szerkezeti egységeket, versrészteket is, de komplexitásukban csupán némely költeménye bír esztétikai értékkel. Szándékom, hogy felfedjem a madáchi líra ’más ízuságának’ esztétikai jellegzetességeit, mint a filozofikum esztétikumává való átlényegítésének kísérleteit illetve bemutassam a kiemelten elemzett verseiben és egyben a versek sorozatában annak megvalósulási formáit. Nem a kortársi kánonképző normákkal vetem össze e költeményeket, nem is valamely irodalomelméleti irányzat felől olvasom e lírát, ahogy minden részletre kiterjedő poétikai elemzéseket sem nyújtok. Egy megértő dialógusra törekedve, elsősorban a filozofikum megjelenésének esztétikai milyenségét szándékozom feltárni, a kiemelt versek belső logikájában és egymás közötti összefüggésrendszerükben is feltárulkozó gondolatiságot, némely esetben a Madách-szakirodalommal párhuzamosan, legtöbbször annak hiányában.

1. Képalkotás és reflexió

Kétségtelen tény, hogy a költői képzelet által (is) táplált képalkotás Madách lírájának egészében szegényes és az emocionális, érzelgős átfestés – főleg az első évtized lírájában –, vagy a filozófiai elmélkedések, a társadalmi

kritika és a morális eszmefuttatások, többségében formálatlanul maradt elemei (leginkább az utolsó évtized verseiben) veszik át a főszólamot. Ha mégis kísérletezik a képi megformálással, akkor csak igen ritkán bukkan fel egy-egy nem-konvencionális, meglepő metafora, jól felépített allegória, hasonlat-sor, szemben a számtalan, jellegtelen képalkotással, régimódi allegorizálással, utánérzésekkel, sablonokkal. A ’képalkotás szegényesség’ és szerveslenségét verseinek többségében nem tagadva, mégis érdemes alaposabban is szemügyre venni a néhány kivételt, a képalkotás és a reflexió összhangjának megtalálását.

A 20. század második felében a Madách-kutatás három verscsoportot jelöl meg a lírikus Madách „sikerültebb” költeményeiként, az ún. „miniatűrök”-at, a „leíró” és a panteisztikus költeményeket,¹⁰⁶⁸ egybehangzóan kiemelve a már részletesen elemzett¹⁰⁶⁹ *Dalforrás* (1847) című panteisztikus versét és az alaposabb bemutatás nélkül maradt, Sőtér István által megemlített *Egy nyíri temetőn* című „miniatűrjé”-t, melynek keletkezési időpontja nem tudható. A továbbiakban ezekben a verscsoportokban kiemelt költemények képalkotási jellegzetességeit vizsgálom, ugyanakkor előreutalva jelzem, hogy éppen a gondolati költeményekben található néhány olyan romantikus képalkotás, melyben az allegorikus látomás szervesen kapcsolódik egy egyetemes igényű filozofikus mondandóval.

Madách Imre az *Egy nyíri temetőn* című költeménye a madáchi ’más ízűség’ egyfajta megmutatkozása, valamint a hangzás, a képalkotás, a szerkezet és a reflexió kivételes összhangja. Az elégia dísztelensége jól illeszkedik alaptémájához, a mulandóság jelenvalóságához. Egységes egésszé áll össze a hangulatteremtés, a vers hangzása és ritmikája, a jól tömörítő, bár kissé ódon hangzású nyelvi megfogalmazás, a képi láttatás megjelenítő ereje és az elmúlás kérlelhetetlen tényével szembesítő reflexió. E költemény Madách lírájának egyik legszebb és képalkotásában modernnek tekinthető verse. A temető látványa elindít egy létértelmezést az élet folyásáról a halál befejezettsége felől, megjelenítve az ember tragikus jellegű léttörténetét, mindvégig az átfogó egész – élet és halál, ember és természet, folyamat és befejezettség, egyedi és általános – viszonyrendszerében maradva. Madách reflexív lírájában, ahogy itt is, végigvonul egy, a romantikus „költő-filozófusokra” jellemző igény, mely Vörösmarty bölcséleti lírájában látható: a költői én az emberi létezés legáltalánosabb értelmezésére törekszik.

Kopár homok ameddig lát szemed,
Domb domb után mint órjas sírmezőben,
Poshadt mocsár lent, fent fehér mezében,
Mint kósza lélek, egy-egy nyír mered.

Mély hallgatás – mint földalatti hang
Hallik csak a bölömbika nyögése,
Bíbic-síras – varangyok ümmögése,
Míg széltől úzve nyargal a katang.

A dombhajláson néma temető,
Nincsen kerítve, árnyas fák nem állnak
Őrül a porladók nyugodalmának,
Csak árvalány-haj, ami benne nő.

Sötétlő fejfák állnak föld felé
Hajolva, hosszú, egyhangú sorokban,
Mint sors betűi, melyekkel nyugodtan
Mulandóságunkat följegyezzé;

Nem hirdetvén reményt, sem földi hírt,
Csak kérlelhetlen számokban mutatva:
Hány élet folyt a mindenség dalába,
Mely mint kitépett hang magába sirt.

S a délibáb, ez édes csalfa kép,
Ha néha báját még itt is kitarja,
S tündéri éltet költ a sírtanyára,
Mint dús szívünk, ha a világba lép;

Egy fürgeteg jó s széjjeltépve hull
Foszlányokká a képzelet világa,
A kék eget fővényfelleg takarja,
Más nem marad, mint a fejfák alul.

Méltóbb tanyát nem lelhet a halál,
Itt ég föld gyászol összeolvadottan,
Természet s ember csillámló zajában
Ellentétet vérző szűnk nem talál.

Az első két strófában, a szem által belátható vidéket – halvány utalást téve az ember által érzékelhető tájra – egy óriási temetőként láttatja, lent és fent ellentétében. A közbeékelt hasonlatokkal a táj egészébe montírozza bele a később megjelenített temető egy-egy titokzatos elemét (kósza lélek, földalatti hang), így teremtve meg az első két strófában az alaphangulatot. A „Poshadt mocsár lent, fent fehér mezében, / Mint kósza lélek, egy-egy nyír mered” sorok modernsége feltűnő, a lent-fent ellentétébe foglalt nyírfa kétszeres metaforizáltságával (nyírfa mered fehér mezében), a közbeékelt lélek-hasonlattal különösen erőteljes és már a modern lírára jellemző képi, hangulati ábrázolást előrevetítő megjelenítő erővel bír; átvezetve a temető kísérteties és sivár hangulatába is. A harmadik strófával zárul a szűkszavú és realisztikus leírása a temetőnek, egy egységet alkotva. A negyedik strófától a hajló fejfák sorait, a konkrétat az elvonthoz hasonló képétől kezdődően – „Mint sors betűi, melyekkel nyugodtan / Mulandóságunkat följegyezzé” – egyre halványul a temető látványának realisztikus megjelenítése. E hasonlattól kezdődik az átsiklás az elmélkedésbe, a reflexiók kibontásába életről és halálról, mely a vers következő öt strófáját, második

nagyobb egységét egybeköti. Így a képi látványból (1–3. strófa) kibontott reflektálás együttese (4–8. strófa.), mint két nagy szerkezeti egység szervesen kapcsolódik egymáshoz, az arany metszés arányában (3 versszak aránylik 5 versszakhoz). Ugyanígy megváltozik a költemény hangneme is: az első három strófa higgadsága után a rákövetkező öt strófában a rezignáltság váltakozik az elégikussággal és a tragikussággal.

A költemény kompozíciója, az első három, illetve az öt strófa terjedelme az arany metszés elvére épül az egészhez, a nyolc strófához viszonyítva, majd a második öt versszak szintén további egyharmad-kétharmadban hibátlanul strukturált. Összegezve e kétszeres arany metszési strukturáltságot: a nyolc strófán belül 3:5 strófa-arányú a szerkezet (az 1–2–3. versszak és 4–5–6–7–8. strófa egy-egy nagyobb egység); az öt strófán belül pedig 2:3 arányú (a 4–5. versszak és a 6–7–8. versszak képez egy-egy kisebb egységet).

A vers ritmusa szinte hibátlan: a strófák első és utolsó sora tízes jambus, a két középső sor tizenegyes jambikus sor, és ezt csak négy szóban szakítja meg a trocheus ellentétes ritmusa. Valamint a vers első felében a jambikus sorokat a gyakori spondeusok lassítják le, és ez a lassítás igen erőteljessé válik az alliterációkban bővelkedő, szép hangzású negyedik strófában, valamint az ötödikben, ahol a versritmus már szinte teljesen lelassul a hosszú szótagok többsége miatt, felerősítve az elmélkedő attitűdöt és a rezignált szomorúságot. A hatodik versszakban, ellentétesen az előző két versszak spondeusaival, a pattogó jambusok vidámsága összhangban áll a megidézett fiatalság életérzésével. Majd a hetedik strófában ismét egyre több a spondeus, míg végül az utolsó versszakban teljesen lelassul a versritmus.

Madách legtöbb költeményében nem jön létre a versritmus, a hangzás, a képi sík, a kompozíció és a reflexiók összhangja, itt azonban igen. A (temetői) kép és az elmélkedés egybeszővésését az is segíti, hogy sikerült megtalálnia egy olyan tárgyi elemet, a fejfát, mely konkrétságában többször is visszaüt a temető képére, ugyanakkor (az allegória és a szimbólum között) a fejfák jelképezik az egyes emberi életet, míg hajló, hosszú, egyhangú soraik, mint betűk ugyanúgy szimbolizálják a minden emberre váró közös sorsot, a mulandóságot is. S hogy e versszak képi látványa mennyire elevenen élt Madáchban, bizonyítja az is, hogy fennmaradt rajzainak egyikén, a

Temető címűben éppen ilyen hajló és egyhangú sorokat képező fejfákat láthatunk.¹⁰⁷⁰ A fejfák mint a sors betűi hasonlatot – ellentéteken keresztül építi tovább az ötödik versszakban, majd ahogy az első két sor rezignáltsága elégikusságba vált át, úgy vált a fejfák, mint betűk hasonlata, a fejfák mint számok metaforikus hasonlításába. A negyedik és ötödik versszak allegorikusságával – fejfák, a sors betűinek a feljegyzései, melyek a kérlelhetetlen halált jelképezik – egy erőteljesebb stilizálás veszi kezdetét az elégia második szerkezeti egységében (4–8. strófa).

Ahogy azt említettem, a vers második nagyobb egységén (4–8. strófán) belül a 4. és az 5. strófa egy aranyetszési arányt képez a 6–7–8. strófához képest. Az első egységet, a két strófát egybekötően a fejfák jelkép kibontása képezi. Az allegorikus mondat utolsó két sora egy közös emberi sorsot sugall, egy fogalmakra nehezen átvihető életérzést, mely ugyanakkor, romantikus módon, tragikus és egyben elégikus elidegenedtség-érzetet sejtet: az egyedüllét, a magány, a nagy egészből 'kitéptség' érzetét. Lehetséges értelmezésemben a „kitépott hang” az egész-ség ellentéte, s ezáltal minden egyedi emberi létezés tragikus jellege. Ezen ellentét feloldása paradox módon a halál lehet (utolsó versszak): az egyéni élet magányos kitépott hangja a halál révén folyhat vissza a mindenség dalába. A metaforák és a hasonlat modernsége abból is fakad, hogy az elvont fogalom (a mindenség), a dal, valamint a „kitépott hang” és a sírás konkrétumával egy többszörösen vibráló, oszcilláló hatást indít el a befogadó tudatában. E két sorban megjelent harmonikus, mégis tragikus egység Vörösmarty költői munkásságát is átható „egyetemes lírai részvét”¹⁰⁷¹ hangjának rokona, az egyéni létezés mulandóságának tragikumában való összetartozásé.

A költemény 6–7–8. strófáját a létezés folyamatának reflexiói kötik egybe, ezen belül a 6–7. strófa az élettörténeté, a 8. versszak az ellentétet feloldó halálé. A hatodik és hetedik strófában a temető feletti természeti elemek (déliab, majd a fürgeteg) ellentétbe állítva megváltoztatják a sírtanya látványát. A délibáb, mely „tündéri éltet költ a sírtanyára. / Mint dús szívünk, ha a világba lép” leíró hasonlattal ugyanakkor a temető, az elmúlás helyét összeköti az egyedi élettel, minden gyermek vagy fiatal érzelmi lelkesedésével a számára feltárulkozó világ iránt. Szép megoldású ez az összekötöttség, hiszen a mulandóság helyének, a temető képének idilli megváltozásába montírozza az élet nagy történetét, a gyermek, majd az ifjú

délibábos, reményteli lelkesedését; végeredményben a halál helyét az élettel, minden emberi élet illúzióval telítettségével köti össze. A következő strófa egyszerű metaforája („företeg”) a külső, természeti világ, illetve a Van világa bármely olyan hatásának értelmezhető, melynek eredményeképpen „széjjeltépve hull / Foszlányokká a képzelet világa”. Ahogy a temetőből eltűnik a délibáb, ugyanígy megteremtődik az analogikus áthallás az egyes ember illúzióvesztettségére is, ugyanakkor mint objektív történést mutatja be a képzelet világának eltűnését. A strófát záró sorok a temető konkrét képi látványára térnek vissza, a „fövényfelleg” metaforája révén jelzi a természeti lét objektív determinisztikusságát az egyedi életek felett: „A kék eget fövényfelleg takarja, / Más nem marad, mint a fejfák alul.” A temető ellentétesen változó képének (délibáb, företeg) és az egyes élet szintén ellenpontosított, lelkesedő majd illúzióvesztett voltának, s párhuzamba állításának következtetése: az egyedi ember számára sem marad más, mint illúziói, majd csalódásai után a mulandóság, a halál tudomásulvétele. Az egyedi emberi élet legáltalánosabb értelmezését keresve ez a tragikus létértelmezés köti össze a 6. és a 7. versszakot: a múltbeli (ifjúkori) értéktelítettség egy visszafordíthatatlan és feloldhatatlan értékhiányba vált át.

Az utolsó strófában az eső áztatta temetőre éppen csak utal az ég s a föld összeolvadottsága, valamint az eső igen hatásos színesztetikus metaforája, a „csillámló” zaj. E metafora jelentésrétege, a föld és ég megszemélyesítésében („gyászol összeolvadottan”) rejlő kép – azaz a temetőben zuhogó eső – nincs jelen a strófában, a befogadó tudata közvetve, egy-egy sejtetett mozzanat útján tud át-átvillani az esőben ázó temető képére. A végső reflexió talányos, tömörsége teszi többértelművé. Amilyen sivár az esőben ázó temető képe, ahol „ég, föld gyászol összeolvadottan”, ugyanilyen illúzióvesztett az ember is. A temetőben, a halál állapotában természet és ember között már nincs ellentét. A „vérző szűnk” többes szám első személye miatt a befogadó mintegy megszólítva érezheti magát egy egyetemes lírai részvételre, hiszen az illúzióvesztett emberi létezést gyászolja a költői énnel együtt – az ég és a föld.

„Az *Egy nyíri temetőn* például a sivárság olyan poézisét idézi, aminővel sem Petőfinél, sem Aranyánál nem találkozunk. Van valami modern ennek az egyébként igénytelen versnek hangulatafakasztásában, s ez a modernség furcsán fér meg a kifejezés kissé avított, szokványos módjával.”¹⁰⁷² – olvas-

hatjuk *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig* kötetében, Madách életművét összegző fejezetében. Lehetséges, hogy e költemény képi világának elemei (temető, fejfa, sors betűi, mulandóság, dal, hang, délibáb, förgeteg stb.) igénytelennek tűnnek, lehet, hogy korszerűtlen a nyelvezete. Kétségtelen, ahogy számtalan versében, itt is használ rövidített szóalakokat (órjás, kérlelhetlen), vagy ritmikai okokból régies szóalakot (följegyezé, szűnk), vagy ugyanezen okból megváltoztatja a magánhangzók helyesírását (szívünk, sirt, kerítve) illetve a szinonimák (sírtanya, tanya) szokatlansága is zavaró lehet. A mai befogadó számára ez a korszerűtlen nyelv épenséggel egy ódon varázst, a temetőt és az abban nyugvó halottak régmúltságának hangulatát is felidézheti. Mégis, a ritmus, a kép, a strukturált-ság és a reflexió harmonikus összhangja megszólít(hat)ja olvasóját. Modernsége eredeti képszerkesztésében ragadható meg, mely már nem romantikus módon a szubjektumot állítja középpontba, hanem magát a tárgyiasságot (a temető látványát) teszi meg a szubjektum(ok) reprezentatív közvetítőjévé. Másrészt esztétikai hatása a különböző síkok (az elvont, a fogalmi és a konkrét képi síkok) összeillesztésének oszcillációjában, valamint a képi látvány és a gondolatiság egymásra-montírozásban van. Hangulatában és az elvont-konkrét képi síkok montírozásában itt-ott a József Attila-i sivárság juthat eszünkbe, a *Levegőt!*, az *Elégia*, a *Külvárosi éj* című verseinek néhány sora, vagy a csillámló jelző kapcsán az *Óda* kezdő sora. Valamennyien átélhettük azt az életérzést, melyet e költemény közvetít: az emberi mulandóság kérlelhetetlen tényével való szembesülést és a fájdalmas ráismerést: a lelkesült majd illúzióvesztett, a múlton és jelenen átívelő, közös, mégis egyedi sorsunkra. Nemhogy nem igénytelen ez a költemény, hanem megformáltsága, képalkotása és gondolatisága révén az egyik legkiemelkedőbb verse az egyéni létezés tragikumának – Madách lírájában.

Az *Alföldi utazás* leíró költeménye egy vihar előtti és utáni nyári utazást beszél el az alföldi pusztában, melyet a kedvesével tett,¹⁰⁷³ bőbeszédűen vonva meg a párhuzamot kettőjük érzelmi kapcsolatának hullámlása és az időjárás váltakozása között. A képi láttatás révén emelkedik ki a költemény első felének öt tájleíró strófája (6–10. versszak), mely nemcsak egy egységes és érzékletes komplex képet nyújt a déli, tikkasztó alföldi pusztaságról, hanem sejtelmesen beleszővi lelkiállapotuk érzékeltetését a hatásosan

megjelenített déli hőség, a pusztai környezet ábrázolásába, mintegy megteremtve a táj elemei és a lélekállapotok közötti egymásba-játszást. Különös a „Nem volt a reménynek egy fűszála rajta” sor – kettős – metaforikus rájátszása a táj képére és a belső lelkiállapotra. A ’reménynek egy fűszála’ metafora egy emocionális jellegű fogalom és a konkrét azonosításán alapul, mely feszültséggel telített. Így e metafora hatásaképpen a befogadó tudata az azonosítás és a nem azonosítás skáláján mozog, vibrál, rezeg – esztétikai hatás-terminológiában szólva –, oszcillál. Emellett tárgyiassága révén (fűszál) a szubjektum közvetítőjévé, s nem kifejezésévé válik. Ahogy a következő strófákban is, nem a személyiség kivetülése kerül a középpontba romantikus módon, sőt, az nemcsak háttérbe szorul, hanem el is tűnik, s helyette a kép tárgyiassága az, mely konstrukciója révén közvetíti a költői szubjektumot, a lírai ént. Az egységes képsorban tömören, egyszerűen, mégis nagy megjelenítő erővel ábrázolja az izzadó lovakat, a kocsi haladását és a sivár pusztai környezetet, a táj tikkasztó sivárságát még fokozni is képes, az idézett (10.) strófának modern szemléletű („Tán még az árnyék is elhagyá itt tárgyát”), plasztikus megszemélyesítéseivel, azok gondolatritmusra épülő, „Tán még” kezdetű anaforikus alakzatával.

Tán még az árnyék is elhagyá itt tárgyát,
Kiesebb tanyát hogy keressen magának,
Tán még a szellő sem jár e pusztaságon,
Martalékul esni félvén a halálnak.

Horváth Károly monográfiájában Madách leíró, realisztikus költészetének egyik legjellemzőbb darabjának véli az *Alföldi utazást*: „A reális mozzanatoknak és az érzéseknek ez a sikerült összhangja remek lírai verssé tenné ezt a költeményt, ha a gondolatok nyelvi alakba való öntése is megfelelőbb lenne, a szókapcsolás zengőbb, a rímek gazdagabbak volnának.”¹⁰⁷⁴

A *Téli* című verse egyike azoknak, melyek még Madách életében megjelentek, a Gyulai Pál szerkesztette *Részvét könyvé*-ben, 1863. júliusában az *Önmegtágadás* és a *Megnyugvás a sorsban* versekkel együtt és valószínűsíthető, hogy még ez év elején írta.¹⁰⁷⁵ E költemény egésze olyan benyomást kelt, mintha az ellentételező szerkesztési mód jól bevált módszerét alkalmazná és két különböző, 13–13 strófából álló költeményt illesztett volna össze – sajnos szervesen. Másrészt e kétféleség szemléletesen mutatja a madá-

chi líra ellentétes karakterisztikusságának egy típusát: az első ’sikerültebb’ 13 strófa természetleíró képsorait elképzelt halálának, temetésének asszociációval vegyíti, létrehozva a konkrét külső táj és a belső – a halálra készülődő, a halál körüli eseményeket elképzelő – lelkiállapot közötti átjátszások szép megoldását, párhuzamosan építve fel a külső táj látványát egy belső látomással. A második, a ’sikerületlen’ 13 strófa egy hangulatos életkép az egyszerűségében kedves családi idillről, azonban a költemény búsongó hangú, szokványos metaforákkal telített lezárása érzelgőssé teszi a befejezést, a reflexiók – saját életének folyásáról – pedig darabossá teszik a költemény zárását. A költemény második részével szemben az első 13 strófa néhány jellegzetes madáchi ’más-ízűséget’, „részletértéket” rejt.

Üdvözölve légy, mely itt terülsz előttem,
Szép fehér világ a távol vándorától,
Nagyszerű fehér könyv, melybe gondolatját
Isten írja, menten emberek mocskától.

Elveszett a mesgye, melyet kapzsiság vont,
Mít kicsinyes tervvel emberkéz irányza;
Hol az Isten ír a télben és halálban,
Ott beáll a végzet szent egyformasága.

Az első két strófában a téli táj allegorizált metaforáját („nagyszerű fehér könyv”) és annak kibontását egy átfogó létértelmezés szövi át, a képi látvány és reflexió összhangjában: egy transzcendens és immanens (az isteni kézírás a téli a tájon) értéktelített állapotával szembeállított emberi értékhiányt: a téli táj mint ’nagyszerű fehér könyv’ allegóriában az értéktelen (kapzsi, kicsinyes) emberi kéznyomot és Isten ’írását’ állítja szembe. Egyrészt a lebontás – építés elvét láthatjuk érvényesülni, az emberi kéz (írás) nyomának, a birtokhatárnak, a kicsinyes kapzsiságnak az eltűnésére és ezzel állítja szembe a téli táj havas képét. Másrészt az isteni írás értéktelítettsége romantikus vonást mutató: a minden létezőre vonatkozó egyetemes (isteni és egyben természeti) törvény, végzet felállítása. Nem a költői képzelet eszközével ragadja meg a táj hangulatát, hanem a fogalmiságon keresztül („beáll a végzet szent egyformasága”). Tömören és egyszerre érvényesül a képi látás és a gondolatiság ereje. A harmadik strófától a 14-ig ível a szánkóval tör-

tető utazás apró történeteinek érzékletes és realiztikus leírása. A 4., 5. és a 6. strófa a *Tragédia* eszkimó-színének „eljegecsedett” világának képét idézheti fel az olvasóban. Egy jól érvényesülő képszerkesztési megoldásra figyelhetünk fel az első 13 strófában, mely a vers első részét átfogó utazás komplex képének logikus konstruálását mutatja: ahogy lassan véget ér a konkrét utazás a téli tájban a vadászlakhoz való megérkezéssel, úgy épül fel – a táj és az apró történetek elemeinek hasonlataiba építve – egy másik képsor, egy belső látomás elképzelt temetéséről, apró mozaikokon keresztül a harangszótól a sírhantokig. Először csak elszórtan utal erre és személytelenül: a 3. strófában lovának csengettyűje, mely „Sir árván magában, mint halál harangja”; a 4. strófában a nap „vérszínű golyója / Oly borongó arccal ég, mint síri lámpa”; az ötödikben az egész világot látja sírlaknak, a 6. strófában a „sötét enyészet jegült tengerének”, majd a 7. és 8. strófa három hasonlata már a lírai alany személyességéhez köti a halál képét.

A képkalkotás és gondolatiság összhangjának kísérletét mutatja a *Nyári estén* (1847) leíró költeményének első három versszakja, melyben a lemenő nap és a közelgő est ellentmondásos változásához illeszti életfilozófiai gondolatait. A kezdő képi elemek petőfies utánérzése és a vers egészének Arany János *Családi kör*-re emlékeztető reminiscenciái (9., 14–20, versszak)¹⁰⁷⁶ ellenére is a képszerkesztés érdemel némi figyelmet, a második strófa hasonlatba épített antropomorfizációja és a harmadik strófa montázs-technikája, melyben a természet konkrét elemeit (holdsugár, harmat) illeszti össze az emocionális fogalmak megszemélyesítésével (szelíd emlék, mosolygó bú).

Néhol a leíró, realiztikus versekben is, de leginkább a panteisztikus költeményekben figyelhető meg az, hogy ha a képi réteg természeti elemekkel (nap, hold, csillagok, évszakok, napszakok, az időjárás, az élő természet legkülönbözőbb jelenségei stb.) telített, akkor az annak konkrétumai-ba beleszórt reflexiók gyakran Madách panteisztikus életérzését fejezik ki. Azt az érzést, hogy lelke egybeolvad valamely természeti elemmel, a természet révén isten lelkével, így az egésszel, a mindenséggel; azt, hogy az ember és a természet: egy, tágabban, a minden – egy. A mindenséggel, az egésszel meglévő összeolvadottság egy értéktelített, immanens állapota a költői énnak. Ahogy a *Dalforrás* (1847) című versében is, melyet valamennyi monográfus Madách egyik legszebb költeményének tart.

Ha a zöld gyepek hullámira terülök
S eltölt körüllem mindent napsugár,
S míg elkábúlok fényétől, melegje
Mint új élet forrása végigjár:
Nem is tudom már, lelkem hol végződik,
Vagy a nap fényének hol kezdete,
Csak azt tudom, hogy olyan édes élni
Kebünknek ott, hol minden él vele.
Nem is tudom az életnek zsongását
Hallottam-é, vagy szűmben dal terem,
Arany felhőnek árnya szállt-e végig,
Vagy életöröm, ittas érzélem?

Ha dombtetőről nézek ifjú hajnalt,
S virágkelyhekből száll az illatár,
Mint áldozat, ragyog a játszi harmat,
S üdvözlötet danol a kis madár:
Nem is tudom már, lelkem hol végződik,
Avagy hol van a hajnal kezdete,
Csak azt tudom, hogy oly édes szeretni
Szívünknek, hol minden szeret vele.
Nem is tudom, a kis madárnak dalját
Hallottam-é vagy szűmben dal terem,
Virág illatja-e ez édes mámor
Avagy te vagy ifjúi szerelem?

Ha jó az ősz, virágink elbucszúznak,
Fagyos szél sír madárdalok helyett,
Pereg a zúz, repülnek a vadlúdak
Bucszúva ködlepett rónák felett
Nem is tudom már, lelkem hol végződik,
Hol kezdődik a halvány ősz köde,
Csak azt tudom, hogy olyan édes halni
Kebünknek, hol minden meghal vele.
Nem is tudom, hervadt virágszál-e ott,
Avagy lelkemben őszi dal terem,
Darvak repülnek-é a szürke égen,
Vagy messze sejtésű képzeletem?

Ha megriad a vészek trombitája
És összefutnak barna fellegek,
Mint harcosok, a villámok cikáznak,
Ordít a szikla, az erdő recseg:
Nem is tudom már, lelkem hol végződik,
Hol kezdődik a vészek fellege,
Csak azt tudom, hogy dűlni és enyészni
Szeretne e haragvó szív vele.
Nem is tudom, a felhő villámlott-e,
Avagy lelkemben honfi dal terem,
De azt tudom, hogy itt cserek dűlnek csak,
És ez, és ez, hajh, nem elég nekem.

Ha elhangzott a munkás nap zajgása
S halkán felkél a halvány holdsugár,
Míg a halál s titoknak őrtünderé
Csillag leplével mint kísértet jár:
Nem is tudom már, lelkem hol végződik,
Hol kezdődik a csendes éjszaka;
Csak azt tudom, hogy kétség s nyugalom közt
Kell mindkettőnek hullámozni.
Nem is tudom, a csillag ragyogását
Csodálom-é vagy szűmben dal terem,
Kísértetes denevér surran-é ott
Az éjen által vagy bús szellemem?

Horváth Károly Petőfi Sándor *Dalaim* versével hasonlítja össze e költeményt, a különbözőségeket hangsúlyozva.¹⁰⁷⁷ Ha az esztétikai jellegzetességek felől tekintünk Madách *Dalforrás* versére, elsősorban a logikusan felépített, az ellentétekre és a jobbára ismétlődő variálásokra épített szerkesztés a szembetűnő, másrészt a természeti (képi) elemeknek a lelki történésekkel való párhuzamba állítása, valamint az ismétlésekből is adódó zeneiség. A természet és a lírai alany homogenitását ötször nyomatékosítja az ugyanolyan szerkezetű sorpár, melynek első sora változatlanul ismétlődik („Nem is tudom már, lelkem hol végződik / Vagy a nap fényének hol kezdete”) és a további variáns sorpárok – „Avagy hol van a hajnal kezdete,”; „Hol kezdődik a csendes éjszaka”; „Hol kezdődik a halvány ős köde”; „Hol kezdődik a vészek fellege” – szinte felölelik a természet mindenségét, illetve a vele való azonosulást. E sorpárok gondolati magja a vég és a kezdet ellentétes pólusainak egymásbaolvadottsága, a kettő közötti határ eltűnése, valamint lelkének a teljes összeolvadottsága a nap fényével, a kis madár dalával, a virág illatával, a hajnallal, a csendes éjszakával, a csillag ragyogásával, az ősszel, a hervadó virággal, a fellegekkel, a villámokkal, így szinte a természet mindenségével. Ennek kifejtésére megtalálja a megfelelőnek mutakozó poétikai megoldást, a versdallamot felerősítő ismétléses variációt, a párhuzamos gondolatritmus alakzatát.

A természet különböző történései összeolvadnak lelkének történéseivel: a reggeli napfény, a kezdődő élet zsongása – az életörömével; a hajnali virágillat és a madárhang – szerelemittas érzésével; a csendes, kísérteties éjszaka – lelkének „kétség s nyugalom közt”-i hullámlásával; az ősz beálltával „olyan édes halni / Keblünknek, hol minden meghal vele.”; a vihar tombolásában „dúlni és enyészni / Szeretne e haragvó szív vele”. Minden versszak nemcsak egy több mozzanattól álló egységes természeti kép, nemcsak észlelése, illetve a költő lelkének hangulati és érzelmi rezonálása e természeti történésekre és egybeolvadása azokkal, hanem mindez a dalt megteremtő ihletének forrása is. Ez az ars poetica-szerű mozzanat egyben lírájának élményköltészet karakterét is hangsúlyozza: bármely természeti élmény kiválthat valamely hangulatot, érzelmet, melyek mindegyike ugyanakkor ihletének forrása is lehet. A természeti elemek, az azokra rezonáló lelki, hangulati, érzelmi reflexiók és mindez együtt, mint ihletforrás – e hármasság összhangjának strukturáltsága teszi értékessé e költe-

ményt. Ha egyben végigolvassuk a strófák utolsó „Nem is tudom”-mal kezdődő kérdéseinek – szintén párhuzamos gondolatritmusba rendeződő – négy sorát, láthatjuk feszes logikai szerkesztésüket. Egyrészt a strófák utolsó négy sora a versszakok egészén belül összegzi a külső és a belső történéseket. Másrészt vagylagos lehetőségekként párhuzamba állítják (a strófák első részében már ábrázolt) természeti történéseket, az érzeteket (a hallási, látási észleléseket), a képzelgéseket, az érzelmeket, a dalteremtés lehetséges forrásait, mintha csak valamelyik történt volna meg vagy mindegyik megtörténhetett volna. Harmadrészt a szerkesztési elv a négy-négy, strófát záró sorban ugyanaz: a „Nem is tudom”-mal kezdődő sor objektív természeti megnyilvánulását a „dal terem” sor követi, majd az újabb konkrét természeti történéssel az utolsó sor egy elvontabb, belső lelki állapotot állít vagylagos párhuzamba. Ezt a folyamatosságot az utolsó strófa négy sora szakítja meg, itt már megszüntetve a természet és a lírai alany összhangját, egybeolvadottságát és egyfajta ’csattanóként’, nem várt hatásmozzanatként megbontja a természettel való harmonikus, azonosuló állapotot.

A szép hangzású *Szélfárfja* (1857) című dal rokonverse e költeménynek, itt kiemelve a *Dalforrás* versének azon ars poetica-szerű jellegzetességét, hogy lelke miképpen rezonál – a *Szélfárfjában* rejtett módon allegorizált (ellentétes minőségű) természeti történésekre, és hogyan válik mindez ihletének forrásává.¹⁰⁷⁸ A *Szélfárfja* zárása ugyanazt a megoldást követi, mint a *Dalforrásé*. Panteisztikus életérzését erősíti továbbá a *Sírom* (1857) versének végakarataival: a szabad természetben temessék el, egyszerű deszkakoporsóban. Ebben a költeményében, ha nem is olyan tökéletesen, mint a *Dalforrásban*, szintén jól megfigyelhető a sajátos madáchi képszerkesztés, az erőteljes antropomorfizációval párhuzamos a természet elemeinek montázs-szerű összeillesztése. A *Dalforrás* és a *Szélfárfja* közös elemét variálja tovább a *Sárga lomb* (1857): a természet valamely elemének azonosítását a dallal, a verssel. A nyár és az őszi évszakainak halvány rájátszása az ifjúságra és annak elmúltára, majd a múlt emlékeit az őszi sárga lombjaival; a lombokat, a faleveleket egy-egy nap „érzemény”-ével; végül mindezt (egybegyűjtött) dalaival azonosítja. A szentimentális hangulatot csak fokozza az utolsó versszak emocionált, emlékező átfestése, s mindennek hatása-képpen egy összetett lírai hangulat uralja a költemény egészét. Ez a vers a

Madách által összeállított kéziratos verseskötet nyitó költeménye, kohéziós eleme a panteisztikus életérzés, mely az érzelem- és élményközpontúság ars poetica-szerűségét (a lomboknak a múlt „érzeménye”-ivel és dalaival való azonosítása), valamint a jellegzetes madáchi ellentételező látásmódot összeköti. E költeményben már harmadszor erősíti meg *ars poeticáját*: az érzelem-alapú, a természettel azonosuló, az élettörténeteket eldaloló költő-létet.

A Madách-szakirodalomban egyöntetűen értékesnek méltatott *Dalforrás* és a fentebb megemlített versek (különösen az *Egy nyíri temetőn* című költeménye) kompozíciójukkal, koherenciájukkal és eredeti képalkotásukkal is kitűnnek. A „miniatűrűk”-ban és a leíró, valamint a panteisztikus versekben (melyek mindegyike a *Benyomások* ciklusban kapott helyet) a szembetűnő ellentételezések mellett a képalkotás négy alapformáját láthattuk. Az egyik: a képi réteg és a reflexió összekötése egy allegória kibontása révén (*Egy nyíri temetőn*). A másik: az ellentétesen szerkesztett képi egységek önhasznó ismétlése (*Dalforrás*, *Alföldi utazás*). A harmadik: két képsor párhuzamos szerkesztése, és ahogy lebontódik, véget ér egy képi egység, úgy épül fel egy másik komplex kép, mely már filozofikus reflexióval bír (a *Télen* című versének első fele). Negyedik képszerkesztési forma: a képi elemek és a (panteisztikus) gondolati elemek a montázs-szerű összeolvasztása (*Dalforrás*, *Szélhárfa*, *Strom*). Valamennyi képalkotási forma egyben kompozicionális funkcióval is bír. Újszerű egy-két metafora-alkotása is, mely egy emocionális jellegű fogalom és a konkrét jelenség analogikusságán alapul [„reménynek egy fűszála” (*Alföldi utazás*); „S a kíváncsiságnak kérdése kifárad” (*Télen*)]. A metafora-alkotás e típusával való kísérletezés már egészen korai költeményében is felfedezhető, így az *Ehváláskor* címűben (2. és 3. versszakban):¹⁰⁷⁹ „Könnyében is szívárvány / Gyanánt reményi égtek.” és a „Middőn mosolyga nékem / Is még a létnek arca.” Az elvont fogalomnak (pl. a halál, végzet, sors, mulandóság, mindenség, okoskodás, lét) valamely hasonlaton alapuló szóképp formájában való konkretizálása, metafora, megismerés, vagy allegória formájában, az utolsó évtized bölcséleti költeményeiben válik majd gyakoribb stílusesszakká, melynek szinte gyűjteménye *A halál költészete* ciklus 73 strófája.

A két kiemelkedő vers, a *Dalforrás* és az *Egy nyíri temetőn* strukturáltsága már sejteti azt a két logikai alapelvet, az ellentételezést és a hasonlatosságot,

mely majd a *Tragédia* sajátja lesz bő két évtized múltán. Néhány további kiemelt versének logikus kompozíciója is az ellentétekre, ellentétes értékszembesítésekre és azoknak a hasonlósági elven alapuló ismétlésére épít,¹⁰⁸⁰ így például a *Pereat*, a *P. barátomhoz*, az *Életünk korai* és az *Életbölcsesség* című verseiben (az *Ellentételezések*, *kétszólamúság*, *nézőpontváltások* című és *A két-világ narratívája a madáchi lírában* című fejezetekben részletezve).

2. A halál témájú versek filozofikuma

Érdemes egy pillantást vetni első költeményére, *Egy anya – gyermeke sírján* címűre, mely 1839. december 26-án jelent meg a Honművészen, Mátray-Rothkrepf Gábor divatlapjában.¹⁰⁸¹ A téma: az élet értelmének elvesztése, megtalálása, majd ismételt elvesztése. A keret: Isten és ember között feszülő ellentét meglepő, hatásos intonálása és ismétlő zárása. A mintakövetés feltűnő: az Isten haragját, illetve támogatását kifejező igék és néhány más szókapcsolat a *Himnusz*-ból való átvételeken alapul. A keret közé illesztett versszakok egy anya életének drámai történéseit sűríti, ellentételező szembeállításokkal, tragikus értékvesztésekkel. Amíg a vers első felében egy élet fokozatos értékvesztésének eseménysorozata pereg előttünk, addig a vers második felének hét strófáján keresztül az anya életének egyetlen értelme bontakozik ki előttünk, fiának felnövekedése, majd elvesztése (az utolsó két strófában). Bármennyire is átdolgozta, átírta és (a 136 sorból 60-ra) tömörítette a szerkesztő, Garay János a fiatal Madách első versét (kiváltva a verselgetőben egy „ön-lekicsinylő hang”-ot,¹⁰⁸² ennek ellenére néhány megmaradt jellegzetesség már itt is felismerhető: a kompozíció lebontó – építő – lebontó hatványozott ellentételezettsége, az élet-értelem megtalálása és elvesztése, a halál témája és ennek filozofikus, a halál mint transzcendens végzet értelmezése.

A madáchi lírában a halál témája az első költeménytől az utolsóig (a bőrkötetes versgyűjtemény *Vegyesek* ciklusának záró darabjáig, az *Útravaló verseimmel* című költeményéig) ível. Betegeskedései folytán a halálközelség permanens átélése Madách lírájának alaptémájává vált, nemcsak ’sírköltészetére’, például a *Fagyvirágok* (1943) vagy *A halál költészete* (1857) című ciklusaira és testvéreinek halálára írt versekre gondolva, hanem számos költe-

ményében fellelhető a halálhoz való viszonyulás valamely gondolata. A halál a madáchi líra nagy témája, ahogy a *Tragédiái* is.¹⁰⁸³ Schéda Máriával egyetértve: „XIX. századi költőink közül egyetlen egy sem értelmezhetette olyan bonyolult sokrétűségében a halál tényét, mint éppen Madách.”¹⁰⁸⁴ Ha a halálról szóló vagy azt érintő verseket áttekintjük, úgy tűnik, mintha folytonosan továbbírná, tovább fejtegetné. A másik jellegzetesség az, hogy a halált többnyire valamely szimbiózisba állítva – a szerelem elmúlásával vagy a szerelem beteljesülésével; egyéni, közösségi, egyetemes illetve metafizikai kontextusban – vagy megszépítve, feloldva mutatja be, főként korai költeményeiben; vagy a szabadságharc bukása és testvérek halála után egy nehezen feloldható tragikusságban; vagy olyan viszonyító állapotként láttatja, amely felől mérlegre teszi az emberi élet jelenségeit. Ez utóbbi főképp bölcséleti költeményeire jellemző, többnyire az *Elmélkedések* ciklusba összegyűjtöttekre: itt az élet a halálhoz viszonyuló létként jelenik, a halál felől tekint az élet értelmére és értékességére. A személyesen átélt állandósult halálközelség érzése, a testvérek halála, valamint az elbukott szabadságharc, a „nemzethalál” tragikus élményvilága a metafizikus kérdésfeltevések irányába fordul át e költeményekben, egyben felvetve az egyedi élet értékproblémáját, értelmességének dilemmáját.

E jellegzetességeket mutatom be a továbbiakban, a felsorolt versek csupán példaként szerepelnek, melyekhez még továbbiak illeszthetők. Korai költeményeit a biedermeieres élethangulat, az elmúlás, a hervadás, a mindennütt ott lévő, megszépítő és megszépített halál hatja át, gyakran használva a már kissé sematikussá vált képet, a halál, mint jó anya allegóriát. Első kötetében az egyik, az *Áldás, átok* című versében egy önmagában eredeti szinestetikus metafora köré konstruálja a komplex képet (a 3. strófában), mely a természet történéseit tárgyasítva válik modernebb hangvételűvé, mivel a költői szubjektum csupán a közvetítője, láttatója ennek: „Borúba fúl a néma láthatár, / S a tar mezők lesorvadott körén: / Körülrepül a sárguló halál!”

Számtalan szentimentális költeményében összefonódik a szerelem a halállal, melyet többnyire összekapcsol az elhagyás, az elutasítás, a magára maradottság nyomasztó érzésével (például az 1840-es években írt az *Elváláskor*, az *Emlékszel-e?*, *Hagyj el* és a *Búcsúérzetek* című verseiben.) A szerelem, annak elmúlása vagy elutasítása és a halál összefonódása a haláltudatnak egy másfajta értelmezését is adja: az egyén örök kiszolgáltatottságát

a halál általi határoltságnak, melynek révén az élet szépségétől fosztja meg az embert. Ebbe a sorba tartoznak még az olyan szintén fiataalkori versek, mint például a *Beteg kedvesemhez*, *Lujzához*, *A hűtelen*, *Egy est emléke* címűek. De nem Madách versei között barangolnánk, ha nem találnánk meg ennek ellentétes pólusát is: a szerelem-elutasítás-halál szimbiózissal szemben a beteljesült, boldog szerelem pillanatával összekapcsoltan a közös meghalásnak a vágyát, példaként kiemelve életének utolsó évében keletkezett *Boldog óra* című versét. E költemény egyben átvezet egy újabb jelentésrétegbe, hiszen számos halál témájú versében a romantikus halálvágy jelenik meg, a halál, mint valamilyen szempontból vágyott, megszépített állapot. Árnyalásában részben eufemisztikusan, gondolatíságában panteisztikus tartammal párosítva, mint például a feltehetően az 1840-es keletkezett *A kórágynon*, *Ifjan haljak meg*, *Élet és halál*, *Harangszó* című és az 1857 körül írt *Őszi érzés*, *Sírom*, *Megelégedés*, *Számoltam magammal* című versekben.

Szinte valamennyi – a korai halál-témájú versekben elszórtan meglévő – jelentésréteg és árnyalat, így a ’szerelem és a halál összefonódottsága’, a ’romantikus halálvágy’, a melankolikus hangulat, a panteisztikusság és az eufemizmus megtalálható a *Fagyvirágok* ciklusban. A Dacsó Lujza emlékére írt nyolc versben, mely „Madách jobb lírai terméséből való”,¹⁰⁸⁵ kifejezve az őszinte és mély fájdalmat, a tragikumot. A ciklus darabjaiban, a költői szubjektum nézőpontjából követhetjük nyomon a halál-élmény okozta pszichés tudatállapotokat a kezdeti fájdalmas, vádló elkeseredéstől, a magára maradottság érzésétől, a halál elfogadásának rezignált békéjéig. Az első részben a közvetlenül kiváltott fájdalom érzését fejezi ki a vád, az önvád, a bűntudat és a meg-nem-értés keserősége, melyet a „Miért”-tel kezdődő, megválaszolatlanul maradt kérdések pergő dinamikája tesz hitelessé és őszintévé. Ennek révén némileg eltávolodik a biedermeier szokott eszköztáráról.¹⁰⁸⁶ A szabálytalan ritmikájú és hosszúságú sorok, a kérdések halmozása és a kérdésekbe rejtett meghökkentő ellentétek és paradoxonok halmozása fokozzák az érzelmi zaklatottság kifejezését. A halál tényének meg-nem-értése, az önvád anaforikus sorai után a vád legkülönbözőbb irányultságai váltakoznak: először kedvesét vádolja, kinek halálát hűtlen elhagyásként értelmezi; aztán önmagát, hogy miért nem őt találta meg a „zordon halál”; majd szívét, érzelmeit, melyek tovább élnek kedvese iránt; végül a továbbélő, viruló természetet vádolja kegyetlenséggel és az isteneket

közömbösséggel. A második rész a késő őszi, kora téli kép negatív festésének keretébe foglalja a kedves hiányát; a harmadik részben a létezés megszakítottságát, a befejezetlenség érzetét, a félig leélt életet, a meg nem élt élmények keserűségét kedvese személyes tárgyainak képéhez és a hozzá írt, befejezetlenül hagyott levélhez kapcsolja, mintegy tárgyiasítva e hiányérzetet. A negyedik versben a természet megszemélyesített elemeit állítja párhuzamba egyéni hallucinációival, majd tovább oldódik a ciklus címének metaforikussága: a fagyvirág a gyászoló szívében továbbélő „szent halott”, Lujza emléke és a soha nem múló szerelmi érzés. Az utolsó versekben a túlvilági létet s vele a halált értékeli fel és állítja szembe e bús világgal, így a kedves elvesztése, a halál ténye, mely őt is elérheti, romantikus halálvággyá szelődül, eufemizálódik. Az utolsó két részben pedig metafizikai rangra emeli¹⁰⁸⁷ a szeretett, tiszta nőt, s végül vigaszként egy filozofikus reflexiót fogalmaz meg az élehetetlennek tűnő Van világának és a képzet világának szembeállításáról:¹⁰⁸⁸

Megnyugszom hát én is, lányka, végzetedben,
Hisz örök csalódás lenne földi sorsod,
Eltörpülni látnád, amit képzetedben
Alkotál. – Istennél most már folytathatod.

A halál tragikus jelentésrétege, feloldhatóságának dilemmája több versében is jelen van: Pál öccsének és Mária nővérének valamint családjának halála, mindkét testvér tragikus sorsa szorosan összefonódott a haza sorsával, a szabadságharc bukásával és az eszmékben való illúzióvesztettséggel, az egyéni, közösségi és eszmei tragikusság hármasságában. Ezáltal lesz a *Mária testvérem emlékezete* (1849) című versének utolsó szakasza egy „vádbeszéd a tömegek ellen”,¹⁰⁸⁹ hiszen a „nép, melyért férjed harcra szállt, / Melyért vívott, az gyilkolt agyon.” Ismert, hogy a *Tragédia* visszatérő konfliktusa a tudatlanságban maradt vagy tartott tömeg és a kiemelkedő „nagy ember” szembenállása. Hasonlóan: az elveszett szabadságharc nem csupán egy megélt családi, sors- és nemzettragédia, hanem egyben töprengés is a világ, a történelem és az eszmék sorsáról, az értelmes és az értelmetlen emberi életéről, halálról. Ezeknek a kérdéseknek többek között az epigrammákban is hangot ad, a *Petőfi sírján*, *Az aradi sírra*, *Egy mártír sírján*, *Honfibú* címűekben, azt a kérdést is feltéve, hogy a halál megtörténte milyen új ér-

tekek megszületésének lehet forrása, hogyan lesz az egyéni halál tragédiája nemzetet mozgató hajtóerő? Az egyéni halál tragikumának feloldási kísérlete ez, miszerint egy másik nézőpontból, egy magasabb eszmeiség felől mintegy értelmet nyer a halálnak az egyén(ek) szempontjából meglévő értelmetlensége.

A halál-téma továbbgondolását, a metafizikus kérdésfeltevéseket és a halálhoz viszonyított élet értelmességére és értékességére való rákérdezést a *Pál öcsém sírjánál* (1849) című 23 szakaszos, metafizikus költeményében, az *Éjféltől gondolatokban* (1857) és *A halál költészete* (1857) című ciklusban lelhetjük fel. Mindhármát, ez utóbbit különösen, egyöntetűen „jól sikerült” költeményként említi a Madách-szakirodalom, és a *Tragédia* közvetlen előzményeként is egyszersmind. S mindháromban a halál, mint a befejezettség (nézőpontja) felől történő az élet megértése és értékelése. A *Pál öcsém sírjánál* című versben az elvesztett testvér iránti szeretetből, hiányának fájalmából, egy megmagyarázhatatlan szorongató érzésből és megválaszolatatlannak tűnő kérdésből indít el egy metafizikai töprengést a halál utáni állapot milyenségéről, mely egyszerre szól az egyénről, földi és a halál utáni létről és egyszerre egyetemes, minden embert érintő. A közvetlen gyász érzéssorozatának az ötödik strófa fatalisztikus jellegű magyarázata vet véget: „bölcsőnk és a sír / Egy pont csak, mely körül futunk, futunk, / S midőn lihegve összeroskadánk, / Mindig csak a kis pont körül vagyunk.” A kör-körös irányú lét-mozgás¹⁰⁹⁰ után a 6–7. strófában ugyanígy megkérdőjelezi az élet fáradalmait, de már egy vertikális síkon (Bábel tornya és a sír között). A halál végessége felől visszatekintve minden emberi erőfeszítés értelmetlennek tűnik, így nem látja azt sem, hogy mi értelme volt testvére tudásának, melyet hozzá hasonlóan felhalmozott. A tudást itt a halál relativizálja: ezt még az is fokozza, hogy testvére, mint egy hulló csillag, úgy tűnt el, magába őrizve lelkének, szellemiségének minden titkát, melyet „Nyom nélkül nyelt el a halottlepel”. Nem talál megnyugtató magyarázatot, metafizikai vigaszt az élet tragikus rövidségére, nyitott marad az élet értelmességének kérdése, ahogy megválaszolatlan marad az öntudattal bíró ember létezésének miéjtje:

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

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

Nem látja az elképzelt túlvilági lét bármelyikében testvére lelkének üdvét, nyugalmát (20. strófa). Az anaforikus kezdetű (21–22. versszak) és a záró strófa villantja fel a madáchi ’más ízűséget’, a lírai én meglepő nézőpontváltását, elbeszélői perspektíva-váltását: testvérét a túlvilágról letekintve képzei el, aki számára az öröklét csak egy „örök keserv leend” a folyamatos (földi) értékpusztulás láttán:

Ha látod a lányt, kit szerettél itt,	Ha látod vészben, kiket szeretél,
S lelkeddel oly rokon lénynek hívél,	S óvnod, vezetned őket nem lehet,
Hogy testben agg, lélekben halványúl	Ha köztünk napról-napra mindinkább
S a köznapiság mocskában alél;	Hanyatlani látod emlékedet;

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

Az *Éjjeli gondolatok* című 28 szakaszos versében – már az előző műben érintett – küzdés értelmességéről elmélkedik, sorra véve a „büszke ember” történetét, a világ történelmének néhány fontos mozzanatát. Bene Kálmán szerint: „A *Tragédia* egyik legfontosabb eszmeifuttatása, Lucifer érvelése a nagy emberekről és a nagyságot lehetővé tevő történelmi helyzetről már itt is olvasható, e versben, még a példának említett történelmi nevek is egyezők (ld. Leonidás példáját!). De figyelemre méltó a vers képvilága is: a monumentális kozmikus képek Vajda János líráját előlegezik.” – a *Végtelenség, Halál, Nyári éjjel, Hosszú éjjel* című versekre utalva.¹⁰⁹¹ A vers „nyitott kérdések sorozata”,¹⁰⁹² nem látja, mi értelme lenne a földi küzdelmeknek. A költemény a *Pál őcsém sírjánál* címűhöz hasonlóan, egy nézőpontváltással, a túlvilágról való visszánézéssel ér véget, s az utolsó három strófában (melyből a kettő idézett anaforikus kezdetű) a halál teszi viszonylagossá a hősiességek földi értékét:

Akkor, hogyha végre szent honát elérte,	Akkor dőre minden küzdés a magasra,
Hátrahagyva itten a pornak salakját,	Aki ottan él, hol csillagok születnek
Csillagos dicsében csak mosolyogni fogja	S néz a végtelenbe, nem nagyon örülend
Itt e földön töltött néhány pillanatját.	Hangyaboly világunk múlandó hírének.

Madách *A halál költészete* című 73 strófás, öt részes ciklusa a halál-téma szintézise és egyben „a *Dalforrás* mellett talán Madách legnagyobb lírai alkotása”.¹⁰⁹³ Tudtommal Palágyi Menyhért hangsúlyozza ezt elsőként filozófikus olvasatú versértelmezésében, melyet többek között Voinovich Géza, Horváth Károly és Bene Kálmán interpretációi követtek,¹⁰⁹⁴ egybehangzóan kiemelve Vajda János gondolati költészetével való rokonságot.

A filozófiai költemény első része a halált megszólító költői kérdéssel (az elvont fogalmak erőteljes megszemélyesítésével) indít majd zár, ars poetica-szerű magyarázatként keretbe foglalja verseinek a halál témáját számtalanszor megszólaltató sajátosságát:

Miben van olyan nagyszerű költészet,
Rejtélyes mélység, mint benned halál?
Ki ott lakol, hol a korlátos élet
A végtelennel kezdet fogva áll!

Csodáljam-é hát, hogy félénk madárként
Költészetem is messze menekül
Az utcának zajától, s megpihenni
A csendes sírnak szent ormára ül?

[...]

Palágyi értelmezésében már az első rész egy filozófiai állítás is: a halál a „világegység”, a „világharmónia jelképe”, egy szelíd allegorizált „szent anya”, s vele szemben az élet „merő disharmónia: ez hírt hajszol, az kincset keres, a nyomor szitkozódik, a hatalom gőgösen fennhéjázik; de a zajgó összhangtalan élethullámokat mind ölébe tereli az enyhe halál. [...] Magasztos költemény ez, mely a mindenség egységét, a világharmóniát a halálban szemlélteti. De ha a költő a halál képében lelte meg a világ-egységet, benne kell föllelnie az egységes világhatalmat, az istenséget is. Még pedig mindenekelőtt mint romboló világhatalmat, ki mindent széjjelzúz, és semmit meg nem kímél.”¹⁰⁹⁵ Erről szól a ciklus második része. Míg az első részben költészetének nagy témájaként szólította meg a halált, itt is a láttatás dilemmájával kezd, majd a „halálhymnusból, észrevétlenül, istenhymnus.”¹⁰⁹⁶

Egy metafizikai világértelmezés formálódik a második rész végére: a halál megértésének végső alapja, metafizikai értelmezése egy örökös körforgás, az elmúlás és a születés (ahogy például az *Élet és halál* című versben is), pusztulás, enyészet és az új élet körforgásának magyarázata lesz, a természetben megnyilvánuló körkörösséget a lét egyetemes formájának, Isten

törvényének tünteti fel. Ugyanaz a nézőpontváltás történik meg a második rész végén, ahogy azt a *Pál öcsém sírjánál* és az *Éjjeli gondolatok* utolsó strófáiban láthattuk: a halál, az elmúlás felől szemléli az életet. A halált Isten „hű szolgá”-jaként láttatja, olyan eszközként, mely egyben teret nyit az új élet előtt:

S csak ott, hol ő van, ott van Isten háza,	És megnyugszunk, hogy mint hű szolga által
Csak benne látjuk istenünk képét,	Isten mindent halál által teszen,
Mint a napot, mely elvakít fényével	Mert a mint így dül, tisztít és a sírból
Árnyában látjuk, melyt a tóra vét.	Ifjultabb élet bölcsője leszen.

E gondolat majd a harmadik részben bontakozik ki, a halál, mely az előző részben a mindent szétromboló hatalomként mutatkozott meg, itt „egyszermind az a hatalom, mely mindent létrehoz. Az öldöklő halál egyben teremtő erő is. Ő szüli a létet, ő mintegy túlvilági forrása az életnek, és mindennek, ami fényt hint az életre, s azt széppé teszi. Mert az élet magában véve rút, prózai, sivár és alkotásai korcsművek [...]”¹⁰⁹⁷

Mit is szülhetne nagyszerűt, költőit
 Az élet, költőietlen korcs maga,
 Kalmár lelkének bélyegét hordozza
 Átok gyanánt minden, mit alkota.

A halál, az elmúlás az, mely „Megszenteli csókjával” az életet, véget vet a „kisszerű faj” sáfarkodásainak, s kiemeli annak kavargó áradatából az értékeset, megszépíti az elmúlót. Kiemelkedően szép az 5. és a 9–10. strófa:

Rejtélyes dicst von a rom homlokára,	Amott a multak felidézett lelke
Legendát sző a pusztá kő fölé,	Zúg el mint nagyszerű tragédia,
Feláss a gyöngyöt a düledékből,	Itt a küzdelmek elhaló zajából
Helyeztetvén a csillagok közé.	Kél nemesülten história.

[...]

És Isten is gyönyörködni kezd bennök,
 Hol a festék lehullt, teremt mohot,
 Hol az oszlop ledült, dús kárpótlásul,
 Karesú virágos hársfa nő ki ott.

A negyedik részben a halál dicsőíti meg az arra méltó embert is, hisz a „halál a nagy lelkek barátja / Ő osztja szét a csillagkoszorút.”; s igazságot szolgáltat a nagy emberek és a „hitvány tömeg”, a „pór”, a „törpe” között, így „Ott vész a sírban a bitorlott nagyság, / Míg a valódi győztesen kikél”. A költő minden szépet, dicsőt és értékeset „a halálból eredőnek tüntetett föl”, hiszen „épp az életromlásból merít erőt a kiváló egyéniség, és ha az élet már egyáltalán nem kedvez neki, hát megdicsőíti a halál.”¹⁰⁹⁸ Az ötödik, a zárórész személyes hanggal, egy köznapi élethelyzettel indít, majd a második strófától már egész hazájának dicsőséges múltját öleli át a halál értékkeremtő, megsejépítő távlatából, ellenpontozva azt a jelennel (a 8. és a 12. strófában):

Kicsinyszerű az élet, ritkán jőnek	Elmúltak az idők, elvesztek véle
Mint röpke álmok nagyszerű napok,	Bajnokai, lealkonyult a fény,
Talán csak hogy ne essenek kétségbe	Sírkövek eldőltek nagyság emlékével
Embernagyságon törpe századok.	Kicsinységemben megmaradtam én.

[...]

Költői feladatának kereséséből („Talán hogy én is óvjam a sírlámpát”?; hogy „Könnyel szenteljem fel bús lantomat”?) a teremtő ember, a „költészet és a kiváló egyéniségek himnusza” kerekedik:¹⁰⁹⁹ az alkotó „lángész”-é és eszméikkel az emberi méltóságért küzdőké.

Boldog mindaz, ki földön bír teremtni,	S hát még ti, akik eszméket vevétek,
Irigyletes lett az az építész,	Barátim, kő helyett művetekhez
Ki a szívnek gunyhót, a szépnek szobrot	Ti vagytok boldogok, mert alkotmánytok
Emel, vagy ki hívőnek oltárt vész.	Ha dült, erősbnek szent alapja lesz.

Míg szív, művészet és hit élni fognak	[...]
Él ő is, és ha műve elporlott,	
Kövei még mondják: Isten teremtett,	
De lángész adott örök alakot.	

Ti élni fogtok, míg a pusztaság bérce él,
De én az utcazájban küzködöm,
S ki tudja, a tolongó sokaságon
Felülemelkedni lesz-e erőm?

A kérdést nyitva hagyja. Lehet, hogy a költőt majd úgy öleli magához a halál, mint „a szelíd anya névtelen fiait, a kiknek nyomuk nem marad. Csak

nemzete boldogulását vehesse ki a halál énekéből – mondatja a hazafiság.”¹¹⁰⁰

A madáchi líra halál-tematikájának filozofikuma hermeneutikai aspektusú: az életet a halál felől próbálja megérteni, keresve egyben az emberi létezés értelmét. Első intenzív alkotói időszakában, az 1840 és 1847 közötti versekben az emberi élettel együtt járó halál fatalista végzetként való értelmezése az uralkodó. Betegeskedései révén a folytonos halálközelség élménye, majd testvéreinek halála, a szabadságharc bukása és a mártírsorsok megtapasztalása teszi fokozatosan a halált az élet értelmének értékmérőjévé, így *Pál öcsém sírjánál*, az *Éjjeli gondolatok*ban és *A halál költészete* ciklusban. A halálhoz viszonyuló életértelmezés kettős tendenciát mutat: negatívitásában viszonylagossá tesz minden földi értéket, akár a nagyszerű hősies küzdelmek értékét, akár a kicsinyes emberi „dőreségek”-et, akár a tudást. Pozitívitásában a valódi életértékekre, a teremtő, az alkotó emberre („Boldog mindaz, ki földön bír teremtni”) és az emberi méltóságért eszméikkel küzdőkre mutat rá. A halálhoz viszonyuló létértelmezés Martin Heideggernek a *Lét és idő*ben megfogalmazott gondolatára asszociáltathat, ahogy a *Tragédia* halál-határhelyzeteinek életértelem-felismerő funkciója is. Abban az átsejlő gondolatban, hogy ha az életet egészében akarjuk megérteni, akkor azt a halál nézőpontja felől, a halálhoz való „előrefutás” felől tudja megtenni, mert ebből a perspektívából tárulkozik fel az élet-értelem. Az élet „egész-lenni-tudására” hívja fel a figyelmet a halál, a lehetőségre, hogy az ember kilépjen a heideggeri „akárki-önmagába való beleveszettség”-ből¹¹⁰¹ vagy a madáchi tolongó sokaságból, és hogy önmaga lehessen, hogy szembenézzen életének értelmet adó létlehetőségeivel. A halálhoz viszonyuló lét együtt jár a szorongással, választásunk abban van, hogy e viszonyulásban „kiálljuk”-e a szorongást,¹¹⁰² azaz szembe tudunk-e nézni legsajátabb létlehetőségeinkkel. E szembenézések füzére teszi Madách halál-verseit ’más-ízűvé’.

3. Az ’egymásba-játszás’

Ha az olvasó elmélyed *Az ember tragédiája* szövegvilágába és érdeklődése netán a madáchi líra felé is fordul, és ha jól ismeri a *Tragédia* szövegét,

akkor egy-egy kulcsszó, szófordulat, motívum, téma, kérdésfeltevés vagy gondolati párhuzam felismerésével, másképpen fogalmazva az ’egymásba-játszások’ felfedezésével találkozunk. Így a *Tragédia* valamely szegmentumának az adott versbe való belépésének felismerésével már egy másfajta befogadási élménynek is részese lehet. Tudatosan vagy tudat alatt a befogadóban, az elemzőben elindul egy ide-oda irányuló, ’ismerős, de mégsem az’ dinamikájú mozgás az adott költemény és a *Tragédia* szövegvilága között, melyek kölcsönösen feltölthetik egymás értelmezési lehetőségeit. A *Tragédiát* ismerő befogadó-elemző észreveszi, hogy Madách Imre jó néhány versét nem tudja olvasni másképp, csak a nagy műtől kapott ’szemüvegen’ keresztül. Ez a jelenség, meglátásom szerint, egy kettős folyamatot indított el a versek értelmezéstörténetében. Egyrészt a madáchi líra, különösen a gondolati költészet túlzott alulértékelését a nagy mű árnyékában. Másrészt (igencsak szórványosan) elindult egy – a versekre pozitívan visszaható – tendencia is, hiszen ha a befogadó felfedezi az adott vers és a *Tragédia* közötti ’egymásba-játszást’, akkor a felfedezés öröme, a drámai költemény visszahatása a versre egy újfajta esztétikai élményt is generál(hat). Ezzel nem azt állítom, hogy a befogadó nem veszi észre e költemények formai éretlenségét, a költői technika hiányosságait, a poétikai, stilisztikai kiforratlanság számtalan jelét. Hanem azt, hogy az ’egymásba-játszás’ miatt e versek esztétikuma az értelmezési folyamat komplexitása felől akár gazdagodhat is, mivel ebbe a versolvasási folyamatba folytonosan belejátszik a *Tragédia* gondolatvilága, mert előbb vagy akár utóbb belejátszóvá tett maga az alkotó, akár akaratlanul is. Vagy éppen tudatosan, egyrészt a „használható anyagszerek” átvétele miatt, másrészt azon tény okán, hogy Madách a *Tragédiát* követően szinte valamennyi versét „javította”, a bőrkötésben maradt kéziratosságot versgyűjteményt összeállítva. Néhány költeménye és a *Tragédia* közötti egymásba-játszás, mint egy ide-oda mozgó, egymást újraíró, ’játékos’ mozgásként írható le, a befogadási folyamat újszerű esztétikai élményforrásaként. Ez a típusú egymásba-játszás az alkotási folyamat azon sajátosságán is alapul, mely a bő két évtizeden átívelő, folytonosan újragondoló és újrakonstruáló alkotói kedvben ismerhető fel, a világ és az emberi létezés legtagabb összefüggéseinek megértési igényében és gondolatainak lírai (és drámai) közlési vágyában. Madách Imre alkotó műhelyének különös produktivitása az ’egymásba-játszás’, mely an-

nak az eredménye, hogy egy-egy jól megfogalmazott gondolatot, aforizmat, párbeszédet, jelenetet, ha az adott mű nem jelent meg, átemelt más műveibe. Ilyen átemelések, azonos vagy hasonló, néhány szavas, soros gondolati egységekből, kérdésfeltevésekből álló 'szövet' köti össze líráját, drámáit, levelezését és a *Tragédiát*, azaz a madáchi szövegeket. Az 'egymásba-játszás', másképpen fogalmazva a 'szöveg-szövet' felfedezése a 'szöveg öröme' is hordozhatja. Ez az öröm nemcsak a filológusok, az irodalomtörténészek számára nyilvánulhat meg, amikor feltárják e szövegösszefüggéseket, hanem kilépve a funkcionalitásból, egyfajta esztétikai élmény is lehet a madáchi lírát olvasó számára, az egymásba-játszások felismerésének, megsejtésének és a szöveg gazdagodásának öröme.

Egyetlen Madách-vers – *A nő teremtése* (1856?) – és *Az ember tragédiájának* egymásba-játszását bemutatva láthatjuk, hogy a két szöveg együttlét-vősége milyen 'játékos, dinamikus mozgásformákat' indíthat el a befogadási folyamatban, és miképpen gazdagíthatja magának a versnek – önmagában csekély mértékben meglévő – esztétikumát és a 'szöveg öröme', visszahatva a *Tragédiára* is. Annak az örömnak egyfajta rokon változatát, melyet Roland Barthes a befogadás, az olvasás „vágott dialektikájának nevez”, mely arra irányul, hogy „a játszmák ne legyenek lejátszva, arra, hogy legyen játék”.¹¹⁰³ Ilyen jellegű 'játékba', a versek és a *Tragédia* közötti tematikus, motivikus, gondolati analógiák felfedezésébe kapcsolódhat be a befogadó, többek között a *Gyermekeimhez*, az *Őrüljek meg*, a *Hit és tudás*, az *Ő és újkor*, az *Egy örült naplójából*, *Visszapillantás*, *A meglegedés*, az *Éjjeli gondolatok*, a *Pál öcsém sírjánál*, a *Betelt kívánságok*, a *Lót*, *Az első halott*, *Az angyal útja*, a *Mária testvérem emlékezte* és a *Pál öcsém sírjánál* című versek néhány sora, valamint *A halál költészete* ötrészes ciklus esetében.¹¹⁰⁴

A nő teremtése című elbeszélő költemény meglepő felütésében egy egyéni romantikus mítosz kísérlete formálódik, mely mintha a *Tragédia* (vagy esetleg annak egy korábbi, feltételezhető változatának) paródiája lenne, mégpedig Lucifer illetve az Úr, itt mint Jehova alakját és a teremtés folyamatát illetően, ugyanakkor ez a parodisztikus vonás a *Tragédiára* visszahatva a teremtés ironikus értelmezését erősíti fel. Az első három strófában a görögök Erósz-mítosza vegyítődik az ószövevségi mitológiával.¹¹⁰⁵ Mintha a *Tragédia* Luciferének paródiája lenne a vers szerelmes Lucifere és

így egyben nevetésre ingerlő, de csak annak, aki ismeri a parodizáltat. A 4. és az 5. versszakban egy másfajta teremtestörténetről olvashatunk, mint a *Tragédiában*:

Jehovának jött egy pajkos gondolatja,	Szellemek, hű társim! jőjjetek, jőjjetek!
A végetlen űrben hogy földünk teremtsen,	Mindenki teremtsen, mint szeszélye súgja,
Játékául az űs szellemeknek és im	Közösen készítsük el a porvilágot,
Gondolatját menten a tett is követte.	Majd meglátjátok, mi jót nevetünk rajta.

Kedélyes ez a szellemvilág, a keresztrímek és a felező tizenkettes hangsúlyos ütemezés játszi könnyedséget adnak a verssoroknak. Jehova pajkos gondolatától vezérelt világteremtése, az emberi létezés mint az isteni kacagás tárgya, ahogy a görög olimposzi isteneknél – megerősíti azt az intenciót, hogy nemcsak Lucifer, hanem az egész szellemvilág paródiájáról olvashatunk, a *Tragédiával* való egymásba-játszás révén. Az elbeszélő költemény mindentudó, Jehova gondolatát, Lucifer érzéseit, az ördögi érzéseket is ismerő ’mesélője’ szerint a világteremtés oka csupán egy isteni pajkos gondolat és az ’űs szellemeknek’ játéka. Ahogy játék, de ironikus módon megfogalmazott játék a *Tragédiában* is, mégpedig Lucifernek az Úrral szembeni vitájában („Méltó-e ilyen aggastyánhoz e / Játék, melyen csak gyermekszív hevülhet?). E párhuzam nyomán, úgy tűnik, mintha az elbeszélő költemény ’mesélője’ a *Tragédia* Luciferének ironikus szemléletében állna, de nem teljesen azonos vele, mivel itt a teremtés valóban játékosan s az ellentétek egységében történik (6. strófa). A 7. versszak ’mesélője’ továbbra is a *Tragédia* Luciferének szolamát idézi fel, hiszen az Isten képmására teremtett férfi csupán egy báb, aki nem látja báb-mivoltát, nem látja az isteni végzetet, a transzcendens determinációt, mint a sorsát mozgató sodronyait. Mintha Ádám paródiája lenne ez a báb-férfi. A báb: a teremtett ember metaforája, igaz a luciferi ’hiú báb’ helyett itt egy „méltósággal játszó” báb az (első) ember; a bábjáték: az élet, a létezés metaforája; a sodronyok pedig a végzetszerű meghatározottságok, a determináció metaforája. A (luciferi szolamú) ’mesélő’ megláttatja az olvasóval az ember sorsát, tetteit irányító, determináló sodronyokat, de a teremtett ember szemei előtt ezek rejtve maradnak, így válik egyszerre komikussá és tragikussá is ez a „méltósággal játszó” báb-ember. Ugyanakkor a versnek ez a leginkább gondolatgazdag strófája szinte válaszol a *Tragédia* egyik hangsú-

lyos problémafelvetésére: a szabad akarat és a determináció, a szabadság és a végzet szerű meghatározottságoknak a szembeállítására, ez utóbbi érvényességét, a determinációt hangsúlyozva, ahogy azt Lucifer teszi a *Tragédiában*. E hetedik strófa így szól:

Jehova teremtett önképére férfit,
Mint bábót készítünk a gyermek-színpadra,
Melyen olyan furcsa méltósággal játszik
Szem elől elrejtett sodronyán vonatva.

A következő két strófában Lucifer dualizmusával szembekerül Jehova monoteizmusa, a hatalom megszerzésének folyamatában, hasonlóan a *Tragédia* első színéhez.

„Készen áll a föld, most kormányozzunk együtt”
Szólott Lucifer. – „Nem, az csak engem illet!
Viszonzá Jehova; vagy nem-é teremtem
A földnek királyát?” – s amint mondta, úgy lett.

A szelídebb lelek megnyugodtak benne,
A meghódolók közt első volt szép Hajna,
Csak néhány törhetlen volt még Luciferrel,
Amint a hűséget büszkén megtagadta.

Majd a következő strófákban előttünk áll a *Tragédia* itt parodisztikussá formált Lucifere: az önbecsülését meg nem tagadó, új világot teremteni akaró, Jehovával megküzdő Lucifer, aki bár elbukik e harcban, s „Megvette a boldog meghódoltak sorsát, / Üdvét elfeledte, csak szép Hajnáját nem.” Visszalopózik a mennynek ajtajához, és Hajnát elcsábítja:

És midőn fölébredt Lucifer karjában,
Az égből számüzve, itt földünkön volt már,
Megfertőzteté őt kedvesének csókja.
Rá többé bocsánat, rá többé üdv nem vár.

Lucifert ellenben megszentelte a csók,
Pártos társaihoz már többé ő sem fér,
Nincs hát maradások égben vagy pokolban,
Csak földünkön, köztök mely közömbös harctér.

És az ölelésnek mennyek ajtajánál
Lánya lett gyümölcse, – ördög, angyal lánya,
Fölfogák szülői, elvívék s letették
Az alvó Ádámnak vágyteljes karába.

Ádám ébredt, titkos vágy voná a lányhoz,
Úgy érzé, mint hogyha oldalából lenne,
Nem tudá, hogy angyal s ördögnek csókjából
Lón kívül és üdvül a leány teremtvé.

Ámde Lucifer, a zord, és szende Hajna
Csakugyan világot alkotott magának,
Mert mióta nő van, áldást, átkot szórva
A szívnek világán benne uralkodnak.

„Ah, már a Sátán is romantizál” – juthat eszünkbe Ádám szava a londoni színből, a végére jutva e megmosolyogtató, szentimentális történetnek, melynek újdonsága az a merészség, ahogy újraírja az első nő teremtésének mítoszát. Az első nő – a *Tragédiában* méregből és mézből összekeverten –, itt hasonlóan a kín és üdv hordozója, egyszerre ördögi és angyali teremtmény. A szerző játékos formálása megteremtette a *Tragédia* Luciferjének, a hideg tudásnak és az érzelm-mentességnek parodisztikus ellenpárját: a romantikus, szerelmes ördögöt és egy romantikus mítosz-kísérletet, *A nő teremtését*. A *Tragédia* Lucifere helyett, aki az érzelmektől irtózik, hatalma nincs felette és a hideg racionalizmusával hiába harcol az emberi érzelmek ellen, mert uralkodni nem tud rajtuk, az elbeszélő költemény Lucifere egy ’önbecsét’ nemesen megőrző szerelmes ördög-figura, aki az érzelmek világának a megteremtője az első nő teremtése által. E vers szerelmes Lucifere azonban csak a ’hideg tudású’ és a ’dőrén tagadó’ Lucifer miatt vált egyetlen pillanatra érdekessé a poézis e játékában, így a *Tragédia* parodisztikus ellenpárja e költemény Lucifere, egy újabb ellentételezési, érték- és nézőpontváltáson alapuló formáját mutatva meg a madáchi alkotásmódnak. Az elbeszélő költemény és a *Tragédia* közötti egymásba-játszás – a két szöveg közötti analógiák és elkülönböződések felfedezése – egy játékba vonhatja be a befogadót, egy, az elbeszélő költemény megformálásának esztétikai minőségén túlmutató élménybe: a szöveg-szövegek felfedezésének örömébe.

E költemény valószínűsíthető keletkezési időpontja 1856, a dátum pontosítása a *Tragédia* korábbi kéziratváltozatának feltételezése miatt lehet érdekes.¹¹⁰⁶ Akár a *Tragédia* előtt írta ezt a verset (ha feltételezhető egy korábbi *Tragédia*-változat, melynek paródiája lehet e költemény), akár a fő mű után, vagy a luciferi nézőpont kialakulási folyamata során, melyet 1857 elejére datálnak,¹¹⁰⁷ a keletkezési időpont bizonytalansága alapvetően nem változtat a vers és a *Tragédia* közötti egymásba-játszás tényén, mely Madách Imre látásmódjáról és alkotói módszeréről kialakult képünket erősíti: az ellentételezettség illetve a többnyire ezzel együtt járó, meghökkentő nézőpontváltást, mely nemcsak az egyes műveken belül, hanem Madách műveinek egymás közötti viszonylatában is fellelhető.

4. Ellentételezések, kétszólamúság, nézőpontváltások

Az ellentételezés különböző formai variánsai a legszembetűnőbb sajátossága a madáchi lírának, szinte valamennyi versben fellelhető az ellentét valamely formája, így a jelzős szószerkezetektől egészen a nagyobb vers-egységig. Az ellentét alakzatával, az ellentétes gondolatritmusokkal és a paradoxonokkal nemcsak az érzelmek vonják magukhoz egy következő logikai láncszemként az ellentétes pólust, hanem a gondolati tartam is legtöbbször két vagy akár hatványozottan ellentétes síkon mozog. Hasonlóan ellentétes mozgású számos vers értékszerkezete is. Ha a valóság változásának folyamatát ábrázolja, azt gyakran a negatív értékpólusú ellentétébe fordítja át.

Jellegzetes, jobbára konvencionális ellentétpárjai: „Mennyet, poklot, mindegy már nekem”; „Bú s remény közt a kétség megöl.” (*Vadrózsák IV.*); „ki rózsát hintettél körödben, / Amíg magadnak csak tövis maradt.” (*Fagyvirágok V.*); „Hogyha távol vagy, vonzasz magadhoz, / Ha közel vagy, üzesz engemet,” (*Szőke Ipoly*); „Rossz vagy, oh nő, látva látom, / Aki voltál ideálom!”, „És én még most is szeretlek, / Bár kerüllek, bár gyűlöllek.”, „Vonz és öl szemed sugára – Poklát, üdvét ha kitarja.” (*Három feljajdulás III.*); „Csak azt tudom, hogy kétség s nyugalom közt / Kell mindkettőnek hullámoznia.” (*Dalforrás*); „S az őszi est velünk mosolyg, velünk sír” (*Csak el, csak ell*), „Ki jégkebellet a szívnek szabályt ír, / Szénát kaszálsz lelkünk virágiból. /

De kárpótolni egy mosolygást sem bírsz.” (*Egy nőhöz*); „Gyűlölj, mint angyal a kárhozatot, / Mint csendes éj a vadzajú napot” (*Ne légy közömbös*); „Mindegy, megbánás, halál-e a vég, / Üdv rezg-é át vagy bú férge rág.” (*Szív és ész*). (Stb.) Az ellentétes gondolatritmust is többször fellelhetjük verseiben, különösen a *Szerelem* ciklus két utolsó verscsoportjára bővelkedik az ambivalenciákban, így például a *Kérelem egy nőhöz*, a *Ne légy közömbös* és az *Önmegtagadás* verseit emelhetjük ki. Madách látásmódjából következően, igen gyakoriak a paradoxonok. A korábban már említett panteista életérzést kifejező *Strom* című költeményének egésze egy paradoxon, a sírban lévő ’élet eseményeinek’ a megjelenítése. Ilyen fanyar ellentmondás a *Fagyvirágok* ciklus III. részében az, hogy egy halott kedvest többre tart, hiszen „az emléünkben él csupán, / S még jobb a holt, mert nem lesz hitszegő.” Az *Egy est emléke* költeményének utolsó hét strófája keletkezés és elmúlás, élet és halál, a múlt halálvágya és boldogsága, valamint a jelen életfeledettségének szembeállításával, a halmozott paradoxonok egymásbajátszásával meséli el egy valahai boldog séta emlékét. Ahogy e vers utolsó sorai, úgy számos költeményének a befejezése épít valamely nem várt hatásmechanizmusra, egy olyan ellentétre, amely csattanószerű befejezést eredményez majd. Például az *Őszi séta* című költeménye is ilyen zárással bír, melyben a leíró részt követő realiztikus eseménysor elbeszélése az öreg pap életének egy pillanatba sűrített tragédiájára utal: a falusi vigadalomból visszatérő magányos, gyermektelen pap hideg szobájában „Méláz és ujjá ír / Vén könyveknek porán, / Eszmél s leánynevet / Talál a – biblián.”

Nemcsak az érzések lírai kifejezései vonják magukhoz – logikai láncszemként – az ellentétes pólust, de ellentétes mozgású számos vers érték-szerkezete is. Ha önmagáról szól, akkor lírai énjét szinte mindig a bipolaritás negatív értékpólusába helyezi, így például *Áldás, átok* című versének második strófáját, a *Ha láttok is* című verse első versszakát, vagy az *Eh-lálaskor* címűnek az utolsó versszakát idézhetnénk többek között. Jellegzetesként kiemelve a *Hagyl el* című költeményének utolsó versszakát: „Hagyl el, s álmod lesz rózsaszál, / És pilleszárnyú angyalok. / Velem – sötétség és halál, / Én megtestesült átok vagyok.” Ha a valóság változásának folyamatát ábrázolja, azt gyakran a negatív értékpólusba fordítja át, akár a szerelemtől vagy az erkölcsi értékekről ír. Egy-egy példát kiragadva:

Hajfűrtőmet adám egykor, leány, neked,
Öröknek esküvéd akkor szerelmedet,
S a hajfűrt gúnyjelül volt, színében maradt,
Midőn az esküszó rég semmivé apadt. *(Ige a múltból)*

S rólad, ki egykoron
Égő napom valál,
Tán csak hulló csillag
Hoz hírt, hogy elbukál. *(Utóbang)*

És mégis hogyha elvesz a hit,
El a remény és szeretet,
S helyette kétély, gyűlölet, meg
Kétségbeesés foglal helyet: *(Pereat)*

Ez tehát a büszke ember története!
Lelkem elszorul, hogy mért is küzd hiába?
Mért imád erényt, mit csak kacag az ég is,
Míg a bűnt hű társa, a pokol fentartja. *(Éjjeli gondolatok)*

Ember sorsa: hogy romlás legyen csak
Minden szépnek, jónak lényege, –
A virág meghalni nyitja kelyhét,
Déli napnak az éj előjele. *(Szív és ész)¹¹⁰⁸*

Ah, a világ pillangógyűjtemény,
Rendezve a szárnyak fénye szerint,
De tú vagyon keresztül szűrva minden szűn,
És szárny nélkül rút hernyó lesz mind. *(Egy őriült naplójából, 15.)*

Eszedbe hozni hernyó voltodat,
Ha önhitedben lepkeként csapongsz. *(Egy barátomhoz)*

Az ellentétes értékstruktúra felállítására, melyben legtöbbször egy értéktelített és egy értékesztett vagy értékhiányos állapotot állít szembe egymással, több példát is találunk, többek között *A két-világ szétszakítottsága* című részfejezetben elemzettek. Ennek variálását láthatjuk majd a *P. barátomhoz* (1857) című versében. A *Boldogság és szenvedély* (1847) című költeményének első hat strófája hasonlóan az ellentételező, többségében ér-

ték- és tudatszembesítő vers-egységeket ismétlő, fokozó szerkesztésmódjára építi. Az értékvesztett állapotok egész sorozatát lelhetjük meg az *Egy örült naplójából* epigramma-gyűjteményében is.

Ugyan bántóan nagyfokú a konvencionális ellentétpárok redundanciája, lírájának egészében folytonosan ismétli kedvenceit (angyal – ördög, menny – pokol, hernyó – lepke, mosoly – sírás, remény – kétség, virulás – elmúlás, bölcső – koporsó, bűn – erény, szeretet – gyűlölet (stb.)), mégis, számos versében a bű, a bánat együtt él az örömmel vagy a mosollyal, a sugár az árnnyal, a nap sugara az ég viharával, a hit a kétkedéssel, a remény a kétséggel vagy a lemondással, az ördög az angyallal, az ég a pokollal, Isten gondja az ember-reményekkel. Az ellentételezés egy másik formája ez, amikor az ellentétpár egy egészet képezve, a polaritást együttlevőségben láttatja, ahogy több más versében is: „Élnem vagy halnom egy” (*Édességek*); „bölcső és koporsó egy” (*Élet és halál*, 1844); „Aki engemet akar szeretni, / Légyen angyal és ördög vélem” (*Borkáboz*).

A madáchi lírát áthálózó ellentétes polaritások, valamint az ellentéteket együttlevőségükben megragadó mintázat nemcsak a szentimentalista és romantikus stílushatást mutatja, több ennél: Madách Imre látásmódjának és világértelmezésének logikai mintázata. Az ellentételező (vagy-vagy) és az ellentétek együttlevőségén (‘és, de’) alapuló, emellett a nézőpontváltással is járó „jobbra-balra ismer minden argumentumot”¹¹⁰⁹ látásmódja, ahogy a *Tragédia* főbb filozófiai problémaköreinek formaelve, úgy verseit (fennmaradt „anyagszerkeit”, rajzait, leveleinek némely gondolatát) is látványosan áthatja, hasonlóan a *Tragédia* szomszédságában keletkezett drámai műveihez. Madách lírájában megnyilvánuló érzelem- és gondolatvilágot bárhonnan is ragadjuk meg, ezt a formaelvet és egyben világlátást fedezhetjük fel, amely mögött különböző módon szembeállított két-világai is ott feszülnek, ugyanakkor az egységre, az egészre való törekvés is. Ez az ellentéteket sorjázó, azokat együttlevőségükben is megragadó és láttató, nézőpontváltásokon alapuló látásmód nemcsak egy külső stílushatás lenyomata, hanem sokkal inkább annak bizonyítéka, hogy Madách Imre, a gondolkodó ember és az alkotó művész észjárása egyszerűen ilyen volt.

A madáchi líra értékelésében az ellentétes kétszólamúság a hangsúlyozott, az ádami és a luciferi „hangot” Gyulai Pál különböztette meg

először: „De az Ember tragediája szerzőjét sok helyt megismerhetni lyrai költeményeiben is. Ádám ábrándjait és csalódásait, Lucifer gúnykaczaját halljuk itt is s általában véve kevesebb megnyugvást találunk bennök, mint főművében, hol minden mintegy megért, megkristályosodott, a miszellejét éveken át foglalkoztatta.”¹¹¹⁰ Száz év elteltével, ahogy a legtöbb Madách-kutató, Németh G. Béla is hasonlóan e „kettős én” felől tekintett a versekre: ha Madách verset ír, a luciferi hang ritkán nyilvánul meg, „többszörfire csak Ádám nemes érzelmei szólaltak meg húrjain. Rendszerint alkalmazkodott az úgynevezett nemzeti klasszicizmus epigonjainak harmonikus, otthonias, kétségmentes, Salamon-Gyulai-Szász Károly-féle világához. S amennyiben nem, amennyiben hangköre elborult – túlságosan is egynemű maradt rendesen akkor is. Egyszerűen és egyneműen borongós, sötét, sivár.”¹¹¹¹ Másik tanulmányában továbbra is ezt a sötét tónust hangsúlyozza: „A *Tragédia* mellett versei a legértékesebb alkotások. Annak egy-egy lírai részletét vagy gondolatélményét és képvilágát előlegzik. Sötét színkezelésű líra ez. A sivárság, a pusztulás, az értelmetlen erőfeszítés, a hiábavalóság motívumai, rajzai, hangulatai uralkodnak benne. Résztelenség, visszajára fordult érzés, elnyomorodott ember, ürességét föltárázó eszme adja tárgykörét.”¹¹¹²

Maradva az ádám és luciferi „hang” kifejezéseknél, a kétszólamúság ténye tovább árnyalható, az egyneműség pedig megkérdőjelezhető. Egyrészt maga az ádám „hang” is kettős lírájában: a heves lelkesedés, az érzelmek, az ábrándok, az eszmékkel és az idealizmussal telítettség, s ezzel ellentétesen a mindezekből való kiábrándulás, a tragikum, a drámaiság, az elégtelenséggel és rezignáltsággal keveredve. Az utolsó évtized lírájába pedig a luciferi „hang” válik erőteljessé, esztétikai minőségei az értékvesztések látatásán alapuló ironia, szarkazmus és a gúny. Másrészt lírájának egészében mindez keveredik, így az egyes versekben külön-külön, néhol egy versen belül egyszerre megszólalóan egymást gerjeszti, vagy éppen mérsékli az ádám és a luciferi „hang”, vegyítve az ábrándokat, az eszméket, a morális értékek állítását – mindezek hiányának meglátásával, a kiábrándulással és a kiábrándítással, az értékvesztettség gúnyos, ironikus bemutatásával, a dezilluzionizmus dominanciájával. Mellékesen kitérve e kétszólamúság biográfiai hagyományozottságára is: a kortárs és a barát, Bérczy Károly emlékeztetésében Madách e szemléletbeli változását, a luciferi „hang” meg-

jelenését, az „egyneműség” felbomlását 1843-ra teszi és Szontagh Pál hatásának tulajdonítja. Szontagh szelleme „a csaknem mindennapi együtt-létben észrevétlen átolvadt Madách viseleti modorába is: az eddig bátor-talan, a tömegből örömet visszavonuló, komoly ifju, gyakori betegeskedése daczára, a helyzet komikumát rögtön kiaknázni tudó, élénk, merész, s barátjával együtt nemcsak a szónoklat terén, hanem magán körökben is legörömostebb hallgatott társalgóvá lett. [...] E befolyás azonban nem maradt nála csupán a külsőségekre korlátozva: kiterjedt az általános világ-nézetére is; s ő, ki eddig örömet az öröm, fájdalmát a fájdalom, indignati-óját a keserűség hangján fejezte ki, lelke írott nyilatkozataiban a mosolyt a könnyel, a lelkesedést gunynyal kezdé vegyíteni, fogékony lelkében meggyökerezett az élet misere-jein felülemelkedő objectivitás alapja, melyhez aztán a későbbi évek súlyos tapasztalásai kellettek, hogy ez az Ember tragédiáján előmlő s többnyire keserű humorral nyilatkozzék.”¹¹¹³ Kerényi Ferenc még korábban, a pesti egyetemi évekre teszi Madách önálló egyéniségének e kettős jellemzőjét: „már ekkor tetten érhető nála egy intellektuális-megfontolt, iróniával és öniróniával kiegészülő (ha tetszik: luciferi) és egy nyitott, minden újért lelkesedni kész, ám gyors csalódásra is hajlamos (szinte ádámi) magatartás.”¹¹¹⁴

A gyarló emberi világra tekintő kívülrőlói lírai magatartás párhozamos a *Tragédia* luciferi nézőpontjával, és a „gúnykacaj”-jal. Kétfajta gúny keveredik: a keserű gúny, a szarkazmussal párosítottan és a nyílt gúny, megvetéssel, fölénnnyel telítetten. Egy-egy példát kiemelve:

Kacagok, ha hallom mondani,
Emberben égi szikra ég.
S társadalma viszonyaiból
Művelődéséből fenn beszél.
Két vezérrugója van csupán,
A gyomor s a szemnek ingere;
Az szüle, mivel csak kérkedünk,
S társadalmunk ennek gyermeke. *(Egy örült naplójából 6.)*

Kacagja hát csak a por gyermeke,
Ha szállni kezd korlátlan szelleme
S a végtelenbe nyargal. *(Örüljek meg)*

A *Tragédia* Luciferének szállóigévé vált mondata – „Tragédiának nézed? nézd legott / Komédiának s mulattatni fog” – szinte sommázza a lírai én kettős nézőpontját, *P. barátomhoz* című episztolájában, melyet Madách 1857. február 7-én küldött el Szontagh Pálnak. Madách egyik legegységesebb verse ez a kompozíciót tekintve: egyetlen átfogó ellentét további ki-sebb ellentétes (értékszembesítő) egységek önhasonló sorozatára épül. Konstrukciója végső soron az ellentét és a hasonlóság (az ismétlődő retorikus szerkezetek) logikáján alapul.

Komoly színben nézed te a világot
Barátom, óh, hisz jobb hasznát vehetd,
Csak addig örülésig bús az arca,
Amíg az ember rajta jót nevet.
Tréfának nézi Isten is e földet,
Tréfának ember amit rajt mivel,
Különben a szép mindenség köréből
Rég mint fekélyt úgy lökte volna el.
Ha híres férfit látsz, amint vezérel
Országokat s vág fontos arcokat,
Magasb lénynek tekinted áhitattal,
És törpének hiszed saját magad.
Hiszed, hogy minden léptén bölcsesség van,
S ki fel nem fogja őt, csupán te vagy:
Kacagj, kacagj, mert a nagy férfiú, ah!
Egy szállal sem különb, mint tenmagad.
Ha szent ügy zászlaját látod kitűzve,
S alatta hangzik ihletett beszéd,
Míg lelkesült csoport gyűlőng alája,
És nőni érzed a nép szellemét:
Kacagj, kacagj, mert minden egyes érzi,
Hogy a zászló csak vastag ámitás,
Néhány deáké a gúny s lelkesülés,
A többieknek célja, elve száz.

Ha látsz ifjút, ki lángérzést lehelve
Leánykájáért, halni esd, ohajt,
Kacagj, kacagj, s meglátod, mint felejtí,
Mint hagyja el, csak csábszavára hajt. –
Ha látsz nőt, aki keble édenével
Bűvös csókjával éltet, üdvözt,
Kacagj, kacagj, most olvasá meg az árt,
Melyért eladta szívét, bajait.
Ha látsz anyának gyermeket hízolni,
S kebledben ébred tiszta kéjsugár
A természet szavára : óh, kacagj fel,
Hiszen csínt tett, vagy játékszerre vár.
Ha látsz haldoklót térti Istenéhez,
S elfogja lelked méla áhitat:
Kacagj, Istent vágynék csak megcsalni, percnyi
Bánattal, hosszú bűnös út miatt.
És jó a pap, áldást mond a halottra,
Buzgón hajolnak meg vén térdei:
Kacagj, mert amíg ajkai mozognak,
A temetési díjt számolja ki.
Te komolyan veszed nagyon, barátom,
Az életet, ne vedd, mert jaj neked!
Kacagj velem, míg a sok kacagásban
Szíved kigyógyul avagy megreped.

Az episztolát ígérő intonáció előreutalva már felveti az egész versen ritmikusan, önhasonlóan végigvonuló, ellentétes axiológiai viszonyulás kettősségét: a „komoly” magatartást, a versegészre tekintve az élet esemé-

nyeinek immanens értelmezését, mely az „örülésig bús” állapothoz vezet; vagy a „jót nevet” viszonyulást, az élet eseményeit distanciában szemlélő, kívülálló nézőpontot, mely ugyanakkor egyfajta túlélési stratégiaként értelmezhető az életesemények értékességében való hit elvesztése folyamatában. A két ellentétes axiológiai viszonyulás együttes lehetősége teremti meg a folyamatos feszültséget, mint az esztétikai hatás alapforrását. Másrészt, a művészi formálás, az esztétikum hatáserejét az adja, hogy ugyanazon életesemény szolgál akár egy benne lévő, akár egy külső nézőpont és egyben két ellentétes viszonyulás és magatartásforma alapjaként. A ’kacagó világnézés’ mellett először a hasznossággal érvel, majd egy meglepő perspektíva- és nézőpontváltással (5–8. sor) a transzcendens viszonyulás értelmezése lesz az indirekt érv: Isten, ha nem nézné tréfának az emberi életet, akkor már elpusztította volna azt. A költői levélben hatszor ismétlődik meg ugyanazon struktúrájú versegység: a „Ha” („látsz”, „látod”) kezdetű versegységek először vázolnak valamely miniatűr élethelyzetet, egy morálisan vagy emocionálisan értéktelített állapotot, majd a refrénként visszatérő „kacagj” felszólítás nyomán az értéktelítettség oldala után az érdekorientált és egyben lát-szatértékkel bíró jellegét mutatja meg a lírai én. Az önhasznlóan ismétlődő, de önmagukban ellentétes nézőpontra és egyben viszonyulásra épülő vers-egységek állandósítják az életjelenségekben benne lévő, a nézőponttól füg-
gően változó ellentétes értelmezhetőséget. Az episztola befejezése a lírai én felszólítása – „Kacagj velem” – nyomán nyitott marad abban a vonatkozás-
ban, hogy az episztola megszólítottjának vagylagos reakciójával zár. Vagy e kacagás nyomán szíve „kigyógyul”, vagy belehal e felismerésekbe, az érték-
vesztésekbe, mivel a számára értékesnek hittről – a bölcs nagyemberről, a szent ügyről, a tiszta, számítás és érdek nélküli szerelemről, az őszinte gyermeki szeretetről, a valódi bűnbánásról és a halott iránti részvétéről – ki-
derül kisszerű, hazug, ámitó, alapvetően valamely érdektől vezérelt, azaz morálisan értékvesztett mivolta. A verszárás konvencionálisitása („Kacagj velem, míg a sok kacagásban / Szíved kigyógyul avagy megreped.”) ellené-
re a vers-egésze egy hatványozottan ellentétes értékszerkezeten alapuló, igen hatásos ironikus létértelmezést hordoz.

A szélsőséges ellentételezés és együttlevőségük, valamint az ellentétes vagy eltérő nézőpontok, látásmódok változtatása, a madáchi líra e ’más ízű-

sége', a poeta philosophus Madách Imre látásmódja és formaelve. A nézőpontváltás több versében ellentétes értékszerkezettel, értékítélettel, ironikus létértelmezéssel és relativisztikus gondolatisággal párosul. Szinte reprezentálja ezen jegyek összességét a *P. barátomhoz* költői levele, mely esztétikai hatásában az egyik legszuggesztívebb, retorikus szövegalkotású költeménye. Amikor az életet a halál felől szemléli és értékeli, hasonló mintázattal, ellentételező nézőpontváltás történik meg a *Pál öcsém sírjánál* és az *Éjjeli gondolatok* verseinek utolsó strófáiban, valamint a *Halál költészete* ciklusában, megkérdőjelezve a túlvilági nyugalmat, a küzds és az emberi élet értelmét. Ezzel a nézőpontváltással játszik a *Szerelem* ciklus két utolsó nagy verscsoportjában is, az érzelmi ambivalenciák sorozatát hozva létre, például a *Három feljajdulás*, *Kérelem egy nőhöz*, *Borbáláshoz*, az *Ömlengés*, az *Önmegtagadás* című verseit emelhetjük ki, melyek lendületességük révén (is) kiemelkednek a ciklus költeményei közül. Az adott művön belüli nézőpontváltások során többnyire egy adott jelenség két ellentétes oldalát mutatja meg. Például a *Borbáláshoz* versében (az első két részben) ez a jelenség a beteljesült szerelem, ám utána rögtön megszólal a kétség is, szinte Adyt előlegző modernséggel: „A félbírásnak kínja öl, / Fut a jelen, jövőm gyötör / S felhőt fölémbe hajt.” Egy másik példa a nézőpontváltásra, a *Kérelem egy nőhöz* című verse, melyben egy jelenség két oldalát, a (leírt) szó értelmezésének ellentétes lehetőségét („álarc-é vagy érzemény”) feszíti egymásnak, melléjük rendelve az azokra adott reakciókat a megszólított és a lírai én nézőpontjából („úgy rettegek, / Hogy érzéseimmel megrettentelek”). Végül a lírai én üzenetét a kimondhatatlanra, a „fehér sorok” megértésére vagy meg nem értésére bízva, melléjük párosítva a lírai én érzelmileg eltérő reakcióit.¹¹¹⁵ E szokatlannul tömör vers feszes struktúrája, a hanghordozás visszafogottsága, hibátlan ritmikája és rímei teljes összhangban állnak gondolatiságával. Modernsége elsősorban a felvetett hermeneutikai problematika gondolati körbejárása és a közölhetetlenül maradt üzenet feszültségteremtéséből ered.

Ha a szó érzeményünk burka csak,
Mért írjam én? hogy elámitssalak?

Ne olvasd hát, ha hozzád írok én,
Ki tudja, álarc-é vagy érzemény.

Ha hű tolmács a szó, úgy rettegek,
Hogy érzésemmel megrettentelek.

De közte vannak a fehér sorok,
Rokonlélekhez szólnak azok.

Hahogy megérted, úgy boldog vagyok,
Ha meg nem érted – én is hallgatok.

A *Vegyesek* epigramma-szerű, illetve aforizma-szerű versei, rövid példázatai a nézőpontváltásból fakadó viszonylagosságot tömörítik, így *A történeti jog*, *A mester és tanítvány*, *Metamorfózis*, *Egy nagyravágyóhoz*, *Kormányzási il-dom*, *Nagyok eszköze* és a *Különböző világnézet* címűek. Ez utóbbit kiemelve igen jól szemlélteti az egy jelenségről adható, a nézőpontváltással együtt járó, ám gyökeresen eltérő emberi reakciókat:

Huszárok mennek a falu alatt,
Kitódul a nép, hogy bámulja őket,
Az ifju lelkesítve mond: »Mi kéj,
Milyen dicsőség a katonaélet!«
De apja fejkavargva mond: »Be sok
Sujtás, zsinór, mi költség az országnak!«
A lányka meg sóhajtván mond: »Be kár,
Hogy mennek, köztük szép legények vannak!«

5. A két-világ narratívája a madáchi lírában

Az ádami „hang” illúzióinak szertefoszlása és a luciferi „hang” iróniája sokszor párosul indulatos érzelemmel, gyakran a gyűlölettel, az emberi nem megvetésével és mindez különösen felerősödik az utolsó évtized lírájában. A *Tündérrálmom* drámai költeményének tervezetéből (1864. január 2.) fennmaradt aforisztikus gondolattöredéke: „Ha nem szerethetek semmit, gyűlöletre keresek tárgyat.”¹¹⁶ – illusztrálja ezt az emocionális irányultságot. E madáchi líra ember- és világgyűlöletét a két-világ divergenciájának felismerése és egyben az egyrésztől heves, indulatos érzelmi-lírai, másrésztől elmélkedő-kritikus alkatának együttlevősege felől vélem értelmezhetőnek, harmadrésztől abban, hogy mindez az alkotói folyamatban őszintén és szinte spontán módon megnyilvánult. Madách Imre verseinek többsége az eszményi, így a számára harmonikus megvalósulatlanságáról vall. Ezekhez képest lényegesen kevesebb az olyan költeménye, amelyet a két-világ közötti átjárhatóságként, valamint a vágyott egységes létegező, akár töredékekben való megjelenéseként interpretálhatunk.

Számos versében, melyek többsége feltételezhetően 1856-ban és 1857-ben keletkezett, így a *Három feljajdulás*, *Az utolsó ítélet*; *Zsibvásáron*; *Isten keze*,

ember keze; *Visszapillantás; Hit és tudás; Éjjeli gondolatok*; és a *P. barátomhoz* címűekben valamint *A halál költészete* ciklusban és – a valószínűsíthetően 1864-ben összeállított – *Egy örült naplójából* című epigrammagyűjtemény egyes darabjaiban a gyűlölet és annak rokonérzelmei, így az undor, a megvetés helyeződik a reális és az eszményi, annak – Madách poézisében – árnyalt két-világ variációi közé. E líra kettős világainak, az értéktelen realitáshoz valamint értékes lényegi világhoz rendelt ellentétpárjai: a hamis és az igaz; a látszat és a valódi; a bűn és az erény; a torzan megvalósult eszmék és a nagyszerű eszmék; az ember alkotta világ és az Isten által teremtetett természet harmonikussága. E versekben a gyűlölet éltetője az, hogy a lírai alany a Van diszharmonikus világát, melyekben a negatív értékek helyet kapnak, elutasítja, ugyanakkor a valamilyen szempontból értékesebbnek tartott eszményi, illetve harmonikus világ elérhetetlenségét és a megvalósíthatatlanságát tapasztalja, és a szakadék észrevétele a két-világ között a helye és egyben a gerjesztője e gyűlöletnek. A realitás világa, az emberek által alkotott világ nem olyan, amilyennek lennie kellene, vagy amilyen lehetne az isteni teremtés és/vagy a nagyszerű emberi eszmények és eszmék által. A madáchi gyűlölet – ’az érted haragszom, nem ellened’ nyelvi kliséét parafrázálva, az ’érted gyűlöllek, nem ellened’-ként interpretálható. A vesztett szabadságharc, a reformkor nagyszerű, ámbár megvalósulatlanul maradt eszméi, majd a börtönben töltött év, a válás a hűtlenkedő feleségtől: mindezen élettapasztalatok a végletekig fokozták ezt az érzelmet önvallomás-jellegű lírájában. Így egyaránt gyűlöli a „hiú erényt”: „gyáva dőre gög / mely tapsokat és tetszést követel: / Szép csillogó ruha, mely színpadon / Hol nincs baj, jó a bölcsét játszani” (*A rab utolsó útja*). Gyűlöli a nő csalfaságát, hiszen az „Angyal-arc poklot takar” (*Három feljajdulás*); az Isten nevével kérkedő hamis hitűeket, akik Isten nevében büntetnek „gyarló fölfogással” (*Az utolsó ítélet*); a kicsinyes korlátokat, az emberi kisszerűséget, a kalmárszellemet (*Zsibvásáron*), a „kérkedő bűnt” (*Éjjeli gondolatok*); a morális törpeséget (*P. barátomhoz*), az ember természetrombolását (*Isten keze, ember keze*); tehát a legkülönbözőbb emberi gyarlóságokat. Önreflexióként is megfogalmazza a *Merengés* című versében: „Vad harag kél benne – gyűlölet talán, / A világ-ra, mely már jobbat meg sem ért.” Miért e gyűlölet? Mert a „gyarló” ember nem tudja megvalósítani azt, amit kellene, vagy amit lehetne, ami ’jóság’ potenciálisan az ember-mivoltban benne rejlik.

A két-világ kettészakított voltának teodíceája a transzcendens szférával való közvetlen összekötöttség hiánya, mivel „Megszakadt a mindenség gyűrűje / Melyben Isten, ember együtt éltek” (*Hít és tudás*). Ennek lesz következménye *A halál költészete* ciklusban, hogy:

Elhervad, kipusztul Isten szent világa,
Jó helyébe ember dőre alkotása.
S édenünk helyett, mit földön Isten alkotott,
Emberkéz alkotja számunkra a poklot.

E kettészakítottság révén Madách ember- és világgyűlöletének megsemmisítő szándéka egészen konkrét formát ölt. Az *Egy örült naplójából* a 29. epigrammában egyetlen radikális megoldást lát, az emberiség kiirtását és egy újrakezdést:

Mit nékem az egész emberiség,
Nem vágom meg miatta ujjamat,
De hívjatok kiirtani, megyek
S kivégezem végül enmagamat;
Hogy újra Isten légyen már az úr,
És éden kertje újra felvirúl.

Hasonlóan a (már részletezett) *P. barátomhoz* című költeményében az egész föld Isten általi elpusztítását, csak azért véli meg nem történni, mert „Tréfának nézi Isten is e földet, / Tréfának embert, amit rajt mivel”.

Vörösmartynál az ember még a „föld és az ég fia”, „ez örült sár, ez istenarcú lény”. Vörösmartyt még csak gyötri az ember kétarcúsága, ő még csupán bábeli újrakezdéseket vizionál a küzdés folytonosságában. Petőfi-nél is ott van isteni és emberi világ kettőssége, S. Varga Pál szerint „egymást kizáró relevanciák érvényesülnek az egyes darabokban. Az 1843-ban adott felemás értékelés (»A világ az isten kertje; / Gyom s virág vagytok ti benne, / Emberek!«) a *Felbőke* ciklusban könnyen fut felületes moralizmusba (»Megvetésem és utálatomnak / Hitvány tárgya, ember a neved!«), s ahogy egyszer feltétel nélkül elítélte, máskor ugyanúgy feltétel nélkül menti fel az embert (»Tehát a természetnek / Az ember a legmostohább fia?«).»¹¹¹⁷ Barta János értelmezésében Madách is öröklí „ezt a küszködő embertalányt, de árnyoldalait még feketébbre színezi. Emberélménye hatá-

rozottan pesszimista. [...] Madách sem tudja az emberiséget igazán, fenn tartás nélkül értékesnek tartani; az ember állatiasságának képzete végigkíséri egész életén. »Szolgabúnnal lelkeikben születnek az emberek« – mondja egy korai vers; később megismétli a vádat a Megváltóról szóló, és egy 1844-es levél így beszél: »Az Isten teremtésében és törvényeiben – az emberi intézményekben csak zsarnokságot, hóbortot, bűnt, zavart látok.« S az értékben növekedő emberiségnek a *Tragédiában* megörökített hitével a korai művek egy másik elgondolást szegeznek szembe: egy tiszta, isteni őstermészetről, amelyet maga az ember tesz tönkre [...]. Az Isten tiszta teremtetését elhomályosító ember képzete csakugyan mélyen gyökerezik lelkében. Érettebb éveiben egész költeményt szentel neki (*Isten keze, ember keze*).»¹¹¹⁸

E romantikus hevületű (Vajda némely versére, így például a *Megnyugvás* című költői monológiának jelen-gyűlöletére is rezonáló) madáchi ember- és világgyűlölet érzelmi irányultsága kettős, vonatkozik a gyűlölet tárgyára és a gyűlöletet átélő énrre egyaránt, így egyszerre mellérendelő és intencionális természetű. Ebben a viszonyban a gyűlölt tárgy és a gyűlölködő alany mintegy együtt van, de ezt a bevonódást, ezt az involválva lenni valamiben állapotot és ezt az egyszintűséget ki kell érdemelni, legalábbis Madách *Egy örült naplójából* 12. és 13. darabját értelmezve, mely szuggesztív leltárát adja az emberi kisszerűségnek:

12.

Megmondom e kor embere minő:	De azt hiszi, hogy mindent jóvá tett,
Házasságrontó, szerelemszövvő.	Ha öndicsőségére szobrot rak
Tanácsban dús, tettben szegény Lázár,	Sírfára az egykor felrugótnak.
Ebédhez gyors, éheshez késve jár.	Az emberen mert ember nem segít,
Halottnál sír, de inségnél siket,	S ha mégis adja gyér filléreit
Más örömén sír, más baján nevet.	Isten nevében adja, attól vár
Virágot is csak érekből nevel	Jutalmat, mit koldus nem adhat már.
Hogy legszebb díszében törhesse el,	Tál vizben nézi a tengervihart,
A kis bárányt levágni rendeli,	Szinpad diszitményén a regghajnalt.
De vérét folyni mégsem nézheti.	Valódi vést nem bírna lelke el,
Köszönt négy cifra lónak, s hogyha jó	Szabadban meg hives szél fú reggel.
Isten számaron, megtagadja ő.	De egy szívemnek mégis vigasza:
Felrugja az embert, mint az ebet,	Hogy jobb az ember sohasem is vala.

Halovány erényök, halvány bűnök,
 Az színlés csak, nem feláldozás;
 Sírnak rajtad, hogyha bajba estél,
 Imádkoznak s cselekedjék más.
 De nem is rabolnak vakmerően,
 Lopnak csak mosollyal ajkukon,
 Nem gyilkolnak férfias nyíltsággal,
 Gombostűkkel szurkálnak agyon.

Lennének jók, hogy szerethetném, vagy
 Gyűlöletre elég gonoszak,
 És becsülni tudnám jóban, rosszban,
 Erejeért akarataknak.
 Míg így undorral köpöm ki őket,
 Oly émelgően lágymelegek,
 És kerülöm leverő unalmát
 Egyhangú, kicsínyes körüknek.

Tehát a gonoszság akkor méltó a költő gyűlöletére, ha az nagyszerű gonoszság, ha a gonoszság mögött – ahogy a jóság mögött is –, erő és akarat van,¹¹¹⁹ ezek megléte érdemli ki a valódi gyűlöletet, így a gyűlölet mellérendelő egyszintűségét az adott gyűlölt jelenség és az azt gyűlölő alany között. Ha nincs meg ez az egyszintűség, vagyis a gyűlölt jelenség nagyszerűsége révén a gyűlölködő alany személyes jellegű bevonódása a gyűlölet-viszonyba, akkor mindez felsőbbrendűséget és kívülállóságot kifejező undort, megvetést és utálatot eredményez csupán. Hasonló a következtetése az *Egy örült naplójából* 26. epigrammájában is:

El, el, ne lássak emberalakot,
 Elutálnám az Istent általa,
 Kiről azt mondják, hogy hatod napon
 Saját képére embert alkota.

Meglátásom szerint, a madáchi líra filozofikumának gondolati alapproblémája: egyfelől a két-világ kettészakítottsága, melybe költészetének emocionális jellege révén az embergyűlölő hang is beékelődik, másfelől az a dilemma, hogy miképpen oldható fel az ember és a világ diszharmoniaja: a két-világok között van-e átjárhatóság vagy fellelhető-e egy lényegi, még egységes világ valamely töredéke a Van, a realitás világában. A két-világ „magasságkülönbségének” narratíváját versek egész sorozatában fedezhetjük fel, fragmentumszerűen, ugyanakkor szinte folytatólagosan továbbírva; így a diszharmonikus és a harmonikus két-világok és ennek további konkretizált variációit, melyekben Madách a valóságot kettéválasztja, egy (valamilyen szempontból) értéktelen és egy (valamilyen szempont-

ból) értékes, lényegi világra. E szétszakítottság metafizikus,¹¹²⁰ ugyanakkor a Sturm und Drang egyik kiemelkedő képviselőjének, Schillernek *Levelek az ember esztétikai neveléséről* művének némely gondolatára is rezonál. A végtelen szembeállított, diszharmonikus és harmonikus két-világ fel fogás, a schilleri hagyományt részben folytató német, jénai korai romantikusoknak lesz sajátja a 18. század legvégén és 19. század elején, melyekkel a madáchi két-világ problematika és az ebből fakadó korkritika párhuzamba állítható.

5.1. A két-világ szétszakítottsága

Madáchnak egy magasabb, harmonikus létszféra illetve egy világ-egység érvényességét tekintve nincs kétsége. A jelenvalóság diszharmoníája, megbomlottsága, értelmetlensége, az emberi gyarlóság uralmával szemben, mely versei sötét tónusát adja, keresi e két világ átjárhatóságát. Azonban a megtalálni vélt magasabb létszféra felé irányuló (vagy a két-világot összekötő) tényezőknek, így a tudásnak, a (keresztény) erkölcsnek vagy a szerelemnek, nem tud számára megnyugtató vagy egyértelmű híd szerepet tulajdonítani, valamennyinek bemutatja értékesre és értéktelenre hasadt mivoltát, egyedül a költészet és a költői szerep marad meg vitathatatlanul maga értékességében és a két világot összekötő funkciójában.

A Van világának értékhianysait bemutató versekből, a legkülönbözőbb értékpusztulások számbavételéről egy kisebb gyűjteményt állíthatunk össze, többségük érték-, tudat- vagy időszembesítő verstípus.¹¹²¹ A szerelemhez kapcsolódó értékvesztésről szól például *Az aggyán*, a *Kő keblet adj*, a *Leány és nő* című verseiben, a valahai szerelmes lány és a „számoló szülő”, a házasságban élő, az „éden”-ből kiűzetett férj, a szerelemben csalódott ember tudatszembesítéseit felvillantva. Maga is átélte a szerelem értéktelítettsége elvesztésének időszakát, ahogy a *Merengés* egy strófájában önvalómasszerűen ír erről: „Én is voltam, mint te egykor oly hívő, / Lelkem költőhévvel ideált ölelt, / Összeforrtam véle, és mint szenvedő, / Felrettent szívem, hogy salakra lelt.” A már általánosított kiábrándulás mellett e lírában a szerelem egy folytonos szétszakítottságban van.¹¹²² Az utolsó évtizedben az ellentétre szakadt szerelmi érzés az elérhetetlen nőhöz írt

szerelmes versek eszményiesített érzése,¹¹²³ valamint a rövid életű „szívki-rálynékhoz” írottak földi erotikája között feszül.¹¹²⁴ (Szókimondóan Madách *Tündéralom* 1864-es töredékében: „Költőileg veszed a nőt – csalódot, prózailag vedd, élvezni fogsz.”¹¹²⁵ Ez a végletes szétszakítottság az eszményi és a reális között, majd az utolsó nagy szerelemről írott költeményekben egyenlítődik ki, ahol éppen a szerelmi beteljesültség vezet egy, a világmindenséggel, a „világ lelkével” történő összeolvadáshoz, ahogy például a *Boldog óra* vagy *A téli éj dicsérete* és a *Válaszul* című verseiben.

Az értékpusztulások egész sorozatát mutatja be az *Életünk korai* (1844?) című gondolati költeménye, egy emberi sors életszakaszain keresztül, dialógikus formában állítva szembe a természetes életfolyamatot, a belvilág vágyait és az érzelmeit a külvilág elvárásaival, annak élet- és értékromboló karakterével.¹¹²⁶ Az *Egy régi házra* című versében (Kölcsyvtől is örökölt) dicső múlt és a gyarló jelen ellentéte új tartammal töltődik fel, mivel a régi vár hősi életéből eltűnő képeket a „korcsult utód” kapitalista, kalmárszellemű jelenével állítja szembe és vele együtt az emberek „Kisszerű”-vé vált életével:

Gyári munka csörtetése hallik,
Hol hajdanta fegyver csattogott.
Szörnyű harcok büszke bajnokának
Unokája rőföt forgat ott.

Elhamvadt a nőnek dicssugára
S a pártával régen sírba szállt,
Eszközzé silányodott szerelme,
Áru lett, mi istenségül állt.

S míg nagyapja egy szép pillantásért
Önté vérét, dúlta a csatát,
Nyúlát úz harcvágya, hogyha ébred,
Számolván a bőr mi hasznót ad.

A költészet bájtündére gyorsan
Fut földünkről feltarthatatlanul,
Számok jönnek mindenütt nyomában
Kisszerű létünknek átkaul.

[...]

Az emberi sors értékvesztettségéről, valamint a „köznapiság” uralmáról ad egy felsorolásszerű összefoglalást a *Visszapillantás* című versében. A gyermekévek pajtásait felnőtté válva mutatja be, a forrás, patak metaforát egy-egy emberi létállapot allegorikus jelképévé formálva. Néhány eredeti metafora-alkotásában – „pajzán sors”, „gáttörő szavam” – a konkrét és elvont fogalmi síkot feszíti egymásnak, ahogy azt már korábban a leíró, realista verseiben is láthattuk. Saját életének értékvesztett álla-

potát utasítja el az *Ifjan haljak meg* című versében. Az elképzelt korai szép halált, lelkének „csillag” ragyogását állítja szembe (hat versszakon keresztül igen terjengősen) egy negatív festésű,¹¹²⁷ morálisan értéktelenné váló, hosszú élettel. Jellegzetes halál-témájú verseinek nézőpontja jelenik itt meg, a halál felől tekint az életre és innen láttatja meg (az elutasított) értéktelen életet. Szuggesztivitása, feszes képszerkezete az utolsó négy versszakban tömörül, ha csak ennyit ismerünk a versből, versként, semmi hiányérzetünk nem maradna.

Ne fogyjon, mint a méceses,
Mely elfeledve áll,
Lelkem, míg hamvadozva
Eloltja a halál.

Hogy bűn és számolásnak
Mocskával terhessen
Ha látná önmagát a
Hajdan ifjú kebel:

Ha csúszva föld porában
Egy hosszú korszakot,
Veszejtő szent zománcát,
Mít Istentől kapott;

Borzadna önmagától,
S az ítéletnapon
Isten sem ismerné fel,
Hogy képe volt azon.

A két-világ narratívájában a magasabb szféra felé mutató tényezőknek, a tudásnak, az erkölcsnek és a vallásnak a kritikája mutatja ellentétes értékmínőségekre szakadt voltukat. A tudás így egyrészt a (luciferi) számító racionalitás, az okoskodó embernek az egészet csak részleteiben ismerő tudása, mellyel szembeállítja a mindent-értő, átfogó tudást és az erre való (ádami) vágyódást valamint e minden-tudás elérhetetlenségét illetve elvesztését panaszolja. *A betelt kívánságok* című költeménye szintetizálja e gondolatot:

Adj nekem mérhetlen tudományt;
Nem mely a virág szirmát olvassa,
S minden légynek osztálynevet ad.

Tudományt adj, mely lelkét felfogja
A világnak, melyben ront, teremt.
A műhelyt mutasd meg, melyben készül,
Ami lent küzd, ami fénylik fent.

A tudás megbontja „a lélek édenrőlí álmát”, mondja a *Hit és tudás* (1856) című versében, melyben még „mosolygott az egész természet”, „Minden

lombból angyalok intettek. / A pataknak megvolt őrtündére”. A kezdet után, mely S. Varga Pál szerint nem sokban különbözik a kiábrándulás Lévy-, Szász Károly-féle leírásától, „Madách metaforikát vált: a teremtés-történet motívumainak romantikus átírata a kettészakadt univerzum látomását adja.”¹¹²⁸ Megjegyzem, a (már) idézett strófában Vörösmarty képalkotására és nyelvére emlékeztetően:

Megszakadt a mindenség gyűrűje
Melyben Isten, ember együtt éltek,
S a nagy űrt tán át sem tudja szállni
Isten gondja és emberremények.

A *Gyermekeimhez* című versében is, a dal metaforikájában feloldva, egyfajta ősi tudás, az ősi lét-egység tudásának elvesztését hangsúlyozza: egy természetes lét egységének dalát, melyet a népdal még őriz, a „szentlélek” szava közvetít és a gyermek még megért, az okoskodással bíró ember azonban már meg sem hall. Jellegzetesen romantikus képalkotás az emberi örvénszerű okoskodás végtelenjének monumentális allegorizálása.¹¹²⁹

Ti még értitek a nagyszerű zenét,	Tőlük, önmagában bízva balgatag.
Melytől a népdalnak szent visszhangja jó,	Az nem érti, s annak a széles világ
Mely reggel felébreszt, este elcsitít,	Olyan szomorú lesz és oly hallgatag.
És nyugalmatokba édes álmot sző.	Köztük örvényképen az okoskodás
[...]	Végtelenje tátong mindég éhesen,
Melyet minden ért, mint a szentlélek szavát,	Hít, remény és élet, mind beléjehull
Melynek minden kedves hangjain beszél:	S mégis mindig ott van megtölthetetlen,
Csillag és a fűszál, állat, gyermekszív	Rajta át nem értjük a dalt, melyen szól
Mind, mi a természet keblén függve él.	Gyermek anyjával, a természet velünk.
Csak a büszke ember, aki elszakadt	

A lírikus Madáchnak az egészre, a lét-egységre törekvő, egyben metafizikai tudásvágya nem azonos az „okoskodás Végtelenje” örvényével, melybe „Hít, remény és élet, mind beléjehull.” Az első tesvégyilkosság kiváltójának is a „Fagylaló ész”-t véli, Káin testvéri érzésével szemben, mely Ábelt, „az embert sírjába tette” (*Az első halott*). Hasonlóan egy metafizikai tudásvágy hatja át a már említett Pál *öcsém sírjánál* című versét is, melyben, ahogy az élet értelmére, úgy a halál utáni másvilági létezés mi-

lyenségére is rákérdez, ahogy az *Éjjeli gondolatok* költeményében is. Ez utóbbi főbb kérdéseit először Barta János gyűjti egybe: „Érdemes-e küzdeni, ha csak néhány nagynak a híre marad meg, és a tömeg semmivé válik? Érdemes-e küzdeni eszmékért, melynek az utókor már csak mosolyog? Sors vagy szabadság szabja meg a földi küzdelmet? Ha a sors, akkor minek küzdeni? Hiszen mind egyenlőek vagyunk, bűnünkben, erényünkben a sors rabszolgái. Vagy szabadok és halhatatlanok vagyunk? Akkor csak dőre igazán a földi küzdelem: hiszen mi örömünk lehet odafent ’hangyaboly világunk mulandó hírében?’”¹¹³⁰ A forma darabos, a nyelvezet kiforrotlan, azonban a kérdésfeltevések és a gondolatcsírák súlyosak, a „ kozmikus képek Vajda János líráját előlegzik”.¹¹³¹ A nézőpontok változtatása és összeolvasztása teszi különlegessé e verset. A gondolati dilemmák (1–4. strófa) felvetése után az ablakából kinéző költő alany két ellentétes – ám ugyanarra a következtetésre jutó, így az emberi küzdés értelmességét megkérdőjelező – nézőpont felől válaszolja meg kérdéseit. Egyrészt az egyén végeessége, a halál véglegességének ténye és helye, a temető felől, mely önmagában is relativizál, egymás mellé helyezve a valahai ellenségek csontjait, ezáltal viszonylagossá téve küzdelmük irányát, s így életük és haláluk értelmét is. Másrészt a fatalista felfogás („az ember hitvány eszköze a sorsnak”) felől is viszonylagossá válnak az egyéni küzdelmek. Majd az emberi létezés és küzdés értelmességét egy „Avagy”-ként felvetett lehetőséggel, a lélek túlvilági léte felől szemléli, azonban akár a halál végessége felől tekintve a „sors” által irányított élet küzdelmeire, akár a lélek túlvilági léte felől, mindkét lehetséges nézőpont felől tekintve ugyanolyan „dőre minden küzdés a magasra”:

Elszorult kebellem lépek ablakomhoz,
Megnyitom, kidülök az éj tengerébe,
Lent a temető van néma hallgatásban,
Fennt miljó világok csillagfényű képe.

Itt nyugosznak sorban hősök s rab utódik,
Ablakom előtt a csendes temetőben,
Hírök, jármok eltűnt, el a kor közöttük,
Összefolytak a sors örök gyűrűjében.

Köztetek hat e föld is csak egy fényes pont,
S oly kicsinynek érzem az embert s világát,
Mintha porszem lenne roppant sivatagban,
Melynek dőre híre nem nagy élelményt ad.

Vérzetek mindvégig, mint a gladiátor,
Éltökért s ez élet harcuknál nem volt más;
Óh hát érdemes-e élni, ha minden perc
Csak a feledésnek szánt sírgödrünkön ás.

[...]

Érdemes-e vívni eszmékért, melyeket
A megváltozott kor csak mosolygni fogna,
Míg fehérő csontja a két ellenségnek
Névtelen halomban korhad összehordva.

[...]

Úgy hát mért is vérzünk, minden talpatnyi
Földért végzetünkkel új csatára szállva,
Hogyha ércbilincsen vonz a sírhoz, melyen
Már előre meg van éltünk sorsa írva.

Úgy az ember hitvány eszköze a sorsnak
S tenni semmit nem bír önnön erejével,
Győz, ha sors könyvében úgy vagyon megírva,
Avagy ismeretlen s nyom nélkül enyész el.

Úgy egyenlőek hát Nero bünsúlyával
Aristides minden ragyogó erényi,
Vihar az, ez sugár, mely öntudat nélkül
Csak az örökös sors nagy céljait végzi.

Avagy él a lélek még túl is a síron,
És miként a dőre buborék nem vész el,
Ott a csillagok közt, ott vagyon hazája
S földünkön csak mint a vándormadár lép fel.

Akkor, hogyha végre szent honát elérte,
Hátrahagyva itten a pornak salakját,
Csillagos dicsében csak mosolygni fogja
Itt e földön töltött néhány pillanatját.

Akkor dőre minden küzdés a magasra,
Aki ottan él, hol csillagok születnek
S néz a végtelenbe, nem nagyon örülend
Hangyaboly világunk múlandó hírének.

E költemény átvezet bennünket a sorsszerűség, a determináció filozofikus problematikájához.¹¹³² Lírájának egészében a végzetszerűség, az eleve elrendeltettség vagy a külvilág általi meghatározottságok a fő (luciferi) szólam, csupán egynéhány költeménye állítja ennek ellenkezőjét, az (ádami) szabad akarat érvényességét. Ha van Madáchnak „démon”-ja, ahogy Vörösmartynak a halál, a pusztulás az, melyet a *Szózatban* a gondviselés hatalma tart egyensúlyban,¹¹³³ és mely démoni erők működésében a nemzet léte kérdésessé válik, akkor Madách lírájában a sors, a végzet irracionális az, mely megkérdőjelezi az ember küzdelmeit, szabad akaratát, választásait. (Például *Az 'egymásba-játszás'* című fejezetben részletesen bemutatott *A nő teremtése* című versének leginkább filozofikus hetedik strófájában.) Az *Éjféli gondolatok* költeményében tételesen is kimondja a sors általi meghatározottságot („Úgy az ember hitvány eszköze a sorsnak / S tenni semmit nem bír önnön erejével”). Emellett számos szerelmi tárgyú versében vagy a végzet, vagy egyfajta külvilági determinizmus áll szemben a szerelem szabadságával, annak boldog beteljesedésével. Néhány további példát felsorolva:

Győztél hát felettünk, nagyvilág,
Vad zajoddal, kalmár számolással
Elriasztád álmoképeink, (Lemondás)

Ha a végzet rendelte, hogy soha
Már egymáséi úgyis nem leszünk. (Felejtésünk)

Boldog, ki megbékülve végzetével
Élvezni tud a perc költészetével. (Életbölcsesség)

És én éltem, amíg
Halni megtanultam.
Vesztve vesztettem, míg pusztá életemtől
Mégválok nyugodtan.

Mert valódi áldás
Sorsunk és nem átok,
Hogy minden napunk egy örömet tesz sirba,
Míg vágyunk utánok. (Őszi érzés)

A sorsba való belenyugvás vagy a „köznapiságnak” porában tenyésző élet helyett egy transzcendentált „és mégis” küzdés folytonosságát csupán néhány verse hangsúlyozza, *A megelégedés*, a *Csak béke, béke*, a *Merengés* címűek. (Miként Vörösmarty *Gondolatok a könyvtárban* bölcséleti költeményében, a történelem ciklikusságának, az ember és az emberi társadalom negatívításainak determináló erejét is ez a folytonos küzdés ellensúlyozza):

Pór lelkek költék, hogy erény legyen
A megnyugvás sorsunkba; óh nem az!
Csak addig Isten képe a kebel,
Míg kétkedik, feljebb tör és csatáz. (A megelégedés)

Ti tömjénnel vívjátok az eget,
Mit döngetéssel vívott a titán;
Ti fényleni kívántok s égni nem,
Mit a rothadt fa tud maga csupán.
Örüljete csak békéteknek hát
Mint féreg, ha oroszlánt vérben lát.
Tenyésszete. Én küzdve bukhatom,
De a sorssal sohasem alksuzom. (Csak béke, béke)

Hogyha küzd e lélek s összeroskadt,
Felkel újra, bárha minden ellene,
S ami bút vagy élvezet életünkre hoz,
Mindent e csatában végigérezze.

S mert nemesebb, hogysem ott csússzon porán
A köznapiságnak, gúnyolják, azért
Vad haragra kél benne – gyűlölet talán
A világra, mely már jobbat meg sem ért. (*Merengés*)

Madách a diszharmonikus jelenvilágban, Isten és az ember közötti kapcsolatban a szétszakítottság tényét egyértelműen rögzíti: „Az Istent tőlünk égbe száműzők, / És idegen lett szellemünk is itt.” (*Ó- és újkor*). A Van világában megszűnt a transzcendencia immanenciája: „Megszakadt a mindenség gyűrűje, melyben Isten, ember együtt éltek” (*Hit és tudás*). Hasonlóan kritikus a következtetése *A Megváltó* (1844) című versében is, mely „Petőfi radikális verseit idézi, a jobb utánzások közé tartozik. Talán ez a társadalombíráló, forradalmi hangvétel miatt került a középiskolai tananyagba.”¹¹³⁴ Madách elutasítja az emberiség történelmében kialakult kereszténység intézményesült formáját, „annak a társadalomnak Isten-képét, amely a kereszténység eszméit nem valósítja meg, csak hirdeti.”¹¹³⁵

Szél hordta el földünkről szent tanát,	Ha éhesen kívánja szent jogát,
Az istenember mennybe visszatért;	Megváltójához küldik menten őt,
Az úr csak úr, a rab csak rab maradt	Közöttünk csak a véres kereszt maradt
S a régiért új szenvedést cserélt.	Ijeszteni a jogkövetelőt.

A megmerevedett dogmatika tanai „oly szentek és olyan valók, / Hogyha Krisztus szállna újra le, / És ellenkezőjét mondaná, / Mint eretnekkal bánnánk vele.” – ironizál *Az összeinte orthodox* című epigrammájában. A Van értéktelen világának uralma egy Isten-kritikához is vezet: „Mit kérsz Istent, ő szóra mit sem ad. / Gúnyul ragyog jó s rosszra egyaránt.” (*Egy őriült naplójából*).

Az *Ó- és újkor* elégikus ódájában¹¹³⁶ az egymásnak feszített két kor mögött a két világ ellentétessége van, mely az ókori (görög) élet eredendően meglévő természetes harmóniáját, idilljét, homogenitását szét tépő „újkor” kritikája egyben, a kereszténység torzult ideologikumának bírálataival együtt.

Mért nem imádunk most, mint hajdanán,
 Hellasz napos, olajfás partjain! – –
 Midőn fűzéses fejjel áldoztak
 Mosolygó istenek oltárain?
 Hittek, mert köztük laktak, élveztek
 Isteneik, s parancsuk is ez volt,
 E végett alkottak berket, napot,
 E végett zúgott hab, szolgált a hold.

Ledönték lángoló oltárukat
 És jött helyébe vérző feszület,
 Egy isten szenvedt rajta, s vérzeni
 Kell annak is, aki istent szeret.
 Mit oly bőven hintett szét a nagy ég,
 Élvezni bűn lett ajándékait,
 Az istent tőlünk égbe száműzők,
 És idegen lett szellemünk is itt.

A valóságról látéleletet adó Madách reflexív lírájában a világ kettészakadt, értékesre és értéktelenre, harmonikusra és diszharmonikusra, Van és a Legyen két-világára. E szakadozottság ellentétes minőségeket eredményezett: nemcsak a szerelem kettősségének megmutatását, nemcsak az emberi tudás ellentétes minőségét, így a „számító” ismeretek értéktelen halmazának szembeállítását egy metafizikai, az egységről tudó bölcsességgel. Nemcsak egy ellentétes minőségű Isten-ember kapcsolatot, valamint az elidegenedett Isten-ember kapcsolattal szembeni immanens kapcsolat iránti vágyat, hanem az embernek önmagáról való gondolkodásában is hasadtságot hozott létre, mégpedig a test és a lélek kettőssége mellett az embernek önmagáról alkotott képét illetően. Lírájában a lélek az emberben meglévő isteni részt jelenti, az „istenszika”, más versekben „istensége szikrája”, az „égi szikra” illetve a „szent zománc” metaforákkal kifejezve. A *megelégedés* versében test és lélek ellentétességét, a test kisszerűségének féreg-voltát és hamis megelégedettségét helyezi a halál-határhelyzetébe.

Ha a sárból gyúrt börtönőr veszít,
 Az istenszika vissza égbe száll,
 Ez az, mit a por embere remeg,
 A nagyszerű, a győzelmes halál.

Ha a test győz, szellem szárnya lehull,
 A lepkéből csuszó féreg lesz és
 A por közt nyugton hizlalja magát,
 S ez az erényes megelégedés.

A már említett *Pál öcsém sírjánál* búcsúversében az ember egy másik ketté-hasadottsága is megjelenik: a test végességének és a halál általi határoltságnak a tudata ellenpontozódik az ember istensége érzetével és a végtelent felfogó öntudatával. Az *Örüljek meg* című versében a test és lélek kétéhasadottsága már a magasabb létszféra meg-nem-értésének okozója:

Mert nyűg a test, hol istenszakra van
És gyáva, kicsinyes korlátiban,
Minőket a világ élébe von,
Nem érti meg, mi túl repül azon.

Az erőtlentre sikeredetett zsánerképek néhány darabjában (többségük a *Jellemzések* ciklusban kapott helyet), így *A rab utolsó útja*, a *Gyermekgyilkos*, a *Leány panasza*, *A koldús és gyermeke*, *Élet és halál* címűekben, majd szinte összegezve a már lényegesen egységesebb, tömörebb *Életünk korai* című versében: a korabeli társadalmi berendezkedés kritikáját és a társadalmi konvenciók elutasítását nyújtja. Az elsőben a morális tanulság: „Nem lopni annál még nem nagy erény, / Ki bőségnek lágy párnáin él”; a másodikban egy megesett lány történetét meséli el, aki gyermekét megöli, majd önmagát a törvény kezébe adja; a harmadik a szerelmi boldogtalanságba belehalt lány történetét sejteti, majd a koldusgyermek meghalását meséli el a keresztszobán (stb.). E tragikus emberi sorsokat felvonultató versekben az ember által torzán megvalósított kereszténység kritikája is megszólal.

Két világot állít végletesen szembe egymással az *Isten keze, ember keze* című költeménye is, melynek első fele az isteni teremtetést, a természet (a „vadon”, „édenünk”) harmonikus világát dicséri himnikus hangon, majd a második felében szuggesztív erejű felsorolással mutatja be, hogy az ember miképpen tette tönkre azt kalmárszellemével, a természet javainak kiszákmányolásával, az embertelen civilizáció megteremtésével, mely folyamatnak végül maga az ember is éppúgy áldozatává vált. Az ember által alkotott világ miként az emberek nyomorúságát eredményezte, úgy a természet szenvedését is.

Hadd dicsérje más a város tarkaságát,
A kalmár világot, mely száz izgatót ad,
A káprázatot, mit öndicsőségére,
Mint egy új istenség, emberkéz elére:
Nékem nem világom, én szorult kebellem
Messze, messze vágyom tömkelegéből el
A vadonba. – Ott van Istennek világa,
Áhitattal lépek a szentelt határba,

Ott még nem dult ember, ottan mindenén még
 Őserő zománca mint túlföldi csók ég.
 [...]

 Óh dicső világ! te Isten szent világa,
 Hozzád vonz szívemnek érzeménye, vágya!
 Itt még nem dult ember, itten mindenén még
 Őserő zománca mint túlföldi csók ég. –
 Majd ha általlépi ember szent határod,
 Eltörüli rólad mind e szűz zománcot;
 Mintha látnám amint egyenkint letépi
 Bájad, sebhelyét szűm mindeniknek érzi.
 Harmatos virágid szénának kaszálja,
 A rétet kicsinyes mesgyével hasítja,
 Hogy elég tér nyíljon a kalmáros utnak,
 Százados szent fáid bárd alatt lehullnak.
 Többé a pataknak árji sem henyélnek,
 Mert eléje sulyos gyári munkát vetnek.
 A hegyet megnyitják, benne kincset ásnak,
 Sok ezer teremtmény nyomorúságának. –
 Délceg őz sem jár már többé a vidéken,
 Jármos marha húz csak búsan az ekében;
 Elrettenve elmegy a dalos madárka,
 A bérc nem felel, csak emberek jajára.
 Elhervad, kipusztul Isten szent világa,
 Jó helyébe ember dőre alkotása.
 S édenünk helyett, mit földön Isten alkot,
 Emberkéz alkotja számunkra a poklot. –

A városi léttől való elidegenedés mélyebb formája, a kozmikus magány érzete szólal meg az *Őszi érzés* (1857) szép soraiban: „Most úgy függök én is / Már csak a világon, / Mint száradó lomb, s messze, szebb hazába / Engem is sejtés von.” A *Hit és tudás* versében a gondviselés hiányérzetével együtt az ember metafizikai magára maradottságát panaszolja. Az alább idézett versrészletben a túlvilági hit, „kék ég ígéretországának” elvesztését a korabeli természettudományos ismeretekkel állítja szembe, a megvilágosodott ész ismereteivel, majd metafizikai támasztalanságát és magára mara-

dottságát sommázza, a 19. század utolsó harmadának modern életérzését előlegezve.

Elhamvadt a csillag ragyogása	A kék ég ígéretországának
És megannyi kínhonává süllyedt,	Léggé olvadt kristály ívezetje,
Mely felett halál leng és halál szül	És dorgáló üstökös kering ott,
Új halálnak martalékkül éltet.	Hol szűm a menyországot kereste.

Árván bolygok a vad rengetegben,
Nincs ki útam őrszemmel kíséri,
És ha összeroskadok, nincs angyal,
Ki reám szent álmait vezérli.

A házasság hasonlóan egy elidegenedési folyamatként értelmezett például a *Leány és nő* versében, ahogy az *Ó- és újkor* címűben is:

Mért nem szeretünk most mint hajdanán	Azért találja gyakran ördögnek
Hellasz napos, olajfás partjain?!	Az ideált váró megcsalt kebel.
A lány lány volt, nem lestek benne mást,	Vár a leány, kibe szeressen majd,
Az ifju élvezett hó halmain.	Ki jó, kihez halálig kötve lesz,
A természet gyujtá meg lángjukat,	Jó az ifjú, s egy édes pillanat
S tartott, míg lángjok élvezet vala;	Mindkettőjökre ércbilincset tesz.
Hálával tették le a poharat,	
Ha forró szomjuk elmúlt általa.	Mért nem foly a világ mint hajdanán
Ma a lányt ideállá emelék,	Hellasz napos, olajfás partjain?!
Céllá tevék, azért silányult el,	

Az elidegenedés élménye hatja át a *Zsibvásáron* (1857) értékszembesítő költeményét, melyben a kalmárszellem szentségteleníti és forgatja ki a valaha (valakik számára) értékes tárgyi világot, megfosztva azt minden kegyeleti értékétől. „Vörösmarty hangját – itt nem bántó utánzásként – többször kihallhatjuk a költeményből (pl. a 10. és 13. versszakban)”, a „vers értékszembesítése ugyanolyan nagyszerűen van egy alapvető ellentétssorral megoldva, mint Vörösmarty gondolati költeményében. (Ott a könyvek eszméi és az anyagát jelentő rongyok szimbolizálták ezt, itt ugyanazon tárgyak az elhunyt és az alantas vásárlók szemével.)”¹¹³⁷

5. 2. A két-világ közötti kapcsolódás lehetőségei

A világ kettészakítottsága, a magasabb létszféra felé mutatni hivatott szerelem, tudás, vallási érzület, erkölcsiség negatív minőségeinek, a Van, a „köznapiság” világa értéktelenségének bemutatása mellett verseinek egy másik gondolati irányultsága az, amikor keresi a két-világ közötti kapcsolódás, az átjárhatóság lehetőségeit vagy a valóságban egy eszményibb világ megvalósulásainak, átélhetőségének útjait, módjait. Ennek alapvetően háromféle megoldási variációját különíthetjük fel: egyrészt a világ kettészakítottsága helyett egy megélhető valóságnak a megmutatását, mely az élet-világ elfogadásának költeményeiben vagy érzelgőssé vagy ironikussá válik. Másrészt a két-világ közötti kapcsolatot a valamely töredékben maradt értékesség felismertetésével és átélhetőségében láttatja meg, mégpedig a Van világába helyezve. Harmadrészt a magasabb, harmonikusabb létszféra felé mutató tényezők pozitivitása révén az átjárhatóságot mutatja meg.

Életbölcesség versének kompozíciójában részben ugyanazok a formaelvek érvényesülnek, mint a *P. barátomhoz* episztolájában: a kompozíciót tekintve egyetlen átfogó ellentét további kisebb ellentétes (tudat- és értékszembesítő) egységek önazonos sorozatára bomlik, végső soron az ellentét és a hasonlóság logikájára építve. Azonban alapvető az eltérés az episztólától annyiban, hogy az *Életbölcesség*ben minden strófa végletesen szembeállított ellentétessége (vagy-vagy) kiegyenlítődik egyfajta életbölcességben, mely ugyanakkor mindkettő előzővel szemben áll. A strófák gondolatköreinek formaelve igen hasonlatos a *Tragédia* filozofikus problémaköreit strukturáló formaelvéhez, a 'vagy' ellentétessége utáni 'és'-t tekintve, a különbözőség a drámai költeményben az ellentétek együttlevőségének értékhierarchikusságában ('és, de') van. Az *Életbölcesség* egyes strófáinak szerkezete az ellentétes értékszerkezetű tudatállapotokra, értékítéletekre épít: „az ifjú lélek” idealizáló világlátását, egy általa valóságnak tartott értékvilágot állít szembe a már „végre” eszmélt ember világlátásával, melynek felismerése visszafelé kérdőjelezi meg az ifjú ideáit. E kétféle tudatállapotot és annak értékítélet-szembeállításait ismétli következetesen, más-más tartammal feltöltve az egyes strófákban, a refrénben pedig a kettő közötti kibékülés lehetőségeit, egy megélhető közéletet ajánl fel, a boldogság formájaként.

Ironikus értelmezési lehetőséggel is bír az egységes szerkezetű vers, melynek révén az ironia a realitás és az eszmény divergenciáját erősíti fel. Az utolsó versszak bántóan konvencionálissá váló, ám mégis a végső realitással, a halállal szembesítő képe egy rezignált felismerése a létértelem megmaradt értékességének.

Az ifjú lélek ha világba lép,
Mint nap, fényárban lát mindent körében,
Míg végre eszmél s látja, hogy mocsár,
Miről lopott sugár reng gazdag ékben.
Boldog, ha megbékélve a világgal,
Tovább ragyog s nem gondol a mocsárral.

Az ifjú lélek ha világba lép,
Azt tartja, Isten mása minden ember,
Míg végre eszmél, s látván, hogy nem az,
Ördögnek nézi csalt kebel dühével.
Boldog, ki megbékélve a világgal
Sem ördögöt, sem angyalt nem keres már.

Az ifjú lélek ha világba lép,
Csillagnak tartja a lány szerelmét,
Órjögve küzd, kételkedik, remél,
Míg eszmél s porban látja istenségét.
Boldog, ki megbékélve a világgal,
Csillag helyett beéri jó parázssal.

Ki is gondol, függvén a hókebel
Kéjhalmain, hogy csontváz van alattok?
Csontvázza lesz minden gyönyör, ha azt
Hideg kebellet végig boncolátok.
Boldog, ki megbékélve végzetével,
Élvezni tud a perc költészetével.

E vers egyik – az eszményi szerelem tüze helyett az elérhető jó parázs – gondolatát variálja tovább, szinte közhelyként sommázva, *A betelt kívánságok* (1857) költemény. S mivel sem a dicsőség, sem a tudomány, sem az idealizált szerelem vagy a küzdés nem tesz boldogabbá: „Érzem gyöngyből, hogyha nincs is tenger, / Gyöngyök minden tengerben vannak. / Úgy fogadjuk, amint adta a sors. / És lehetünk itt is boldogak!” Hasonlóan a szerelem „eszményképe” és annak prózai felfogásának kizárólagossága helyett az ellentétek együttlevőségére figyelmeztet a *Próza és Poézis* epigrammájában, a megélhető realitás formáit keresve: „Így jár karöltve eszmény és göröngy, / Nem szabad azt széjjelszakítanod.” A lelki és érzelmi megbékélés, a belső nyugalom sztoikus tudatosítása a *Számoltam magammal* (1857) ars poetica-szerű költeménye, az *Elmélkedések* ciklus nyitó verse. Elsősorban az érzelmektől való eltávolodást tudatosítja, az első négy strófában az emóciók dialektikusnak is nevezhető – megszűnőben lévő és másképpen megmaradó jellegének – allegorizálásával kísérletezik, igen nehézkesen, majd az ötödik strófában összegez: „Mostan számoltam már sorsommal, / Nincs öröm, mely meglephetne még, / S mely nyugalmam megzavarhassa, /

Nincs számomra oly veszteség.” Az utolsó nyolc strófában az érzelmek megszűnő-megmaradó jellegének variációját egy ars poetica-szerű valómással kapcsolja össze: „S a költő ki alkotni akar / Mint Isten világot, küzdje le / Mind a szenvedélyt előbb, mellyel / Új világát népesíti be.” Költői attitűdjét tekintve már csak szemlélője az életnek: „Aki az életnek színpadán / Nem szereplő már s műélvet les / Tarka tömkelegéből csupán.” Az utolsó strófában egyfajta csattanóként, a műalkotásba rejtett emlékezet (kedves halottai felé) és ezen érzelmek soha meg nem szűnő voltát hangsúlyozza.

A madáchi két-világok relációjának következő, ám csak látszólagosan kibékítő variációja: ha nem tud megvalósulni az eszményi, az értékes, a vágyott, akkor ezt vessük el! Ezt a megoldást közvetíti a már ismert madáchi logikával, az ellentételezések ismétlődő hasonlatosságában felépített *Pereat* című költeménye.¹¹³⁸ Ugyanaz a formaelv érvényesül minden strófában a gondolati tartamokat tekintve, mint a *Tragédiában*, valamely gondolatiság, jelen esetben a követendő keresztény vallási érték felmutatása, szembeállítva annak megvalósultságával, élehetetlen voltával, majd e két megoldási variáció helyett egy harmadik felkínálása a refrénben ismételve. A valóságtól meggyötört ember bordala, melyben a realitás, a Van elfogadását javasolja, de nem kiegyenlítve, ahogyan az *Életbőlcsességben*, hanem a lehető legkésőbb: a legalapvetőbb emberi (vallás)erkölcsi értékek, a hit, a remény és a szeretet elvetésével. Majd e szigorú logikával felépített vers indulatos csattanója a három strófa ironiáját keserűen tragikus következtetéssel folytatja: ha életünk ezen (keresztény) értékek szerint éljük, az élehetlenné válik (a hit „hínárba visz”, a szeretet áldozattal jár; a remény csupán egy hosszú szenvedés meghosszabbítója), ha azonban („És mégis”) elvetjük ezen értékeket, akkor e meghasonlottságban az érző embernek is el kell vesznie.

Soká hívénk mindég hiába
S megint csak hittünk, bár a hit
Mindannyiszor hiú lidércként
Sárban hagyott, hínárba vitt.
El hát a hittel, félre véle!
Fel, fel, kiáltuk: pereat
Szívünkben úgy, miként ez a bor –
S vágjuk falhoz a poharat.

Soká szerettünk mindhiába,
Mi áldozánk, más élvezett,
Hej, aki gyűlöl, nem csalódik,
S nem fosztja meg a szeretet.
El hát a szeretettel végre,
Fel, fel, kiáltuk: pereat
Szívünkben úgy, miként ez a bor –
S vágjuk falhoz a poharat.

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

És mégis, hogyha elvesz a hit,
 El a remény és szeretet,
 S helyette kétely, gyűlölet, meg
 Kétségbesés foglal helyet;
 Akkor mi is, s vélünk min a szív
 Hőbb vágya függ – mind pereat
 S mint hogyha elfogy a nemes bor,
 Vágjuk falhoz a poharat.

Egy másik árnyalata a vágyott elvetésének és a Van elfogadásának a *Bor mellett* című, ironikus értelmezést is lehetővé tevő költeménye. Párbeszédet imitál: a súlyos gondok, a múlton, a jövőn való aggódás, a másokkal való törődés, a halál gondolata helyett a gondtalanság élvezetére szólít fel, s az „Örülünk, hogy mi élünk” közhelyes életbölcsségeit állítja szembe a strófák közepén megismételt elhallgatásokkal. Hasonló az *Elveink* (1863) című verse, a „gyarló ember lírai (ön)portréja”, Mikszáth Kálmán kedvenc Madách-verse,¹¹³⁹ melyben az életvilág kényelmét, a borízú feledést (ön)ironikus módon ellenpontozza az „ínség rémalakjá”-n, a honfibűn, szívének bús történeteinek való passzív elmélkedéssel.

A madáchi két-világok, az értékes és az értéktelen, a Van és a Vágyott, a reális és az ideális, a diszharmonikus és a harmonikus ellentételezettsége mellett hangsúlyozottan ott van egy kettészakítottság előtti egészség feltételezése, mely leginkább a létezés egységének harmonikus állapotaként értelmezhető. Néhány versében a két-világ közötti kapcsolat lehetőségét állítja, mégpedig egy valahai egységes létállapotnak töredékekben való fellelésével a való életben. E töredékek egyaránt megnyilvánulhatnak a boldog családi idill „szent egyszerűség”-ben, „Hol együtt él még Isten, ember, állat” (*Nyári estén*). Ritkán ugyan, de mégis megteremtve egy belső, lelki és szellemi megbékélésnek a lehetőségét. Csak időleges lehetőségét, mivel e versekben megtalált (valamilyen) időleges harmónia mindig ellenpontosodik az elutasított diszharmonikus állapottal. Két példát kiemelve: *Az angyal útja* című, „bibliai keretbe foglalt poémájában”¹¹⁴⁰ az Úr parancsára angyal bejárja a földet, hogy lássa, boldogok-e az emberek és ezt végül a jégvilág egyszerű halászcsaládjának otthonában találja meg.

Szintén a családi boldogság képe az *Ottbon* című verse még házasságának boldog időszakából,¹¹⁴¹ melynek szentségét a külvilág el- és kiutasított negativitásaival állítja szembe, miközben naív természetességgel igenli belvilága értékességét:

Messze tőlem, dőre földi gondok,	Ottkinn oly haszontalan csatázok,
E küszöbnek kivüle maradtok,	Mindeneknek az utjában állok,
Szent e hely, kicsiny világom ez;	Itt teremtek, alkotok magam;
Messze tervek szomja, hír s aranynak,	S látva, milyen jól tenyész körülem,
Helyt bizonynal ottan nem találunk,	Minden bennem él és veszve vélem,
Ahol üdvöt a jelen szerez.	Istenülve élek boldogan.

[...]

Messze zúg a hálátlan élet,
Hír, kajánság, megcsalt szenvedélyek
Hangja elhal, míg hozzánk beront.

A beteljesült szerelem egyaránt jelentheti a Van világában a vágyott harmonikus létállapot átélését, ahogy egy valahai egységes lét töredékének átélését. Transzcendens magaslatokba emeli, vagy ahhoz hasonlítja a szerelmi egygyólvadás perceit: „Néhány futó perc birtokom csak, / Amily futók, oly boldogok – / Mert e percekben századoknak / Üdve s egész egy menny ragyog” (a *Borbálához II.*), ahogy az egyik legsikerültebb versében, *A téli éj dicsérete* záróstrófájában is: „Ha istenek egébe szállanék, / Tán észre sem venném a változást.” A szerelmi együttlét bensőségeségét, az „Átérezzük, hogy egymásért vagyunk” állapotát a külvilág szétszakító effektusaival állítja szembe, szinte leltárszerűen felsorolva azokat:

[...]	A boldogság, mi egyikünkben él,
El van szakítva tőlünk a világ,	A másiknak valódi kéjt szerez,
Nincs fesz közöttünk, nincs hideg szabály,	Nem mint kívül, hol egynek élve, ah,
Nem üldöz részvét, sem kíváncsiság.	Más számtalannak szörnyű pokla lesz.

S míg egybevetve sok rossz érdeket
Az összepántolt szív csak tönkre jut,
Te nem keressz bennem hírt, kincseket,
Te nem szeretsz mást, mint a férfiút.

Bóka László szerint, ha a modern szerelmi líra tematikus újdonságait keressük, Ady és Vajda előtről, Madáchhoz kellene fordulnunk. *A lírikus Madách* című tanulmányában többfajta párhuzamot talál Ady és Madách szerelmi lírája között, így például a nagyfokú érzékiséget, melynek szép verse *A téli éj dicsérete*.¹¹⁴² Szili József a részletértékeket felmutatva elemzi e költemény „mozzanatos kidolgozás”-át,¹¹⁴³ mely kívülről láttatva, mozdulatok, látványok felidézésének („Hajfűrtjeid behálózzák kezem, / Gyöngén kibontom, s végigjártatom / Szép termeted hullámalakjain, / Minőket művész legszebb álma szül.”) hosszú bevezetésével örökíti meg a szerelmi egyesülés teljességének transzcendentált pillanatát:

Ha istenek egébe szállanék,
Tán észre sem venném a változást. –
De óh igen, csókok hiányzanék,
S ezért az ég nem ad kárpótlást.

Az *Önmegtagadás* verse feszes képszerkesztésével, egyéni mitológiájával egyszerre fejezi ki a szerelmi érzés teljességét és a visszafogott búcsúzását, melynek szomorúságát a ritmus harmonikussága oldja fel (Petőfi *Fa leszek, ha...* szerelmi dalának parafrázisaként).¹¹⁴⁴

Ha csillag volnék Isten trónja mellett,	Ha éden kertének lennék virága,
Mégis csak e porföldre szállanék,	S rideg lakásod lenne pusztaság,
Itt nyílna nékem a boldogság benned,	Vagy vélem jőne éden illatárja,
Minőt számomra mást nem ad az ég.	Vagy hervadnék veled, mint sírvirág.

Körödbe helyezte végzetem szeszélye,
S önakarát, ím, száműzésbe visz,
Bírá sodért ki édenről letenne,
Nyugalmadért elhagy még téged is.

Madách, ha az ’igazi’ szerelemről szól, akkor a szerelem önmagában lévő értékességét, homogén voltát, ugyanakkor kizárólagosságát követeli, ahogy a *Szív és ész (Borkáboz)* (1863) költeményének utolsó három strófája, melyet akár Ady is írhatott volna, Bóka László szerint. Szili József összehasonlításában e három versszak Szabó Lőrinc „*Semmiért egészen* vér és jog szerint való előzménye.” Még az „és én majd elvégzem magamban” himszámvetése is benne van, az „Ily árért sem vásárolta drágán” gondolatban.¹¹⁴⁵

Aki engemet akar szeretni,
Az szeressen őrülni, vadon,
Vessen az meg minden oly sorompót,
Mit élébe Isten, ember von.

Aki engemet akar szeretni,
Légyen angyal és ördög vélem,
Hír, jólét ne legyenek előtte
Semmi, semmi, csak a szerelem.

S verve sorstól végig a világon
Áldja a szerelmet boldogan! –
Ily árért sem vásárolta drágán,
Melyben a menny üdvössége van!

A *Szerelem* ciklus végén található tíz költeményt utolsó nagy szerelméről, Borkáról, nagy valószínűséggel Makovnyik Jánosné Sulyan Borbáláról¹¹⁴⁶ írta Madách. Horváth Károly,¹¹⁴⁷ Bene Kálmán,¹¹⁴⁸ Szili József egyöntetűen kiemelik a *Szív és ész* (*Borkához*) és a *Boldog óra* címűek ’jólsikerültségét’.¹¹⁴⁹ Sőt, Szili József szerint a *Boldog óra* nemcsak az eszköztelenség műremeke, hanem „hihetetlenül egyedül áll a tizenkilencedik századi magyar költészetben. S nemcsak témája, a téma hiánytalan és hibátlan poétikai kidolgozása miatt. A hanghordozás, a deklamáció minden változatában versenyképes az *Előszó*, az *Emlékezés egy nyárárszakára* vagy a *Káprázat* orkesztrációjával.”¹¹⁵⁰ Ez utóbbi Szabó Lőrinc verssel történő egybeolvasásának egyik következtetése, hogy az „abszolút egység, egyesülés le-
szögezése” „férfi mód egyoldalú”:

Győzött hát a természet feletted,
Meggzúntél, nő, élni önmagadban,
Szíved egy veréssel, egy reménnyel
Szívemben dobog csak. –
Keblemen túl nincs számodra élet.
Hogyha mostan elszakítna a sors,
Lelkedet is elvinném magammal
S te halott maradnál. –

A *Boldog óra* második felében a szerelem beteljesült állapotát az (érték-
telen) realitás elvárásaival állítja szembe, felsorolva mindazon korlátokat,
amelyek ezt a szerelmi egységet szétválaszthatják. A beteljesült szerelem az
egész-szé levés állapota, a „világ lelkével”, „Isten szellemével” való össze-
olvadottság transzcendentált és egyben metafizikai élménye. E költemé-

nyekben (ahogy a *Borbálához* II. szakaszában is) a szerelem, mint az élet-teljesség euforikus átélése valamint az egyén felolvadása a szerelem révén egy ős-egységben a vitalisztikus jegyeket is¹¹⁵¹ mutatják.

Elborúl a mindenség körülünk,
Nincsen élet kívülnk e földön,
Illem és hiú társas szabályok
Kisszerű korlátai lehullnak,
Nincsen vágy szívünkben, gondolat nincs,
Mely ez édes percen túl repülne.
S mint a lélek, mely kikél a testből,
Egyesülve Isten szellemével
Boldog, mert most lett csak még egésszé,
Nem tépik szét többé szűk sorompók,
Mik közt oly soká sírt:
Lelkeink közt is lehullt a korlát,
S boldogok, hogy ekként egyesülve

Közelebb jutottak Istenükhöz;
Mégcsak egy kis lépés, s összefolynak
A világ lelkével. –
Mért nem tesz most semmivé az Isten?
Élvezünk egy percet édenéből,
Mely mint csillag hullt alá a földre.
Mért nem tesz most semmivé az Isten?
Ilyen boldogság után nagyobbat
Adni nincs úgylis elég hatalma.
Óh talán hogy ébredjünk fel újra.
És körülünk vesszen az igézet,
Míg világunk költőitlen arccal
Bámul újra ránk le! –

A „világ lelkével” („szellem”-ével) való összeolvadottság élményének további variációja és szinte gyűjteménye a *Válaszul* című Madách-vers, mely retorikus szövegszerkesztése révén – Szili Józsefet elemzéséből idézve – „nagyon is kimunkált, pontos arányokkal, tükrözésekkel, egymásba épülő szövegelemekkel élő kis műremek. Megkockáztatnám, hogy valóság-gal cizellált az építkezése. Hangvétele persze olyan, mint Arany legkorább-ról fennmaradt verséé.”¹¹⁵²

Nézőpontom felől a kettészakadt világ egész-ségének megsejtése e költemény, a lét-egység harmonikus állapotának átélése, melynek során háromszor ismétli meg, más-más tárgyiasság (a táj, a csillagos ég, a zene) nyomában, a lét-egységét átlengő „szellem” megsejtését. A világ szent egységének megsejtése ez, mely ugyanakkor az egyén, az individuum számára ambivalens, egyszerre fájó és vonzó, idegen s mégis rokon, alig érthető, mégis megragadó.

Szili Józseffel egyetértve a formai megoldások tekintetében: „A negyedik versszak teljes súlyával feszül neki ennek a három előzetes állítás-nak-tagadásnak. Az ott felvetett témák (bájos táj, az éjszaka képe, a zene) szó szerint nem ismétlődnek, helyettük a szeretett nő tulajdonságaira te-

relődik a figyelem, de az összegezés minden előzményt is magába ért, a nő körüllebegő szellembe olvaszt. A költemény a témaösszegező stilisztikai-retorikai formula egyik legszebb, legösszetettebb példánya.”¹¹⁵³

Jól mondtad óh, ha tiszta reggelen
Végigtekintünk bájos táj felett,
Körülünk zsong az élet műhelye,
S napsugár tölt el minden téreket:
Nem az egyes fa, bérc, mi megragad,
De a szellem, felettek mely lebeg,
S kicsinységünknek fájó érzete
Beléolvadni vágyik és remeg.

Jól mondtad óh, ha csendes éjfelen
Végignézőnk a milljó csillagon,
S porszem-világunk és a végtelen
Közt állva, sejtés bűvarázsa von:
Nem az éj s csillag az, mi megragad,
De a szellem, mely közte tévedez,
S mint idegen s velünk mégis rokon,
A mult lelkünknek fájó kéjt szerez.

Jól mondtad óh, ha hallgatunk zenét,
S hullámozó árján lelkünk a hajó,
Majd játszi kedvben rózsás part előtt,
Majd vad vihar s szirtek közt hanykodik:
Nem az egyes hang az, mi megragad,
De a szellem, mely mélyében beszél,
S bár félig értjük meg csak hangjait,
Ragad, ragad, s lelkünk örülve fél.

De azt nem mondtad, ím elmondom én,
Hogy, drága nő, ha hozzám vagy közel,
Nem játszi kedved, gazdag bámaid,
Nem lelked büszke röpte bájol el.
De az a szellem, mely körüllebeg,
S egy ily világot szent egységbe hoz,
S mit éjfél, nyári nap, mit zene szül,
Egyszerre mindaz általárjád.

Az egységes létállapot „szellem”-ének megsejtésének egyik módja a zene, a dal, ahogy több más versében is a világ egészét átjáró, a lélek mélyén meglévő „szent sejtetem”. A dal, melyet a gyermeki naiv személet még megért, s „Melytől a népdalnak szent visszhangja jó”, melyet „minden ért, mint szentlélek szavát”, „Csillag és a fűszál, állat, gyermekszív” (ahogy ez a már említett *Gyermekeimhez* című versében olvasható). Madách a gyermeklétben, S. Varga Pál meglátásával egyetértve, nem „egyszerűen a racionalitástól még nem érintett üde naivitást, hanem a sejtelmes mélységhez, az [Erdélyi emlegette] »őslét«-hez való közelséget, az ismeretkritikai szemponttól mentes egész-világban való teljesértékű bennelétet csodálja, fölismerve a rokonságot e naiv szemlélet és a népköltészet archaikus beállítódása, sőt a vallási tapasztalat között.”¹¹⁵⁴ „A pályatársak közül egyedül Madách Imre érezte meg Aranyhoz hasonlóan az »őslét« mélységeinek vonzását.”¹¹⁵⁵ Az ő-szűz e dalát ugyan az okoskodó ember már nem érti, de még boldog lehet az, „kinek fáj az, hogy feledé / A dalt, s lelke

mélyén szent sejtelve van”. E dal rokona a *Tragédia* zárószíne égi szavának, melyet Éva „tisztább lelkülete, / Az érdekek mocskától távolabb, / Meghallja azt, és szíverén keresztül / Költészetté fog és dallá szűrődni.”

Madách verseiben szembetűnőbb a közvetlen Isten és ember kapcsolat, mint a *Tragédiában*: a tiszta, őszinte szerelem nem más, mint egyesülés „Isten szellemével” (például a *Boldog óra* és *A téli éj dicsérete* című verseiben) vagy Isten közelsége egyben. Hasonlóan a „költő Isten kedves eszébe”, ahogy a *Költő barátomhoz* című episztolájában, és az *Éjjeli gondolatok* zárórészében is. A költészet, dal és a beteljesült szerelem révén átélhetővé válik Isten és az ember közvetlen kapcsolata, ahogy a természettel való harmonikus eggyé olvadás során is, melyet panteisztikus költeményei nyomatékositanak. S mindezt, a világ „szent” egységét szinte összegzi a *Válasz* költeménye. A líra s a *Tragédia* együttesében a dal metaforája egyaránt jelent(het)i a gyermek és a nő intuitív létmegértését, az „öslét” dalának értését, Isten „szellemének” e világban lévő bennelevőségét és magát a zenét, sőt, a költészetet is. Az *Örüljek meg* (1857) című versében a dal metaforájában szintetizálja az eddig említett jelentésárnyalatokat. Egyrésről elkülöníti az Isten által teremtett világ harmonikus, összhangzó dalát, mely megérteti az emberrel, hogy e világon minden mindennel összefügg, azt, hogy Isten lelke e dalon keresztül (immanens módon) világunkat átjárja: „Hogy minden egy nagy lánc egy-egy szeme, / Melyet mint dal, mint összhang foly körül / Az Isten lelke véghetetlenül”. Majd ezzel állítja szembe az ember vad énekét, mely elrontotta ezt az összhangzást, ezt az ős-egységet. Hasonlóan a *Gyermekeimhez* című vershez, itt is megjelennek e lényegibb dalt, a „szellemszó”-t sejtők, a harmonikus világ dalát értők, akik a romantikára jellemzően itt azonban már csak az örültek, a boldog szerelmesek és a költők:

E dal egy hangja volna a világ,
Ha volna úgy, minőnek alkoták;
De az ember teremteni akart,
Kitépte földét s elrontá a dalt. –
Azóta éltünk mint vad ének zeng,
Széthangzik minden, rémesen kereng,
S kinek szent ihletéstől ittan

Az összhangzásról még sejtése van,
Kebélben fáj a szellemszó s kisír,
Félszeg földünkre szokni hogy nem bír.
S e szózat az, mely az örültben forr,
Mit szerelem súg, a költő danol,
Mely lelkesített, jóslott, vezete
Mindenben, mit földünk nagyot szüle.

A *Költő barátomhoz* című episztolájában szinte tételesen foglalja össze a költészet két-világ közötti összekötő szerepét: egyrészt bemutatja úgy, mint a két-világ közötti átjárhatóság transzcendens eszközét („Lantodnak égből szállt alá varázsa”), másrészt, mint a Van világában is fellelhető menedéket, mely a lelki szabadság „naszádja”, az átszellemültség, az erény „tündérsziget”-e, hol az „édennek leng tiszta levegője”. Majd folytatva a fokozást: a realitást a költészet poétizálja át, így az világalkotó erővel bír, ahogy a *Számoltam magammal* költeményében is. Ezentúl a költészet őrzi, közvetíti, sőt, létre is hozza a múltot, jelenen, jövőn átívelő értékeket, hiszen a költő „Isten kedves eszköze”. Végül az utolsó gondolat azt állítja, hogy a világot teremtő-alkotó privilégium nemcsak a költőé, hanem a szellem emberé is: a rossz valóság átpoétizálásának módja és így az ember isteni része. Az utolsó négy sorban kissé szervesen kapcsolódik e gondolatmenethez a romantikus „vátesz-költő”-szerep szebb jövő-jósolata:

[...] nemes szűd nem kér tapsokat,
Lantodnak égből szállt alá varázsa.
Szent a költészet, mely égből jöve,
Az élettenger egy mentő naszádjá,
Hová még lelkünk szabadulni bír,
Ha a mocskos hab majdnem elragadja.
Tündérsziget, hol még erény honol,
S az édennek leng tiszta levegője,
Melyben minden tárgy fényesebb, nemesb
És a göröngy is át van szellemülve.
A harmaton, mely a pór lábait
Áztatja csak, bájának reng varázsa,
Ő sug a szellőben titkos danát,
Mely ellen a pór bundát vesz magára.
Ő leng a harcok zászlaja felett,
Hogy rongyai szentelt dicsőrköbren állnak,
Ő nemesíti győztes homlokát

E kéjét karddal megcserélt parasztnak.
Ő az, mi lánykánk homlokán ragyog,
S ígéretet varázsol bájkörébe,
Mi az oltárnak ég feszületén
S vigasztalást mosolyg a szenvedőre. –
A költő Isten kedves eszköze,
Mely által halhatatlanságot oszt szét,
A múlt örökségét ő óvja meg,
És a távol jövőbe jós sugárt vét.
Óh, hát kövesd szivednek istenét,
Légy költő felfogásban, gondolatban
És mint Isten te öntesz szellemet
Oda, hol nélkülöd csak rossz göröngy van.
Országodon a nagyság és erény,
Mit az imént csak gúnyolt a tömeg még,
Mint megláncolt oroszlán széttört
Bilincseit, s a gúnyolók remegjék.

6. Filozofikum töredékekben – versek sorozatában

Az életművön átívelő filozofikus igényű meggondoltság, a világ rendjével való számvetés, a létértelem keresésének alkotói igénye olyan erős, hogy ez az intenzitás a verseket mintegy sorozatba rendezi, így részletekben, szétszórva a két-világ filozofikus narratívája bontakozik ki, mint jellegzetes és meghatározó gondolatisága lírájának. Tudjuk, Madáchnak problémát jelentett a vers poétikai megformáltsága, ahogy azt Arany Jánoshoz írt levelében meg is fogalmazta, szinte kénytelen volt e rá „nehézkedő átokban mint valódi végzetben megnyugodni.”¹⁵⁶ E szinte fatalisztikus alkotói (ön)értékeléssel szemben a *Tragédia* megtalált formája, a drámai költemény dialogizáló, nézőpontokat és egyben szólamokat váltogató jellege, párbeszédeinek közvetlensége, érvelő, meggyőző, vitázó jellege szinte felszabadítja e végzet alól. A *Tragédiában* már azzal 'játszik', olyan gondolatokkal és retorikus szövegszerkesztéssel, amely a sajátja, olyan megélt gondolatokkal, amit valamiképp átélt, megismert és megőrzött, amit verseiben, drámáiban szétszórva felvetett, amit önmaga számára is, eredeti módon gondolt tovább, vagy amit önmaga számára sem tudott megoldani. A drámai költemény érvelő, dialogizáló, több „világnézetet” szembesítő dinamikája kivezette Madáchot abból a megmerevedett, korlátok és szabályok közé szorult verselgető attitűdből, mely sokszor sablonossá váló, érzelgős, redundáns, poétikai és a nyelvi megformálás nehézkességét mutató verseket eredményezett. Így mind a tematikában, mind a megformálásban, szerkesztésmódjában, mind a gondolatiságban e megtalált forma egy tágabb alkotói perspektívát nyitott meg számára. A *Tragédia* dialogikus formájának éppen az az előnye a madáchi nyelv hiányosságai felől, hogy 'irodalmiatlan', abban az értelemben, hogy nem elsősorban a nyelvi, képi, stilisztikai, zenei megformáltságával akar hatni, hanem a gondolatok dinamikus mozgásával, a meggondolásra való késztetéssel, jobbra a retorikus szövegalkotással. A *Tragédia* filozofikuma egy világmagyarázó, lét- és önértelmező és értelemkereső folyamat eredménye, mely ugyanakkor két évtizeden át hullámszik a lírájában is, egyfajta kísérletezésképpen.

Ami eredetivé teszi a költemények filozofikumát, hogy – szétszóródva – a két-világok viszonyrendszerét mutatják be, így a két-világ közötti ellentétek, a szakadozottság kíméletlen feltárását, és az átjárhatóság lehe-

tősegeit vagy a kettéhasadottság előtti, egy már elveszett ősi „szent” egység töredékekeit. Nem filozófiai, gondolati absztrakciók formájában, hanem az életvilág életbölcseleteként hatnak és éppen ez adja egy-egy tömör strófájának, néhány feszes szerkezetű versének kiemelkedően szuggesztív erejét. Gondolati reflexiókat hordozó verseinek életfilozófiája, léteértelmezése a kettészakítottság leltározásában és annak feloldási kísérleteiben konstruálódik, némileg ellensúlyozva e líra nagy részének megrekedt szentimentalizmusát, modorossá is váló panteisztikusságát, kiforratlan formái, képi hiányosságait, nyelvi darabosságát. E versek, mint gondolat- és formakísérletek pozitív hozadéka az, hogy valószínűsíthetően szükségessé vált számára egy átfogó, valamely vonatkozásban már szintetizáló egységet adó, ugyanakkor az ellentétes nézőpontváltásokon alapuló látásmódnak, a „világnézleti” sokféleségnek is teret adó világértelmezés kialakítása. Erről szól majd a *Tragédia*, mely nem rendszeres filozófiát nyújt, hanem egy bizonyos világnézeti orientációt sugall. Mégpedig azt, hogy „világnézletek” vannak, amennyire kizárólagosan, úgy ellentétességük értékhiérarchikus egységében is elgondolhatóan. A *Tragédia* filozofikumának formaelve lírájában is megnyilvánul, az ellentét és a hasonlóság logikai elvére építő kompozíciós formák érhetőek tetten a *P. barátomhoz*, az *Ifjan haljak meg*, az *Életbölcsetség* és a *Pereat* című versekben valamint számos további versében az ellentételező nézőpontváltás, vagy a különböző „világnézletek” egymásnak feszítése. Hasonlóan nagyfokú az azonosság a *Tragédia* és a líra halál-tematikáját tekintve, miszerint az életértelem a halál nézőpontja felől mutatkozik meg.

Madách *Az esztétika és társadalom viszonyos befolyása* című értekezésében a népköltészet mellett a Bibliában látja az irodalom tematikus megújulásának lehetőségét. A *Tragédiában* nemcsak az alaptéma egyetemessége, a bibliai keretek, az ószövetségi tereméstörténet és bűnbeesés történetének merész újramondása¹¹⁵⁷ jelenti a köteléket a szent könyvhöz, hanem egyfajta archaikus stílus megtalálása is. A bibliai témájú epikai keretű gondolati költemények, illetve elbeszélő költemények (*A betelt kívánságok*, *Az angyal útja*, *A nő teremtése*, *Az első halott*, *Lót*, *Nabukodonozor álma*, *Az utolsó ítélet*) valamint a versek képi világát át- és átszövő bibliai utalások is igazolják a *Tragédia* azon költői elgondolását, miszerint a „bibliai mítosz alkalmas költői forma az egyetemes emberi kérdések felvetésére és meg-

vizsgálására, bizonyos kompozíciós zártságot adva az élet különféle aspektusait számba vevő gondolatmenetre”.¹¹⁵⁸ Ismeretes, hogy Madách „bibliás” műveltsége egész életművében fellelhető.¹¹⁵⁹ Székfoglaló értekezésében ő maga hívja a figyelmet többek között a „szent könyvek” értékességére: „eddig alig sejtett kincshalmaz fekszik előttünk szent könyveinkben, legendáinkban, mondáinkban, melyeknek csak egyes szemeit kezdték felásni jeleseink, [...]”.¹¹⁶⁰ A fentebb említett költemények némelyike már mutatja a kompozíció (átláthatóság, világsszemle) ötletcsírát, valamint a szabad tér- és időjátékkal való kísérletezést is.¹¹⁶¹ *A nő teremtése* elbeszélő költeménye pedig már az egyéni mítosz formálásának bátorságát is, és mutatja egyben a luciferi történetnek egy egészen másfajta nézőpontból történő értelmezését, újramondását is. Amíg Madách nyelvének darabossága, nehézsége és archaikussága a versek megformálásának szempontjából hátrányosnak bizonyult, addig a *Tragédiában*, a bibliai keretben lévő és onnan kilépő szereplőinek nyelvezetében éppen ez a madáchi hiányosság lett az előny, mivel az archaikusság benyomását keltette. Ezt teszi szóvá Arany János 1861. november 5-én írt levelében, mikor Madách szövege erősségét dicséri: „[...] a te szöveged erősebb. Az ilyeneknél kétszer is meggondolom a változtatást. [...] Néhol pedig némi darabosság oly jól áll, hogy sajnálna az ember megválni tőle, mint Bánk bán némely zordságaitól.” Arany János kiváló érzékeléssel fedte fel ugyanebben a levélben, hogy honnan eredeztethető Madách nyelvezetének hiányossága, mely lírájában még szembetűnőbb: „A mű alapeszmében, compositióban, mind abban a mi lényeges – eredeti, merész, költői – hogy külsőben, de a legkülsőben itt ott némi hiány mutatkozik, az talán körülményidnek tulajdonítható. Talán nem hatott úgy át a magyar népnyelv érzete, mint oly nagy költőt kellene, az irodalmi nyelv pedig, évek óta romlik, több-több idegenszerűt vesz magába. Talán előbb kaptad a német s általában idegen kultúrát, hogy sem a magyar nyelvszellem kitörölhetetlenül ette volna be magát nyelvérzékedbe. Vagy ha nem így volna, úgy tán merészebb játékot üysz a nyelvvel, mint azt a nyelv most már tűrhetné.”¹¹⁶²

Madách verseinek összességében, néhány kivételtől eltekintve, a „mit” sokkal fontosabbá vált számára, mint a „hogyan” kérdése. A „hogyan” többségében átveszi a (kora)romantika poétikájának főbb vonásait, verseit az ellentmondásos érzelmek, az érzélgősség, a szenvedély, a pátosz, va-

lamint egy állandósult ellentételezés hatja át. A nyelvi megformálást tekintve az 1830-as, 1840-es évek irodalmának hatása alatt marad, leginkább a szóhasználat, az allegóriák kedvelése és a panteisztikusság erőteljessége révén, néhol szentimentális, s van, mikor népies-nemzeti. A madáchi költői szerep (kora-)romantikussága a kisszerű köznapiságból való kitörésben ragadható meg, a magasabb felé való irányultságban, mely, ha már nem tehető meg a történelmi cselekvés hősiessége révén, akkor a gondolat romantikus hőseként teszi ezt. Sajátosan (kora-)romantikusként nevezhető¹¹⁶³ e költői szerep abban a vonatkozásban is, hogy a szakmai, 'technikai' tudás helyét egy folyamatos alkotóvágy, elhivatottság, a folytonos írás, mint egyfajta küldetésstudat, „megszállottság” foglalja el.¹¹⁶⁴ E több mint két évtizeden át ívelő madáchi líra egészének modorossága néhány poétikai eszköz, tényező igen gyakori alkalmazásában ragadható meg, melyek ugyanakkor némely költeményében mégis újszerű megoldásokat is hordoz. Az egyik az ellentételezés, melynek formai variánsai ugyan növelik egy-egy költemény hatását, azonban szinte kizárólagos használata miatt lírájának egésze válik formai szempontból egysíkúvá. Negatív lecsapódása, ha az ellentétek öncélú és redundáns halmozását láthatjuk, míg az ellentétek használata akkor válik szervessé, ha érték- és tudatszembesítéssel és/vagy a nézőpontváltással jár együtt, néhány esetben létrehozva a viszonylagosságot, az ironikusságot. A másik modorossá váló tényező a panteisztikusság, melynek sablonossága önisméltelésében van, mivel ugyanazokat a természeti elemeket, szegényes, jobbára ellentételező eszköztárral megformáltan használja. Panteizmusa gondolatiságában mégis eredeti, egyrészt az ember és a természeti táj harmóniáját szemlélve, át tudja éltetni a természet, Isten és az ember egységét, így a természet, mint egyfajta isteni, mégis immanens „világlélek”, világ „szellem” konstruálódik. Másrészt a természet elemeivel, mint a lélekállapot kifejezésének eszközeivel állítja bensőséges viszonyba az embert. A természet, mint „világlélek” és a természet, mint lelkiállapot mellett panteista ábrázolásának harmadik típusú törekvése a természeti elemek emberi létállapot jelképeként való használata. A *Dalforrásra* utalva a kortársak között „Madách az egyetlen, akiben az élet megélése a szubjektivitás kereteiből kilépő, a természettel való elementáris azonosságállapotába visszatérő ember hangulatát ébreszti”.¹¹⁶⁵ A harmadik, líráját modorossá tevő tényező: a szentimentális, szen-

velgős, érzelgős stílus, ugyanakkor, ha az emocionalitás (akár a gyűlölet érzelme) kellő erővel bír, akkor éppen ez adja meg versei nagyfokú őszinteségét, valamint az érzelmi ambivalenciák erőteljessége révén néhány szerelmes versének meglepően modern hangját. Végül ilyen modorosság a gyakori, sokszor konvencionális allegorizálás, melynek egy némelyike, ha a romantikus képalkotásra jellemzően monumentális, kozmikus, akkor az egyetemes filozófiai gondolat szuggesztív erejű képi megformálása közé tartozik gondolati verseiben.

A madáchi líra filozofikumának meghatározó problémaköre a (valamilyen) szempontból értékes, illetve értéktelen világ, a Van és a Kell, reális és ideális, a köznapi, kicsinyessel szemben a magasabb szféra, összességében a diszharmonikus és harmonikus létszféra szétszakitottsága és kapcsolódásuk lehetőségeinek keresése, mely problémakör és a megoldási variációk versek sorozatában bontakozik ki. A szétszakitottság oka az ember. Innen az indulatos embergyűlölet, hiszen egy eredendően harmonikus, egységben lévő világot bontott meg és rontott el, mégpedig kisszerűsége, köznapisága, „fagylaló” tudása és „kalmárszellem”, valamint magabízó volta okán, mivel „dőrén és elbizakodva, / Sebhelyeket vág ha alkotni akar-na”. A világ hasadottségét elsősorban az érték-, tudat- és időszembesítő versekkel hangsúlyozza, melyek visszatérő következtetése: „Ember sorsa: hogy romlás legyen csak”. Lírájának (kora)romantikus költői látomásai e szakadozottságról nemcsak szuggesztív erejűek, hanem erőteljes társadalom-, vallás- és erkölcskritikával is bírnak, s e kritika ugyanúgy irányul a tudás, a szerelem, a keresztény erkölcs hamis, számító, érdekorientált és álságos minőségére is. Keresi a szélsőséges hasadottság ellenében az átjárhatóság, az egység megélhetőségének lehetőségét, a magasabb világ felé mutató tényezőket, illetve egy valahai egységes létállapotnak a töredékeit a Van világában. Lírájában a két-világ relációinak árnyalt gondolati variációját adja. Az eszményi és reál ellentétességének, a két-világ szakadozottságának megragadásához Madáchnak kiváló kritikus érzéke volt. Eredeti gondolati tartammal bíró, tömör sorokat, egységes versrészleteket bőven találunk, azonban csupán szűken 30 költeménye emelkedik ki a csaknem 300 verséből. A madáchi ’más ízüség’ továbbá egy nagyfokú őszinteségben, bátor kimondásban lelhető fel. Valamint abban, hogy a költészet transzcendentált felfogása, a két-világ „magasságkülönbségének”

narratívájában állóan, a magasabb létszféra felé közvetítő költői szerep nem ütközik a szakadozottságot leltározó szemponttal. E 'más ízűség' formai értékességét a feszes, logikus szerkezetben, az ellentét és a hasonlóság logikai elvére építő egységes szerkesztettségű vagy az ellentételező nézőpontok váltogatására építkező, ironikus hatással is bíró, érték- és tudatszembesítő versekben, a dialogizáló-érvelő-retorikus szövegalkotásokban és szuggesztív erejű allegorikus, kozmikussá tágitott képében valamint az elvont fogalmi, illetve a konkrét síkok vagy számos más típusú ellentét oszcillációjára építő képeiben lelhetjük meg.

E líra a formai hiányosságok, a nehézkes és archaikus nyelv ellenére is közel kerülhet hozzánk. A mélyen érző, a folytonosan elmélkedő, a valóságot igen kritikusan szemlélő, ám mégis egyfajta létteljességre vágyódó költő kérdésfeltevései, problémameglátásai ma is éppúgy aktuálisak. Lírájában egyaránt feltárul a világ Egész-sége, egysége iránti törekvése, ahogy a Van-ból való mélységes kiábrándulása is. Szinte leltározza az emberi egzisztencia és a világ szakadozottságát, elidegenedettségre utaló jelenségeit fáradhatatlanul regisztrálja a hasadást a Van és a Kellene között, ugyanakkor keresi, illetve felvillantja a máshogyan is lehetett volna, lehetne és a máshogyan volt 'Egész-élményét'. Versei sorozatában kibontakozó filozofikum, valamint az egyes önálló esztétikai értékkel bíró költeményei, így a *Dalforrás*, *Egy nyíri temető*, *Télen*, *P. barátomhoz*, *Pereat*, *Csak béke, béke*, *Életbölcsség*, *Zsibvásáron*, *Isten keze, ember keze*, *Éjjeli gondolatok*, *Pál öcsém sírjánál*, *Mária testvérem emlékezte*, *Ő- és újkor*, *Hit is tudás*, *Gyermekeimhez*, *Számoltam magammal*, *A Megráltó*, *Örüljek meg*, *A halál költészete*, *Költő barátomhoz*, *Egy örült naplójából* 12., 13. rész, *Kérelem egy nőhöz*, *Boldog óra*, *A téli éj dicsérete*, *Ömlengés*, *Szív és ész* (*Borkához*), *Borbáláshoz* (II.), *Válaszul*, *Önmegtágadás* versei nyomán kijelenthetjük, hogy Madách, a költő nemcsak a *Tragédia* alkotója. A „hosszú” 19. század irodalmának azon gondolati és esztétikai értékeit is hordozzák e kiemelt versek és mellettük még számos (fel nem sorolt, az előző fejezetekben kiemelt) versrészlet, mely egy egyedien formálódó világfelfogás és életfilozófia egysége.

A *Tragédia* értelmezéstörténetében a drámai költemény filozofikus áthallásainak gyűjteményét, a filozofikus analógiákat és asszociációkat, mint gondolati párhuzamokat Platóntól kezdve Karl Jaspersig ívelően sorakoztathattuk fel (*A Tragédia filozófiai forrásairól és párhuzamairól* című részfe-

jezetben). Hasonló bőséget tapasztalhatunk a madáchi líra utóéletének szakirodalmában is, többnyire az egyes versek „hogyan”-ját, formálását, hangját, ritkábban tematikáját illetően, mivel az áthallások, hasonlítások, párhuzamok Vörösmartytól Szabó Lőrincig ívelnek, Petőfi, Arany, Garay, Tompa, Bajza, Szász Károly, Vajda János, a fiatal Reviczky, Kiss József és Ady versein keresztül. Mindez egyrészt jelzi a madáchi líra kísérlet-jelleget, másrészt szabálytalanságát is, hogy alkotójuk „egyszerre volt mindegyik”: 19. századi. Halász Gábor, *Madách Imre Összes Műveinek szerkesztője* tömör megfogalmazásában: Madách Imre „a legtizenkilencedik századibb írónk, magyar kortársai közt nincs senki, akiben a kor ennnyire lényeges vonásokban testesülne meg. A többiek még romantikusok voltak vagy már realisták, hittek vagy megérintette őket a pozitivizmus első szele, népiesek voltak vagy a városiassággal kezdtek kacérkodni, idillt írtak vagy lázadoztak, költők voltak vagy tudósok. Ő egyszerre volt mindegyik, együtt változott a korszellemmel, nem is a hatása alatt, hanem belső törvényeknek engedelmeskedve. Az állandó késés irodalmában teljesen együtt haladt a külföldi kortársakkal, ugyanazok a válságok érlelődtek benne; tőlük függetlenül, de a nagyok rejtélyes belső összefüggéseivel jutott el a közös konklúzióig is. Mint a magányos tengerszem, végigélte a tengerek rengését.”¹¹⁶⁶

A madáchi líra egésze koraromantikus, romantikus és későromantikus, a modern líra felé mutató sajátosságokkal egyaránt bír. Madách költői habitusa a (kora-)romantika teljesség igényére, az egész-létre, az egységre való törekvésében jellemezhető, de értelme a dualításokat, a szétszakítottságot fedezi fel és érték-, illetve tudatszembesítő versek sokaságában rögzíti, a szakadozottság modern életérzését előlegezve. Gondolati reflexiókat hordozó verseiben a szétszakítottságokat sorjázza, a szakadozottságnak a későromantikára jellemző dezilluzionizmusával, az elidegenedettségre pedig néhol a modern lírára jellemző élményvilágot is érintve, ugyanakkor mégis, mindemellett egy (kora-)romantikus attitűddel keresve a két-világ egész-szé tételének lehetőségeit. S. Varga Pál szerint a költészet világa és az „életvilág” horizontja, az 1840-es évek magyar irodalmában azonosnak látszott, majd az önkényuralom után már kettévált.¹¹⁶⁷ Madách a már kialakult kettéválás megszüntetésében látja a költészet feladatát, bízva a poézis világalkotó-világformáló erejében. Ily módon az

1840-es évek hazai felfogásához áll közelebb (vagy tér vissza) a költészet feladatát, a valóságot átpoétizáló hatását illetően. Másrészt a költészet a két-világ egyesítésének eszköze, a két-világ közötti híd, az átjárhatóság útja, a valahai egység-állapot megélhető realitása (ahogy a beteljesült szerelem). Az európai szellemiség horizontján e madáchi felfogás, az organikus egység-elvűség narratíváján belül a 18–19. század fordulóján, a korai német jénai romantikusok művészetfilozófiai gondolataival mutat rokonságot.

Verseinek folytonosságában kevesebb az a terület, mely egyneműen pozitív értékű, hiszen a kettészakadt világban ugyanígy kettős értékpólusára hasadt számára az emberi tudás, a szerelem, a vallás és az erkölcs. A tudás ellentétes kettős minőségében a számító, vagy a részletekben látó tudást állítja szembe egy metafizikai, a lényeket látó bölcsességgel, az ősegyiség dalát értőekkel és hordozókkal (a gyermek, a népdal, a vallás, illetve a szerelmesek, az örültek és a költők tartoznak e körbe), akik felismerik az ember, a természet és a transzcendens szféra egységét. A szétszakított-sággal szembeni vágyott, „szent egység” létformájában az ember hozzátartozik a másikhöz, a természethez, Istenhez, mivel a természet maga Isten, annak lelkétől áthatott, ahogy az ember lelke „Isten-szakra”. Vágyódik arra, hogy az ember önmaga lehessen és maradhasson, hogy megélhesse mindenkori természetes érzéseit, emberi méltóságát, és a szerelmet, korlátok, konvenciók nélkül. Romantikus lelkülettel vágyódik egy magasabb létszféra elérésére és arra, hogy az ember létezése, valamely nagyszerű tevékenysége nyomán, értelmet kapjon. Egy olyan létállapotra, melyben az ember még nem távolodott el a maga (elsősorban a hiányok révén felismerni vélt) harmonikus egész-lényétől, a világ „szent” egységétől. Madách (ön)reflexív verseiben megkísérli elrendezni a világot; önmagát ugyan felszabadítja a korabeli (hazugnak vélt) társadalmi és valláserkölcsei konvenciók, elvárások, álmodálások, a Van világának korlátozott uralma alól, de ezzel együtt el is veszíti a tágabb hovatartozás érzését. Ezért lesz kiemelt szerepű az értékes belvilág, az otthon idilli verseinek a szentimentalizmus eszközeivel átszőtt élményközege, ahogy a szerelem teljességének intenzív megélése is, mely egyrészt a Van világtól való elhatárolódás, a két világ közötti egyensúlyteremtés, másrészt az őszintesége, finom erotikája révén már a modern szerelmi líra előfutára egyben. Ahogy

a modern lírát előlegezi abban is, miként a világrendi válságot, így a diszharmonikus világ elidegenedett emberi viszonyait feltárja, elidegenedett kapcsolatát a természethez, a tárgyi világhoz, a természetes létezéshez, a másik emberhez, Istenhez és önmagához is. A modern ember egyik elidegenedés élményét, a „minden egész eltörött” élményét nemcsak *Tragédiájában*, de verseiben egyaránt fellelhetjük. Az elidegenedéstől a költői létformával való (kora-)romantikus azonosulás menti meg, mivel a mindent átfogó költői attitűdben találta meg az egyéni életvilág-megoldást a szétszakadozott létben, valamint a teljességre, az egységre való folytonos törekvésben, irányultságban, melynek a költészet az eszköze. Időlegesen ezt a teljesség-élményt a beteljesült szerelem is betölti, a panteisztikusság is, viszont folytatólagosan a költészet az, mely a két-világ közötti hídként, az átjárhatóság útjaként értelmezett, a valahai egység-állapot megélhető realitásaként. Ahogy e költeményekben a poézis az ember isteni része, úgy a *Tragédiában* Ádám-Kepler az alkotó művészre vonatkozóan hasonlóan fogalmaz: „Kiben erő van és Isten lakik, / Az szónokolni fog, vés vagy dalol.” A költészet megváltó funkciója, a valódi világ értéktelenségeitől vált(hat)ja meg az embert, így nem csupán a rideg valóságot átpoétizáló eszköz, hanem több ennél: egy elvesztettnek hitt és egyben megtalált hit, „a szívnek vallása”.¹¹⁶⁸ A költészet és a hit szoros kapcsolata révén (melyet *Az esztetika és társadalom viszonyos befolyása* székfoglaló értekezésében részletez) Madách, költő a 19. század közepi és az önkényuralom válságának korában is, kortársai közt¹¹⁶⁹ tán egyedülként őrizte meg a költészetnek tulajdonított egyéni megváltottság tudatot és azt ki tudta békíteni – S. Varga Pál kifejezését alkalmazva – az „ismeretkritikai szemponttal.” Egy alapvetően (kora-)romantikus „filozófus-költő” és „prófétikus” attitűddel, az élet értelmére és értékességére folyton rákérdezve, mégis egy későromantikus dezilluzionizmussal kísérve, kritikus látéletét adta kora két-világa kettéhasadottságának. A madáchi lírában valamennyi, a magasabb világra mutató tényező ellentétes minőségűre hasad szét, egyedül a költészet az, melynek értékessége nem kérdőjeleződik meg. Kortársai közül Arany János állt közel e költészetfelfogáshoz, aki az „eszményi példány világnak”¹¹⁷⁰ szűkességét hangsúlyozta az ember alapvetően ideális természete miatt.

III. fejezet

„nem egy kimondott elvben” – a *Tragédia*, A civilizátor, a Mózes

„[...] nem egy világnézetében, nem egy kimondott elvben [...]”¹¹⁷¹

Madách Imre, 1844

A drámák értelmezéstörténetében, a Madách-monográfiákban és tanulmányokban a drámák során is a „nagy művel” kapcsolatos tematikus, motivikus és gondolati analógiák feltárására törekedtek. Sőtér István a líra egészét, mint az egyik *Tragédiához* vezető útként közelítette meg, míg a másik „út” a drámákon keresztül vezetett. Ahogy a madáchi líra, úgy a *Tragédia* előtt született drámák értékelése is többnyire funkcionális szemléletű maradt, miáltal Madách valamennyi drámáját, „még *A civilizátort* is ideszámítva – csupa útkeresésnek kell tekinteni”, folyamatos előkészületeknek.¹¹⁷² Az első drámában, a *Commodusban* „az ember önmagának istene” gondolata mellett az „Éden-szférát” idézi fel Virginia szerelme, mely a *Férj és nő* drámában már mint „elérendő célként jelenik meg”, ez utóbbi is a *Tragédiát* sejteti a „dualisztikus-antagonisztikus szemlélet”-ével. *Mária királynőben* „a *Tragédia* sűrítő, tömörítő, a jelképek evokatív erejét jól kihasználó jelenetszerkesztésének előzményeit” találjuk meg. „A *Csak tréfa* túlcsonduló líraisága majd a *Tragédia* bizonyos jeleneteiben találja meg szervezesebb és mértéktartóbb kifejezését”.¹¹⁷³ Az eddigi legutolsó Madách-monográfiában ugyanez a szemlélet érvényesül, igaz, Kerényi Ferenc nemcsak az egyes drámák és a *Tragédia* közötti gondolati, motivikus összefüggéseket gyűjti egybe, hanem a drámák egymás közötti illetve a fő mű közötti szövegátvételeket, valamint az átvett mintákat is összegyűjti.¹¹⁷⁴ A drámák esztétikai megítélése a Madách-irodalomban egyöntetű: az „igazi drámaiság”, a mélyebb gondolatiság, a konfliktus, a tragikus jellemábrázolás és a katarzis egyaránt hiányzik belőlük. Ezen egyhangú értékelés alól kivételt képez a fő mű után közvetlenül keletkezett *Mózes*, Palágyitól Kerényi Ferencig a madáchi drámákból a leginkább ’sikerültnek’ ezt vélik.¹¹⁷⁵ Két ellentétes esztétikai értékelést kiemelve: Barta János szerint a *Mózes* alig különb a pályakezdő műveknél,¹¹⁷⁶ míg vele szembe Mezei József politikai és művészi-etikai hitvallásnak tartja.¹¹⁷⁷ A történelmi ember etikai kér-

déseire adott válaszként interpretálja, terjedelmes elemzésében kiemelve a műzesi választások etikai súlyát, emberi gyengeségei ellenében elkötelezettségét.¹¹⁷⁸

A továbbiakban a jellegzetes madáchi „[...] nem egy világnézletében, nem egy kimondott elvében [...]”¹¹⁷⁹ látásmód érvényesülését mutatom be a *Tragédia* szomszédságában keletkezett két drámai mű esetében (egyenként a fő műhöz viszonyítva), mivel a jellegzetesen ellentételező madáchi nézőpontváltás nemcsak egy adott műalkotáson belül, hanem az egyes művek egymás közötti viszonylataiban is fellelhető. Ha csak a *Tragédia* keletkezésének környezetére figyelünk, az előtte vagy vele egy időben keletkezett, háttérbe szorult¹¹⁸⁰ *A civilisator, komédia Aristophanes modorában* című (1859) szatíráját emelhetjük ki e szempontból és közvetlenül a *Tragédia* után íródott, már kellő figyelmet kapott *Mózes* című drámáját.¹¹⁸¹ Az elemzők többsége azt emeli ki, hogy *A civilisator* az egyetlen politikai szatíra a németesítő Bach-korszakról, a *Mózes* pedig a nemzet függetlenségének gondolata és a nép szabadságra érettségének a dilemmája. Összefüggésrendszerükben e három művet e nézőpontból nem vizsgálták.

A civilisator című szatíráját a madáchi nézőpontváltás felől, mint a *Tragédia* ellentétes (parodisztikus és travesztikus) párdarabját ismerhetjük fel. A közel egy időben való írás¹¹⁸² és az ellentételező mintázat, mely a két mű közötti párhuzamokból levonható, a sajátos, már a fiatal Madáchnál megfogalmazott „nem egy világnézletében, nem egy kimondott elvében” orientációból fakad. S ez nemcsak az egyes műveken belül, hanem a művek egymás közötti viszonyában is érvényesül. Mindez Madách észjárásából, gondolkodásmódjának, látásmódjának ellentételezett kétpólusosságából, bipolaritásából adódik. Abból, hogy egy adott jelenséget nézhetünk a színéről és a fonákjáról is. Mialtal egy-egy problémafelvetése, (filozofikus) kérdése többfajta válaszlehetőséget generál, s azok folytonosságba állított végiggondolását. Nemcsak egyetlen művön belül érvényesül ez a végiggondolás, a nézőpontváltással, azaz a gondolati horizontváltással együtt járóan, ahogy azt láthattuk a *Tragédiában*, hanem a művek sorozatán keresztül is, miként lírájában a két-világ problematika végiggondolási lehetőségeiben. (Előrevetítve megjegyzem, nem véletlen, hogy Madách a kisserű Stromm szájába adja az ’egy-ügyű’ nézőpont hangsúlyozását: „Hagyj csak most békét, aki kettőt boncol, / Az alaposan egynek sem felel meg.”)

A mottóként idézett madáchi gondolat, a Szontagh Pálnak küldött, valószínűsíthetően 1844 első felében keletkezett levél kiemelt szövegrészelete tulajdonképpen egy vita részlete Madách *Falusi tilinkó* című versgyűjteménye kapcsán, mely elveszett.¹¹⁸³ A levélben e versgyűjtemény nyomán fejt ki Madách nézetét: „Meg botránkozik ugy hiszem sok hideg megfontoló ember a’ *Falusi tilinkó* nem egy világnézetében, nem egy kimondott elvében, és meg botránkozik azon ellen mondásokban mellyekben sokszor két különböző vers ugyan egy tárgyra nézve egymással áll.”¹¹⁸⁴ A különböző „világnézet” egy ugyanazon tárgy kapcsán, a „kimondott elv” két vagy többfélesége természetes volt a fiatal Madách számára, ahogy természetes észjárása maradt két évtizeden át. S ahogy azt már többféle vonatkozásban is bizonyítottam, az ellentétes nézőpontok váltogatása, egy jelenség két különböző vagy többnyire ellentétes nézőpontból való szemlélése, és ennek nyomán a „kimondott elv” többfélesége, ahogy a *Tragédia* filozofikumának meghatározója (a három gondolati horizont, a metafizikai, antimetafizikai és az „életbölcseleti” felfogások felől a filozófiai problémakörökre adható háromféle válaszlehetőség formálódása, többfajta szólam formájában), úgy lírájának is értelemkonstruáló tényezője, sőt még a töredékeiben, jegyzeteiben, a rajzaiban is érvényesül. E madáchi látásmód és egyben nézőpontváltás a *Tragédia* szomszédságában keletkezett drámai műnek és szatírának a drámai költeményhez való kapcsolódása milyenségében is megnyilvánul.

Az ’egymásba-játzás’ című fejezetben *A nő teremtése* című elbeszélő költeményét a *Tragédia* (vagy egy korábbi kísérletének, változatának) paródiájaként értelmeztük, Lucifert illetően. Hasonlóan *A civilizátor* a *Tragédiához* viszonyítva a „Tragédiának nézed? nézd legott / Komédiának s mulattatni fog” nézőpontváltás mentén úgy (is) értelmezhető, mint a drámai költemény parodisztikus, egyben travesztikus párdarabja, terjedelmében szinte annak egy színével egyezve meg. A travesztikus párhuzamokat előszámlálva, Istvánra (ádámi) (ön)paródiaként is tekinthetünk, aki a komédia első elemzője, Palágyi Menyhért szerint a „magyar vérmérsekletet – és ami egészen új – a magyar bölcselet is szemlélteti”.¹¹⁸⁵ A magyar vérmérseklet idealisztikus vonásának egyfajta paródiája az is, amikor István gazda, a házat elfoglaló és őt az ólba küldő Stromm ellen nem lázad fel. Hiszen továbbra is rendületlenül hisz abban, hogy, mivel az „ember Is-

tennek mása”, így „nem lehet feltenni”, hogy jót ne akarjon, csak ez éppen még hátravan, így inkább elmegy aludni: „Éppen most álmodom, hogy jóra fordult”. Az Angyalok kara ellenpárjaként felállított svábbogarak kara néha kesernyés igazságokat is kimond: „Új világrészt / Csak féreg alkot, nem oroszlán.” Strommra pedig mint Lucifer travesztijára tekinthetünk, aki egyrészt a Bach-rendszer megszemélyesítője, bürokratizmusának jelképe, a luciferi ráció paragrafusokban rögzült kisszerűsége, másrészt a német szaktudást és szellemet képviselő ember jelképe is. Palágyi Menyhért szerint a „satyra eszmei tartalma a Stromm és István bácsi közötti elmés párbeszédekben fejlik ki”, melynek során a költő mintegy kitölti „bosszúját” „a fél-, negyed- és tizedrész embereket nevelő német szakrendszeren” és a spekulatív német filozófián.¹¹⁸⁶ Példaként első beszélgetésüket kiemelve, Stromm szájába a következő bölcsességeket adja: „aki kettőt boncol, / Az alaposan egynek sem felel meg.”; vagy „és aki tanít, / Őrizkedjék bármit is tanulni. / Csak egy van, mit mindennek tudni kell, / Adót fizetni engedelmesen. / Így készül a derék sok szaktudós.” István gazda válasza:

„Nem szaktudós, de tudós szak talán.
[...]
Az ily miszórú munkás egyszerű nép
Bár nem ér rá, hogy alapos legyen,
Mert mindenik percét száz gond igényli,
És jobbra-balra foltoz, tatarol,
Hol éppen feslik, ahol dőlni készül,
Elveszne éhen, hogyha mindig varna,
Rongyokban járna, hogyha mindég főzne,
Elveszne lelke szellemtáp hiában,
Elnyomorodnék, hogyha nem mulatna,
S önmemberségéből így csak megél.
De terveid, ha lelkesíteni nem,
Mulatni mégis okvetetlen fognak.

STROMM

Készen vagyok. S most mindenek előtt
Szólj jó barátom; ismered-e Hegelt?

ISTVÁN

Nem én.

STROMM

Hogy érted hát meg tervemet,
Csak azt a szubjektív- és objektívot,
A pozitív- és negatívot tudnád.
Teszem ha az ember pozitív,
Mi kívüle van negatív – nem ember.
Értetted-e?

ISTVÁN

Igen. – Ember vagyok,
Te kívülem – nem ember vagy gazember.

STROMM

Szofizma volt, szofizma, Istenemre!
Hol a morális, a közérzet benned?
Ez nem germán-keresztényen eszmélánc!

ISTVÁN

Hát hagyjuk abba.

STROMM

Másképp kísértjük meg
Argumentummal a posteriori.

ISTVÁN *(botot subogtatva)*

Ah, ebben már erősebb is vagyok.”

A civilizátor szatíra, mint a *Tragédia* ellentétes párdarabja elemzésében Bene Kálmán (korábbi meglátásom) a madáchi ellentétes együttlevőség alapján von párhuzamot a két mű között, ezt megelőzően kitér *Az ember komédiája* „fantom mű” létezésére is, s azt *A civilizátorral* azonosítja:¹¹⁸⁷ „A *Tragédia* és a *Komédia* (*A civilizátor*) nemcsak műfajilag egészítik ki egymást – mint már említettem: a *Komédia* esetünkben tulajdonképpen egy travesztált *Ember tragédiája*-nak is olvasható. A két mű: ég és föld, szellem és anyag, színe és fonákja – a *Tragédia* monumentális nagyvilágát a *Komédia* hétköznapi kisvilága egészíti ki, a nagy mű »homéroszi hőseinek« helyébe a *Komédia* kisserű figurái lépnek. A mindig újrakezdő, küzdő Ádámot itt egy a sorsával elégedett, a megpróbáltatásokat az utolsó pillanatig birka módra eltűrő figura, István gazda váltotta fel. A tagadás ősi szelleme helyén egy bizarr, groteszk bürokrata, Stromm próbálja »civilizálni« Istvánt és világát. A szívárványosan sokszínű, a szerelem eszményét oly sokoldalúan megjelenítő Évák helyébe egy nagyon is köznapi, a szerelmet a maga nyers testi valójában megelő sváb cselédlány, Mürzl kerül. Az angyalok kara helyett itt a svábbogarak kara zengi lírai kommentárjait. Athén, Bizánc, Párizs, London sokarcú tömegemberei helyére a *Komédia* soknemzetiségű cselédei állnak. A *Tragédia* hőseit tehát a *Komédia* antihősei váltják fel. A *Tragédia* konfliktusai két szinten jelennek meg: egy transzcendens világban az Isten és az ördög között és a való világban, az emberiség történelmi küzdőterein a titáni hős és a »hitvány« tömegek, a nagyra törő szellem és a korlátokkal teli anyagi világ közt, végtelen nagy időintervallumban. A *Komédia* összecsapásai csak egy részecske-világot s egy adott helyzetet jelenítenek meg, itt és most, Madách jelenében: a főkonfliktus a gyarmati sorba került magyarság és az őt uraló Bach-kormányzat ellentéte. [...] *Az ember tragédiája* magasztos romantikus emelkedettségét hangszerelte vaskos realitássá, a megrendítően tragikus vagy lírai mozzanatokot változtatta nyers, komikus, köznapi szituációkká *A civilizátor* hasonló témájú része. [...] A hősök, a műfaji párhuzamok és a drámai szituációk egymásra rímelve mellett igencsak bizonyító erejű a két mű összetartozását tekintve a nyelv, a stílus is. Ami az egyik oldalon fennkölt, magasztos, filozofikusan gondolatgazdag, az a másikon komikus, ostobán bölcselkedő, alantas, durva, sőt trágár kifejezéseket is felvonultató vulgaritás. Mindkét mű sajátja a szereplők közti szójátékos, szentenciózus tömör vita, [...]. A párhuzamok tovább bővíthetők, de azt hi-

szem, ennyi is elegendő annak a feltételezésnek az igazolására, hogy *A cívilizátor* bizony lehetett *Az ember komédiája*. A *Tragédia* és a *Komédia* egybeolvasása erről győzött meg – bár ez természetesen ugyanúgy csak feltételezés, mint az, hogy a *Tündérálom* lett volna a kérdéses mű. Ha mégis az én sejtésem a hihetőbb, akkor ez felülírja a dráma keletkezésének időpontjáról eddig vallott nézeteket is: valószínűbb, hogy az 1859-es év végére és nem az év első hónapjában készül el eme komédia. Miért? Mert oly sokoldalúan felhasználja a nagy mű sémáit, annyira feltűnő a két dráma ellentétes együttlévősége, madáchi bipolaritása, hogy ez előttem a két alkotás párhuzamos, egy időben történő írását tünteti fel valószínűbbnek.”¹¹⁸⁸

Madách *Mózes* című drámája, melyet a *Tragédia* befejezése után szinte rögtön elkezdett és 1861. november közepére be is fejezett, az irodalmi közmegegyezésben a fő mű utáni legsikerültebb darabja a többi drámához viszonyítva, bár értelmezés- és hatástörténete nagyságrendben csupán apró töredéke a drámai költeménynek. Azonban tagadhatatlan, hogy amíg a kortárs magyar „drámatermés 90%-a feledésbe merült”, addig a *Mózes* „újra és újra színpadra kívánczik”.¹¹⁸⁹ Az 1888-as ősbemutatója a Kolozsvári Nemzeti Színházban volt. 1925-ben a Pesti Nemzeti Színház próbálta felújítani a darabot, sikertelenül.¹¹⁹⁰ Keresztury Dezső 1966-ban a mai nyelvhasználatnak megfelelően alakította át, megtartva archaizmusát és pátoszát.¹¹⁹¹ E szöveg kiadása Kass János néhány illusztrációjával jelent meg, többségükben a szereplők portréival, mitikus nagyságukat, archaikusságukat hangsúlyozva. A megújított művet 1966. március 4-én mutatták be Veszprémben, nagy sikerrel, majd 1968-tól több száz előadáson keresztül láthatta a publikum a budapesti Nemzeti Színházban. A szabadságjogok és a nemzeti függetlenség (az isteni törvényekbe és a frigyláda jelképébe is bújtatva) áthallása révén is a dráma „a Nemzeti kassza-darabja lesz, több százados sorozatban, úgy, hogy az 1971-es évad nyitó-műsorává válik, melyben Sinkovits Imre (majd a két Sinkovits) majdnem meghaladhatatlan színészi csúcsteljesítményét ünnepelheti.”¹¹⁹²

A *Mózes* a *Tragédia* felvetette néhány kérdésre más válaszokat ad, ugyanakkor a jelenségnek egy másik oldalát mutatja meg, „kimondott elvében” másfajta megoldást nyújt. Itt a „nagy ember”, Mózes már nem divinatorikus pozícióba helyezett („Én Isten nem vagyok, történeteket / Nem tör-

tétekké tenni nem tudok...”). Népének (többször is meg nem értett) vezére, de egyben istene hű szolgája, egyszerre fölé- és alárendelt. Az Úr által kiválasztott próféta, aki a mű elején még lenézte a népet („S pór-munka közt törjön meg szellemem, / Mely a tömeg felett ragyogni lett”), azonban a darab végére erkölcsileg felemelkedve a „nép szívében ver csak élete”, s nyugodt szívvel mondhatja halála előtt: „E népben élni, halni megtanultam”. A *Mózes*ben a „nagy ember”, mint a népe vezére és az istenük közötti közvetítő próféta már nem bukik el, „elvezeti népét a Kánaánba, miután érdemessé tette azt a szabadságra.”¹¹⁹³ A dráma egyben válasz a kor aktuális nemzeti problémáira is,¹¹⁹⁴ ezen túl egyértelműen igenlő válasz a küzdés értelmességének kérdésére, a jobb jövő reményét fejezve ki. „Mózesben az eszményi népvezért mutatta föl s egy nemzet kitartó küzdelmét a jobb sors iránt”;¹¹⁹⁵ miáltal Mózes és népe kétes, ám kitartó küzdése mégis értelmet nyer.

A *Mózes* dráma a *Tragédia* ellenpárja a „nagy ember” és a tömeg illetve a nép konfliktusát illetően, valamint a nép arculatát is tekintve, miáltal ugyanannak a problematikának ellentétes megoldásaként tekinthetünk e darabra, mint egy másfajta nézőpontból kimondott elvre. Mivel, bár a fő konfliktus Mózes hite, céltudatossága és a zsidó nép gyengesége, ingadozásai, kishitűsége közt alakul ki, s ugyan a nép „megromlott a hosszú szolgaságban” és „Lassan kell azt sok szenvedésen át / Szabadságára tenni érdemessé”: mégis e konfliktusos folyamat negyven év alatt eredménnyel jár. E hosszú folyamatban¹¹⁹⁶ Mózes nem bukik el tragikus hősként, hiába hátráltatja „a szabadságra érdemessé tenni” folyamatát a nép részéről az önzőség, a becsstelenség, az aranyborjú imádása vagy az egyiptomi szolgaság visszasírása, hiszen a „szolgaság gyáva bélyege / Lelkébe mélyen ette bé magát”. Sőt, a dráma végén már e nép is „méltóvá válik a felemelkedésre, méltóvá a szabadságra”.¹¹⁹⁷ Ily módon a mózesi eszme megvalósíthatónak bizonyult, a sok szenvedés értelmet nyert egy jobb kor eljövetele által:

„Mózes meghalt! – Le térdre, nemzetem!
 Prófétád sírba szállott, és vele
 A kétes küzdés, fájdalmas kora. –
 De oh ne hidd, hogy meddő volt ezért
 E gyász kor. – Nem, nem, az szülé az újat,
 Melynek csak kínja volt övé, – virága
 Miénk lesz, [...]”

A dráma a Magyar Tudományos Akadémia Karátsonyi-pályázatán egybehangozón kedvezőtlen véleményt kapott, miszerint „dramatizált eposz maradt”, s nem tragédia. A bíráló bizottság tagjai Arany János, Bérczy Károly, Jókai Mór, Kemény Zsigmond és Pompéry János voltak. A bírálók összefoglaló jelentését Bérczy Károly írta, melyben a *Mózeset* „*Az orléansi szűz*”-szel hasonlítja össze, ki szintén égi hivatást követve, győzelemre viszi népét; azonban Schiller drámái ütközésbe hozza Jeanne d’arc hivatását az ellenséges hadvezér iránti szerelmével, míg *Mózes* végig dramatizált eposz marad.” Voinovich Géza összesített ismertetésében kiemeli a bírálóknak a dráma nyelvezetét érintő kritikáját is.¹¹⁹⁸ A hajdani bizottság illetve a második monográfus, Voinovich Géza értékelését túl szigorúnak tartva Horváth Károly és Bene Kálmán, elemzésükben mindketten a 19. századi drámairodalom jelentős alkotásai között tartják számon a *Mózeset*. Korábban Keresztury Dezső hangsúlyozta, hogy a kortársi bírálattal szemben Madách éppen hogy megelőzte korát, mivel „korunk széttrökte a dramaturgia akadémiai szabályait, [...] A Mózes sem akadémiai pályázatokon babért érdemlő szabályszerű tragédia, hanem roppant méretű sorsdráma”,¹¹⁹⁹ miáltal elsősorban a műben felvetett problémák drámaisága ragadja meg az olvasót. Bene Kálmán, Horváth Károllyal összhangban,¹²⁰⁰ a bibliai anyagnak, az *Összövetség* Mózes második könyve történetének leleményes és eredeti feldolgozását értékeli. Csupán egy jellemző eltérést kiemelve az átfarmálások közül, így a *Bibliában* nem szereplő mózesi identitásproblematikát, ez már az első két jelenetben drámai, belső konfliktushelyzetet teremt, hiszen az egyiptomi öntudatú, a fáraó főemberévé előlépő Mózes Jókhebedtől megtudja, hogy ő valójában zsidó, és Áron, akit az ellenségének hitt, nem más, mint a testvére. Bene Kálmán ezen túl a mózesi küldetéstől eltérítő választási, szélsőségesen vagy-vagy helyzetek hatásos és feszes szerkesztettségét értékeli, például már a második jelenetben a hétköznapi emberi boldogság (Cippora) és az isteni küldetés közötti választás hangsúlyozottságát. Ez a kizárólagosan ellentétes, vagy-vagy választási helyzet „tükröszerűen és felerősödve megismétlődik a negyedik felvonásban, ahol a nép Mózes ellen fordul, és megjelenik Jethro és Cippora, hogy hazahívják Mózeset. A hős azonban ellenáll a csábításnak, és képes folytatni nagy művét. A két rész tükröszerűségét csak fokozza, hogy Jehova is megszólal mindkét alkalommal. További mesteri megoldás, hogy

Mózes példáját a negyedik felvonás végén Józsué is követi, aki hasonló konfliktust él meg Amra iránti szerelme illetve a rárótt feladat (a nép vezetése) között. De az imént említett tükrözéses megoldást alkalmazza Madách a harmadik felvonás utolsó és a negyedik felvonás első jeleneténél: Józsué és Amra két beszélgetése is tükörszerű.”¹²⁰¹ Bene Kálmán e kizárólagosan ellentétes választási helyzetek „tükörszerű” ismétlésével, terminológiámban nem másra utal, mint az ellentéteknek a hasonlóságon alapuló ismétlésének logikai strukturáló elvére, mely ahogy a *Tragédia* filozofikus problémaköreinek formaelve, úgy például a *Pereat* és az *Életbölcsesség* verseié is.

A *Mózes* „másforma”-ságáról Madách így írt Nagy Ivánnak szóló levelében 1861 decemberében: „Mózes megint olly nagyszerű tárgy, s olly nehézségekkel van össze kötve beléje drámai egységet hozni, mint maga nemében az Ember tragédiája volt. Ennél is érzem, hogy egy félre lépés nevetségessé teheti, egy helyes felfogás nagygyá. Érzem, hogy e mű is másforma mint rendesen színműveink, de hogy jobb-e nálok vagy végtelesenül rosszabb nem bírom eldönteni. – A tárgy nehézségét az is mutatja, hogy lehetetlen miként már száz és száz költőnek meg ne fordúlt volna agyában kidolgozása, – és tudtomra még sem írta eddig meg senki.”¹²⁰² *Mózes* dráma ugyan nem született a magyar irodalomban, de a „kiválasztott nép” gondolata, ahogy azt Kerényi Ferenc példák sorozatán keresztül összefoglalja, a „zsidó–magyar sorsközösség párhuzama a XVI. század prédikátorirodalma óta van jelen hazai literatúránkban. A reformkorban a Mózes-jelkép új népszerűsége kapott, hiszen a magyar romantika számára a nemzetté válás nagy története lehetett, a próféta maga pedig a személyiségkultusz megtestesítője.”¹²⁰³ Palágyi Menyhért, a *Mózes* első alapos elemzője látta meg először ezt a párhuzamot, aki a „nemzeti eszme” kifejezésének tartja e drámát, „úgy, hogy a zsidókról beszélvén, a magyarok értsenek belőle. [...] Az egész mű egy hatalmas drámai szózat a magyarokhoz, hogy ne az alkuvásban keressék boldogságukat, hanem tartsanak ki törhetetlenül a függetlenség tiszta elve mellett.”¹²⁰⁴

A *civilizátor* a *Tragédia* travesztikus párdarabja a tragédia-komédia nézőpontváltás mentén. A Mózes drámája pedig, a *Tragédiában* felvetett néhány kérdésre adott igenlő válasz: egyrészt a küzdés folyamatának célbeteljesítő megoldása révén, másrészt a „nagy ember” és a tömeg, a nép konfliktusá-

nak feloldása kapcsán, mivel a *Tragédiához* képest, a könnyen manipulálható, a „nagy ember”-rel és törekvéseivel szembekerülő tömeggel ellentétesen, a *Mózes*ben a nép alakítható arculata mutatkozik meg, s ezzel párhuzamosan a „nagy ember” is egyre közelebb kerül népéhez, a dráma végén pedig már népében él s hal. Harmadrészt e dráma a (mózesi) eszme megvalósultságát állítja, a szabadság elérése és a nemzetté válás vonatkozásában.

S ahogy a madáchi líra filozofikumára, annak átfogó két-világ problematikájára, kérdéskörére jellemző, hogy versek sorozatán keresztül bontakozik ki egy problémakör, ellentétes megoldási módokat kínálva fel a két-világ szétszakítotttsága és a két-világ átjárhatósága, egységének keresése vonatkozásában, ugyanígy ez az ellentételező nézőpontváltás, egy adott jelenség, egy konkrét probléma ellentételező nézőpontú, „kimondott elvében” eltérő megragadása érvényesül a *Tragédia* és *A civilizátor*, valamint a *Tragédia* és a *Mózes* egymáshoz való viszonyulásában is. S ha erre az álláspontra helyezkedünk, miszerint nemcsak egy művön belül nyilvánul meg ez a sajátos madáchi észjárás, hanem a művek sorozatában, azok egymáshoz való viszonylatában is fellelhető, akkor (ennek nyomán is) feltételezhető, hogy van még egy kortárs dráma, mely közvetlenül a *Tragédia* által generált, kiemelt problematikák továbbgondolásának sorába illeszthető. Egyben lehet a *Mózes* „anti-drámája” is, természetesen, csak akkor, ha 'eljátszunk' azzal a gondolattal, hogy bizonyítottan vélhetjük Madách szerzőségét egy mindezidáig ismeretlen szerzőjű dráma, a *József császár* vonatkozásában. Ha nem fogadjuk el e szerzőséget, melyet Bene Kálmán kellő figyelmet nem kapott könyve szándékozik bizonyítani,¹²⁰⁵ akkor e problematikának, talán a *Tragédia* által (is) inspirált továbbgondolásáról beszélhetünk egy napjainkra ismeretlenül maradt szerző részéről. Mégpedig a *Tragédia* egyik legfontosabb filozofikus kérdésének a megválaszolása, az eszme és megvalósíthatóságának dilemmája folytatódik – az ismeretlen szerzőnek tulajdonított *József császár* című drámában. Mit tudunk e darabról? Bene Kálmán szerint tényszerűen annyit, hogy az 1864. március 31-én tartott akadémiai ülésen a Karácsonyi díjra beérkezett drámái pályázatnak nem volt első díjasa, viszont abban mind az öt bíráló – Jókai Mór, Bérczy Károly, Kemény Zsigmond, Gyulai Pál és Pompéry János – megegyezett, hogy a „József császár című darab, mint sok tekintetben jeles

munka, dicsérettel említessék”. A nem díjazott darab szerzősége senki sem vállalta, a kortársi lapok is csak találgatták: Madách Imre vagy Szász Károly írhatta a művet. Majdnem másfél évszázad múltán a *József császár* című tragédia, kéziratban maradt – idegen kéz által másoltatott formája a pályázat kiírásának szabályzatának értelmében – pályamű-változata olvashatóvá vált Bene Kálmán újrafelfedezésének, valamint szöveggondozásának köszönhetően. Véleménye szerint a pályamű *József császára* egy eddig ismeretlenül és kiadatlanul maradt remekmű, mely „ott van valahol közvetlenül a Bánk bán mögött, Madách Mózesének és Teleki Kegyencének társaságában.”¹²⁰⁶

A drámában József császár és a haza leánya, Szécsy Ilona romantikus és egyben tragikus szerelmi történetét a reformátor császár küzdelme és kudarca keretezi. József tragikuma többszörös: a felvilágosodás eszméitől áthatott népboldogító törekvéseiben sorra elbukik, sőt – a Hóra-felkeléssel szembeni passzivitása miatt – saját magát érezheti eltaszított szerelme, Ilona (közvetett) gyilkosának is.

A *Tragédia* továbbgondolásának lehetséges jellegzetessége Ádám, (Mózes) és József császár főbb gondolati dilemmája közötti folytatólágosságban, mégpedig a (valamely) eszme és megvalósítása problematikája mentén vonható. A *Tragédiában* e dilemma szélsőségesen ellentétes válaszvariációja alakul ki egy együttlevőségben. Ha Madách szerzőségét nem fogadjuk el a *József császár* dráma esetében, akkor a *Mózes* drámát nem állíthatjuk az összehasonlítási láncolatba, mivel az ismeretlen szerző ezt a madáchi drámát nem olvashatta, csak a *Tragédiát*. Ha elfogadjuk Madách szerzőségét, akkor a reláció a drámák között: a *Mózes* című dráma egy igenlő választ kínál fel eszme és megvalósíthatósága kérdéskörében, igaz, a nép szabadságra érdemessé váló, lelki-etikai fejlődésének folyamata negyven évig tart; míg a *József császár* című dráma nemet mond az eszme megvalósíthatóságára vonatkozóan, mivel a császár pozitív felvilágosító törekvése, „az emberiség joga” kizárólagos és feloldhatatlannak bizonyuló elmentébe kerül a nemzetek jogaival. Az eszme túl korai rákényszerítése a valóságra – lesz az okozója a felvilágosult császár tragikumának, melyet halálos ágyán felismer és visszavonja törvényeit:

Eszméim élnek; – századév, amíg
Érvényre jutnak. Megtisztulva, mert

Sokat hibáztam, vétkezém. Talán
Kiengesztelve bennök, amit én
Nem bírtam egyeztetni: nemzetek
S emberiség joga, most ismerem,
Hogy mind a kettő szent.

Bene Kálmán könyvében egy igen izgalmas irodalomtörténeti, filológiai titok megfejtését kísérli meg: ki írta a pályázatra beérkezett *József császár*? Madách Imre vagy Szász Károly? Vagy társszerzők voltak? Tán egy Madách-epigon a szerző? Érvek, ellenérvek, irodalomtörténeti és filológiai tények valamint hipotézisek, rendkívül alapos szöveg-összehasonlítások és -elemzések, pro és kontra állítások és következtetések sorozata teszi izgalmassá és igen tanulságossá gondolatmenetét. Bene Kálmán által felvetett kérdést a magyar irodalomtörténeti és filológiai kutatások még nem döntötték el, azaz még nem sikerült minden kétséget kizáróan bizonyítani, hogy Madách lenne a *József császár* című dráma szerzője, ugyanakkor az ellenkezőjét sem. A madáchi szerzőség mellett azonban számtalan érvet sorakoztat fel Bene Kálmán.

Milyen titkok lebegnek Szász Károly egyértelmű szerzősége körül Bene Kálmán szerint: egyrészt hol a pályamű-tragédia eredeti, Szász Károly által írt kézirat? Szász Károlyra nem jellemző az, mint Madáchra, hogy művének vázlatait, korábbi szövegváltozatait megsemmisítette volna, mégis ennek a tragédiának semmiféle előzetes nyoma nincs a hagyatékban, csupán a pályamű átírt, felhígított, Szász-kézírásával kibővített változata maradt fenn. „Miért nem adta ki éppen ezt a drámát Szász, noha ez a mű összes megjelent és kéziratot drámája közül kiemelkedik, azoknál jelentősen színvonalasabb, értékesebb és érdekesebb alkotás? Lehet, hogy nem ő írta, csak örökbe akarta fogadni a drámát, azután pedig meggondolta magát valamiért? Hogy 1866-ban elvállalta a szerzőséget, hogy színre lépett néhány jelenet felolvasásával – de deklarált szándékát megmásítva mégsem adatta ki, sem elő – ennek oka előttünk még rejtély.” Ezt a visszavonulást kétféleképpen lehet értelmezni Bene Kálmán szerint: ha valóban Szász volt a szerző, akkor lehetséges, hogy nem akart Madách-epigonná válni, hiszen a darab mind nyelvben, mind jellemeiben, eszmeiségében feltűnően hasonlít Madách-műveire. Vagy ha nem ő volt a szerző, hanem

Madách halála után két évvel csupán egy ’örökbefogadó’ – ahogy ezt más anonim darabban is megtörténtette tette –, akkor mégis a lelkiismerete diadalmaskodhatott?¹²⁰⁷ Netán Madách Imre lenne a szerző? E kérdés megválaszolásához a filológiai tények felelevenítése, az igen alapos és átgondolt szöveg-összehasonlításokból leszűrt következtetések vezetnek. Egyrészt a pályázatra beérkezett *József császárt* Bene Kálmán összehasonlítja a második, a Szász Károly által átírt szövegváltozattal és egyetérthetünk megállapításával: az eredeti kézirat esztétikai szempontból, kompozíciójában és nyelvében egységesebb és színvonalasabb alkotás, és mi magunk is meggyőződhetünk arról, hogy az eredeti pályamű és a (véltetően Szász Károly által) átírt változat két szerzőt rejt. Másrészt a Karácsonyi-pályázatra beérkezett *József császár* című dráma szókincsét, motívumait, stílusjellegzetességeit, grammatikai sajátosságait, helyesírását, drámai helyzetait és jeleket, jellemformálásait, valamint eszméit egy alapos és rendszerezett összehasonlításnak veti alá Bene Kálmán, mégpedig Madách Imre *Az ember tragédiájával* és *Mózes* című tragédiájával valamint Szász Károly *Heródesével*, mely összehasonlítás eredménye több vonatkozásban is Madách Imre szerzőségét indokoltan feltételezi, ám eddig döntő bizonyító dokumentum nem került elő.

Annyit biztosan tudhatunk, hogy a *Mózes* „dramatizált eposz”-ával szemben két év múlva egy olyan romantikus tragédiát olvashatott a bíráló bizottság 1864 tavaszán, melyben a végzet uralkodik az emberi szabad akarat felett. Előtte egy évvel, 1863. február 1-jén keltezett levelében Madách arról ír Szász Károlynak, hogy egy nagy drámán dolgozik és a tanácsait, illetve a küldött kézirat nyomán, a segítségét kéri.¹²⁰⁸ A beadott pályamű jellegje allegorikus Tompa-idézet. Az allegorikus idézeteket Madách más beadott pályaműveinél is előszeretettel használta, és bár idézet, de tipikusan madáchi választásként is minősíthetjük: „Ah sors! lábad alatt a szegény halandó / Olyan mint egy féreg!”¹²⁰⁹ Ismeretes, hogy Madách nagyra becsülte Tompa költészetét, ezt jelzi az is, hogy szűk egy évvel korábbi *Az esztetika és társadalom viszonyos befolyása* című értekezésében Vörösmarty és Arany nevének említése mellett kortársa költészetét dicsőően emeli ki.¹²¹⁰

A dráma kizárólagos ellentétbe állítja az érzelmet az értelemmel: romantikus találkozások sorozata, egy római karneváli éjszaka, Szécsy Ilona apjának ravatalánál való találkozáskor (halál és a szerelem összekapcsolása,

mint a mű legfőbb motívuma itt jelenik meg először) lobban fel József császár szerelme a magyar grófnő iránt. Azonban a császár, politikai, felvilágosító törekvéseinek legfőbb gátjaként mutatkozó magyar nemesi-rendi ellenállás miatt, melynek éppen szerelme a legfőbb képviselője a dráma cselekményében, a grófnőt eltaszítja magától, és az udvar nyilvánossága előtt megszégyenítve, száműzi Zaránd megyei birtokára, ahol a Hóra-féle parasztlázadás következményeként Ilona öngyilkosságot követ el. A császári mentő-akció, Günther titkár személyében, aki szintén szerelmes a híresen szép grófnőbe, későn érkezett.

Bene Kálmán számtalan érvéből egy újabbat kiemelve: az ifjú titkár ugyanazokkal a „szavakkal borul imádottja holttestére, miképp *Az ember tragédiája* Évája a halott rabszolgára.¹²¹¹ Azonban ezt egy Madách-epigon is megtehetette. De van más hasonlóság is meglátásom szerint, Günther önmagát vigasztaló szavai kedvesének holtteste felett – „Halva is mi szép! / Szebb mintsem élve! Mert el nem taszít.” – párhuzamba állíthatóak a kiadatlan maradt *Fagyvirágok* ciklus harmadik szakaszának önvigasztaló sorával. Itt a meghalt titkos szerelmes sírja melletti szavak ugyanerre a fanyar (madáchos) nézőpontváltásra utalnak: „S még jobb a holt, mert nem lesz hitszegő”. Bene Kálmán hívja fel a figyelmet többek között arra, hogy a Zaránd nevet e drámában egy megye kapja, míg Madách első kötetének, a csak baráti körben terjesztett *Lantvirágok*nak szerzői álneve is Zaránd.¹²¹² Valamint, hogy Madách-könyvtárban volt egy, a Hóra-féle oláh parasztlázadásról szóló, később elveszett könyv, melynek címe (*Néhai Göttfy László ház népének*) *Hóra pórhada (miatt esett romlása)*.¹²¹³ A Madách-életrajz és a dráma között több meglepő ’összecsengést’ is találva mindenekelőtt nővérenek tragédiáját emeli ki: „Madách Máriát és férjét Balogh Károlyt 1849-ben oláh útonállók koncolják fel ugyanolyan kegyetlenséggel, miképp Szécsy Ilonát Hóra martalócai.”¹²¹⁴

Meglátásom szerint, e drámában a pozitív eszme és megvalósításának akarása kerül kizárólagosan szembe egymással, mivel a felvilágosult József császár egy korszerű és egységes, nagy birodalom létrehozását akarja, de a magyar nemzeti törekvések ezzel szembe állnak. Nem találja meg a kiegyenlítés lehetőségét a birodalom császára és a jó magyar uralkodó szerepe között, élete végén rezignáltan felismeri kudarcát, eszméi megvalósíthatatlanságát és visszavonja törvényeit. A földi világban tragikusan vég-

zódó szerelem beteljesülése áttevődik a transzcendens szférába (a túlvilágon a császár Ilona keblén pihen majd meg), Goethe *Faust*-jának zárójelenetére emlékeztetően. Másrészt az eszme megvalósíthatósága a távoli jövőbe utalt, mivel majd csak az utókor tudja érteni és értékelni József eszméit.¹²¹⁵

A *Tragédia* az eszme és megvalósítása problémakörének szélsőségesen ellentétes válaszvariációjára és az ellentétek együttlevőségére: a *Mózes* dráma egy igenlő választ kínál fel, míg a *József császár* című dráma pedig egy nemet mond a megvalósíthatóságra vonatkozóan, melynek oka az eszme túl korai rákényszerítése a valóságra. A szerzőség kérdésétől függetlenül annyi megállapítható, hogy e három mű (a *Tragédia*, a *Mózes* és a *József császár*) 'felesel' egymással e filozofikus problematika megoldási módozatait, válaszvariációit illetően: a nem (*József császár*), az igen (*Mózes*) és az igen-nem ellentétességének együttlevőségét (*Tragédia*) állítva, értelmezésben. Madách feltételezhető szerzőségének (még el nem dőlt) kérdéskörén belül mindez egy érvként szolgálhat amellet, hogy az ismeretlen szerző a *Tragédia* alkotója lehetett, hiszen e drámák közötti 'feleselő' viszonyrendszer a jellegzetes madáchi „világnézletek” különbözőségét mutatja, és azt, hogy egy tárgyra nézve – értem alatta az eszme megvalósíthatóságának dilemmáját – a 'kimondott elv' nem egy.

A mottóként idézett madáchi levélrészlet („nem egy világnézletben, nem egy kimondott elvében”¹²¹⁶ – egy ugyanazon tárgyra tekintve) egy olyan látásmódként és egyben formáló elvként ragadható meg, mely, ahogy az egyes műveken belül, úgy a művek egymáshoz való viszonylatában is látható, mint egy konkrét problematika bipoláris, ellentételező nézőpontú, folytonosságában kibontakozó megragadása. Ezt a gondolkodói magatartást az *Aesztetika* nevet viselő „anyagszer”-mappa egyik jegyzetlapján meg is fogalmazta Madách: „Aki nagyon sokat tud, az jobbra-balra ismer minden argumentumot, s tudja, nincs abszolút igaz, s nem határoz”.¹²¹⁷ Ahogy azt már többféle vonatkozásban is kifejtettem, a nincs abszolút igaz felismerésének következménye egyrészt a viszonylagosság, a filozófiai problémakörök megformálásában egy szabályozott nyitottság, amely a *Tragédia* filozofikuma esztétikumává válásának egyik legjellemzőbb vonása. Ahogy a *Tragédia* keletkezésének szomszédságában mind *A civilizátor* (mint travesztikus párdarab), mind a *Mózes* című drámája szinte 'feleselnek' a fő

művel, ugyanígy lírájában sem találunk egy egységes világnézletet, vagy abszolút igazságot,¹²¹⁸ ugyanakkor mégis, egész életművén keresztül átívelt egyfajta bizonyosságra, stabilitásra való vágyódás, melyet magában a költészetben, az alkotásban talált meg.

IV. fejezet

Madách „széptani” tanulmányairól

Madách Imre életművében három értekezést és egy kritikát tartunk számon, *Tanulmányok* gyűjtőnév alatt – a Halász Gábor-féle *Madách Imre Összes Művei* kiadást véve alapul –, a mindössze 19 évesen írt *Művészeti értekezését*,¹²¹⁹ az *Eszmék Léliáról* c. kritikáját¹²²⁰ valamint az 1862-ben, a Kisfaludy Társaságban elhangzott, *Az aesthetika és társadalom viszonyos befolyása* című székfoglaló értekezését¹²²¹ és az egy évvel későbbi akadémiai székfoglalóját, *A nőről, különösen aesthetikai szempontból* címűt.¹²²²

1900-ban Palágyi Menyhért Madách-monográfiájában így írt az első „széptani tanulmány”-ról: „Hogy Madách Imre mily komolyan vette drámaírói hivatását, arról a »Művészeti értekezés« tesz tanúbizonyságot. Nagyobb terjedelmű széptani tanulmány ez Sophokles tragédiáiról és a drámáról általában. Még 1842-ben készült, valószínűleg Sréter János házában, mikor a 19 éves patvarista szabadon használhatta a jeles alispán gazdag könyvtárát. [...] Szokatlan jelenség ez irodalmunkban, a hol mindenki taníthatni vél, mielőtt maga valamit tanult volna. [...] cziczoma nélküli benső tanácskozások a drámai műzsával, melyeket olvasva, nem csekély meglepetéssel látjuk, hogy a 19 éves ifjában egy kész széptani gondolkozóval, mondhatom bölcselővel állunk szemben.”¹²²³ Ismert, hogy a filozófus Palágyi – Madách fiának, Aladár barátjának – véleményével szemben nem túl nagy jelentőséget tulajdonított ezen írásnak a második Madách-monográfia írója, Voinovich Géza, aki „zavaros széptani értekezés”-nek¹²²⁴ ítélte meg, sem Balogh Károly.¹²²⁵ 1972-ben Solt Andor mintegy véletlenül, a Kisfaludy Társaság 1842-ben meghirdetett pályázatának kettő darab pályamunkája között találta meg a madáchi teljes pályamunkaszöveget és a Halász László-féle *Madách Imre Összes Műveiből* is hiányzó első kettő fejezetét publikálta ezen írásnak.¹²²⁶ A 20. század végén Striker Sándor adta az eddigi legalaposabb ismertetését a már teljessé vált értekezésnek, valamint néhány párhuzamát emelte ki a fő művel, így az életvilág fontosságát¹²²⁷ és az erkölcsi alapelvet.¹²²⁸ További párhuzamok, hogy Madách a drámai hősök létszámára vonatkozó korai írásának diktátumát szinte követi a *Tragédiában* – „több főszemélye lehet a színműnek, anélkül, hogy annak eszmei egységén a legkisebb csorba is esnék”¹²²⁹ –,

ahogy az eszmei körre vonatkozó gondolatkört is, miszerint korának kedvelt „magánügy”-e, a szerelmi téma fölé helyezi a közügy, a haza, a szabadság és az emberiség kérdésköreit. Azonban ez utóbbiak értécsökkenésétől óva int: „Óvakodjék mégis mindenik abban keresni a nemzetiség és honszerelmet, hogy fennhézázó erős szabadelvű mondatokkal szője át művét, vagy a főszemélytől kezdve a legkisebb szolgálát minden személyeinek kebelébe honszerelmet s zsarnok gyűlöletet öntsön. [...] A jellemeknek, a cselekményeknek s a színnek [...] kell lenni nemzetinek, s a szabadságnak érzete pedig annak bírásából származó nyugalomban tanusítsa magát.”¹²³⁰ Az első értekezésnek a drámai mű szerkezetére vonatkozó összegzése a már itt megmutatkozó tudatos alkotói szándékot, s majd a *Tragédiában* realizálódó legfőbb esztétikai, a konstrukcióra vonatkozó alapelvet hangsúlyozza, a két évtizeddel később megtalált nagy „tárgy” – az emberiség múltja, jövője, haladása, az emberi létezés értelmessége – mellett: „Elég tehát szabályul, hogy logikai rend legyen az egészben, s egyszerre történendő kifejlés. A többi a tárgy mivoltához s a szellemhez, mely az egészet előnti, lévén alkalmazandó, a költő önkényére és belátására bízatik.”¹²³¹ Akár a *Tragédia* kompozíciója, filozofikus problémaköreinek formálása, akár a madáchi líra némely költeménye a „logikai rend” alkalmazásának folytonosságát bizonyítja.

Madách *Eszmék Léliáról* című kritikája adja a háttérét (*A feszültségteremtés mint az intenzív esztétikai hatás forrása* c. fejezetben már érintve) a londoni szín művészetről szóló párbeszédének: Ádámot riasztja, Lucifert gyönyörködteti a torz-jelleg, mely az „új iránynak, a romantikának” a jellemzője. Lucifer öröme, Ádám viszolygása a bábjátéktól, az „ízetlen tréfától” indítja a párbeszédet, melyben Lucifer a tetszés relatív jellegére mutatott rá, az Ádám által elutasított „torzképű összevissza” pedig a harmónia hiányaként értelmezhető. Ezt erősíti fel a luciferi példatár, „nagyszerű után egy sárdobás” variánsai, melyekben az ellentétes elem-párok összeillesztése értécsökkenést mutatnak, a rút mellett a groteszk felé közelítve. Ez az esztétikai kitérő Shakespeare-t és a görögséget állítja szembe az „új irány”-ba tartozó romantikus műalkotásokkal: Alexander Dumas *Kaméliás hölgy* című, a korban népszerű regényére tett elutasító célzás egyértelmű („kénjhölgytől szemérem szözata”) valamint George Sand *Lélia* (1842) című regényének madáchi kritikája tűnik elő („Tömjenezése hitványnak, kicsinynek; / Sze-

relmi élvre átka egy kiéltnek.”) Az 1862-es székfoglalójában hasonlóan a görög és az angol reneszánsz irodalmát állítja majd szembe korának regényirodalmával. *George Sand* a francia romantika egyik jellegzetes képviselőjének (a férfinév mögé bújt, pipázgató asszony, akinek alakja és regénye hazánkban rendkívül népszerű)¹²³² *Lélia* (1842) című regényéről írt madáchi kritikát csak a szerző halála után fél évszázaddal ismerhette meg az olvasó.¹²³³ *A magyar irodalomtörténete 1849-től 1905-ig* akadémiai kötet e kritika keletkezését az 1848 előtti időszakra teszi.¹²³⁴ Ezzel szemben úgy vélem, hogy két évtizeddel későbbre datálhatjuk, azaz a *Tragédia* ideje alatt vagy közvetlenül előtte illetve utána írhatta Madách egyetlen kritikáját. Feltételezésem indokolja az, hogy a kortárs romantikát elutasító *Tragédia*-részlet mögött e madáchi kritika elvi és szembeállítási alapja rejtőzik, másrészt az, hogy a *Tragédia* első megjelenésének évében, 1862-ben írt székfoglaló értekezése is hasonló összevetést tartalmaz. (Emellett semmi támpontunk nincs a megírás idejét tekintve, így feltételezés marad, mivel tudjuk, hogy a drámai költemény megírásához Madách más, korábbi, kiadatlanul maradt szövegeit is felhasználta.) A kritikában az életet csak „mívelő”, „kísérteties alakokat” lát ebben a regényben Madách – hasonlóan szembeállítva a shakespeare-i hősökkel –, csupa őrült, beteg, torz lelket és egy szeretetre képtelen, már mindenből kiábrándult női főszereplőt.¹²³⁵ A cselekmény és a szereplők motivátlansága, logikátlansága miatt a regény szomorúságát inkább nevetségesnek ítéli meg Madách: „Nagy eszközöket használni csekély dolgokra és viszont a komikumot szüli.”¹²³⁶ Madách felfogását a nőről – „a nő, ki maga életünk költészete” s egyúttal a „szép eszméje” – megcsúfolását látja a regényben, Lélia alakját pedig művészi ábrázolásra alkalmatlannak véli: „hogy festeni lehessen művészetben, tagadom”.¹²³⁷ E regényt a rendezettség és a harmónia hiánya, összességében torz összevisszasága és groteszk jellege, néhol pedig nevetségessége miatt utasítja el. Ahogy a *Művészi értekezésben*, úgy e kritikában is, a rendezettség követelménye alapvető esztétikai elvként mutatkozik meg.

A Kisfaludy Társaság 1862 január elején választotta Madách Imrét tagjai közé, majd március végén Arany János „*Egy üdvözlő szó*” beszédjével bemutatva, Madách maga olvasta föl *Az esztétika és társadalom viszonyos befolyása* című székfoglaló értekezését. Bérczy Károly erről az eseményről így emlékezik: „Dicsőült pályatárs, mennyire meg volt hatva azon ép oly őszin-

te, mint forró örvendezéstől, melylyel vele mindnyájan kezét szorítani sietünk! Ez volt az első és utolsó és egyetlen szerény ovatio, melyben őt írói pályája részesíti”. Barta János szerint „nem sok újat mond tudományos tekintetben, van bennük közhely is elég, de meglepnek férfias józanságukkal.”¹²³⁸ Barta János nem indokolja megállapítását, csupán az esztétikát, mint a szép tudományaként megközelítő részeket emeli ki, így a szép meghatározhatatlan jellegét; valamint a művészet és az erkölcs viszonyát.¹²³⁹

Értelmezésemben e madáchi székfoglaló újdonsága két olyan esztétikai elv megjelölése, melynek pragmatikája, megvalósultsága maga *Az ember tragédiája*, néhány kiemelkedő verse és a *Mózes* drámája. Madách székfoglalójában teoretikusan megfogalmazható esztétikai elvét mutatja be, melynek kimondását már ismétlésnek is vélhetnénk 19 évesen írt tanulmányából, mégpedig a műalkotás logikai rendjének szükségességét. A másik ilyen kiemelkedő elv pedig, a költészet és a hit viszonya. A Madách-monográfiák szinte visszhangozzák a székfoglaló ez utóbbira vonatkozó aforisztikus megállapítását, ugyanakkor nem értelmezik sem a székfoglaló, sem az életmű kontextusában: „A vallás az észnek költészete s a költészet a szívnek vallása. Mi sem természetesebb, mint hogy e két nem egymásnak fáklyáján gerjessze lelkesülése [...] Meg is maradt minden korban élénk érzése annak, hogy hit és költészet elválhatatlan ikrek – a delej egymást kiegészítő két külön sarka, – s a művészetek ujjászületése korában ismét a hit volt, mi festészetet, építészetet és zenét ihleté.”¹²⁴⁰

A költészet és a hit ily módon értelmezett korrelációjára épül a *Tragédia* utolsó színében – Ádám kétségbeesett kérdéseire – az Úr válasza,¹²⁴¹ melyben a két-világ összekötését, egységét adó nő egyik eszköztára, a költészet egyfajta megváltó funkcióval bír, a valódi világ értéktelenségeitől vált(hat)ja meg az embert, így nem csupán a rideg valóságot átpoétizáló eszköz, hanem több ennél: egy elvesztettnek hitt és egyben egy megtalált hit, „a szívnek vallása”.¹²⁴² Hasonlóan lírájában is a költészet megváltó funkciójú, a valódi világ értéktelenségeitől vált(hat)ja meg az embert, mivel a két-világ közötti híd, egyben a valahai egység-állapot megélhető realizálása. Madách értekezésében a költészet és a hit e szoros együttlevősége, az ember alapvetően idealisztikus irányultságának szövetsége majd a harmadik alapformája lesz a hit és a költészet kapcsolatának. Az első és a má-

sodik alapforma: „azok a költők, akik alávetették magukat a szoros igazhitűség jármának s annak körében kerestek lelkesülést; ez irányban Dante, Tassó, Milton haladt, [...] vagy alkottak új s a körülsáncolt igazhitűségen kívül eső istenséget, attól várva ihletet és dicset. De kétes jellemű lovagerény s az ideállá erőszakolt nőbálvány tisztelete nem ihletést, de beteges álomlátást, nem dicset, de bengali tüzet hozott létre, egész nagy birodalmát az emberi érzelmeknek hozván ellentétbe nemcsak a klasszikus kor józan világnézetével, hanem általában az emberi természettel.”¹²⁴³ Ez utóbbi alapformának a példajaként és egyben a saját korában érvényesülő jelenséggként említi Madách a német és francia romantikus regényirodalom azon betegesen idomított nőalakjait, melyek révén a költők, írók „méltóság nélküli istent” állítottak a ledöntött bálványok helyébe. Itt egyértelmű az utalás az említett George Sand *Lélia* c. regényére és ennek nyomán (is) e kritika keletkezése, feltételezetten, nem 1848 előttre datálható, hanem két évtizeddel későbbre, a *Tragédia* megírásának és megjelenésének tágabb intervallumára, 1859 és 1962 közé eső időszakra. A harmadik alapforma hit és költészet kapcsolatát tekintve: „az emberek végre kilesték azon hitet, melyet a nép örök ifjú alkotóereje, kiapadhatatlan költészete észrevétlenül alkot a mereven szabályozott vallás mellett, szíve ürének kitöltésére, – hogy úgy mondjam, saját házi használatra. Mellyel tündérekkel népesíti be a nap-sugaras erdőt, törpékkel a bánya fenekét, boszorkányokkal a szirtek kődülte ormát és aranyalmát termő kertekkel a messze puszták kietleneit, [...]” A népköltészet mellett a korában is élő hiedelmekre utalva mutatott rá az emberi lélek legmélyén lévő, a világot átpoétizáló hit-elemekre.¹²⁴⁴ E harmadik formában Madách fölismeri a rokonságot a naiv szemlélet és a népköltészet archaikus beállítódása, valamint a vallási tapasztalat, mint hit és a költészet között. A költészet és a hit szoros kapcsolata révén Madách Imre kortársai közt tán egyedülként őrizte meg a költészetnek tulajdonított egyéni megváltottság-tudatot egy (kora-)romantikus „filozófus-költő” és „profetikus” attitűddel áthatva, az élet értelmére és értékességére rákérdezve, kritikus látletét adva a két-világ kettéhasadottságának.¹²⁴⁵ Ahogy arra már korábban utaltam, Madách a népköltészet mellett a *Bibliában* látja az irodalom tematikus megújulásának lehetőségét.¹²⁴⁶

Az 1862-es székfoglaló értekezés következő idézett részének tágabb szövegkontextusa átvezet bennünket a másik esztétikai alapelvéhez, a lo-

gikusság esztétikai követelményéhez. Madách azokat a műalkotásokat véli igazán értékesnek, melyekben „korának egész tudása benne foglaltatik.” Homérosz, Dante, Milton, Shakespeare és Goethe nevét felsorolva lényegesnek véli, hogy kifejtse, mintegy alkotói módszere igazolásaként akár: „Igaz az is, hogy azon nagy költők drága gyöngyeiket nem épen mind maguk termették. Egyes ember lelki erejét tán túl is haladná annyi teremő erő, mint Homérban vagy Shakespeareben, Aristophanes és Molièreben nyilatkozik. Kincseik egy része valóságos oroszlánrészt, melyet gyöngébb szellemektől ragadtak le. De mindegy, e gyöngébbek nevei rég feledékenységbe dőltek volna úgyis. Virágaik illatát észrevétlen hordja vala enyészet szele, míg így remek koszorúba kötve művész óriásoktól, nem csak ezek neveit teszik halhatatlanná, de egyszersmind az emberi szellem apoteózisát hirdetik.”¹²⁴⁷ Ezen alkotói folyamatra vonatkozó esztétikai értékmérce szerint ma már a *Tragédiával* folytathatnánk a felsorolást, akár az „ismeretkinccset”, annak nagyságát, akár az „aknázók” kisebb könyvtárnyi szakirodalmat létrehozó kutatásait tekintjük. Madách további érvelése korának azon költői ellen irányul, akik „borzadva minden tanulmánytól, azt az ihlet megölőjének tekintik, mellyel a tudós elnevezést majdnem gúnyául bélyegzik a költészetnek, s nem veszik tekintetbe, hogy mint a zene, e legillatszerűbb nyilatkozata az emberi szellemnek, ép a legmerevebbel, a matézissel rokon, úgy a költészet a száraz logikának tőszomszédja. S ép úgy mint ennek, a legrejtettebb ellentétek s hasonlatok kiderítésében, a legnagyobb szubtilitások kifejtésében áll egész birodalma.”¹²⁴⁸ A két művészeti ág kiemelése és közös jegyük hangsúlyozása: a zenének a matematikával, a költészetnek a logikával való párhuzamba állítása egyfajta ars poeticus magyarázattal, és egyben az alapvető esztétikai elv alkotói megjelölésével is bírhat az utókor számára, így nemcsak a *Tragédia* zárójelenetében a két-világot összekötő s a magasabb világ felé irányuló jellegük kiemeltségét (a dalét és a költészetét) illetően, hanem a műegészre vonatkozóan is. Másrészt az utolsó idézett mondat igen lényeges számunkra. Rendkívül tömör megfogalmazásában két logikai elvet, az ellentétet és a hasonlóságot jelöli meg, s a költészet feladatának a „legrejtettebb ellentétek s hasonlatok” kiderítését valamint ennek árnyaltan, mégis pontosan szőtt kifejtését véli. Egyfajta önreflexió, önigazolás is e megállapítás. Ismert, hogy Arany Jánostól Madách úgyszólván minden instrukciót elfogad a javítás tekintetében, azonban a lo-

gikátlanság vádját nem.¹²⁴⁹ Továbbá ezt a madáchi esztétikai gondolatot – a költészet feladata a „legrejtettebb ellentétek s hasonlatok” kiderítése – magának a *Tragédiának* a hatványozottan ellentéteessé formált metafizikus problémaköreinek önhasznó ismétlődése szemlélteti leginkább, ahogy ezt könyvem első részében kifejtettem. Nyolc filozofikus problémakört elemeztem: a Van és a Legyen két-világát, az eszmék megvalósíthatatlanságát, az anyag és a szellem, a szabad akarat és a determináció, a monizmus és a dualizmus, a bizonyosság és a bizonytalanság, az értelmesség és az értelmetlenség valamint a bukás ’és a mégis’ küzdés problematikáját. E problémakörök három gondolkodási horizont, így a [metafizikus ↔ antimetafizikus] ↔ „életgyakorlati” bölcsélet hatványozott ellentételezettsége alá rendelhetőek elemzésem alapján, ezáltal legkevesebb háromfajta válaszlehetőségről beszélhetünk minden egyes filozofikus, metafizikus problémakör esetében, melyek válaszlehetőségeikben, megoldási módozataikban, a filozófiatörténeti hagyományban gyökereznek. A válaszlehetőségek egyike sem válik abszolutizálttá, így ’szabályozottan nyitott’ formálásról beszélhetünk. E hatványozott ellentételezésű filozofikus problémakörök és formálódásuk önhasznó jelleggel ismétlődnek, folytonossá téve a feszültségteremtést, mely a lehető legnagyobb amplitúdójú oszcillációk létrehozójaként, a filozofikum intenzív esztétikai hatásának forrása. Ezáltal két alapvető logikai elv érvényesül tehát: az ellentét (a filozofikus problémakörök megoldási módozatain belül hatványozottan, háromféle válaszvariációt állítva szembe egymással) és a hasonlóság (a különböző tartamú problémakörök hasonló strukturáltsága legkevesebb nyolc alkalommal ismétlődik).¹²⁵⁰ Ugyanezen logikai alapelvek jellemzik a *Pereat* és az *Életbölcsesség verseit*, minden (szerkezetében ismétlődő) strófa végletesen szembeállított ellentéteessége kiegyenlítődik egyfajta életbölcsességben. Valamint a *Mózes* drámájának kompozíciója is a kizárólagosan ellentétes választási helyzetek „tükörszerű” ismétlésére épít.

Madách kritikus szemlélete kora irodalmának válságtényezőit sorra megjelöli e székfoglalóban. Véleményével nem volt egyedül, Gyulainál és Eötvösnél is „jelentkezik az aggodalom a kortársi irodalom iparszerűvé válása miatt.”¹²⁵¹ Az értekezés elején felteszi „anyagiságra hajló korunk kérdését”: „Mi célja lehet tehát a szép körüli kutatásoknak, mi haszna általán az esztétikai tudományoknak?”¹²⁵² A (ma is aktuálisnak tekinthe-

tő) válasza során, az értekezés egészén ívelően, a hagyomány konstruktív tendenciái mellett, Madách folyamatosan jelzi kora irodalmának válságtényezőit. Szerinte a szép hátrányára vannak „jelen viszonyaink”, így például az, hogy míg a régiéknél „nem találkozunk a mai íráskórral”, mára az „irodalom kenyérkeresetté lett”. „Vajh hányan lehetnek, kik egy kötetet nagy, szép és új gondolatokkal tölthetnének meg, de a könyvtárúrs ívszám fizet, s az egy kötet helyett húsz jó létre. A nemes bor, melynek egyes tiszta cseppjei megrészesgíték kedélyünket, elmosódva a tengernyi íztelenségben, csak émelygő undort szül. – Az arany, mely elég lett volna egy tömör művészi serleg alakítására, egy papíros górszobrot csak vékony aranyfüsttel fog bevonni, mely napról-napra kopik, míg elfogy.”¹²⁵³ E felhígulás és mennyiségre törekvés együtt jár az eszme- és ismeretszegénységgel, a felesleges túlzásokkal, harsánysággal, miáltal a szélsőséges, „érdekes és az ingerlő lett az újabb műalkotások princípiuma”.¹²⁵⁴ Ahogy kritikájában, úgy ezen értekezésében is, különösen a kortárs regény műfajában látja megtestesülni mindezt.

1863-ban az akadémia levelező tagjai közé választotta Madách Imrét. A már országosan ismert és elismert költő – betegsége miatt – Bérczy Károlyra, barátjára bízta akadémiai székfoglalójának felolvasását. *A nőről, különösen aesthetikai szempontból* című székfoglaló kiemelkedő tézise a következő: „A nő korább fejlődik, de teljes férfiúi érettségre soha sem jut, könnyebben tanul és felfog, de teremtő genius híjával az emberiség irányadó szellemei közé nem emelkedik, soha a művészetet és tudományt lényegesen előre nem vitte. Ő mindig csak a szenvedő, sohasem a beható elemet képviseli, s innen, míg a dilettantizmus legkedvesebb kontingensét szolgálja, a művészetet és tudományt előre nem viszi.A nő alárendelt, testi és lelki ereje védelmet, ápolást keres, az erősebb férfiúi lelkében éppoly érzéseket költ, mint az elhagyott gyermek, a hervadó virág, megdermedt madár.[...] a becsben tartás lépcsőjén az eszményítés s nemesb aesthetikai élv felé vezet...”¹²⁵⁵ Madách szerint a nő, szellemi fejlődését tekintve, bármilyen kiváló oktatásban vagy nevelésben is részesülne, a férfiak teremtő kreativitását soha el nem érheti, mert a természet kevesebb tehetséggel ruházta fel.

Ismert életrajzi vonatkozás, hogy magát az értekezést nem Madách adta át Veres Pálné számára, hanem Szontagh Pál Veres Pálnak, ő pedig

a feleségének. Hermint fájdalmasan érintette ez a lekicsinylő vélemény, s mivel önérzetes asszony volt, így a tetteivel vitázott, egyben a tetteivel bizonyította Madáchnak, annak halála után is, hogy tévedett. Kozári Mónika tényeket pontosító és árnyaló tanulmányából megtudhatjuk, hogy Veres Pálné felhívással fordult nőtársaihoz egy lánynevelő intézet megalapítására. A *Hon* szerkesztője akkoriban Jókai Mór volt, aki meghallgatta, majd közölte, hogy a cikket természetesen leközli és a kéziratot betette a fiókba, ahonnan csak hónapok múlva került elő, amikor Veres Pálné sürgetésére Dienes szerkesztő megtalálta és 1865 októberében leköszölte a *Honban*, *Felbűvés a nőkhez* című cikkét. Ekkor Madách Imre egy éve halott volt, így nem tudhatta meg, hogy székfoglalójával – bár a nő a „teremtő genius híjával” bír gondolatért bocsánatot kérve Veres Pálnétól – paradox módon milyen folyamatot indított el a nőképzés terén, annak ellenére, hogy óva intett a „nőemancipációtól”, mivel az nem veszi figyelembe, hogy a nő, „specifice nő”.¹²⁵⁶ Később Veres Pálné egy újabb felhívása is megjelent, *Buzdító szöveget* címmel, majd 1868-ban megtartották az Országos Nőképző Egyesület alakuló közgyűlését, amelyen Veres Pálnét elnökké, Teleki Sándornét pedig alelnökké választották meg. Jelszavuk a „Haladjunk!” lett. A Nőképző Egyesületnek egyrészt az volt a célja, hogy vagyontalan nők számára önfenntartási lehetőséget nyújtson, másrészt, hogy közhasznú tudományokat és ismereteket terjesszen a nők között. 1869-ben Eötvös József közoktatásügyi miniszter ellenzésével és Deák Ferenc támogatásával keltette életre Veres Pálné az első iskolát ezen egyesülethez kötötte, amely a nők szellemi fejlődését, a magasabb ismeretek megszerzésének lehetőségét tűzte ki céljául. A tantervet maga Veres Pálné készítette, Ballagi Mór nyelvész és Vámbéry Ármin pártoló tagok lettek, utóbbival a tantervet is átnézték. Később az alapító unokái, Veres Szilárda lányai is a Nőképző Egyesület iskolájába jártak.¹²⁵⁷ Nemcsak megalapult, hanem kiválóan működött ez az egyesület és az iskola, cáfolva a madáchi kijelentés kizárólagosságát ezen akadémiai székfoglalóból, miszerint, ahol „a perc hatalma dönt, ott a nő önfeláldozásra kész, – hol kitartó küzdés kívántatik: a férfi áll helyt.”¹²⁵⁸ Veres Pálné szinte férfiként küzdött, akár Eötvös József közoktatásügyi miniszter ellenében, vagy Jókai felejtésével, vagy éppen Madáchnak a nőket lekicsinylő véleménye szemben is.

Az akadémiai székfoglaló témája a nő, ahogy Madách látta a 19. század közepén, egyrészt hatalmas műveltségének kultúr-, művészet- és irodalomtörténeti ismeretanyaga, másrészt saját tapasztalata alapján, miáltal felállította a „női hivatás s női jellem kaleidoszkópiáját”. Sorra kerülnek a görög, a római, a középkori, a reneszánsz művészet illetve az európai három évezredet átfogó történelmi emlékezet nőalakjai, szisztematikusan felvonultatva őket „minden erényeivel és hibáival” egyetemben, ahogy tette ezt a *Tragédia* Évájának alakváltozataiban is. Inkább kultúrtörténeti, mint esztétikai jellegű ez az értekezés. Következtetése szintén Évára és történelmi alakjaira rímel: mivel a nő lelki ereje kisebb, mint a férfiúé, és a szenvedélyessége nagyobb, ezért a nő magában hordozza a kettősséget, miáltal az „erkölcsi és esztétikai szépnek eszményképeit a nő szolgáltatja: úgy az erkölcsi és esztétikai rút netovábbját is csak a nő képes előállítani.”¹²⁵⁹ A nőnek a férfitől eltérő biológiai adottságainak taglalása után kiemeli a nő érzelemgazdagságát, lelkesedését, szenvedélyességét, a mártírhajlamot, alakjának, lényének kecsességét és báját; végül a nőt, mint a szerelem és szeretet megtestesülését, mint a „házi oltár őrzőjét”. Majd a keleti, így az indiai és az iszlám világának szokásaival szembeállítva a kereszténység női mintaképet taglalja, miáltal a kereszténység „tett erkölcsi alapot a hasznosságok megítélése helyébe, s a nőiség két legszebb virágának: a szüzségnek s anyaságnak egyesítése által Máriában oly isteni eszményét alkotta meg a nőnek, s magasítá mintaképül az égbe, melyet a büszke férfi is megirigyelhet tőle. De jól van ez így, jogban legyen a nő egyenlő a férfival, tiszteletben álljon felette.”¹²⁶⁰ Ahogy *Tragédiájában*, úgy akadémiai székfoglalójában is, Madáchnak a nőről alkotott képe kettős tendenciát mutat, egyrésztől a férfinak alárendelve, mivel a „természet kevesebb tehetséggel ruházta fel”, másrésztől a férfi tisztelete mégis metafizikai, transzcendens magaslathoz emeli.

HARMADIK RÉSZ

FILOZOFIKUM ÉS ESZTÉTIKUM KÖLCSÖNVISZONYÁNAK MŰVÉSZETFILOZÓFIAI TENDENCIÁI

„filozófia és költészet régóta ellenséges viszonyban vannak egymással”.¹²⁶¹

Platón

„A költészet az igazán abszolút való. Ez bölceletem magva. Minél költőibb valami, annál igazabb.”

„A költészet a bölcelet hőse. A bölcelet alapelve emeli a költészetet. Megtanít a költészet értékére.”¹²⁶²

Novalis

Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyát az átlényegülés és annak kísérletei felől vizsgáltam a madáchi életműben. Könyvem harmadik része egy művészetfilozófiai kitekintés, melyben filozófia és művészet (hangsúlyozottan az irodalom és a költészet) szerteágazó viszonyrendszerének ketős vonulatát emelem ki, mégpedig a ’lehetséges-e a filozofikumnak esztétikumká váló átlényegülése’ alapkérdése nyomán a filozófiát a művészettel szembeállító, illetve az együtt- és egymásbanlevőséget állító vonulatát. Az igen választ, filozófia és irodalom legteljesebb összeolvadását, a filozofikum esztétikai átlényegítését (és kísérleteit) a 19. századi magyar irodalom történetében a madáchi életmű reprezentálja, a művészetfilozófia és az esztétika történetében pedig először a jénai korai romantikusok programatizálták. A ’nem’ válaszában pedig csupán a kezdő- és végpontot emelem ki, a platóni és a dantoi választ.

Filozófia és művészet viszonyára összpontosítva két szélsőséges tendencia bontakozott ki a hagyományban, (a mottók jelzik, hogy e problematika) súlypontja a filozófia és a költészet, tágabban az irodalom viszonya. A két idézett gondolat, bármennyire is ellentétes, kölcsönösen kiegészíti egymást. Az egyik, a filozófus megfigyelése az i. e. VI. század előtti időszakra vonatkozik, melyre majd a művészetet értékességében többfajta szempontból is megkérdőjelező filozófiáját építi fel; míg a második a költőé, aki 2300 év múlva a legteljesebb szimbiozist hirdeti meg filozófia és

költészet között. Két ellentétes megállapítás, az egyik a szembenállást regisztrálja, a másik több vonatkozásban is az együttlevést, az átlényegítést. E mottók egyben kijelölik filozófia és költészet, filozófia és irodalom bonyolult viszonyrendszerének ellentétes alappólusait is.

I. fejezet

Platón művészet- és költészetellenessége

„az utánzó művészet, amely maga is haszontalan, egy másik haszontalan-
nal lép frigyre, csak haszontalan ivadékokat hozhat világra.”¹²⁶³

Platón

Kultúrtörténeti evidenciaként tartjuk számon, hogy az archaikus mitológikus világkép, mint naiv tudatforma az ókor folyamán fokozatosan felbomlott, heterogenizálódott és lassan elkülönült a vallás, a tudomány, a művészet és a filozófia.¹²⁶⁴ Platón *Az Állam* X. könyvében már így fogalmazott: „filozófia és költészet régóta ellenséges viszonyban vannak egymással”.¹²⁶⁵ Ezzel nyilván a már meglévő ellentétekre utalt, majd a művészetről, költészetről szóló hírhedett felfogásával ő maga is állást foglalt. Az ókori görög filozófiában az utókorra maradt legkorábbi utalások a költészetre vonatkozóan arról árulkodnak, hogy az esztétikai gondolkodás csírái a költészetről, tágabban az irodalomról – a filozófiai vitákban születtek meg.

Az epheszoszi Hérakleitosz (i. e. 544–484), az ókori dialektika legkiválóbb képviselőjétől fennmaradt egy töredék, melyben vitatkozik Homérosznak az *Ilíasz*-ban tett óhajával: „Bár a viszály odaveszne az isteni s emberi szívből”. Hérakleitosz szerint Homérosznak nincs igaza, mivel nem látta be, hogy „ezzel a világ összeomlását kéri, mert ha kérése meghallgatást nyert volna, a világ megsemmisül”, hiszen Hérakleitosz szerint a világon minden harc, a látható világ az ellentétek harcának láthatatlan törvényét fejezi ki. Filozófiájának ezt az alapgondolatát rögzíti 53. és 80. töredéke is: „Háború mindenek atyja és mindenek királya.”; „tudni kell, hogy a háború közös, és Diké Eris és minden viszályban és ínségből keletkezik”.¹²⁶⁶ Hérakleitosz, aki szerint nem volna egység, ha nem lennének egyesülésre váró ellentétek, 57. töredékében a költő Hésziodosz bölcsességét e nézőpontból kérdőjelezi meg: „a legtöbbek tanítója Hésiodos. Róla hiszik, hogy a legtöbbet tudja, aki a napot és az éjet nem ismerte. Hiszen e kettő egy.”¹²⁶⁷ Kortársa, Xenophanész (i. e. 540–470) pedig a homéroszi, hésziodoszi hagyomány antropomorfizált istenképével vitatkozik 11. töredékében: „Rákent isteneinkre Homérosz Hésziodosszal minden olyant,

ami gáncs vagy szégyen az emberi nemnél: lopni, paráználkodni s amellel csalni is egymást.” Xenophanész 34. töredéke szerint az istenekről lehetetlen bizonyosságot állítani: „Senki se tud bizonyost és senki se lesz, aki tudva értse az isteneket s – amiről itt szólok – a Mindent, [...]”.¹²⁶⁸ Elődjének, a bölcs Szolónnak (i. e.) 640–560) tulajdonított mondás szerint a „költők hazudnak” – feltehetően azért, mert összevegyítik az istenek és a halandók világát.¹²⁶⁹

E töredékek is mutatják, hogy már Platón előtt a filozófusok számára a mitológiai hagyományt hordozó homéroszi eposzok, valamint Hésziodosz tankölteményei mintha „vetélytársként” jelentek volna meg. E művekben a később elkülönülő hit, képzelet, megismerés (az ebből fakadó tudás), a megértés és a magyarázat, illetve antropomorfikusság még tagolatlan egységbe fonódott, egy mitologikus-kultikus tudatformaként létezett.¹²⁷⁰ Ósfilozófia, mítosz, vallás és művészet egysége ugyan felbomlott, de a tudás erről az egységről és a vágy ennek újbóli létrehozására¹²⁷¹ megmaradt, melyet majd a korai német jénai romantika esztétái fogalmaznak meg programszerűen.

A homéroszi-hésziodoszi világnak, az egységnek és a harmóniának a szemlélete lassan megkérdőjeleződik, elsősorban ismeretelméleti szempontból. E differenciálódási folyamatban szétválnak a különböző megismerési formák, a filozófus-tudós a teremtés vég-okait, princípiumait keresi; a költő pedig, az egység naiv képzete helyett külön-külön pillantja meg az egyén igazságát, a közösség törvényét és az istenekét. E folyamatban az önállósuló filozófiai gondolkodás horizontján a homéroszi-hésziodoszi költészet vetélytársként jelent meg, ahogy ezt jelzi Platón már idézett mondata („filozófia és költészet régóta ellenséges viszonyban vannak egymással”).¹²⁷² Ebben a versengésben foglalt állást ő maga is, három-négy emberöltővel később.

Platón *Allamának* tizedik könyvében Glaukónnak azt tanácsolja Szókratész, hogy „semmi szín alatt sem szabad befogadnunk” sem a tragédia-költészetet, sem az utánzó költészetet, hiszen „valósággal merényletet jelentenek a hallgatóság szelleme ellen.”¹²⁷³ Ez alól, minden tisztelet ellenére, még Homérosz eposzai sem jelentenek kivételt. Platón legfőbb érve idea-tanára épül: a költészet csupán utánzás, a tökéletlen látszatvilág még tökéletlenebb utánzása, mivel az ideákhoz viszonyított tökéletlen létezők-

nek csupán egy másolata. Ezért az utánzó költészet, valamint az utánzó művészet¹²⁷⁴ a valódi ideákon alapuló „létezéstől számítva a harmadik fokon áll”, tehát „az igazságtól számított harmadik leszármazott”¹²⁷⁵ az ideákra épülő platóni művészetfilozófiában. Sőt, az utánzó költő nem hogy az ideákat, de a látszatvilágot sem ismeri, mivel „ha valósággal ismerné azokat a dolgokat, amelyeket utánoz, akkor sokkal inkább ezeknek szentelné magát, semmint az utánzataiknak”.¹²⁷⁶ Homérosz is tudatlan, amiért követői tisztelik, és hogy az embereket jobbá teszi, tévedés. „Homérosztól kezdve minden költő csupán utánzója az erény árnyképeinek s minden egyébnek, amit költeményeibe foglal; az igazságot azonban nem éri el egyik sem, [...]”.¹²⁷⁷ Majd az ismeretelméleti érvrendszert egy ontológiai érvvel bővíti, az utánzó költészet, tágabban az utánzó művészet létezése haszontalan, mert ha „haszontalannal lép frigyre, csak haszontalan ivadékokat hoz a világra”, azaz ha a haszontalan látszatvilágot utánozza, akkor maga is azzá válik. Sőt, az utánzó költészet nemcsak távol áll a valódi megismeréstől és a létezése is haszontalan, hanem káros és veszedelmes emellett, mivel hatásában értelemhomályosító, hiszen a léleknek a „gondolkodástól távol eső részével társalog”.¹²⁷⁸ Mivel a nagy tömeg kedvében akar járni, a józan gondolkodás helyett, illetve azt elhomályosítva és megrontva „a méltatlankodó és szeszélyes kedély felé fordul, mert ez alkalmas az utánzásra.”¹²⁷⁹ Így öncélú utánzása hasonlóan együtt jár az ilyen művészetet élvezők öncélú érzelmi élményeivel. Különösen a tragédia és a komédia az, amelyek mint „veszedelmes művészetek”¹²⁸⁰ megronthatják az emberek értelmét, rosszabbá és szerencsétlenebbé téve őket, mivel a szenvedélyeket és az érzelmeket megnövelve uralkodóvá teszik azokat az értelmük felett.¹²⁸¹

Amíg Platón a tragédia, a komédia és a költészet által gerjesztett érzelmeket az értelem megrontóinak véli, a hatásfolyamatban a befogadó immanens állapotát, azonosuló voltát hangsúlyozva, addig tanítványa, Arisztotelész *Poétikájában* a katarzis pontosan ennek az értelemgazdagságnak – illetve ezen belül –, a tragédiában megnyilvánuló szenvedélyeknek és érzelmeknek az intenzív átélése. A katartikus átélés során és az az utáni megkönnyebbült állapot nemcsak a zavaró érzelmektől való megtisztulást jelenti, hanem azt is, hogy a befogadó a műalkotáson keresztül megismeri és a hatás után tudatosítja, tudatosíthatja e (többnyire) negatív szen-

védelmeknek és érzelmeknek a tisztító hatásait.¹²⁸² Tágabban értelmezve Arisztotelészt: a műalkotás lehetőséget kínál az érzelmi megismerésre és az érzelmek megismerésére is. Némi kerülővel ugyan, de Arisztotelész részben a platóni alapgondolat igazolását is adja, azt, hogy az érzelmek valamiképpen megrontják az értelmet, éppen ezért hangsúlyozza – kitüntetetten a tragédia katartikus átélése révén – a megtisztulás folyamatát, a megszabadulást, így a hatás után a negatív szenvedélyek és érzelmek romboló jellegének a tudatos felismerését, mely arra hivatott figyelmeztetni a befogadót, hogy a való életben tartózkodjon ezektől, vagy tudatosan irányítsa, szabályozza azokat. Hiszen, ha a való életben az igazságot keressük, óvakodnunk kell az érzelmi befolyásolástól. Idézve a *Retorika* passzusait, az érzelmektől befolyásoltan „nem látják egyformának ugyanazt azok, akik szeretnek és akik gyűlölnék, sem haragvók, sem jóindulatúak, hanem vagy teljesen, vagy fontosságát tekintve másnak.” „Az érzelmek azok a tényezők, amelyek megváltoztatják az emberek ítéleteit.”¹²⁸³

Platón *Ión* dialógusában az utánzó költészetet, a tragédiát, a komédiát vagy Homérosz műveit élvezők gyöngeségükben szeretnek nevetni és gyakran könnyeket ontani. A többnyire ellentétes érzelmek által keltett lelkiállapotok bonyolultsága és ellentmondásossága megzavarja, sőt meg is ronthatja az emberek értelmét. Dialógusában Szókratész éppen erre mutat rá, amikor Iónt, a rhapszódoszt, „a tolmácsok tolmácsai”-t, a Homéroszt szavalót arról faggatja, hogy vajon eszénél van-e vagy magán kívül, amikor előad egy-egy részletet a költőtől és vajon nem ugyanezt a hatást látja-e a nézőkön? Majd azt bizonyítja számára, hogy sem az előadó, sem a néző nem marad józan e művek érzelmi hatásának, a műalkotás általi elvarázsoltságnak a következményeként.¹²⁸⁴ Platón szerint az utánzó költészet varázslatos hatása rendkívül veszedelmes, hiszen mindenfajta tisztátalan élvezetekkel „lassanként tönkreteszi a gondolkodó részt”, a lélek magasabb rendű részét.¹²⁸⁵ Élvezete életünket megzavarja, az egyik pillanatban a magasba lendít bennünket, boldognak, felszabadultnak érezzük magunkat, de az élvezet elmúltával üressé válunk, s máris új gyönyört hajszolunk. Éppen ezért „államunkba az egész költészetből jóformán csak az istenekhez írt himnuszokat és az erényes férfiakról szóló dicsőítő költeményeket szabad befogadnunk; mert ha a dalban vagy a hősi versformában megszólaló édes múzsát beengeded, akkor a törvény és az általánosan elfogadott józan

gondolkodás helyett a gyönyör és a fájdalom foglalják el államunkban a királyi széket.”¹²⁸⁶

Platón, a filozófus mintha ’megirigyelte’ volna a költészet érzelmi és hangulati hatását, így mégsem tudja *Állam*ában nélkülözni azt, persze csak az igen szigorúan szelektált, azaz ideológiájának megfelelő, annak szolgálatába állítható költeményeket. Úgy tűnik, hogy a filozófia művészetet elutasító platóni gesztusa mögött ott bújlik egy lappangó és ki nem mondott ’és’. Ezt támaszthatja alá, hogy a platóni dialógusforma révén éppen az ő nevével kezdetjük az irodalmias beszédmódban író filozófusok számbavételét, hogy majd Pascallal, Voltaire-rel, Rousseau-val, Schopenhauerrel, Kierkegaarddal, Nietzschevel és Heideggerrel folytathassuk. A másik ki nem mondott ’és’, hogy Platón óta minden, a legitimációját szellemi szinten féltő hatalom tudta: a filozófia és a művészet veszélyes (ezért üdvös az adott ideológia szolgálatába állítani, ily módon a platóni *Állam*ban is ’szolgálatba’ lehet állítani a szelektált és átírt költeményeket), mivel felboríthatja és megkérdőjelezheti a mindenkori legitimált fennállót, hiszen akár a gondolkodás szabadságával, akár a művészetben is érvényesülő szenzibilitással és képzelettel egy új látásmódot kínálhat.

Összegezve: a platóni filozófiában a költészet (együttesen a tragédia, a komédia, a homéroszi eposzok és az utánzó költészet): a költészet és az igazság; a költészet és az erény; a költészet és a hasznosság; a költészet és az ideák (a platóni lényegi világ): egymással szembenállóak, egymást kizáróak. Látható, hogy Platón szinte minden fronton elindította a támadást a költészet, tágabban az utánzó művészet ellen; törekvése mind az ismeretelméleti, mind az ontológiai valamint az etikai szintű ellényegtelenítésre irányult. Az *Állam* tizedik könyvének érvrendszere mégis igen tanulságos, mivel hosszú évszázadokra kijelöli e viszonylatrendszerben azokat az összehasonlító szempontokat, melyek majd újra és újra felvetődnek a művészetfilozófiai, esztétikai gondolkodásban. Természetesen nem csak a platóni filozófia és az arra épülő hagyomány szembeállító nézőpontjából, hanem költészet (irodalom, művészet) és filozófia szövetségét, együttlevőségét állító művészetfilozófiai, esztétikai érvrendszerekben is felfedezhetőek ezek – az alapvetően platóni eredetű – szempontok.

Előreutalva a korai német jénai romantikus esztétikákra, mint filozófia és irodalom, filozófia és költészet közötti legteljesebb együttlevést állí-

tókra: e platóni téziseket anti-tézisekként ismerhetjük fel művészetbölcseleti gondolataikban. A platóni eredetű metafizikus két-világ elméletre, a Van diszharmonikus világának és a (valamilyen) harmonikus lényegi világának az elkülönítésére építő német jénai romantikus művészetfilozófusok éppen fordítva, a lehető legközelebb helyezik majd el a művészetet és ezen belül a költészetet a lényegi világhoz. Emellett a másik platóni állítás, miszerint az érzelem az értelem megrontója 2300 év múlva, a romantika korában az ellentettjére fordul, hiszen ekkor a ráció, az értelem, az ész már nem elégséges az élet igazságainak felfedésére, hanem éppen az irracionális, a misztikum és az érzelem az, mely az ember belső igazságainak, a másik hiteles megismerésének az egyik legjobb útmutatója lesz. Az ész, az értelem, (mely én és nem-én hasadottságáért felelős) helyett a felfokozott érzelem, valamint az intuitív megismerés válik hangsúlyozottá. Az ellentettjére fordul az a platóni állítás is, mely szerint a művészet nagyon is silány filozófia, hiszen a romantikus jénai esztéták teóriáiban a művészetet, legfőképp a költészetet a legszorosabb kapcsolat fűzi a filozófiához, és hierarchiájukat is megfordítják. Így például a novalisi töredékek – miszerint „A költészet az igazán abszolút való. Ez bölcsletem magva. Minél költőibb valami, annál igazabb.”; „Az élet értelmét csak művész találhatja ki.”¹²⁸⁷ Összességében: a művészet (Platón által megkérdőjelezett) ismeretelméleti és ontológiai pozícióját állítják vissza.

II. fejezet

'Kisemmizte' volna a filozófia a művészetet?

„Többé-kevésbé ezért nevezem Platón művészetelméletét nagyrészt politikai jellegű elméletnek: stratégiai lépés ez az emberi elme uralásáért folytatott harcban, melyben a fő ellenség a művészet. [...] S mivel Platón voltaképpen filozófiája a művészetelmélete, s mivel a filozófia hosszú évszázadokon át nem volt más, mint a platóni hagyaték széljegyzetelése, a filozófia maga sem több talán a művészet kisemmizésénél [...]”¹²⁸⁸

A. C. Danto

A kortárs amerikai művészetfilozófus, Arthur C. Danto szerint Platón-tól ered a művészet veszélyességének gondolatköre (árnyaltabban, ahogy azt láthattuk, egy már korábban meglévő, a filozófia és a költészet közötti ellenséges viszony következményeként), melyet a *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* című, egyben könyvének is címadó és kötetnyitó tanulmányában részletez. Danto értelmezésében éppen e veszélyesség miatt a művészetet Platón bezárja a „másodlagos látszatok birodalmába”, és „mintha a platóni metafizika kifejezetten abból a célból született volna, hogy olyan helyet jelöljön ki a művészet számára, amely kozmikus garanciája annak, hogy semmin sem változtathat.” Ezzel a platóni filozófia ártalmatlanítja a művészetet, hiszen sikerül azt az „ontológiaiilag a másodlagos és származékos jelenségek – az árnyak, illúziók, téveszmék, álmok, látszatok és pusztá tükröződések – szférájába száműzni”.¹²⁸⁹

A platóni támadás első szakaszának ezt az ontológiai ellényegtelenítést („a valóságot logikailag immunizáljuk a művészzel szemben” gondolatát) véli Danto, míg a második szakasza „a művészet lehető legnagyobb mértékű racionalizálása, hogy az értelem lépésről lépésre elhódítsa az érzés birodalmát”. Ez először a (platóni) szókratészi dialógus formája révén történik, amelyben az „értelem a fogalmi elsajátítás révén a valóság megszelídítőjeként jelenik meg. Nietzsche »esztétikai szokratizmusnak« nevezi ezt, mivel a filozófus oly mértékig azonosította a szépséget az értelemmel, hogy semmi sem lehet már szép, ami nem racionális. [...] A Platón-féle kifinomult agresszió óta, amellyel a filozófia nagyobb győzelmet aratott, mint valaha azelőtt vagy azóta, a filozófia története felváltva ingadozik a művészet

látszattá silányítására s ezzel ellényegtelenítésére irányuló analitikus erőfeszítések és az olyan elemzések között, amelyek bizonyos mérvű érvényességet tulajdonítanak a művészetnek, s azt állítják róla, hogy tulajdonképpen ugyanazt csinálja, mint a filozófia, csak éppen ügyetlenebbül.”¹²⁹⁰ Danto szerint ez nem más, mint a platóni eredetű „kétlépcsős támadás” folytatása, „az ellényegtelenítés és a hatalomátvétel”, mely „az újabb kori filozófia szomorú történetében is megismétlődik” és akár Kant esztétikája, a „hegeli stratégia” vagy Schopenhauer felfogása¹²⁹¹ ugyanerre irányul. Hegel rendszerében a „művészet történelmi küldetése az, hogy lehetővé tegye a filozófiát, s ennek eljövetele után a művészetnek nincs más feladata többé a nagy kozmikus-történelmi áradásban.”¹²⁹² Hasonlóan Kant majd az érdekmentesség kategóriájával, mely rögtön „szembeállítható az érdeklődéssel és az érdekekkel” a művészetet kirekeszti az emberi rendből, melyet Danto szerint alapvetően az érdekek mozgatnak és a végeredmény ugyanaz, mint a platóni rendszerben: „a művészet afféle ontológiai nyaralás”, távol az embervoltunkat meghatározó gondoktól, ezért aztán „nem is változtat semmin”. Értelmezése szerint: Kant ezt erősíti meg, amikor „cél nélküli célszerűségről beszél. [...] A művészetet tehát Kant szisztematikusan semlegesíti, egyfelől kiveszi a hasznos dolgok birodalmából, [...] másfelől pedig kiemeli a szükségletek és az érdekek birodalmából is.”¹²⁹³ Tehát Danto szerint Kant folytatja a platóni eredetű ellényegtelenítést, Hegel pedig a filozófia – szintén platóni eredetű – hatalomátvételt a művészet felé. Éppen ezért: „el kell tűnődnünk azon, hogy vajon nem azért találták-e ki éppenséggel a filozófiát, hogy elbánjon a művészettel [...], s nem lehetséges-e, hogy a filozófiák végső soron büntetőintézmények, amelyek leginkább egy szörny féken tartását szolgáló – azaz valamiféle súlyos metafizikai veszélyt elhárítani igyekvő – labirintusra emlékeztetnek”.¹²⁹⁴ Sőt, Danto értelmezésében: a „filozófia története szinte egyetlen hatalmas erőfeszítésnek tűnik a művészet semlegesítésére”.¹²⁹⁵ Szerinte a filozófusok azért találták ki az esztétikát, hogy az megmagyarázza a művészetet, de egyben ezzel el is lényegtelenítse, élettelené és hatástalanná is tegye. Így az esztétika igyekszik megfosztani a művészetet minden titokzatos elemétől, s „letaszítani a trónról”, mivel „a filozófia nézőpontjából a művészet veszélyes, s az esztétika az az eszköz, amely elbánhat vele.”¹²⁹⁶ Danto analógiákat lát a filozófia felé megnyilvánuló kritikákban és a filozófiának a

művészet felé megnyilvánuló kritikájában, mivel az a vád, hogy a „filozófia semmin sem változtat”, megismétlődik a filozófusok részéről a művészet irányába: „a filozófusok jóformán egyhangúlag egyetértenek abban, hogy a művészet semmin sem változtat.”¹²⁹⁷ Vagy egy másik dantoi analógia: ahogy a filozófia a tudományhoz mérten és a pozitivizmus óta elnyomott pozícióba került és mint ’komoly törekvések haszontalan árnyaként’ csupán látszatproblémákkal foglalkozóként határozódik meg, ugyanilyen érvek fogalmazódnak meg a filozófia felől a művészet irányába. Danto következtetése, hogy a filozófia Platón óta a művészet elnyomására törekszik. Az elnyomás két formája, az ellényegtelenítés és a hatalomátvétel¹²⁹⁸ alól pedig akkor menekül meg a művészet, ha kikerül az „esztétikai szolgásgból”. E folyamat kezdetének véli, amikor a művészetben belül vetődik fel a művészet filozófiai természetének a kérdése, „amivel arra utal, hogy a művészet maga is a filozófia eleven formája, amely betöltötte történeti küldetését, amikor feltárta saját filozofikus lényegét.”¹²⁹⁹ Ebben a kontextusban Duchamp *Fountainja* (1917) – Danto értelmezésében – egy műalkotás formájában feltett valódi filozófiai kérdés: „Miért lehet valami műalkotás, ha valami más, ami pontosan ugyanúgy néz ki, nem az”? – mely kérdés szerinte egyben Hegel nagyszabású történelemfilozófiai víziójának igazolásaként is interpretálható, azaz a művészet önmagán belül fogalmazza meg saját filozofikumát. (Vagy, ahogy *A közhely színváltozása* című könyvének *Filozófia és művészet* fejezetében fogalmaz: „A művészet gyakorlatilag Hegelnek a történelemre vonatkozó tanítását példázza, amely ki mondja, hogy a szellemnek az a sorsa, hogy önmaga tudatára ébredjen. A művészet újrajátszotta ezt a spekulatív történelmet abban a tekintetben, hogy öntudattá vált, a művészet művészet voltának tudatává olyan reflexivitással, ami a filozófiához fogható, lévén a filozófia a filozófia tudata; [...]”¹³⁰⁰ A „művészet végső beteljesedése tehát saját filozófiája. Ez azonban nem más, mint a platóni program második lépésének kozmikus véghezvitele – a programé, amely mindig is arra törekedett, hogy a filozófiával helyettesítse a művészetet. [...] S ha ez így van, akkor bizonyos értelemben a művészet véget ér.”

Dantót értelmezve, Duchamp *Fountainja* által jelölt folyamat egyrészt az imitáció-elvű művészet végét jelent(het)i, amikor a műalkotás teljesen azonossá lesz azzal, amit imitál; másrészt a művészet végét a filozófiai ki-

semmizés jelent(het)i, mikor a hegeli víziót igazolva a művészet a saját öntudatába megy át, önmagára reflektál, így voltaképp egyenlővé válik a saját maga filozófiájával. Ebben a dantói értelmezési horizontban maradva a bölcséleti irodalom sem lehet más, mint a hegeli vízió igazolása, vagy a platóni hatalomátvétel betetőződése.

A filozófia az ellényegtelenítő és kisemmiző stratégiával, Danto szerint azonban a „saját csapdájába esik. Ha a művészet semmin sem változtat, és a művészet voltaképpen álcázott filozófia, akkor a filozófia sem változtat semmin.”¹³⁰¹ Danto *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* című tanulmányának utolsó gondolatköre a filozófia ezen érvét kísérli meg – utalás-szerűen – megkérdőjelezni éppen saját korábbi könyvének eredményével, megkérdőjelezni azt, hogy a „művészet semmin sem változtat”: „érdekes volna megtudnunk, miféle változásokat képes a művészet előidézni, amelyet olyan veszélyesnek tartottak, hogy ha nem is elnyomást, de politikai ellenőrzést kíván.”¹³⁰² Első látásra úgy tűnik, hogy „a művészet csak mellékesen, nem művészi felhasználása esetén képes változtatni valamin, ez pedig megkérdőjelezetlen hagyja az eredendő gondolatot, hogy ugyanis a művészet – mint művészet – semmin sem változtat. S megint a platóni támadás első formájához érünk vissza. Valami még sincs rendben ezzel, ha *A közhely színváltozása* című könyvemben felsorakoztatott érvek, amelyek szerint a művészet a retorikára hasonlít, megállják a helyüket. A retorika feladata ugyanis, hogy érzelmeinken keresztül hasson az emberek tudatára, s ezáltal cselekedeteikre is. Másfelől viszont az érzések sem egyformák, egyesek egyfajta, mások másfajta cselekedetekhez vezetnek, s a költészet nagyon is változtat valamin, ha képes olyan cselekedetekre ösztönözni, amely megváltoztatja a dolgokat. A műalkotásnak ez nem lehet külsődleges jellemzője, ha a retorika és a műalkotás szerkezete valóban azonos. Végső soron tehát mégiscsak van okunk rá, hogy tartsunk a művészettől. Abban már nem vagyok biztos, hogy a retorika és a *filozófia* szerkezete is egyforma, hiszen a filozófia célja elsősorban a bizonyítás, nem a meggyőzés: a retorika és a művészet közelsége viszont bizonyos mértékig megmagyarázza, miért volt Platón ellenséges mindkettővel szemben, [...]”¹³⁰³

Danto egy lehetséges olvasatát adta a filozófia (művészetfilozófia és esztétika) ’ellényegtelenítő és kisemmiző, hatalomátvevő’ stratégiájának Platónnal kezdődően,¹³⁰⁴ ugyanakkor éppen ő hívja fel a figyelmet arra a

(forduló)pontra, miszerint a költészet (a művészet) nagyon is változtat(hat) valamin az emberek tudatán és cselekedetein keresztül, mivel a „művészet a retorikára hasonlít”. Éppen e dantói megállapításra helyezkedve másfajta viszonyulási trendeket is megláthatunk filozófia és művészet (irodalom, költészet) viszonyrendszerét illetően, természetesen nem kérdőjelezve meg a platóni viszonyulást és annak művészetfilozófia történeti, esztétikatörténeti tendenciózusságának meglétét és észrevételét, csupán a kizárólagosságát. Akkor vehetünk fel egy más nézőpontot, ha egyrészt a műalkotást annak értelmezése egységében, „van”-jában fogjuk fel, mint ahogy (többek között) éppen Danto teszi ezt korábbi *A közhely színváltozása* című könyvében, ahogy erre utal is, miszerint a műalkotás léte az értelmezés: az „értelmezés konstitutív jellege folytán, a tárgy addig nem volt műalkotás, amíg nem tették azzá. Mint átalakító eljárás, az értelmezés a kereszteléshez hasonlít; a tárgy nem új nevet, hanem új identitást kap, ami által tagja lesz a kiválasztottak közösségének.”¹³⁰⁵ (Mármost a „Művészet Birodalmának” – dantói kifejezéssel élve.) Az értelmezhetőség tehát a művészet elégséges és szükséges feltétele egyben.¹³⁰⁶ Ha így tekintünk a műalkotásra, akkor ez esetben azt a filozófiai hermeneutikai vonulatot vehetnénk számba filozófia és művészet együttlevőségének relációját vizsgálva (a platónival szemben), mely Schleiermachertől, éppen a kora romantika korszakától kezdődően, Dilthey-n keresztül Heideggeren át Gadamerig, illetve napjainkig ível, melyet ’a művészet az élet megértése, a művészet az igazság működésbe lépése, a művészet létben való gyarapodás’ gyakran idézett kulcsmondataival jelezhetünk. Másrészt, ha a művészet, illetve a költészet változtató hatásának vizsgálatára összpontosítunk, akkor éppen Platón tanítványa, Arisztotelész katarzis-felfogásában és e hagyományban álló, az arisztotelészi felfogás etikai ’mozgásterét’ követő filozófiákban, esztétikákban lelhetjük fel a platóni ’ellényegtelenítési és hatalomátvevési’ tendenciával szembeni, a költészet, a művészet mindenkori értékességét, hatását állító érveket. E két vonulat az, amely filozófia és művészet, illetve irodalom, költészet között a szimbiózis valamely formáját felleli. Azonban van egy alapvető különbség a hermeneutikai szemlélet és az arisztotelészi hagyományozottságú esztétikai gondolkodás között. Ez utóbbi két-világ „magasság-különbségének” narratívájában a műalkotás egy eszköz vagy híd, mely valamilyen alacsonyabb szférából egy valami-

lyen szempontból magasabba juttathatja a befogadót, míg a hermeneutikai szemléletben a műalkotás és a befogadó közötti viszony kölcsönös, egymást alakító. Danto *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* könyvének olvasata szerint a kanti esztétika 'a művészetet kirekeszti az emberi rendből', melyet Danto szerint alapvetően az érdekek mozgatnak, így a művészet távol marad az embervoltunkat meghatározó gondoktól, alapvetően nem változtat semmin, ily módon Kant semlegesíti és ellényegteleníti a művészetet. A kanti 'érdekmentesség'-et a hazai, valamint a gadameri hermeneutikai filozófiai gondolkodás ettől eltérően értelmezi, miszerint ha a műalkotások esetében felfüggesztjük a gyakorlati célra való orientáltságot, ez egyáltalán nem teszi semlegessé a befogadó számára a művészetet. Kant *Az ítélelőrő kritikájában* az esztétikai ítélelőrőt – annak vizsgálatát, így közvetve a művészetet és hatását – egy közvetítő „híd”-ként funkcionáltatja a természeti szükségszerűség világa, a Van birodalma (Sein) és az erkölcsi szabadság, a transzcendentális szabadság világa, mint a Legyen (Sollen) kétvilága között.¹³⁰⁷ A műalkotás kontemplatív szemlélete, 'cél nélküli célszerűsége' és 'érdekmentessége', de legfőképp a reflexió öröme révén a befogadó esztétikai tevékenységében felfüggeszti közvetlen természeti szükségszerűségeit, például a hasznosságra, önzésre és birtoklásra irányuló célkitűzéseit, vagy pusztá érzéki érzeteit. Így a szépművészet „olyan megjelenítésmód, amely önmagáért véve célszerű, és noha cél nélkül való, mégis előmozdítja az elme erőinek kultúráját a társias megosztás érdekében. Egy öröm általános megoszthatóságának már a fogalmában benne rejlik, hogy az ilyen öröm nem lehet az élvezet öröme, mely pusztá érzetből fakad, hanem a reflexió öröme kell hogy legyen; s ekképp az esztétikai művészetben, ha szép művészet, a reflektáló ítéleterőnek kell mértékadónak lennie, nem pedig az érzéki érzetnek.”¹³⁰⁸ Másrészt a befogadó a jó morális érzületére diszponáltan szabadnak érezheti magát, ahogy a szellemnek is „szabadnak kell lennie” a művészetben.¹³⁰⁹ Művének 59. §-nak tézisondata (illetve fejezete) „a szép az erkölcsileg jó szimbóluma”¹³¹⁰ nyomán Gadamer nem véletlenül hangsúlyozza az *Igazság és módszerben*, hogy Kantnál belső és mély összefüggés van a „szép erkölcsiség” és a „szépművészet” között.¹³¹¹ Ebben az értelmezésben Kant nem a 'platóni támadás' egyik beteljesítője, ahogy Danto véli, hanem éppenséggel a művészetet az ember intellektuális és közösségi, morális jobbítása (lehetséges) eszközének tartja, szellemi kultúrája előmozdítójának a „reflexió öröme” révén.

III. fejezet

Filozófia és művészet, filozófia és költészet együttlevősége a korai jénai romantikus esztétikákban és a madáchi életműben

„A valódi költő mindentudó; kicsinyben egész világ.”¹³¹²

Novalis

A művészetről való filozófiai gondolkodás történetében természetesen nem csak Kant gondolatait értelmezve kérdőjelezhető meg az a dantói (kizárólagos) megállapítás, hogy a ’filozófusok szerint a művészet semmin sem változtat’, hanem Platón tanítványától, Arisztotelész katarzisz-felfogásától kezdve jó néhány olyan filozófust is felsorolhatunk, akiknek művészetfilozófiai gondolatrendszerében kiemelt helyet foglal el a művészet hatásának elismerése, a művészet (valamilyen) értékhordozó szerepének, ember- és közösségjobbító erejének hangsúlyozása. Ezt elsősorban abban a mozgásban látják, hogy a műalkotás a valamilyen szempontból értéktelen, valamely hiánnyal bíró életvilágból, a mindennapokból, a köznapiságból, a diszharmóniából, a Van világából a befogadót egy valamilyen szempontból értékesebb, magasabb szférába lendíti át. Az egyes felfogások abban térnek el, hogy ezt a ’honnan-hová?’ mozgásteret – a két-világot, ahonnan elvezet és ahová átlen-dít a műalkotás a hatását tekintve – miképpen írják le, valamint abban, hogy a ’hová?’ pólusnak milyen megvalósíthatóságot tulajdonítanak.¹³¹³

Arisztotelész több művében – a *Politikában*, a *Rétorikában* és a *Nikomachosz-i etikájában* – is olvashatunk töredékes utalásokat a művészet katar-tikus hatásáról, a klasszikus forrás mégis a *Poétika*, „melyben a tragédia esztétikai tapasztalatát meghatározó összetevők magukban foglalják az er-kölcsi hatást is.”¹³¹⁴ Arisztotelész a művészi mimézisnek a jellemet és a lelket is befolyásoló hatását azzal magyarázta, hogy a művészet az ember ethoszát ragadja meg, hatásában megtisztulást és gyógyulást keltve, mely-nek legsűrítettebb formája a tragédia katartikus hatásmechanizmusa. A ka-tartikus hatás megtisztít és egyben felemel, mégpedig úgy, hogy bemutatja e káros szenvedélyek pusztító hatását, így a befogadó az átélés során megsza-badul az irigységtől, a gonoszságtól, a hatalomvágytól, a tisztátalan gyö-nyöröktől és egyéb lélekpusztító szenvedélyektől és érzelmektől. A katar-zisz tehát a lélek gyógyítója is. Ugyanakkor emellett a negatív erkölcsi szint-

ről, a lélek és test, egyén és közösség megbomlott harmóniájából a pozitív erkölcsi megtisztulás és egyben az egyensúly állapotába emeli a befogadót, annak ethosát is megragadva.¹³¹⁵ Egyben ezzel formálva-változtatva, „nevelve” a befogadót, melyet „nem valamilyen erkölcsi tétel elsajátításaként, hanem az erkölcsi gondolkodás megkülönböztető képességét élesítő gyakorlatként, a méltányos ítélet képességének finomításaként foghatjuk föl.”¹³¹⁶

Ily módon a ’honnan-hová’ mozgáster az arisztotelészi felfogásban egyrészt pszichológiai, másrészt etikai fókuszú. Ez utóbbi, a hatás etikai ’mozgásterének’ hagyományozottsága folytatódik majd a modernitás filozófiai diskurzusának korai szakaszában (is), ahogy azt a fentebb tárgyalt Kant felfogásában is láthattuk, valamint a ’költő-esztéták’, Lessing, Schiller, illetve a korai német jénai romantikusok művészetbölcseletében. Lessing *Hamburgi dramaturgiájának* hosszasan kifejtett gondolatát, a tragédia katartikus hatását az ember erényes lénnyé történő átalakításában,¹³¹⁷ Schiller folytatja a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* művészetbölcseleti munkájával, amelyben a művészetnek hasonlóan egy közvetítő szerepet szán az erkölcsiség világa felé. A művészet hatásának etikai jellege abban nyilvánul meg, hogy a művészet a befogadót az újkori ember szétدارoltságából, töredékjellegeből, „mechanikus élet”-éből¹³¹⁸ és egyúttal „anyagösztönéből” a harmonikus, a szabad emberi lét megvalósítására ösztönzi: az embert „Egésszé az esztétikai emberség útján a művészet teheti, mely így a természeti lényből észlényt alakít”. Szabad és harmonikus emberre csak akkor lehetünk, ha az „anyagösztön”-t és a „formaösztön”-t egyesítjük a „játékösztön” révén. A három alapösztönhöz három emberi „állapotot” párosít, egy fejlődési folyamatban is tételezeten: a természeti ember állapotát az „anyagösztön” uralja, de „az ember nem áll meg annál, amit a természet csinált belőle”, hanem az ember szellemi lény, „észlény”, akit a „formaösztön” ural, aki majd a „fizikai szükségyszerűséget morális szükségyszerűséggé emeli”.¹³¹⁹ A természeti és az ész-ember közé, a fizikai és a morális állapot közé Schiller egy közvetítő állapotként az „esztétikai állapotot” jelöli meg, alapösztönét, a „játékösztönt” a szépségeszménnyel párosítja. Majd a *Levelek* folytonosságában ezt a „játékösztönt” az ember alaptermészetének ismeri fel, illetve ezen állapotokat az emberiség fejlődési fokozataiként: „Sohasem tévedünk, ha egy ember szépségeszményét ugyanazon az úton keressük, ame-

lyen játékosztönét elégíti ki. Ha a görög törzsek az olimpiai harcjátékokban az erő, a gyorsaság, az ügyesség vértelen versenyeiben és a tehetségek nemesebb harcában gyönyörködnek, s ha a római nép egy halálra sebzett gladiátornak vagy líbiai ellenfelének haláltusáját élvezi, ebből az egyetlen vonásból megértjük, miért kell egy Venus, egy Juno, egy Apollo eszményi alakját nem Rómában, hanem Görögországban felkeresnünk. Ámde az ész azt mondja: a szép ne legyen pusztá élet és ne legyen pusztá alak, hanem élő alak, azaz: szépség, mert hiszen az abszolút formalitás és az abszolút realitás kettős törvényét diktálja az embernek. Ennél fogva mondja azt is: az ember *csak játsszék* a szépséggel és *csak a szépséggel* játsszék. Mert, hogy végül egyszerre kimondjam: az ember csak akkor játszik, amikor a szó teljes értelmében ember, és *csak akkor egészen ember, amikor játszik*. Ez a tétel, [...] nagy és mély jelentést kap, ha majd odajutottunk, hogy a kötelesség és a sors kettős komolyságára alkalmazzuk; hordozza majd [...] az esztétikai művészet és a még nehezebb életművészet egész épületét.”¹³²⁰ E „játékosztön” legnemesebb formája tehát a művészeti tevékenység, ily módon a művészet segítségével, az „esztétikai állapot”-ban levéssel, e játékosztönnel a szépség eszményében, az ember eljuthat az igazság megértéséig, önmaga harmonikus és szabad megvalósításáig.¹³²¹

Schiller barátai, pályatársai, a korai német jénai romantikusok, a pályakezdésük elején álló Schlegel-testvérek és a fiatal Schelling valamint (a fiatalon meghalt) Novalis Kanttal szemben inkább Schiller gondolataiból merítenek majd, akinek a hívására egyébként 1796-ban Jénába megy például August Wilhelm Schlegel. A jénai korai romantikusok Schiller gondolatait majd Fichte radikalizmusával nyomatékosítva, programjukban a legerőteljesebb hatásfokkal és hatásformákkal illetik a művészetet és a legteljesebb együttlevőségét fogalmazzák meg a filozófiának és a művészetnek.¹³²² Valamennyien hangsúlyozzák a művészet etikai, ismeretelméleti, ontológiai és metafizikai értékességét. A művészetfilozófia történetében így a platóni, a filozófiát a művészettel szembeállító tendencia ellenében, annak a művészetet ellényegtelenítő, kisemmiző jellegével a leginkább elentétes pólusba szembeállíthatóan. Mindemellett metafizikai irányultságuk révén – Manfred Frank értelmezésében – e kora-romantikus gondolkodók, így a fiatal Schelling is; ellentétben a német idealizmus képviselői vel, lemondanak arról a törekvésről, hogy az abszolútumot a reflexió út-

ján fogalmilag ragadják meg, s mivel a reflexiós tudat nem képes önmaga létét önmagából érthetővé tenni, szükségük van a művészet (a diszkurzív megközelítés számára kimeríthetetlen) eszközére, amely az értelmén túllevő transzcendenciát valamilyen módon (szimbolikusan vagy allegorikusan) megjeleníteni képes.¹³²³

A 18. század legvégén, az eredetiségükkel nagy hatással bíró, korai német, jénai romantikus esztéták „együttfilozofálásának” metafizikus alapproblémája, hogy miképpen oldható fel az ember és a világ végletesnek látott diszharmóniája. A diszharmónia leltárában egy „romantikus antikapitalizmus” körvonalazódik. Romantikus, mivel a kritika a múlt oldaláról irányul a kispolgáriság, az atomizáltság, az iparosodás nyomán kialakuló új életformák, a különböző értékvesztések ellenében – Zoltai Dénes történeti elemzése szerint¹³²⁴ – „az intellektuális és a morális műveltség” divergenciáját is megfogalmazva.¹³²⁵ Folyóiratuk, az „*Athenäum*” különösen sokat érzékeltet a kibontakozott kortendencia kettős – gazdagító és elszegényítő – hatásából. A válságtudat orgánuma”. Benne a polgári hétköznapiaság gazdasági és politikai gyakorlata, a kereskedelem, az amorális bírálattal, kik (a levelezésükből idézve) „egyebet sem ismernek, mint a szükségletet”, hol az „erény is adásvétel tárgya”.¹³²⁶

Valamennyien axiómaként állítják, hogy a legkülönbözőbb diszharmóniákat csak és kizárólagosan a művészet, illetve a költészet képes feloldani, így a személyiség harmonikus fejlődését védelmezni és biztosítani egyben. A művészet humanizáló, profétikus és a gyarló életet átpoétizáló küldetését hangsúlyozzák. Van és Legyen kettészakadt metafizikus világlátásában így kerül szembe: a közönséges valóság, az elrútult mindennapi élet – a művészet által hordozott értékkel; a megtapasztalt diszharmónia – a romantikus műalkotások többségében szemléltethetővé tett diszharmónia feloldó kiegyenlítésével; a valóság – a képzelet mámoros birodalmával; a kispolgári lét – az átpoétizált életművészettel. Kizárólagosan a művészet lesz a közönséges valóságon való túlemelkedés tökéletes – a szépet, a morálist, a szellemi és a transzcendens lényegét egyaránt hordozó és addig soha nem tapasztalt módon kitágított – eszköze és egyben mindenfajta diszharmónia feloldó kiegyenlítésének egyetlen módja. Innen, a vágyott harmónia nézőpontjából bírálja a 18. század végén a jelen poézisének kuszaságát, törvénynélküliségét és szkepticizmusát Friedrich Schlegel, a harmonikusnak

látott múlt illetve a múlttal folytatott dialógus oldaláról teszi azt kritika tárgyává. *A görög költészet tanulmányozásáról* című, 1795-ben írt tanulmánya a korai romantikus művészet – ezen belül a „modern poézis” – kíváncsú jellegzetességeit is összegzi, így „a teljes kielégülés utáni szükséglet”-et, „a művészet abszolút maximumára törekvés”-t, az érdekességet, az új hatásának erőteljességét, az individualitást, az eredetiséget, a szenvedélyek energikus gazdagságát, a szeretet és gyűlölet átmeneti káoszát. Programadó jelleggel fűzi tovább a gondolatmenetet, a „modern poézis” maradandó művészeté válásának irányát az individuális, az erényes és a szabad ember kiművelésében, az ember isteni és állati disszonanciájának feloldásában, igazi képességeinek érvényesülésében látja.¹³²⁷ Az esztétikai művelődés célját – mivel „a széphe vetett remény nem az ész üres vágyálma” – egy nagy, „morális forradalom”-ban határozza meg, a schilleri *Levelekkel* párhuzamosságot mutatva,¹³²⁸ radikális hangjában pedig, a jénai egyetem fiatal professzorát, Fichtét követve,¹³²⁹ „amely által a szabadság a sorssal vívott harcában (a műveltség terén) végre döntő fölénybe kerül a természettel szemben”.¹³³⁰ Az új esztétikai művelődésben, az alkotásban és a befogadásban egyaránt, az ’emberi kedély’ újra megtalálhatja a szintén schilleri rokonságot mutató „szabad játék állapotát”; a „valódi esztétikai életerőket”,¹³³¹ az érzelmek finomságát és erejét, a szenvedélyt és az ingert; a képzelőerő szabad világát, mint „elválaszthatatlan társát”, a tiszta bensőséget, egyszóval emberi valójának szabad és teljes kibontakoztatását. Az esztétikai műveltség egyrészt „valamely képesség progresszív fejlődése”, mint szellemi és lelki képességé, másrészt e műveltség metafizikus módon „abszolút törvényhozásnak” is minősül, hiszen felszámolja a viszályt, a káoszt és megköveteli az összehangolást, „mégpedig az Egésznek szükséglete szerint”.¹³³² Az éppen kibontakozó romantikus költészetnek és világszemléletnek ez a programatikus feladat- és célmeghatározása folytatódik a Schlegel-testvérek 1798-ban megjelent, 451 fragmentumot tartalmazó *Athenäum töredékek* című gyűjteményében is. A 238. töredékben a romantikus költészet: „alfája és omegája az eszményi és reális viszonya, és amelyet így a filozófiai műnyelv analógiájára transzcendentális költészetnek nevezhetünk.”¹³³³ Majd a 388. töredékben ez olvasható: „Transzcendentális az, ami a magasban van, ott kell lennie és ott lehet: [...]”.¹³³⁴ A „transzcendentális költészet”-nek a filozófiával és a vallással való összekapcsoló-

dása révén lesz a romantikus művész „költő-filozófus”, „filozófus költő: próféta”,¹³³⁵ egy magasabb, harmonikusabb világra törekvő. „Harmóniáig az egyetemesség csak a költészet és a filozófia összekapcsolódása révén jut: a végső szintézis az elkülönített költészet és filozófia legegységesebb és legteljesebb műveiből is hiányzik; közvetlenül a harmónia célja előtt tökéletlenül megállnak.”¹³³⁶ Két év múlva, Schelling (jénai egyetemi előadásait 1800-ban összefoglaló) *A transzcendentális idealizmus rendszere* című könyvének záró következtetése – már kellőképpen rendszerfilozófiai megalapozottsággal bírva, még mindig a schilleri gondolat nyomán – hasonló: „A filozófia eljut ugyan a legmagasabb rendűhöz, de az embernek úgyszólván csak egy töredékét juttatja el odáig. A művészet az *egész embert* juttatja el odáig, nevezetesen a legmagasabb rendűnek a megismeréséig; ezen alapul kettőjük örök különbsége és a művészet csodája.”¹³³⁷ August Wilhelm Schlegel 1801 és 1802 között írt *Kant: Axiészetikaikaitól való kritikája című művéről* kritikájában a kanti esztétikai rendszer és a „művészet rendeltetéséről” nyújtott szegényes elképzeléseinek bírálatát azazal fejezi be, hogy Kant „a transzcendentális idealizmus útját nem járta végig, megállt félúton.” Vele szemben Schelling (fentebbi megjelent művére reflektálva) egy „filozófiai művészettan alapelveit” kapcsolta össze a transzcendentális idealizmus elvével, melynek következményeképpen „Schelling igazi helyére, a csúcsra helyezi a művészetet, ahol feloldódik az emberekben levő végtelen nagy ellentmondás, és végső instanciájukat tekintve újra egyesülnek az emberi szellem kétfelé vált törekvései. Mivel ezeknek a törekvéseknek eredeti egységét a filozófia tételezi, és ebből is indul ki, hogy létezésünk egész jelenségét felfoghatóvá tegye, ezért Schelling szerint a művészet a filozófia egyetlen igazi és örök organonja, egyzersmind dokumentuma.”¹³³⁸ Schelling felfogásában a filozófia és művészet viszonyát tekintve ugyan mindkettő a „produktív képességen” alapul, a kettő különbözősége ennek irányultságából fakad: „a közönséges valóságból, a mindennapi életből csak két kivezető út van: a *poézis*, mely egy ideális világba helyez bennünket, és a *filozófia*, amely »egészen eltünteti előlünk ezt a valóságotk.”¹³³⁹ A jénai évek alatt Schelling (és a Schlegeltestvérek is) – Gyenge Zoltán, Schelling monográfiája szavaival összefoglalva – „meg van győződve arról, hogy a poézis és a filozófia alkothatja azt a szintézist, amely az összes emberi tudás, az összes emberi cselekedet és

alkotás csúcspontja lesz. A tudománytól el lehet jutni tehát a poézisig, és köztük közvetítőként már megjelenik egy olyan terület, amellyel Schelling csak később fog részletesen foglalkozni, s ez a *mitológia*. A filozófia és az összes tudomány mint sok-sok apró patak, majd folyó, végül is egy toroklatba fut össze, egy hatalmas és kimeríthetetlen óceánnál, amelyet poézisnak nevezünk. A filozófia végső ponton poézissá válik, s ekkor teljesíti be a legmagasabb rendű feladatát. Létrejöhet mindez azért is, mert a filozófia és művészet között rendkívül kicsiny az a rész, amely a kettőt elválasztja, hiszen azt mondja, hogy ha tárgyiasságot kap a filozófia, akkor művészetté válik, ha megfosztják tárgyiasságától a művészetet, akkor filozófia lesz belőle.”¹³⁴⁰

A jénai körhöz tartozó Novalisnál szintén a művészet az egyetlen eszköz, mely képes a diszharmonikus valóság minőségi hatványozására, mivel meglelve eredeti értelmét, ’romantizálja’ azt. Idézve híressé vált sorait a több mint 700 töredéket tartalmazó, 1795–96-ban írt *Fichte-Studien*-ből: „Romantizálni annyi, mint minőségileg meghatványozni. Ebben a műveletben az alacsonyabb én egy jobb énnel azonosul. Mint ahogy mi magunk is ilyen hatványsor vagyunk. E művelet még teljesen ismeretlen. Ha a közönségeset magas értelemmel, a megszokottat titokzatossággal, az ismerőst az ismeretlen méltóságával, a végest a végtelen ragyogással ruházom föl: romantizálom őket.”¹³⁴¹ E homogenizálásban a romantikus „valódi költő mindentudó”, a művész az élet értelmének kitalálója, a költészet pedig „az igazán abszolút való”.¹³⁴² Felszámolódik az élet és a művészet közötti határ, sőt, eltűnik az alkotóművész és a befogadó közötti különbség is, ahogy Friedrich Schlegel fogalmaz az *Esszék* 20. aforizmájában: „Művész mindenki, akinek a létezés célja és középpontja ez: érzését-értelmét kiművelni.”¹³⁴³

Az élet-integrativitás és a homogenizálás szándékából természetes módon következik az élet intenzív, a teljességre irányuló „életművészetként” megélésének igénye is, ahogy azt már a 1795-ös schilleri *Levelek* is felvetik. Tűlfokozás a magasabb szféra felé irányultságban, tűlfokozás az ellentételezéssel és tűlfokozás az érzélem jegyében: az 1795 és 1800 közötti évek, a jénai művészetbölcselek „együttfilozofálása” a már kiteljesedett „Sturm und Drang” éve, egyúttal a kora-romantikáé, a kibontakozó romantikus művészeté is.¹³⁴⁴ Friedrich Schlegel *Esszék* (1800) fragmentu-

maiban szintén hangsúlyozott a homogenizáció: széthasadt világunkban a költészet képes arra, hogy művészetet, filozófiát, tudományt (például a fizikát), művelődést, morált és vallást: egyesítsen.¹³⁴⁵ Mindezt rész-homogenizációk kísérik majd a kialakuló romantikus művészetben belül, a formakánonok és sémák elleni fellépéssel, a műfaj, a műnem és a művészeti ágak közötti határok átlépésével, így azt mondhatjuk, hogy a romantikus művészetfelfogás már e korai szakaszában a határátlépés és a határsértés általános elvére épül.¹³⁴⁶

A művészetfilozófia történetében e korai német (jénai) romantikus esztéták azok, akik a legátfogóbban hisznek a művészetnek mindenfajta diszharmóniát feloldó feladatában. A formát illetően a „minőségi hatványozást”, a túlfokozást, az ehhez párosuló ellentételezettséget és az egység-elvet jelölik meg. Itt nem a valamilyen kettősség, hanem az általában vett és a mindenfajta ellentétet magába foglaló diszharmónia kiegyenlítési folyamatáról van szó, a minden mindennel összefügg organikus összhangja révén.¹³⁴⁷ August Wilhelm Schlegel, akinek személyében Shakespeare fáradhatatlan és zseniális fordítóját is tiszteli a német művelődéstörténet,¹³⁴⁸ (az 1809-ben, majd 1811-ben megjelent, hazánkban is ható¹³⁴⁹ *A drámai művészetről és irodalomról* tanulmányában így ír erről: a romantikus művész örömét leli abban, hogy „minden ellentétes dolgot a lehető legnagyobb mértékben összeolvaszt: természetet és művészetet, költészetet és prózát, komolyságot és vidámságot, emlékeztetést és sejtést, szellemet és érzékiséget, földit és istenit, életet és halált.”¹³⁵⁰ Az ellentétek e káosz csak látszólagos szerinte, ahogy azt már korábban fejtegeti a *Kant: Az esztétikai ítélőerő kritikája című művéről* tanulmányában, hiszen éppen ez a költészet lényege (melyet sokan nem ismernek fel), hogy „az egymástól legtávolibb dolgokat is összekapcsolhatja és összeolvaszthatja, mivel ezt diktálja a költészet alapvető jellegzetessége.”¹³⁵¹ „A költészet stílusának eme korlátlan átviteleiben rejlik tehát annak megsejtése és igénye, az a nagy igazság, hogy az egy minden és minden egy. Ám köztünk és a költészet között húzódik meg a valóság, mely minduntalan eltávolít minket ettől az igazságtól; a fantázia viszont félresöpri ezt a zavaró közeget és belemerít minket az univerzumba, megmozgatva bennünk a világegyetemet mint az örök változások csodás birodalmát, ahol semmi sem létezik izoláltan, hanem minden mindenből a legcsodálatosabb módon teremődik.”¹³⁵²

August Wilhelm Schlegel gondolata, az „egy minden és minden egy”, mint a széttartó, illetve ellentétes erők egységesülése az egészben, valamint a ’bennünk mozgó világegyetem’ gondolata, mint univerzális és organikus egység-elv többféle vonatkozásban is megjelenik az „együttfilozofálóknaál”, igen hangsúlyozottan. Friedrich Schlegel az 1798-as *Beszélgetés a költészetről. A mitológiáról* című dialógusában¹³⁵³ ez az univerzális egység-elv lesz a műalkotásnak és (a dialógusban nem eldöntötte) bármilyen alkotásnak a meghatározása és egyben a mű, mint önálló létező alapelve: „minden műre ez a feladat várna: legyen a természet új kinyilatkoztatása. Művé csak azzal válhat a mű, ha egymagában Egy – és – Minden.” Itt szerepel először hangsúlyosan a mindent átfogó új mitológia programjának meghirdetése, Dantét állítva példának: „az egyetlen, aki némely kedvező és töménytelen gátló tényező között, saját óriás-erejével, teljességgel egymaga kitalált és megformált egyfajta mitológiát, olyat, ami akkoriban lehetséges volt.”¹³⁵⁴ Majd később az új mitológia fogalmát és közegét kitágítva „közvetett mitológiának” gondolja, ahogy magát a romantikus költészetet is: „Szövedékében valódi alakban megformálva ott a legmagasabb rendű; minden: vonatkozás, minden: átalakulás, minden megformáltatik és átformáltatik, és ez a megformálás és átformálás épp közegének legsajátabb eljárás módja, benső élete, ha szabad így mondanom, módszere. Nagy hasonlóságot találok itt a romantikus költészet hatalmas ingénieurumával, az elemésséggel, amely nem merül ki esetleges egyediségekben; hanem az Egésznek konstrukciójában jelentkezik, és amelyet barátunk [a beszélgetés egyik szereplőjére való utalás¹³⁵⁵] már oly sokszor kimutatott Cervantes és Shakespeare műveiben. Mi több, én úgy érzem, hogy a művészileg-művi-
leg rendezett zűrzavar, az ellentmondások e vonzó szimmetriája, a lelkesedés és az ironia e csudálatos örök váltakozása, mely az Egésznek még a legkisebb részeiben is ott él – minden közvetett mitológia.”¹³⁵⁶

Az „együttfilozofálás” révén az univerzális (’egy – minden és minden – egy’) egység-elv hangsúlyozottan jelen van Novalis töredékeiben is, a mikro- és a makrokozmosz összhangját is állítóan: „A valódi költő minden tudó; kicsinyben egész világ.” fragmentumában, hasonlóan a költészet „egy és minden” gondolatában.¹³⁵⁷ Ez az univerzális egység-elv, az ’egy minden – minden egy’ és a korrespondenciára építő organikus elv, a micro-macrokozmosz összhangjának elve nem csak a Schlegel-testvérek és Novalis

alaptézise, hanem a humboldti természetfilozófia, a „göttingai paradigma” holisztikus szemléletének reprezentáns művével, Alexander Humboldt *Kosmos*ának természetfilozófiájával, annak organikus alapgondolatával is párhuzamos, mégpedig a rész és az egész struktúrájának azonosítása révén (Humboldt *Kosmos*át *A filozófikum sajátos dialektikája és a filozófikus problémakörök* című részfejezetben tárgyaltam.) E holisztikus jellegű természetfelfogás filozófikus gondolatának lényege, hogy a heterogén részek, összetevők keveredéseként, ötvöződéseként előálló alapegységek leképezik az egészet, mivel az alapegységek kapcsolódási alakzatai csakis arra a struktúrára, mint egészre jellemzőek (micro- és makrokosmos korrespondenciájaként is értelmezhetően). A humboldti természetfilozófia, a pozitivizmust megelőző „hiányzó paradigmának”, a „göttingai paradigmának”, mint az organikus világszemléletnek e megfogalmazása megjelenésekor, 1845-ben már egy megkésett összegzés volt. Az univerzális egység-elv, a korrespondenciára épülő organikus világszemlélet mintegy közös szellemi forrása a göttingai egyetem volt: a Schlegel-testvérek a göttingai egyetemen (is) folytatták tanulmányaikat, valamint August Wilhelm Schlegel 1796 nyarán érkezett meg Jénába Schiller meghívottjaként, ifjú feleségével, aki Michaelis göttingai professzor korán özvegyiségre jutott lánya volt.¹³⁵⁸ A „göttingai paradigma” és a korai német jénai romantika filozófiai elvei közötti rokonság egyik példaként Békés Vera Schellinget emeli ki, aki a fizikus, filozófus göttingai professzort, e paradigma rejtett hatású képviselőjét, Georg Christoph Lichtenberg-et idézi *Az akadémiai stúdium módszeréről* című 1802-es egyetemi előadásában és tanulmányában, annak kifejtése kapcsán, hogy a filozófus „mindig az egésznek az összefüggését tartja szem előtt”.¹³⁵⁹

A kora-romantikus jénai művészetfilozófusok univerzális egység-elvben és organikus szemléletében az ’egy minden – minden egy’, ’a mikro- és makrokozmosz összhangjának’ elve érvényesül, mely egyben az „egész”-ségben való teremtdés gondolatával kapcsolódik össze, hiszen „semmi sem létezik izoláltan, hanem minden mindenből a legcsodálatosabb módon teremtddik.”¹³⁶⁰ Ezen elvek – többször ismételt fragmentumszerű szóhasználatát is tekintve – gondolati forrása a hermetikus filozófia Hermész Trismegisztosznak tulajdonított töredékei: az „egy minden és minden egy” és a mikro-makrokozmosz összhangjának elve. Az egyiptomi bölcsességisten, Thot megfelelője Hermész Trismegisztosz, az elképzelt ősi

pap, az ő neve alatt, traktátusaira hivatkozva és azt értelmezve jött létre a hellenizmus korában a hermetikus filozófiai irányzat, amely az intuitív, misztikus és mágikus megismerést vallotta. A Hermész Triszmegisztosz-nak tulajdonított hermetikus szöveggyűjtemény, a töredékek magyarázata és értelmezése, a *Corpus Hermeticum* a későhellén irodalomnak egy reprezentatív filozófiai válogatása, feltehetően több, ismeretlen görög szerző tollából született.¹³⁶¹ Pseudo-Apuleius fordításában latinul maradt fenn Hermész Triszmegisztosz *Corpus Hermeticum*jában a második, az *Aszklépiasz* című dialógus. Ebben olvasható az 'Egy Minden és Minden Egy', a mikro- és makrokozmosz korrespondenciájának gondolatköre. Pál József értelmezésében¹³⁶² összefoglalva e dialógust: az 'égi' és a 'földi' közvetlen kapcsolatban, egységben van Isten teremtettsége révén, hiszen Isten két képmást alkotott a maga hasonlatosságára, a világot és az embert. Tehát, ahogy Isten képe a világ, ugyanúgy a világ képe az ember is, amellet, hogy az ember Isten képmása is. Ennek nyomán a minden – egy és az egy – minden. A világ, a makrokozmosz egy ésszerűen működő, el nem pusztuló élő organizáció, ahogy az ember is ésszel bíró lény, és csak látszatra elpusztuló, csak látszatra halandó, hiszen 'halálakor' csak a test és a lélek válik el egymástól, és a lelke tovább él. Így Isten lényegi képmása az emberi lélek, amely mindarra képes, amire Isten: végtelen és szabad; ahogy Isten a szellemével irányítja a világot, ugyanúgy az emberi lélek is a szellemével teremt; ahogy Isten az egész világot az akaratával képes mozgatni, irányítani, ugyanúgy az emberi lélek is az akaratával irányítja saját testét. Az ember egy köztes lény Ég és Föld között, s mivel mindent megtehet, bármivé válhat, ezért nevezhető „kis-világnak”, és ebből következik az, hogy minden, ami megvan a „nagy-világban” valamint Istenben, az lehetőségében és képmásában fellelhető benne, a „kicsi”-ben is, az emberben, vagy a világ bármely részében. Ahogy az Isten mindent tud, így az ember is képes megragadni és megismerni a világmindenség egységét, mivel azonos vele. Bárki, aki önmagát megismeri, saját magában mindent megismerhet: megismeri Istent, akinek képére lett alkotva és megismeri a világot is, amelynek kicsinyített képmását magában viseli. Bár lehetőségében minden ember képes erre a lényegi megismerésre, de megvalósultságában csak azok, akik lelkük „felső” részével, a megvilágosult értelem és szellem segítségével kapcsolatba kerülnek és egyesülnek Istennel.¹³⁶³ A hermetikus filozófia a 3. szá-

zadban a neoplatonista Plótinosz tanaiban is nyomot hagyott: az Egyből (a tiszta szellemiséget megtestesítő, tökéletesen transzcendens Egyből, mely minden lét kezdete és forrása) való kiáramlással, először a Nusz, a „szellem”, a gondolat, majd ebből eredően a „világlélek” kiáramlásával jön létre a világ, a minden. A világlélek az anyagi világot olyasféléképpen hatja át, mint a fény. Az egyéni emberi lélek a Világlélekből ered, amelynek két része van: egy magasabb rendű, amely a Nusz szférájához tartozik és egy alacsonyabb rendű, amely a testtel érintkezik.¹³⁶⁴ Később, a XV. században a hermetikus filozófiai szövegeket, Hermész Triszmegisztoz *Corpus Hermeticum*-ját a reneszánsz kori neoplatonisták, Ficino és Mirandola fordították le és értelmezték, s e gondolatok jelentős inspirációt jelentettek a reneszánsz egy fontos ideológiája, az ember nagyságáról és nemességéről vallott felfogás kialakulása során is.¹³⁶⁵ A hermetikus hagyomány reneszánsz filozófusai nemcsak természettudósok, hanem a kor ismert asztrológusai, mágusai is voltak.¹³⁶⁶ Tevékenységük hatása nyomán – az egyház üldözésének is köszönhetően¹³⁶⁷ – a hermetikus gondolkodás egyre inkább okkultabbá, szimbolikusabbá, enigmatikusabbá vált, majd követőik később természetes módon kerültek szembe a felvilágosodás racionalista irányzatával. E racionalizmussal szembeforduló kora-romantikus művészetből cselők univerzális egység-elve, 'Egy Minden és Minden Egy', a mikro- és makrokozmosz összhangja a *Hermész Triszmegisztoz*-i hagyományt, a hermetikus filozófia alaptételeit idézik fel. A „göttingai paradigma” hasonlóan a karteziánus alapokra épülő felvilágosodás racionalizmusával való konfliktusban született meg a 18. század legvégén, a 19. század első évtizedeiben, majd alulmaradt a század közepére, a pozitivista, mechanista szemléletű természet- (és társadalom) tudományokkal szemben. Alexander Humboldt *Kosmos*-ának organikus természetfilozófiája pedig már egy nagyon későn megjelent szintézisnek bizonyult. A hermetikus filozófia alaptételei illetve azok hatása a század közepére kiszorult a tudományos gondolkodásból, azonban e kiszorulással szinte párhuzamosan, már a 18. század legvégétől az egyre népszerűbbé váló okkult spiritualizmusban kaptak helyet, mely okkultizmus felé viszont az írók, költők fordultak. Mircea Eliade két korszakot, a 18. század legvégén és a 19. század legelején jelentkező valamint a 19. század második felében újraéledő okkult érdeklődésű irodalmat vetette össze. A konkrétan kiemelt művekben (például Goethe

Wilhelm Meister Vándorévei, Schiller *A szellemidézők*, Achim von Arnim *A koronaörök*, Novalis *A szépség tanonc*, Balzac *Séráphinta*) tapasztalt okkult motívumok halmaza értelmezésében egy „reményt tükröz egy személyi vagy kollektív megújulásra: reményt az ember eredeti méltóságának és hatalmának helyreállítására”.¹³⁶⁸

A korai német jénai romantikusok pályatársa és számos gondolatuk forrása Schiller volt, akinek összes művei¹³⁶⁹ Madách szobájának közvetlen kézükönyvtárában kaptak helyet, míg a „göttingai paradigma” organikus egység-elvre épülő természetszemlélet utolsó nagy, ám megkésett műve, Humboldt *Kosmosa*, igen kedves könyve volt a *Tragédia* szerzőjének.¹³⁷⁰ A kastélyban nevelkedő unokaöcs, Balogh Károly (fia által kiegészített és kiadott) visszaemlékezése szerint „egy faliszekrényben volt a kis kézükönyvtár, míg a nagy könyvtár, vaskos, s bőrkötésű fóliánsaival, sok száz kötetével, a családi levéltárral együtt, az egyik toronyszobában volt elhelyezve. Idebent, a kézükönyvtárban, a gyakoribb használatra szolgáló könyvek állottak. Emlékemben maradt a Bibliának vaskos kötete, Shakespeare munkái, a német klasszikusok közül Goethe, Schiller, Heine művei, egy németfordítású Dante, Humboldt *Cosmosa*, mely kedvenc olvasmánya volt nagybátyámnak, Fesslernek németnyelvű magyar történelme: »Die Geschichte der Ungern und ihrer Landsassen«, – mely munkát Fessler nagyrésztben a besnyői kolostorkert tölgyfái alatt írta, – s Gibbon-nak híres műve a római birodalom hanyatlásáról és bukásáról.”¹³⁷¹ Mondhatnánk, az ’egésszé’ tétel lehetőségeinek kezdő és végpontját biztosan ismerte Madách, a schilleri gondolatot, miszerint az embert „Egésszé az esztétikai emberség útján a művészet teheti, mely így a természeti lényből észlényt alakít”,¹³⁷² és a humboldti organikus, holisztikus természetfelfogást. Hogy ezen túl a korai jénai romantikusok fentebb hivatkozott munkáit mennyire és milyen közvetítésben ismerhette Madách, erre közvetlen bizonyítékot nem találtam. Az a tény, hogy e kora-romantikus művészetbölcseleti elvek és a madáchi életmű között feltűnő párhuzamosságok vannak, nagy valószínűséggel abból adódhat, hogy a korai romantikusok jénai éveik alatt olyan művészetbölcseleti alapelveket fogalmaztak meg programadó, iránymutató jelleggel, egyfajta tervezetként az „együttfilozofálásuk” során, mégpedig egy erőteljes schilleri hatással bírónak valamint a fichtei én-központú és az

ember szabadságra rendeltetett gondolatától átszönten, még részben a „Sturm und Drang” képviselőiként, melyek, egyrészt a később kiteljesedő teoretikus életművük alapjaként szolgáltak, másrészt jénai tevékenységük hatásaként is, már a romantikus művészet meghatározó minőségeinek mutakoztak a 19. század első harmadában.

A műnek alfája és ómegája az eszményi és a reális viszonya – állítják a kora-romantikusok. Miként a *Tragédia*, a madáchi líra két-világ problematikája és a *Mózes* darabja az eszményi (Kell, Legyen) valamint a reális (Van) viszonyának a legárnyaltabb végiggondolása a 19. századi magyar irodalomban. Miként a kora-romantikus bölcselők gondolataiban, úgy a *Tragédiában* és a madáchi líra néhány darabjában is, a két-világ legfőbb összekötője a költészet, a művészet, a harmonikust, az egységet hordozó, illetve az azt megmutató. A kora-romantikusoknál a romantikus művész „költő-filozófus, filozófus-költő”, ahogy Madách is, nem véletlenül illették „poeta philosophus” megnevezéssel már a kortársai is. A *Tragédia*, legalábbis a 19. század közepi magyar filozófiai élethez viszonyítva, mintha megvalósította volna azt a schellingi tételt (Schlegel kommentálásában), miszerint a művészet a filozófia egyetlen igazi és örök organonja, egyszersmind dokumentuma.¹³⁷³ A kora-romantikusoknál a művész, a költő egyben „prófeta” is, a magasabb világgal kapcsolatban álló.¹³⁷⁴ Madáchnál hasonlóan a költő „Isten kedves eszköze”, lantjának „égből szállt alá varázsa”. A költészet pedig a „szívnek vallása”, a köznapiságból kiemelő. A költő az, aki megérti: „Hogy minden egy nagy lánc egy-egy szeme, / Melyet mint dal, mint összhang foly körül / Az Isten lelke véghetetlenül”. A költészet transzcendentált felfogását láthattuk több versében és a *Tragédiában* is. A *Filozófikum töredékeiben – versek sorozatában* című fejezetben is részletezve, e transzcendentálás révén Madách, mint költő, kortársai közt¹³⁷⁵ tán egyedülként őrizte meg a költészetnek tulajdonított egyéni megváltottság tudatot és azt ki tudta békíteni a valóság szakadozottságának megmutatásával. Mégpedig éppen e kora-romantikus „filozófus-költő” és „prófeta” attitűd révén. Miként Novalis, az élet értelmére, valamint értékességére és (Schiller) egész-mivoltára figyelmeztetett, erre kérdezett rá Madách is, egyben kritikus látleletét adva a két-világ kettéhasadottságának; mégis folytonosan állítva a világ és az ember egész-szé tételének lehetőségét; felvillantva a percnyi, töredékes egész-élményeket a természettel való azonosulás, a beteljesült

szerilem megélhetősége és a Van világában a „világ lelkének”, szellemének megsejtése révén. A két-világ szétszakadozottságának leltározásában a költészet az, melynek értékessége, a valóságot átpoétizáló funkciója és transzcendentalitása nem kérdőjeleződik meg, mely a két-világ közötti hídként, az átjárhatóság útjaként (instrumentális funkcióba is helyezetten) értelmezett, egyben a valahai egység-állapot, a „szent egység” megélhető realitásaként. Vagy másképpen fogalmazva: az egységes világalapot megte-remtésének („Légy költő felfogásban, gondolatban / És mint Isten te öntesz szellemet / Oda, hol nélkülöd csak rossz göröngy van.”), az ember egésszé válásának lehetőségét az esztétikai szférában találta meg Madách, s mintha beteljesítette volna a schilleri esztétikai állapotot.¹³⁷⁶

Az univerzális egység-elv a jénai (kora-)romantikus művészetbölcse-
lők narratívájának alapeleme és egyben poétikai elve is: az ellentétessegek
univerzális egységesülése az egészben. August Wilhelm Schlegel szerint a
romantikus költészet lényege: „az egymástól legtávolibb” lévő dolgok
összekapcsolása és összeolvasztása révén a „nagy igazság”-nak a megsej-
tése és igénye, hogy „egy minden és minden egy”.¹³⁷⁷ Az univerzális egy-
ség-elv összekapcsolódik a mikro-makrokozmosz korrespondenciájával,
organikus világszemléletével és ahogy láhattuk, a jénaiak több helyütt,
axiómaként fogadták el a hermetikus filozófia ezen Hermész Trismegisz-
tosz-i tételit.

Mind a madáchi líra, mind a *Tragédia* bővelkedik az ellentételezettség
és a legtávolabb eső dolgok összekapcsolásában. Az ellentételezés egy-
résről a hasonlatosság logikai elvével együtt forma-elvként mutatkozott
meg, az ellentétek kaotikusságát egyfajta szimmetriába rendezve az (önha-
sonló) ismétlések révén, másrésről viszonylagosságot, iróniát hozott lét-
re, az iróniának azonban mégsem engedve meg a „totalizációját”¹³⁷⁸ a *Tra-
gédiában*, ahogy a verseiben sem. Amint S. Varga Pál összegez: „maga a mű-
alkotás az Egész élményének végső megőrzője maradt számára. Vagyis
nemcsak mint eszmélkedő, de mint művész is két korszak határán élt.”¹³⁷⁹

Elemzéseim alapján e határhelyzetben Madách életműve egyszerre
hordozza a modernre jellemző (iróniát is teremtő) relativitás poétikáját és
látásmódját, a különböző nézőpontok felől kimondott elveket és különbö-
zőségüket, a „világnézet”-ek többféleségét, miként a *Tragédia*, vagy a *Tra-
gédia* szomszédságában született szatíra és a *Mózes* drámája. Bölcseleti lírájá-

ban egyrésről a két-világ szétszakítottságát leltározza és a szakadozottságot a későromantikára jellemző dezilluzionizmussal veszi tudomásul, ugyanakkor költői habitusa a (kora-)romantika teljesség igényével, az egész-létre, az egységre való törekvéssel jellemezhető, egy (kora-)romantikus költői attitűddel keresve a két-világ 'egésszé' tételének lehetőségeit. Ennek az egész-élménynek művészetbölcseleti és egyben poétikai gondolati horizontját, a (kora-)romantikus organikus világszemlélet narratívájában, az univerzális egység-elvűségben lehetjük meg, mégpedig a kora-romantikus bölcselelőknek az „egy – minden és minden – egy ” és ezen belül a költészetnek mindenfajta ellentétességet összeolvasztó felfogásában.

Madách *Tragédiája* „új” mitológiaként szinte beteljesíti azt a programot, melyet (a már említett) Friedrich Schlegel az 1798-as *Beszélgetés a költészetéről. A mitológiáról* című dialógusában az univerzális egység-elv – „Művé csak azzal válhat a mű, ha egymagában Egy – és – Minden.”¹³⁸⁰) – nyomán egy mindent átfogó új mitológia programjaként meghirdetett, Dantét állítva példának. Ha Dante *Commediáját*, és Madách *Tragédiáját* az univerzális egység-elv, az 'egy – minden' illetve a mikrokozmosz – makrokozmosz korrespondenciája alapján állítjuk párhuzamba, meglepő a rokonság.

A *Tragédia* értelmezéstörténetében Madách Imre fia, Madách Aladár az, aki először feltételezi, hogy édesapjának alkotói folyamata háttérben, ahogy a nagy művészek (írásában a párhuzamosan bemutatott Dante és Goethe) esetében is, az intuitívan megsejtett egységes „világlét rejtélye” áll. Madách Aladár, a 19. századi magyarországi spiritizmus legjellegzetesebb és legfontosabb képviselője¹³⁸¹ a *Lélektani elemek az Ember Tragédiájának főalakjaiban* című írásában állítja e tézist (bizonyítás nélkül), mely 1899-ben, a Rejtelmes Világ nevű rövid életű, spiritiszta folyóiratban jelent meg. Outsidernek tekinthető írása különleges helyet foglal el e hármas összehasonlításban, mely kiérdemlésnek az volt az ára és talán a létrehozója is, hogy írása ismeretlen maradt 2000-ig, Bene Kálmán újraközléséig. Madách Aladár egy pszichológiai összefüggésrendszer alá vonja jelzésszerű összehasonlítását: „*Madách Imre* a gondolkodó, – *Goethe* az akaró, indulattal, vággyal teljes, – *Dante* a szemlélő (intuitív) álláspontra helyezkedtek. [...] *Goethe* a szépnek, *Madách* az igaznak, *Dante* a jónak költője. Bölcsész mind a három, de míg *Madách* kiváltképp logicus és tudós, – *Goethe* aetheticus és művész, *Dante* moralista és metaphisicus. Egyszersmind kifejezik az em-

beri elme hármias irányát, az értelmi (intellectuális), az indulat (affectionális) és a szemléző (intuitionális) irányokat, melyekben az emberi öntudat gyökerezik és működik és az egész összhangzó ember megnyilatkozik.”¹³⁸² Másrészt Madách Aladár a világköltemények mint műfaj- és értékkategória megnevezést taglalja, melybe Dante, Goethe és Madách fő művét beilleszthetőnek véli: „itt működik azon együttérzés, mely szerint az emberben megnyilvánuló világ vagy mindenség microcosmos, az egész világgal, vagyis nagymindenséggel, macrocosmossal egynek érzi magát, mert lényegileg csakugyan egy. Midőn a nagyvilágnak bármely kis részlete a mi belső világunkban, elménkben hangulattá változott, akkor fölébred bennünk a természet és az ember összhangjának tudata, azon emberi alapérzés, mely a végtelennel együtt érez. Az örök emberinek az örök istenivel összhangzása ez már egy kis lyrai versben is, mennyivel hatalmasabban érezzük ezt az összhangzást akkor, ha egy hosszabb költeményben nem csak az emberi érzés egyes hangulatai kapnak meg, de az életmozgató szenvedélyek nyilatkoznak meg [...]. Az ilyen művek a valódi világköltemények. A kis dal által felkeltett hangulat helyett teljes egészében érezzük önmagunkat, az egész embert összhangban a természet életfolyamával. Az istenit az emberi lélekben. [...] Ha az egész művekben benne van a világélet, mint az emberiség története, mint egy emberélet drámája, a környező életcél, és mint a transcendens való a végtelenben, tehát ha bennük van az egész macrocosmos, úgy a microcosmosnak is, az egész embernek, elméje teljes rajzának bennük kell lenni.”¹³⁸³ Hogy ez az egység-elv miképpen mutatkozik meg akár a *Commedia* (illetve a *Faust*) vagy a *Tragédia* szövegében, teljes mértékben kimarad a spiritiszta Madách Aladár gondolatmenetéből.

Az univerzális egység-elv másik aspektusát Palágyi Menyhért (Madách fiának barátja) kommentálja először a *Tragédiában*. Tömör összegzésében, a *Tragédia* filozófiájának lényegeként fogalmazza meg az univerzális egység-elv érvényesülését és bár konkrétan nem mondja ki, de mondat szerkesztéseinek retorikája mögött a minden – egy analógiája látható: „A változhatatlan emberi természet tűnik föl mindig új változatokban. Az egész emberi nem éled föl újból minden egyedben. Az egész világtörténelem zajlik le újból minden egyes ember életében. Az idők teljessége van jelen minden múló pillanatban. Egyetlen örök láng lobban fel újból minden ember-mécsesben. Az emberi nem egységének elve az minden dél-

körön és minden időközön keresztül. Ez az a történelem-bölcséleti eszme, melyet Madách Az ember tragédiájában szemléltet.”¹³⁸⁴ S mindezt képes úgy megtenni, hogy az emberiség történelme egyszerre legyen befejezett és befejezetlen egyben.¹³⁸⁵

Gondolatmenetemben a *Commediával* is párhuzamot vonva,¹³⁸⁶ az ’egy – minden, minden – egy’ és a ’mikrokozmosz ugyanaz, mint a makrokozmosz’ elvekre alapozom a *Tragédiában* érvényesülő egység-elvre vonatkozó megállapításaim. Dante egyetlen látomása, annak hét napig, 1300. április 7-e nagycsütörtökjének alkonyától, április 13-ig, szerda délig tartó, örök pillanata a lélek minden lehetséges túlvilági szféráját átfogja; és egyetlen látomása felvillantja egyben a megélt életek rendkívüli sokaságát: egyben a mindent. Ugyanúgy Ádám egy álma, álomsorozata az egész emberiség történelmét, a mindent átfogja, a kezdettől a végig, a végtől a kezdetig. Ahogy a *Commediában* az „egyén magában hordozza az emberi lét teljes formáját, miképpen a „legáltalánosabb ember egyben a legszemélyesebb”¹³⁸⁷ is, ekképpen Ádám, mint az első ember egyben az emberiség jelképes alakja is, megsokszorozódott álomalakjaiban mindig mint egyén, mint individuum jelenik meg, mégis, történelmi alakváltozatai révén az egész emberiség történelmét átfogja. Ahogy a *Tragédia*, mint egyetlen műalkotás leképezi a mindent, ’kicsinyben egy egész világot’, mitikus-bibliai alaptörténetbe szöve kora tudományos ismeretanyagát és filozófiai eszméit, történelemfelfogását, valamint az emberi létezés értelmezésének filozófiai alapkérdéseit és válaszvariációit; ugyanígy ez a funkcionális sokféleség érvényesül az egyetlen középkori, világirodalmi jelentőségű műben, a *Commediában* is. Ismert, hogy ezt a művet a középkor lexikonának nevezték.¹³⁸⁸ Dantét egy nem akármilyen erő hajtja, hanem a nagyon nagy erejű szeretet, a sokoldalú amor/amore, amely a platonizmus és neoplatonizmus kontextusában egyaránt jelent szeretetet és szerelmet, és ugyanígy jelenti – Dante esetében – a személyest, az egyet, a Beatrice iránti, de már különböző szinteken szublimált szerelmet, és jelenti egyben a mindent, az Isten iránti szeretetet is. Ahogy Dantét a Beatrice iránt érzett tiszta szerelem az emberi lélek magaslataiba vezeti, az Isten iránti szeretet átéléséhez, úgy a *Tragédia* zárójelenetében, az Úrnak a világot újrarendező szavaiban is a nő hallja meg az „égi szót” és közvetíti azt a férfi, illetve a világ számára. Mindkettőjük számára a Nő: Isten hírnöke. Mindkét mű hasonló egzisztenciális

alaphelyzetből született. Akár a *Commedia*, akár a *Tragédia* szimbolikus formájában csak akkor jöhetett létre, amikor Dante vagy Madách már nem volt többé probléma önmagának, amikor egyéni életük megszenvedett mozzanatai (Dante száműzetése, kiszolgáltatottsága, korának politikai zűrzavara, vándorlásának testi-lelki gyötrelmei; Madách börtönéve, válása, betegségei, korai halálának tudata, világnézeti válsága) legfeljebb költői anyag voltak a kezükben. Korukat szemlélve mindketten azt lát(hat)ták, hogy mintha elveszett volna az ember metafizikai rangja, nemessége, méltósága és hite. Ahogy Dante a saját lelkét kozmoszá tágítja, bejárva a túlvilági szférákat, úgy Madách is a saját intellektusát vetíti ki, bejárva a világtörténelem eszmei áramlatainak, változásainak főbb korszakait. Koruk (politikai vagy ideológiai) zűrzavarában mindketten felismerték, hogy az ember nemeslelkűségének, méltóságának rangja nem lehet kívülről jövő, hanem egyes egyedül önmagában, erkölcsiségében, erkölcsi autonómiájában van. Dante ezt a kereszténységben, legfőképp a szeretetben találta meg. Madách pedig a küzdésben, s annak elvesztése után egy transzcendens vagy transzcendentált küzdésben és bizalomban. Mindketten hittek abban, hogy az emberiség célja valamifajta magasabbrendű élet megvalósítása. Ezáltal a személyességükből fakadó erkölcsiségüket egyetemessé, univerzális érvényűvé formálták, egy „erkölcsi Kozmosz”-szá. (Madách esetében ez Palágyi Menyhért kifejezése). Mindkettő költő, fél évezred távolságban ugyan, de a maga életének drámáját is megírta, úgy, hogy benne az egész akkori emberiség tükröződjék; mindkettő az egész emberi nem sorsát szemlélte, de úgy, hogy az egyszersmind egyéni életük válságait, sorscapásait, kérdésfeltevéseit is jelképezte. Mindkét művet a végső kérdések, a világnézeti, életbölcseleti, erkölcsi feleletadások feszítik, mely kérdések, ahogy Dantée vagy Madáché, úgy minden emberé. S mindkettő költő figyelmezteti minden kor emberét, akár Odüsszeusz történetének tanúsága, akár Ádám álmainak tanúsága révén arra, hogy az ember határolt, korlátolt lény, s a tudás megszerzése érdekében nem lépheti át sem az erkölcsi, sem az emberi határokat.

A korai német jénai romantikusok programatikus művészetbölcseletében a legteljesebb integrációban olvad össze a költészet, illetve a művészet a filozófiával és ezen túlmenően a tudománnyal, a műveltséggel, a vallással és az erkölccsel. Ezen integráló, művészetbölcseleti és poétikai prog-

ram megvalósítását, a (kora)-romantika univerzális egység-elvét, az egyben a mindent, két évtizedes kísérlet után a *Tragédia* valósította meg szuverén módon, mégpedig egy ma is eleven, másfél évszázada ható, bölcséleti műalkotásként, a filozofikumot (ellentétes együttlevőségükben) esztétikumká formálva. Folytonosságában pedig az Egész-élmény, az egységes létállapot, az 'egésszé' tétel lehetőségeinek keresése köti össze ('más-ízű') verseinek két-világ problematikáját, kora szakadozottságának deziluzionista, későromantikus megláttatásával, az elidegenedettséggel modern életérzésével együttesen.

UTÓSZÓ HELYETT

A felvilágosodás bölcseleti irodalmával; Pascal, Voltaire, Diderot, Rousseau irodalmias beszédmodú filozófiájával; valamint a 18. század közepétől, Baumgarten révén a lassan önállósuló esztétikával és egyben a 19. század elejétől a filozófián belül egyre jobban elkülönülő művészetfilozófiával megkezdődik egy olyan – e hármasságban megkülönböztethető – „közös határmezsgye”¹³⁸⁹ épülése, mely filozófia és művészet, filozófia és irodalom együtt- és egymásbanlevőségének különböző formáit hozta létre. A művészet világán belül filozofikum és esztétikum metamorfózisának, e különös átváltozásnak az antikvitás óta kitüntetetten az irodalom ad helyet, a közös hordozó anyag, a nyelv miatt, mely, ahogy összeköti, úgy szét is választja a filozófiát az irodalomtól a más funkcióban lévő használat miatt. Másrészt ilyen összekötő elem a gondolat, azonban kifejtésének jellege, hogyanja, tárgyiassága ismét szétválasztó elemként működik irodalom és filozófia között. Filozófia és irodalom együttlevőségének három főbb határterületén a bölcseleti irodalom fokozatos térhódítása egyre látványosabbá vált a felvilágosodástól napjainkig, a bölcselet esztétikumává való átlényegülésének különböző formáit és műfajait hozva létre; a filozófia oldaláról pedig, az irodalmias beszédmodú filozófia vált egyre gyakoribbá. Harmadrészt a közös „határmezsgyén” létrejött diszciplínákat kell megemlítenünk, így a 18. század közepétől önállósuló esztétikát, a 19. század elejétől a filozófián belül egyre jobban függetlenedő művészetfilozófiát,¹³⁹⁰ valamint e század közepétől az irodalomtudományok oldaláról az irodalomelméletek létrejöttét és a művészetelméletekkel együtt máig ívelő irányzatait.¹³⁹¹ Úgy tűnik, hogy a modernításban filozófia és költészet, filozófia és irodalom, filozófia és művészet: az egyik a másik nélkül nem létezik, és egyre nagyobb arányú az átfedettségük. A művészetet, az irodalmat és a költészetet ma már azért sem lehet elválasztani a filozófiától, mivel hozzátartozik az is, hogy mit tart róla a filozófia, a művészetfilozófia, az esztétika, valamint a művészet- és az irodalomelméletek.

A „közös határmezsgye” e három főbb, egymástól átjárt területének terjedelmes és szerteágazó problematikájából egyet-egyet éppen csak érintek, alaptémám néhány kapcsolódási pontjának függvényében.

A filozófia mindenkori feladata volt, hogy mindig újra és újra meghatározza önmagát, hogy megtalálja önreflexív és önértelmező válaszát a 'mi a filozófia?' kérdésre. Ismeretes, hogy a filozófia, mint a valahai tudományok tudománya – a bölcsesség szeretete, a 'jó élet', a 'jó dialektikájának' tudása, mely tudás egyfajta „gyakorlati filozófia”-ként is képes eligazítani az embert a természeti és a társadalmi világ dolgaiban, a cselekvés vonatkozásában is¹³⁹² – többszörös metamorfózison ment át, elvesztve ősi bölcsesség-identitását, de néha megtalálva azt egy kései leszármazott formájában. Aurel Codoban szerint napjainkban: „a bölcsesség nem helyezhető a tudományos igazság, a művészi szépség, a morális jószág és a vallásos szentség kategóriáinak sorába. A bölcsesség elsősorban nem megismerés vagy érték, hanem egy racionális lelkiállapotból származó tevékenység, mely az értékeket a valóság totalításával szembeállított öntudat alapján koordinálja.”¹³⁹³ A bölcsesség e meghatározása, a modernitás korai szakaszára jellemző filozófiai diskurzus két-világ magasságkülönbségének narratívájával szemben, az emberi öntudat értékkoordinációján alapuló tevékenységet teszi meg viszonyítási alapként. A közelmúltban meghalt Jacques Derrida másképpen közelít: „Valaki, Önök vagy én, előlép és így szól: szeretnék végre megtanulni élni.” Ez nyilván akkor merül fel az emberben, ha úgy érzi, nem tud élni, vagy nem tud úgy élni, ahogy szeretne, ahogy azt elgondolta, ahogy azt megálmodta. De kitől vagy mitől lehetne megtanulnia élni annak, aki úgy véli, hogy nem tud. Derrida válasza e kérdésre: „megtanulni élni, nemde a tapasztalat maga?” Az élni tudás pedig, az élet tényei és eseményei tapasztalatából leszűrt bölcsesség, az élet élni tudásának a bölcsessége. Derrida szerint „semmire sincs ma nagyobb szükségünk, mint erre a bölcsességre.”¹³⁹⁴ A mindenkori új korszak életbölcseleti kérdéseit és válaszvariációit ma elsősorban egy 'fiatal' filozófiai diszciplína, az alkalmazott filozófia tekinti napjainkban a tárgyának: a bölcsesség keresését és átadását az ember életstratégiáinak és életelveinek kialakítása tekintetében, mintegy átjárást biztosítva a mindennapi élet és a filozófiai gondolkodás között.¹³⁹⁵

A hagyományos filozófia teljes és átfogó világmagyarázatra, létértelmezésre törekedett és rendszeralkotó tudománnyá vált, sajátja, hogy zárt, a rendszeren belüli gondolkodást engedte meg adott módszerek függvényében, valamint ebbe a kategoriális és fogalmi zártságba próbálta beletenni a

megismerhető világ egészét és világ-magyarázatát, létértelmezését, bizonyosságra, igazságra törekedve. Közismert Richard Rorty megállapítása, aki szerint a filozófusok 2400 éve, Platón óta kergetik a teljes bizonyosság délibábját, márpedig az abszolút bizonyosságot kereső, szisztematikus filozófusok kora a lejárt. Helyüket átvették az olyan 'oktató' filozófusok – mint Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger –, akiknek érdeklődése a kultúrára, az esztétikai élményre, a lét megértésére, az én átalakulására is irányult. Lyotard hasonló következtetésre jutott a 20. század utolsó harmadában. Szerinte a „nagy elbeszélésekben”, az univerzális igényű filozófiákban lényegében egy ígéret rejlik, az, 'hogy lehetséges a végső, mindent összefoglaló metanarratíva'. Ez a 'mindent biztonságossá tévő szellemiség, eszmeiség' azonban lassan megkérdőjeleződött a 19. század közepétől, mely egybeesett a „nagy elbeszélések” és „apparátusuk” elavulásával, így az univerzális igényű filozófiák narratíva-elemeinek (a teleologikus történelemszemlélet, a haladás eszme, a két-világokban való gondolkodás, az egyetemességre és az objektív szintézisre törekvés elavulásával, de leginkább a 'mindent biztonságossá tevő szellemiség', az abszolút bizonyosság és az egy igazság) megkérdőjeleződésével. E másfél évszázada elindult igen összetett válságfolyamat ugyanakkor a filozófia önmeghatározási folyamatának, legitimációs törekvéseinek és diskurzusainak a szétválásához is vezetett.

A 19. század közepétől a filozófia diskurzusát tekintve egyrészt a természettudományok paradigmája felé sodródott a pozitivizmus hatására, mint ismeretes, lemondva olyan metafizikáinak nevezett kérdésekről, mint az élet és a halál viszonya, az emberi léthelyzetek és a transzcendencia viszonya (stb.), majd a 20. századi logikai pozitivizmusnak és a Bécsi Körnek köszönhetően egyre inkább a tudományos diskurzus igényével lépett fel. (Napjainkban jobbra az analitikus filozófia képviseli ezt a vonulatot.) Ugyanakkor úgy tűnik, hogy éppen ez a lemondás generálta az életfilozófiák, a szellemtörténet és az egzisztencializmus létrejöttét, s vele együtt az irodalmias beszédmódú filozofálás napjainkig tartó felvállalását. Harmadrészt mivel a filozófiai gondolkodás történelmileg bontakozott ki, így a filozófia egy része egyre inkább belemerült önmaga (filozófiatörténeti) tanulmányozásába, az egymást követő, az egymással összefüggésben levő és kiegészítő eszmerendszerek filológiai, értelmező és kritikai vizsgálatá-

ba, így önmeghatározását önmaga történeti múltjának feldolgozásában vélte megtalálni, másrészt az önreflexióba, a metafilozófiába. A másik két alapvető – a tudományos és az irodalmias – diskurzusú filozófia identitását, önmagával való azonosságtudatát pedig, egyre inkább önmagán kívül helyezte, ahogy ezt éppen az ellenük érvelő kritikák jelzik. Itt csupán egy-egy ellenvéleményt jelzek vázlatosan: a filozófia történeti szemlélete 'a jelenkori gondolkodás súlya alóli kibúvást' jelenti; a filozófia irodalmias beszédmódja pedig azt a veszélyt hordozza Habermas szerint, hogy a filozófia lemond az érvekről, a kritikáról, így a filozófia kritikája sem lesz más, mint (esztétikai) szövegkritika, ahelyett, hogy ez a „szövegben a világ dolgairól mondottakra” irányulna.¹³⁹⁶ Ezzel szemben Vajda Mihály az irodalmias beszédmódú filozófiát védelmezi. *Az újjászülető filozófia* című tanulmányának gondolatmenetében a kétféle filozófiai diskurzust, az irodalmias változatút, mint a szélesebb értelmiség filozófia-felfogásán alapulót, valamint a tudományos igényű beszédmódot, az „akadémikus céh” filozófiai diskurzusának a közvetlen legitimációra (a tudományosság által) igényt tartó jellegét tárgyalja. Gondolatmenetében először e két beszédmód szembeállításának veszélyére hívja fel a figyelmet. Ha az akadémikus filozófia az „irodalmias locsogás” képviselőit (például paradox módon Platón-t a dialógus-forma miatt, Pascalt, Schopenhauert, Kierkegaardot, Nietzsche-t) kirekeszteni az akadémikus filozófia köréből, mely a tudomány által legitimáltatja magát, akkor ez azzal a veszéllyel járna szerinte, hogy a filozófia egészét a szélesebb közvélemény nem tartja legitimnek többé, azaz, a filozófia közvetlen legitimációja forog kockán. Két legitimálási formát állít szembe: a filozófia fogyasztható, mert rólunk szól, és ez esetben a „pontosan körül nem határolható értelmiségi közvélemény legitimálja a filozófusi tevékenységet.” Vagy a filozófia „nem fogyasztható”, ahogy a tudomány sem az, „de hasznos mint a tudomány egészét legitimáló, a tudomány alapjainak érvényességét igazoló kvázi metatudományos tevékenység.”¹³⁹⁷ Csakhogy a tudomány státusa egyre problematikusabbá vált napjainkra. Egyrészt a „tudományfanatizmust” felváltotta az ellene való lázadás, másrészt mára nyilvánvalóvá vált, hogy a tudomány egy hasznos eszköz, melynek nincs szüksége arra, hogy legitimáltassék, és nincs szüksége filozófiára sem.¹³⁹⁸

Aurel Codoban *A filozófia mint diskurzus* tanulmányában így összegez a 20. század legvégén: „A tudománnyal való szolidaritás bukását tehát az irodalommal kötött sokféle szövetség máig le nem zárt korszaka követi. [...] Mint nem abszolút tudás, nem tudja táplálni mindazokat az igényeket, melyek a világ határtalan totalítására és a kijelentések abszolút egyetemességére vonatkoznak. S lévén, hogy képtelen az egyetemesség logikai alapjának fenntartására [...] a filozófia a különös felé fordul. A megismerés gyakran a meditáció laza alakját ölti; a görög matematikától örökölt deduktív diskurzust felváltja a költői gondolkodás és az aforizma villódzása; a világ totalítása feladásra kerül, az ontológia regionálissá lesz, s a filozófiai rendszerek helyét azok az egyéni gondolkodásmódok veszik át, melyekben elsősorban e perspektíva egyediségét becsüljük. Abban, hogy a tudománytól elutasítva s az absztrakt kategóriáktól eltávolodva a filozófia egyre inkább a különös felé fordul, a művészet és irodalom „kísértésének” is szerepe van, melyek a maguk során reflexívebbé, kategoriálisabbá, elvontabbá váltak. Mint a mindennapi életbe belemerült egzisztenciális analízis, vagy mint a létezés tragikus egyediségét és egyetlenségét autentikusan elgondoló eljárás – elsősorban a gondolkodás művészeteként, mintsem szigorú, logikai-deduktív eljárásként –, a filozófia egész nyugodtan a kortárs irodalom műfajai közé sorolható. [...] A filozófia érzi, hogy korábbi két tematikáját kimerítette, s hogy mindent, ami még élő volt ezekben, odadozta a tudományoknak és az irodalomnak; eképpen aztán az új problematika, azaz a kommunikáció és nyelvezet problematizálása során a metafilozófiába, az önreflexió és önelhelyezés nárcizmusába menekül. A legelterjedtebb filozófiai érzés az, hogy már minden kérdés fel volt téve és minden válasz ki volt próbálva. A filozófiának csupán egyetlen és utolsó kérdése marad: az, hogy mi a filozófia? Ezzel a kérdéssel azonban minden újrakezdődik.”¹³⁹⁹

Codoban következtetése szerint napjaink filozófiája más területek gondolat- és igazságvilágának, ezek értelmezésének van kiszolgáltatva: ha nem éppen a görög filozófiának vagy a filozófia történetének, akkor leggyakrabban a tudománynak, az irodalomnak, a művészetnek vagy éppenséggel a kultúrtörténetnek.¹⁴⁰⁰ Ez a következtetés, mely a modernitás filozófiájának kiszolgáltatottsága mellett érvel, egyáltalán nem a dantói olvasatú platóni hagyományozottságú filozófiai gondolkodás győzelmét mutatja, így

például a művészet felett, annak kisemmizésével és ellényegtelenítésével, hanem éppen fordítva, miszerint a filozófia vált 'a gondolkodás művészetévé', a kortárs irodalom egy műfajává. Hasonló következtetésre jutott Richard Rorty is.¹⁴⁰¹

Filozófia és művészet, illetve irodalom közös határmezsgyéjének másik nagy területe az esztétika, a művészetfilozófia (a filozófia oldaláról) és a művészet-, illetve az irodalomelméletek (a művészet, valamint az irodalom oldaláról). Filozófiatörténeti tény, hogy „nem volt egyetlen jelentős filozófiai gondolkodó sem, akinek ne lett volna mondandója”¹⁴⁰² a művészetfilozófia, illetve az esztétika tárgyában, s tény az is, hogy az elmúlt két és fél évszázadban az esztéták, a művészetfilozófusok, illetve a filozófusok egyre intenzívebben, újra és újra kísérletet tettek arra, hogy megismerjék és megértsék a művészet folyton változó, ugyanakkor a hagyományhoz is megújulóan viszonyuló természetét, ahogy másfél évszázada többek között ezt teszik az irodalomelméletek is a másik, az irodalom oldaláról. A művészetfilozófia, a filozófiai esztétika alapproblémájának tekinti azt, hogy mi tesz egy tárgyat műalkotássá; melyek azok a kritériumok és milyen természetűek, amelyek segítségével egy objektumot, egy objektívnek tekinthető képződményt műalkotásnak minősíthetünk. Mi által létezik a műalkotás; milyen önértéket illetve milyen más értékeket hordoz és hogyan? Almási Miklós szavaival fogalmazva: „mi ez a furcsa képződmény [művészet], milyen helyet foglal el az emberiség életében, hogyan működik és hogyan fogyasztják? [Szaknyelven: ontológiai, fenomenológiai kérdések, formaproblémák, a befogadás feltételei.]”¹⁴⁰³ A 20. század elejétől lassan egyre inkább elfogadottabbá válik az a nézet, hogy a nagy esztétikai rendszerezések és művészetfilozófiák kora, ahogy a nagy filozófiai elbeszélések ('metanarratívák') ideje is, lejárt, hiszen a művészeti és művészi jelenségek sokfélesége, az esztétikum relativizálódása, az esztétikai tevékenységek plurális jellege miatt már nem lehet megírni a nagy esztétikát sem, mivel éppen maga a műalkotás, mint az esztétika egyik alapvető tárgya is meghatározhatatlannak tűnik, vagy legalábbis nehezen meghatározhatónak.¹⁴⁰⁴

Az esztétika, a művészetfilozófia és a különböző művészetelméletek, így az irodalomelméletek hasznosságának alapja a rá vonatkozó társadalmi és az egyéni életvilág szükségletének a felismerése, másképpen alkalmazha-

tósági, pragmatikus funkciójának a tudatosítása, egyfajta legitimációs vetületben.¹⁴⁰⁵ Bókey Antal irodalomtudományi összefoglalása nyomán ismert, hogy a felvilágosodástól kezdődően, a modernitásban a művészet már nem mint az életesemény tartozéka, hanem tőle független, különálló szféraként tárgyasítódott; emellett a műalkotás egyre inkább az adottból interpretációs feladattá vált. A modernitásban már nincs lehetőség a műalkotások spontán megértésére, szétvált az alkotói jelentés-intenció és a befogadói értelemképzés egysége és ezzel létrejött egyfajta megértési válság, melyben a befogadó mintegy szembesül a műalkotás megértési problémáival.¹⁴⁰⁶ Meglátásom szerint, részben ebbe a megértési válságba, valamint a mindennapi élet és a művészet szférájának az elkülönültségébe ékelődött bele fokozatosan az elmúlt másfél-két évszázadban a filozófiától önállósozott esztétika és a lassan szintén elkülönülő művészetfilozófia, valamint a különböző művészet- és irodalomtudományok, az irodalomelméleti irányzatok hosszú sora is. Összességükben legfontosabb feladatuk, egyben társadalmi legitimációjukat is biztosítva, a művészet, a műalkotás természetének, a vele kapcsolatos emberi tevékenységeknek, az esztétikai és hermeneutikai tevékenységeknek, legfőképp a műalkotások megértésének a segítése.¹⁴⁰⁷ Ugyanakkor éppen a folyton megújuló művészet, a műalkotások megértési, értelmezési problémái mindezen diszciplínák konstruktív léteztetője is, annak kérdésével összefonódva, hogy a műalkotás „hogyan működik és hogyan fogysztják”.

A 19. században a romantika közvetlenségével elindult egy egyre erőteljesebb – látenszen ugyan már korábban is meglévő – szétválasztódási folyamat: a jelentőségre és jelentésre igényt tartó 'magas művészet' egyre agresszívebben tartotta távol magát a könnyen érthető, élet közeli tartalmaktól és formáktól s ennek eredményeképpen a 20. századra a műalkotás bonyolultsága és az átlagbefogadó megértési képességei közötti szakadék mindinkább nehezebben vált áthidalhatóvá, másrészt egyre élesebben elvált a klasszikus művészet, illetve a 'magas művészet' a populáristól (valamint az avantgardtól).¹⁴⁰⁸ Az irodalomelméletek egymást váltó paradigma-sora az irodalmi művek megértésének segítségét azzal kívánta elérni, hogy működésének különböző vonatkozású (az irodalmi mű, mint jelrendszer, mint nyelvi képződmény, beszéd, szöveg, oeuvre, struktúra stb.) feltárása mellett értelmezési módszereket, jelentés-artikulációkat, interpretációs

stratégiákat is közvetítettek az értelmezésre kényszerült befogadó számára. Annak következményeként, hogy a 20. században némely filozófiai esztétikai és irodalomelméleti irányzat 'beleesett' a filozófia „akadémikus céh”-ére jellemzővé vált tudományos beszédmód fanatizmusába – nem véletlenül, hiszen az irodalomelméleti kutatások többnyire valamely filozófiában keresik önmaguk elméleti megalapozásának lehetőségét, Fehér M. István megállapítását idézve¹⁴⁰⁹ –, Almási Miklós szerint mára a legfőbb gond a megértést segítő szándék artikulációja. Mégpedig az „elmélet nagyképűsége”, így például a német filozófiai esztétika „zsargon”-ja, vagy a dekonstrukció franciás „argó”-ja, „saját szótárral, fogalmainak ködös varázsigéivel – jelezve, hogy egy paradigma végére értünk. Mert ez a teória, fogalmainak öntörvényű homályával oly messzire került a köznapi esztétikai tapasztalat-tól és élményvilágtól, hogy belterjességét már csak e madárnyelv révén tudja fenntartani. [...] Az elmélet nemcsak az egyszerű műlvezőt, de a teória művelőit is cserbenhagyta. Ma már úgy tűnik, hogy a fogalmak sormintái csak a szakmán belüliek számára íródnak, a 'brancson' kívüliek alig értenek belőle valamit. Arról nem is szólva, hogy a késő 20. századi alkotások le is rázzák magukról ezt a fajta értelmezési kísérletet.”¹⁴¹⁰ Manfred Frank következtetésével egyetértve az irodalomértésre vonatkozóan, mely egyben értekezésem hermeneutikai szemléletével is párhuzamos: „egy szöveget megérteni azt jelenti, hogy az univerzális jelentések, intenciók és hivatkozások megfejtésén túl felállítunk a mű kompozíciója által ugyan motivált, de abból le nem vezethető hipotézist arról a módról, hogyan állított elő a szerző az adott eszközökkel – a struktúrával és a műfajjal – egy individuális értelmet. [...] a megérteni akarás, amennyiben többre törekszik, mint az összes struktúra-elem leltározására, sokkal inkább feladat, inkább feladott, mint adott dolog. Stílusa révén a mű kérdéseket intéz az élethez és az időhöz, ami azt jelenti, hogy megkérdőjelezi azokat. Éppen ezáltal apellál a jövőre és arra kér bennünket, hogy ezeket a kérdéseket vessük fel, más formában ismételjük meg, hallgatásukat törjük meg és megmerevedett értelmüket ismét hozzuk mozgásba az idő szakadéka fölé.”¹⁴¹¹

A műalkotások megértésének segítésében történő szemléletváltás a hermeneutikai gondolkodáshoz kapcsolódik, egy jobbra gadameri, valamint recepcióesztétikai folytonosságban. Elsősorban nem értelmezési stra-

tégiát kínálva, hanem magának az értelmezés, a megértés és alkalmazás folyamatának, természetének a feltárását és azt, hogy „mit tesz maga az interpretáció”.¹⁴¹² A gadameri filozófiai hermeneutika, valamint az irodalmi műalkotások működésének és hatásának vizsgálatát középpontba állító recepcióesztétika olyan eredményeket ért el, mely a filozófia és az irodalom közötti határmezsgyéjén létrejött bölcséleti irodalom vizsgálatában nélkülözhetetlennek tűnnek. Gadamer azonos attitűdöt feltételez a művészet, a filozófiát és a történelmet értelmező befogadótól, mely a legtágabban formálódó megértésként a kérdés-válasz dialektikájában történik.¹⁴¹³ Ennek velejárója, hogy a „hermeneutikai tudat oly átfogóan kitágul, hogy terjedelme még az esztétikai tudatét is felülmúlja.”¹⁴¹⁴ *Filozófia és irodalom* című tanulmányában az irodalmi művet mint elsősorban nyelvi megjelenésében megértendő határozza meg, amely egy kölcsönösségi viszonyban „nemcsak hogy alkalmas az »értelmezésre«, hanem rá is szorul”,¹⁴¹⁵ léte a befogadás által és benne teljesedik ki, miáltal maga a műalkotás is gazdagodik, ahogy valamilyen módon a befogadó-értelmező is gyarapodik lét- és önértelmezésében. A műalkotás befogadásának folyamatát és eredményjellegét tekintve a „szép tapasztalata – ezt senki más nem írta le oly találóan, mint Kant *Az ítélőerő kritikájában* – egész életérzésünk megélénkülését jelenti. A képzőművészet nagy alkotásainak valamely gyűjteményét egész életérzésünk fennköltségével hagyjuk el, ahogy egy színházból vagy egy koncertteremből távozzunk. Egy nagy műalkotással való találkozás, úgymond, mindig is termékeny beszélgetés volt, kérdezz-felelek vagy megkérdettség és válaszra való felszólítás – egy valódi párbeszéd, melynek során valami kiderült és »megmarad«.”¹⁴¹⁶ *Filozófia és/vagy irodalom* indíttatása sok tekintetben hasonló a gadameri filozófiai hermeneutika szerint: értelmezni a világot, megérteni a léteezést, s benne az emberiség létét; keresve, megtalálva és/vagy megkérdőjelezve benne az önmagunk létezésének is értelmet adót, segítve a jelenvalólét és az önértelmezés folyamatát, a gondolat teremtő erejének közösségében.

A filozófia és irodalom együttesében létrejövő világ- lét- és önértelmezést, a ’megkérdettséget és a válaszra való felszólítást’, mely ugyanakkor a folytonossá vált értelmezés- és kultúrtörténeti dialogicitásban a mai napig él és igen változatos formákban objektíválódva is hat, a 19. századi magyar irodalomban Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámái

költeménye reprezentálja. A *Tragédia* rólunk (is) szól, ahogy minden emberről, az emberiség történelméről és éppen ez teszi folytonosan jelenvalóvá. Könyvemnek (a fentebbiekkel is indokolható) hermeneutikai szemléletű megközelítésével, a dialogikus megértésre törekvésével egyrészt a *Tragédia* esztétikumát a hatás és az utóélet milyensége, kritériumai felől közelítem meg. Jobbára a gadameri hermeneutika, az ecoi nyitottság-felfogás és a jaub-i recepcióesztétika által körvonalazott értelmezési folyamat és egyben a madáchi mű értelmezés- és hatástörténetének sajátosságai felől, mintegy a befogadót (a befogadó elemzőt) visszahelyezve „történeti jogába” és a „mű saját hatásából” való meghatározásra törekedve annak esztétikumát illetően. Ennek vizsgálata a *Tragédia* esztétikumának minőségeit körvonalazta, hatványozott hermeneutikai természetét, hermeneutikai feltölthetőségét és nyitottságát, annak szabályozott és produktív jellegét, egyben az értelmezés szabadságára lehetőséget adó mivoltát, annak meghatározottságaival egyetemben. Majd a *Tragédia* ily módon körvonalazódott esztétikumát vizsgáltam a műalkotáson belül, mégpedig a bölcsélet esztétikumává való átlényegülési folyamatát, azaz miképpen válik a műalkotás filozofikuma hatványozottan hermeneutikai természetűvé, feltölthetővé és szabályozottan nyitottá. Végül a *Tragédia* nyitottságának produktív interpretációkra lehetőséget adó jellegéből, utóhatásának másik lényeges esztétikai sajátosságából kiindulva mutattam be filozofikumának újraalkotott transzformációit a különböző képző-, színház-, zene- és filmművészeti alkotásokban. Egyúttal a filozófia és az irodalom határán álló műalkotásban a közös indíttatás, (a heideggeri) léttörténeti párbeszéd felderítését, valamint a világ- lét- és önértelmezésnek, a kérdés-válasz dialektikájának a filozófiából az esztétikaivá való átminősülése folyamatát, egyben a filozofikum funkcióváltását, formaelvként való működését mutattam be.

Lényegesnek gondolom, hogy e konkrét műalkotásra vonatkozó vizsgálódásom metodikája, terminológiai és eredményei igazolták Gadamer radikális kijelentését: „Az esztétikának fel kell oldódnia a hermeneutikában.”¹⁴¹⁷ Mivel az esztétikai sajátosság és tapasztalat valamint maga az esztétikai tudat is a műalkotásról szóló, a művel kapcsolatos és a műben történő hermeneutikai folyamatok elemzésében bontakozott ki, így a hermeneutikai tudat ’terjedelme valóban felülmúlta az esztétikai tudatét’. Éppen ez a hermeneutikai tevékenység az, mely rámutat arra, hogy a műal-

kotásnak van 'igazsága', mely ugyanakkor az esztétikai tudat kritikájával is párosul. Másrészt, ismeretes, *Az ember tragédiája* az esztétikai értékelések szélsőségesen ellentétes vonulatát generálta, napjainkig ívelően, mintegy jelezve, hogy e mű 'válságba hozta' az esztétika hagyományos kategóriáit, például az a tény, hogy a *Tragédia* nyelvi, poétikai 'sikerületlenségei' ellenére mégis él és hat, nem magyarázható e hagyományos esztétikai kategóriákkal, ahogy nem érthető meg az sem, hogy ugyanazon műalkotás miként képes generálni egy másfél évszázada folytonosnak tekinthető el-
lentmondásos értelmezés-sorozatot és egy, ma már kultúrtörténeti jelentőségű, a különböző művészeti ágak más és más közvetítő közegében való folytonos megújulást.

A költészet és a tragédia lényegkiemelő, sűrítő és tömörítő jellege révén igen gyorsan vált filozofikum és esztétikum metamorfózisának ideális területévé, már az ókortól; a művészetfilozófiák történetiségében pedig, elsőként a jénai kora-romantikusok hangsúlyozzák együttlevőségüket.¹⁴¹⁸ A felvilágosodástól külön elnevezéssel bír azon költemények csoportja, melyekben a gondolatiság a meghatározó, mint gondolati költészet, bölcséleti líra (a 20. században az intellektuális költészet megnevezéssel). Másrészt a dantei hagyományokból (is) táplálkozva egyre népszerűbb lesz a 18–19. században a drámai költemény, mely a klasszikus tragédiával rokon, filozófiai eszméket középpontba állító drámai mű, s benne a drámaisággal a költőiség, a cselekményességgel a gondolatiság válik egyenértékűvé. Filozófia és irodalom „közös mezsgyéjének” e harmadik, köztes terében határműfajok sokasága jött létre vagy erősödött meg az elmúlt két, két és fél évszázadban, kiemelten a bölcséleti, intellektuális költészet, a drámai költemény és a tragédia mellett az eszmeregény, az utópia és az antiutópia, a tézisdráma, az aforizmák, az egysorosok (stb.) és egy különös műfaj, az esszé¹⁴¹⁹ formájában. Ha a magyar irodalomnak a 18. század utolsó harmadától kialakuló 19. századi bölcséleti vonulatára tekintünk, inkább vélhetjük azt a magyar észjárás filozófiai struktúrája leképeződésének, Margócsy István gondolatmenetét egyetértően idézve a magyar irodalom filozofikusságáról, mint vele szemben a 19. századi magyar filozófiai gondolkodás inkább adaptáló és a történetiségre reflektáló jellegét. Így Bessenyei György, Verseghy Ferenc, Kazinczy Ferenc néhány művét; Csokonai Vitéz

Mihály bölcséleti költeményeit, majd bírálóját, a komoly filozófiai műveltséggel bíró Kölcsey Ferenc bölcséleti költeményeit, értekezéseit, illetve az általa szintén kritizált Berzsenyi Dániel gondolati költészetét említhetjük meg. Mindenekelőtt utalnunk kell Vörösmartyra, Madách példaképére, vagy érintőlegesen a másik (néhány versében) követett mintára, így Petőfire (a *Felbők* ciklusára), s magára Madáchra, *Az ember tragédiája* drámai költeményére, bölcséleti költeményeire; hasonlóan Madách pártfogójának, Arany néhány művére, valamint Vajda János, Reviczky és Komjáthy bölcséleti lírájára. Majd a 20. századi magyar irodalomra tekintve Ady, Babits Mihály, Szabó Lőrinc, Kosztolányi, Karinthy, József Attila, Szabó Lőrinc, Füst Milán, Pilinszky János, Weöres Sándor, Ottlik Géza, Nemes Nagy Ágnes, Tandori Dezső (stb.) nevét említhetjük meg,¹⁴²⁰ valamint monográfiák és tanulmányok tucatjait sorolhatnánk fel, melyekben az irodalmárok e költők, írók bölcséleti irodalmának sajátosságait tárták fel.

Az elmúlt egy-két évtizedben ismét egyre gyakrabban tevődnek fel a következő kérdések: a filozófiai gondolatok irodalmi formában való megjelenése vajon nem veszélyezteti-e magát az irodalmiságot, miáltal az intellektuális vagy a konceptuális jelentés válik meghatározóvá? Netán válságjelenséggént értelmezhető a bölcséleti irodalom egyre nagyobb térhódítása, az, hogy maga az irodalom egyre reflexívebbé, elvontabbá vált, így mintha beteljesülőben lenne a dantoi olvasat, és a platóni hagyományozottságú filozófiai stratégia célbeteljesítő programja éppen megvalósulóban? Miáltal 'az értelem lépésről lépésre elhódítja az érzés és a hangulat birodalmát', beteljesítve a hegeli víziót is, azt, hogy a művészet, az irodalom 'önmagán belül fogalmazza meg saját filozofikumát', lassan felszámolva önmagát filozofikussága révén? Vagy inkább újszerű folyamatként tekintünk e változásokra, melyek talán éppen abból fakadnak, hogy a filozófia elvesztette ősi 'bölcesség' identitását, (kiszolgáltatottá válva saját történetiségének, (ön)reflektáltságának, a tudománynak, az irodalomnak, a művészetnek) és így az irodalom 'a filozófia eleven formája'-ként tölti be ezt a bölcesség-hiányt? Mégpedig igen hatásosan. E kérdéseket nyitva hagyva, annyi bizonyos, hogy bölcséleti irodalom, bölcséleti költészet van, változatos formákban alkotva meg diszkurzivitás és poétikusság egységét.

A filozófia a diszkurzív logikát, míg az irodalom jobbára az analogikus gondolkodás lehetőségeit mozgósítja, éppen ezért lehetséges, hogy e két eltérő gondolkodási forma egysége egy olyan feszültséget jelent a befogadási folyamatban, mely a bölcséleti irodalom hatásának működtetője. Gadamer a filozófiai illetve az irodalom nyelviségének kettősségéről szólva szintén egy ellenmozgást lát: a filozófus megpróbálja uralni a nyelvet, beleillesztve érvelései összefüggésszerébe, a logikai függőségekbe, a fogalomelemzésekbe, míg a költő, az író benne van a nyelvben, miáltal „a filozófia és a poézis benső rokonsága, hogy a legnagyobb ellenmozgásban találkoznak: a filozófia nyelve minduntalan felülmúlja önmagát – a vers (minden igazi vers) nyelve felülmúlhatatlan és eredeti.”¹⁴²¹ Ugyanakkor Gadamer (Vicora, Herderre és a német romantikusokra is utalva) megjeli az alapvető azonosságot is, mégpedig a nyelv egyfajta őspoézisében, „amely éppen úgy működik a gondolat teremtő erejében, mint a költői megformálásban”.¹⁴²² A közelség nyelvi aspektusát többnyire a mindkét beszédmódra jellemző metaforikusságban lették fel.¹⁴²³ Heidegger a gondolkodókat sokszor együtt emlegeti a költőkkel, egyben hangsúlyozza, hogy a költészet és a filozófiai gondolkodás közelsége azt jelenti, hogy a költők és a gondolkodók képesek lényegi módon gondolkodni. Ismert tézise a *Level a „humanizmusról”* írásából: „A gondolkodás a létnek az ember lényegéhez való vonatkozását teljesíti be. [...] a lét a gondolkodásban nyelvhez jut. A nyelv a lét háza. A nyelv hajlékában lakozik az ember. A gondolkodók és a költők e hajlék őrzői”.¹⁴²⁴ Heidegger szerint a „költés és a gondolkodás” együttműködésére lenne szükség, de úgy, hogy közelségük mellett mégis megőriznék alapvető különbözőségüket. „...*költőien lakozik az ember* ...” című írásából idézve: „A költés és a gondolkodás csak akkor és csak addig találkozhat az ugyanabban, ha és ameddig egyértelműen megmaradnak lényegük különbözőségében.”¹⁴²⁵ Egymásrautaltság – ugyanabban való találkozás közelsége – lényegi különbözőségben maradás: e kulcsszavak mentén ragadható meg költészet és a filozófiai gondolkodás közelsége Heidegger e kiemelt mondataiban. A filozófiai gondolkodás tehát egy másfajta gondolati tapasztalatra tehet szert a költészet által, miközben léttörténeti párbeszédbe kerülnek egymással, közös tárgyakat illetően, abban, hogy ’miben áll az emberi lényeg és a létező létének viszonya.’ Vajda Mihály *Gondolkodók – mi végre?* című tanulmányában nemcsak értelmezi

Heidegger felfogását költészet és gondolkodás kapcsolatáról, hanem egyben egy tágabb kontextusba helyezve a keleti és nyugati gondolkodásmód kontroverziáját is érinti. A ’költészet által a kimondottban megtapasztalni a ki nem mondottat’ mint „gondolati tapasztalatok elvezethetnek előfeltevéseink igazságának, céljaink mozgásterének kérdésessé tételéhez, nevezetesen a modern kor céljainak és mozgásterének kérdésessé tételéhez; meglátásához annak, hogy az ember lényegének nem felel meg, ha a létezők létéhez való viszonyára az jellemző, hogy a föld egésze feletti uralom átvételére törekszik, hiszen eközben szükségképpen elzárkózik küldetéses sorsának meglátása elől. [...] Ha a lét történetivé vált is Heideggernél – ma, szűkös időn, midőn az istenek elmenekültek, a lét a *Gestell*ben, a technika lényegében ölt testet –, kifejezésre juttatni azt a történetivé vált, mindenkor más alakot öltő létet, ez nála a gondolkodás feladata. [...] A feladat tehát valami egyértelműen meta-fizikai maradt, mert éppen létező és lét kettősége, az ontológiai differencia kell, hogy a gondolkodásban megvilágosodjék.”¹⁴²⁶ Vajda Mihály értelmezésében, Heidegger legkésőbbi korszakában, *A filozófia vége és a gondolkodás feladata* esszéjében mintha belátná, hogy „A lét értelmére vonatkozó kérdésre a válasz nem lehet valamiféle diszkurzív állítás. Meglátni, amit nem lehet kimondani, a költészet segítségével, vagy anélkül; nekünk, a napnyugati kultúra képviselőinek – nagyon úgy tűnik – más eszköz nem áll rendelkezésünkre ehhez, mint a költészet. Kultúránk szellemiségének egészéből hiányzik a keleti meditatív technika, melyet Scheler metafizikának nevez – méghozzá, úgy sejtem teljes joggal, hiszen a mi racionális kultúránk metafizikája, akárcsak vallása elzárja az utat az elől, hogy mögéje lássunk a létezőnek. Szóval nekünk a költészet segítségével, maradjunk ennél, kell meglátnunk azt a valamit, amit kimondani lehetetlen.”¹⁴²⁷

Filozófia és irodalom, filozófia és költészet közös léttörténeti párbeszédében a bölcséleti irodalom nem annak révén válik jelentőssé, hogy mennyi filozófia van egy műalkotásban, és nem azáltal, hogy képez-e valamely rendszerszerűséget vagy hogy milyen és mennyi filozófiai forrást lehet megjelölni okkal vagy ok nélkül az adott bölcséleti műalkotás esetében.¹⁴²⁸ A bölcséleti irodalom különös státusza e közös határmezsgyén abból fakad, hogy ezekben az alkotásokban mind a filozófia, mind az irodalom funkcióváltáson megy keresztül, mégpedig éppen „az ugyanabban

való találkozás” okán, a léttörténeti párbeszédbe kerüléssel. Könyvem egésze a filozofikum minősége és megformálása felől, annak esztétikai funkcióváltásában e léttörténeti párbeszéd és létértelem kibontakozását mutatta be, Madách *Az ember tragédiája* és néhány kiemelt versén keresztül. A *Tragédiában* történő átlényegülési folyamatra vonatkozóan a következő tézisek bizonyítottam: *Az ember tragédiája* egy olyan műalkotás, a filozofikum konstruálásának olyan folyamata, melyben a filozofikus témával és anyaggal való formálás révén, valamint a megformált filozofikum által kiváltott hatással együtt lesz az esztétikumnak (hatványozott hermeneutikai természetének és feltölthetőségének, nyitottságának) a létrehozója, miközben maga a filozofikum esszenciája formaelvvé válik. Ily módon a filozofikum esztétikai funkcióváltása során jöhet létre az átlényegülés folyamata. Komplexitásában: a műalkotás filozofikus témája révén, mely alapvetően egy univerzalisztikus igényű világmagyarázat és „világkritika”, értelemdadás és értelemkeresés, lét- és önértelmezés; másrészt anyaga révén, az egymást kritizáló, egymással szembenálló filozófiai eszmék és gondolatok vonatkozásában; harmadrészt formaalkotó elvként, mely a filozofikus problémakörök, mint a műalkotás témája és anyaga formálódásának hogyanja és maga is filozofikum logikai forma-elvként; negyedrészt a filozofikum megformáltságából fakadóan a műalkotás esztétikai hatásának forrásaként.

A bölcséleti irodalomban a filozofikum esztétikai funkcióváltásának lehetősége történetiségében együtt járt az irodalom funkcióbővülésével. E hosszú folyamatra éppen csak rámutatva, ismeretes, hogy a felvilágosodástól kezdve különösen az irodalom hordozta az adott közösség embereszményét, a felvilágosodás, majd a (kora-)romantika önmagát kiképző emberének ideáját. A 18. század végétől kezdődően az irodalmi műalkotás mint objektum tételeződik, melynek önálló léte van, s egyben – Bókay Antal megállapítását idézve – hordozójává lett az adott közösség információs, etikai, közösségi, eszmei és esztétikai értékeinek,¹⁴²⁹ felerősítve az irodalom képző-nevelő-etikai és életbölcséleti funkcióját. Schiller esztétikai leveleiben egyértelműen kifejti a művészetnek, ezen belül dominánsan az irodalomnak tulajdonított szerepét, miszerint feladata az, hogy az embert az esztétikai nevelésen keresztül humánus, szabadságszerető, morális lényvé alakítsa át. Szintén a kora-romantikában, a 18–19. század fordulóján születik meg, majd első évtizedeiben érik be az a (novalisi) gondolat,

hogy a művész, a költő a bölcsesség forrásának birtokosa, „mindentudó”, az élet értelmének kitalálója. Filozófia és irodalom integráló tendenciája a felvilágosodással indul – a filozófus-írókkal (Pascal, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot) az író-esztétákkal (Lessing, Schiller), s a korai jénai romantikusok művészetbölcseletében teljesedik ki, és ez a kiteljesedés természetes módon együttjár a bölcséleti irodalomban az irodalom funkcióbővülése révén a legkülönbözőbb konvenciók elutasításával, a műnemi, műfaji, poétikai határátlépésekkel. A *Tragédia*, mint bölcséleti irodalmi műalkotás, az irodalom, a költészet e funkcióbővülésében a schilleri és a jénai kora-romantikusok, az „együttfilozófálók” művészetbölcseleti és poétikai tervezetét valósítja meg, műfajában, poétikai megoldásaiban határátlépésekre kényszerülve. Ugyanez a kettősség, a filozofikum és az irodalom funkcióváltása (főként ez utóbbi oldaláról) teszi szabálytalan-ná, „más ízűvé” verseit, és egyben *Mózes* drámája „másformasá”-gának is okozója. A filozófia oldaláról tekintve, a *Tragédia*, néhány verse és a *Mózes* bölcsellete pedig, a filozófia és az irodalom közös határmezsgyéjén azt a területet, az ’ősi bölcsesség-identitás’, az életbölcselet területét foglalta el, amit a filozófia történeti önazonosság-keresésében éppen elhagyott a 19. század közepére, mégpedig a század első harmadának spekulatív metafizikussága és a század közepén, a pozitivizmus tudományossága okán. Madách Imre intellektuális művészalkat volt. Az eszme, az eszmény, a gondolat és az élet kapcsolatát vizsgálva kérdezett rá az emberi lényeg és a világ viszonyára, a filozófiát és az irodalmat egy közös léttörténeti párbeszédre állítva, egyrészt a filozofikum megformálásával, másrészt az irodalmi konvenciókat többszörösen átlépve. Az abszolutizálásra törfő gondolkodásformák totalitásával szemben állva fogalmazta meg kérdéseit és kételyeit, megtalálva azt a ’határátlépésekben’ bővelkedő műalkotás-formát, mely az elentéteket nemcsak kizárólagosságukban, hanem egységükben is megragadó látásmódját reprezentálja, megmutatva egyben a modernitás filozófiai diskurzusának dialektikus és a ’jövő felé nyitott’ jellegét, ahogy verseiben a (kora-)romantika egység-elvűsége mellett a későromantika dezilluzionizmusával a világ szakadozottságát is, így valóban a „legtizenkilencedikebb századi” költőként. Egy olyan életbölcseletet hozott létre *Az ember tragédiája* című drámai költeményében és néhány kiemelt versében, mely ma is „eleven filozófiaként” hat.

JEGYZETEK

1. MÁTÉ 2013.
2. MÁTÉ 2004.
3. MÁTÉ 2008. 9–156.
4. MÁTÉ 2016. 13–104.
5. BABITS 1923. 170. (Kiemelés az eredetiben.)
6. Babits Mihály kifejezését alkalmaztam: „Madách nem menekült a kiábrándulás elől, hanem elmélyedt benne, és elmélyítette magában: filozófiát csinált belőle.” Uo., 171.
7. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 357.
8. MÁTÉ 2004.
9. JAUB 1997. 38–39.
10. Részlet Arany János *Egy üdvözlő szó* c. beszédéből. ARANY 1968. 369–370.
11. NÉMETH G. 1987. 94.
12. BABITS 1923. 170.
1969-ben Sötér István kijelentés formájában ismétli meg a babitsi kérdést, esszéisztikus válasza pszichologizáló, nem esztétikai elemzésen alapuló: „A *Tragédia* legcsodálatosabb folyamata a bölcelet átminősülése költészetté. [...] A bölcelet azért minősülhet át költészetté, mivel Madách személyes szenvedélye rejtőzik az eszmék mögött: erőfeszítése, hogy átfogja, s egy-szersmind legyűrje őket, szembenézzen velük, s olyan új rendjüket alakítsa ki, mellyel megbékélhessen. A *Tragédiában* az egyes színek költői atmoszféráját érezhetjük a legfontosabbnak. Ez az atmoszféra vagy az eszmék, vagy a lelkiállapotok költőiségének teremtménye.” SÖTÉR 1969. 89–90.
13. MORVAY 1897. 202–225., 203.
14. VOINOVICH 1914. 569–591.
15. KÁRMÁN 1905. 60.
16. PROHÁSZKA 1923. 193–201. Vö. Máté 2004. 10–11.
17. VÁRDAI 1923. 587.
18. RAVASZ 1924. 29.
19. KARDEVÁN 1931. 493–502.
20. PINTÉR 1933. 612–614., 622–626.
21. RÓNAY 2000. 64.
22. Részletesen bemutatom, elemzem és összehasonlítom Sík Madách-tanulmányait valamint az *Esztétikában* meglévő *Tragédia*-utalásokkal együtt, Sík-monográfiámban: MÁTÉ 2005. 129–143.
23. Sík Sándor, *A XIX. század magyar irodalma. II. rész. (Dr. Sík Sándor előadásai a szegedi tudományegyetemen, 1933/34. II. félév, könyvmegosztás jegyzet).* Sík 1934. 229–243.
24. SZERB 1978. 431.
25. BARTA 1931.
26. IMRE László 2015. 17.
27. Uo., 18.
28. BARTA 1942.
29. KOLTAI 1990. 185–215.
30. Hermann szerint kevés olyan magyar drámánk van, mely „akár pozitív, akár

- negatív irányba a magyar ideológiai életre és így közvetve a magyar társadalmi életre jelentős hatást gyakoroltak”, Madách fő művét pedig ilyennek vélte. E pozitívum mellett azonban kritikátörténeti áttekintésében elutasítja Alexander Bernát, Voinovich Géza pozitivistá, Szerb Antal liberális értelmezését, Babits és Barta János egzisztencialista megközelítését, valamint a különösen veszélyes klerikális értelmezéseket. HERMANN 1952. 335–353.
31. Waldapfel József *Madách igazáért* című előadása 1951-ben hangzik el az első magyar irodalomtörténeti kongresszuson. WALDAPFEL 1957. 440–466.
 32. Sőtér István 1955. november 21-én Madáchról elhangzott akadémiai székfoglaló beszéde, mely egy évvel később jelent meg: SÓTÉR 1956. 217–293.; (hivatkozott kiadás: SÓTÉR 1979.) 1958-ban Madách válogatott műveinek megjelenítése a Szépirodalmi kiadónál Sőtér bevezetésével és gondozásában; 1965-ben, majd később többször is megjelentetett *Alom a történelemről* című könyv (hivatkozott kiadás: SÓTÉR 1969.), és az általa szerkesztett *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig* negyedik kötetének Madách-fejezete: SÓTÉR 1965.
 33. HORVÁTH 1958. 247–278., 462–502.
 34. Barta János *Történetfilozófiai kérdések. Az ember tragédiájában* c. tanulmánya 1965-ben jelent meg Irodalomtörténeti Közleményekben, hivatkozott megjelenés: BARTA 1976. 291–303.
 35. BARANYI 1963.
 36. KÁNTOR 1966.
 37. MEZEI 1976., HORVÁTH 1978.
 38. MEZEI 1977.
 39. HORVÁTH 1984. 274–275., ERDÉLYI 1986. 592–593.
 40. HORVÁTH 1989. 530–557.
 41. VERES 1978. 173–183.
 42. KERÉNYI Ferenc 2006. 215–217.
Kerényi Ferenc a kritikai kiadásban ad teljes áttekintést az irodalmi recepcióról az első kiadás előtt, majd az első kiadás megjelenése után és a nem publikált irodalmi recenziókról is. Egyben az összefoglalások mellett pontosítja Arany János, Greguss Ágost, Szász Károly, Vajda János, Reviczky Szevér, Zilahy Károly, Erdélyi János (és egy máig ismeretlen Kronosz nevű kritikus) 1862. január 20. és szeptember 3. között megjelent írásainak bibliográfiai adatait. Vö. MADÁCH 2005. 680–696.
 43. KERÉNYI Ferenc 1992. 41–42.
 44. KÁNTOR 1966. 6–11.
 45. Uo., 30.
 46. E tendenciákat először a 2002-ben, majd a 2004-ben is megjelenő *Madách Imre, a poeta philosophus* c. tanulmánykötetemben jeleztem. Vö. MÁTÉ 2004. 49–50.
 47. Németh G. Béla Arany János 1861. nov. 5-én Madách Imréhez írt levelére is utal: „Nagyszerű gondolatélménnyel telt szövegek, nagyszerű versbeszédnek követik egymást Madáchnál, magas retorikával, forró pátosszal, mély líraisággal. »Ezeket Shakespeare sem csinálta volna másképp« – mondotta Arany. [...] Arany, aki kritikáiban annyi aprólékossgal vizsgálta meg a műfaji kérdéseket, ha az esztétikai értéket vagy értékhányt rajtuk át vélte

- megmutathatónak, keveset, alig törődött Madách »dramaturgiájával«. A roppantul feszült dikció, a lenyűgöző erejű versbeszéd foglalkoztatja egyre. Ezt magasztalja, ahol hatalmas, ezt szeretné jobbítani, ahol magassága esik. Érzi, egy jelentős lélek két felének kitérést nem tűrő belső vitája, halasztást nem tűrő szembenézése megy végbe benne léte, nemzete, korszaka alapkérdéseivel.” NÉMETH G. 1987. 106–107.
48. Idézet Arany János Tompa Mihálynak 1861. augusztus 25-én írt leveléből: „[...] valahára födöztem föl egy igazi talentumot. Egy kézirat van nálam: »Az ember tragoediája«. Faust féle drámái kompositio, de teljesen maga lábán jár. Hatalmas gondolatokkal teljes. Az első tehetség Petőfi óta, ki egészen önálló irányt mutat. Kár, hogy verselni nem tud jól, nyelve sem ment hibáktól. De talán még ezen segíthetni...” ARANY 2004. 574.
49. Idézet Arany János Madách Imrének 1861. szeptember 12-én írt leveléből: „Az »Ember Tragoediája« úgy conceptióban, mint compositioiban igen jeles mű. Csak itt-ott a verselésben – meg a nyelvben találok némi nehézséget, különösen a lyrai részek nem eléggé zengők. De így is, a mint van, egy kevés külsimitással irodalmunk legjelesb termékei között foglalhat az helyet.” MÖM II. 1001.
50. Részlet Arany János 1861. nov. 5-én Madách Imréhez írt leveléből, melyre Németh G. Béla is utal: „A mű alapeszmében, compositióban, mind abban, a mi lényeges – eredeti, merész, költői – hogy a külsőben, de a legkülsőben itt-ott némi hiány mutatkozik, az talán körülményidnek tulajdonítható. [...] A jambuszos helyek talán jobbakk – és vannak helyek, hol a dictióval, pathosszal, vers minden *non plus ultráig* emelkedik. Ilyen pl. Szt. Péter beszéde, ilyen sok más, hol Shakespeare sem csinálta volna különben. Néhol pedig némi darabosság oly jól áll, hogy sajnálna az ember megválni tőle, mint Bánkban némely zordságaitól.” MÖM II. 1014–1015. (Kiemelés az eredetiben.)
51. Idézet Arany János Madách Imrének 1861. október 27-én írt leveléből: MÖM II. 1002.
52. Kerényi Ferenc közlése a kritikai kiadás *Jegyzetek* részének *Kiadástörténetében*: MÁDÁCH 2005. 672.
53. Németh G. Béla Greguss Ágost jelentésének nehéz hozzáférhetősége miatt szó szerint közli Arany János összes műveinek XI. kötetében, az *Egy üdvözítő szó* beszédekének jegyzetanyagában: ARANY 1968. 775–776.
54. ARANY 1968. 774., RADÓ–ANDOR 2006. 539.
55. A kommentált részlet a jelentésből: Greguss szerint a *Tragédia* „merész, mint nagy szerkezetben, mely a két ősz szülőben az összes emberiséget személyesíti, mégis a drámái egyénítés szokatlan erejével találkozunk, – hogy az csupa jelkép, és mégis élet, csupa elvonás, és mégis költészet. Esméjét az ember meghasonlása képezi, ki a legfőbb jó után törekszik, de a legfőbbtól független akar lenni, ki végtelen célokat óhajt elérni, de csak végeseket bír kitűzni. [...] És ne feledjük, hogy a feltüntetett képek nem annyira egyetemes történelmi, hanem egyéni lélektani következetesség szerint válogatják egymást, hogy azok ennél fogva kevésbé tárgyilag, mint inkább önleg mondhatók igazaknak, a mennyiben t. i. a társadalmakat nem merőben úgy tükröztetik, a mint valósággal voltak, vannak és lesznek, hanem a mint a Luci-

fer karján haladó ember látja. E képek tehát éppen félszepségök által igazán egészek, végtelenségeikben összhangosak és látszólagos hűtlenségek mellett is hűk: azon igazságot érzékitik, hogy a korlátolt ember számára nincs teljes önállóság: vagy az istentől, vagy Lucifertől kell függnie, s nem lehet a jótól elszakadnia, hogy ne pártoljon a gonoszhoz; meg hasonlításból pedig csak akkor épül fel, eljátszott lelki nyugalmát csak úgy nyeri vissza, ha szent bizalommal ismét az isten gondviselése alá bocsátkozik.” GREGUSS Ágost, *Titoknoki jelentés a Társaság történeteiről s munkálkodásáról az utolsó közgyűlés óta*. Első megjelenés: Magyarország, 1862. 31. sz. febr. 7. 2–3. Kerényi Ferenc közlése a kritikai kiadás *Jegyzetek* részének *Fogadtatás* részéből: MADÁCH 2005. 686.

Az idézett szöveg forrása: ARANY 1968. 775–776.

56. ARANY 1968. 775.

57. Uo., 369–371.

58. Uo., 774.

59. Arany felvezetőjében így idézi a hallgatóság első reakcióit: „emlékszem én, s mindenkor édesen fogok emlékezni a napra, midőn ama nevezetes műnek, az *Ember tragédiájá*-nak, habár csak töredékeit olvasva Önök előtt, majd örvendő meglepetés, majd lelkesült csudálkozás, itt javalló elégtelenség, ott elmélyedő figyelem, mindenütt pedig folytonos, fokozatos érdek kifejezését láttam a hallgatók arcain.” Uo., 369.

60. „Mindnyájan elégedve gondolunk e műre, s ha világirodalmi jelességek mellett netalán érezzük, látjuk is fogyatkozását, nem örömet válnánk meg a tudattól, hogy ez – a mienk!” Uo., 370.

61. Németh G. Béla Arany *Egy üdvözlő szó* beszédéhez, mint legtöbbször idézett értekező írásának jegyzetanyagában tekinti át a száz éven keresztül hullámzó reflexiókat e kérdéskörrel. Vö. Uo., 776–780.

62. Arany szerint „Téved tehát, ki úgy fogja fel, hogy a szerző a világtörténet egyes szakainak, s általuk az egésznek, hű képét akarta adni, azt mutogatván, hogy nincs haladás az emberiségben, csak szüntelen körben forgás, vagy alább szállás, míg minden a nihilismusba süllyed. Ki egyszerű egészszóltában tekinti e compositiót, az tisztában lehet a költő céljával.” Uo., 370. Ez egyben utalás is lehet az ekkor már megjelent Vajda János és Reviczky Szevér cikkére is.

63. Németh G. Béla összefoglalása alapján, Arany üdvözlő beszédével egyetértett Alexander Bernát, Kármán Mór, Voinovich Géza, Barta János, Waldapfel József és Sótér István. Uo., 777–780.

64. BARTA 1942. 169.

65. Első megjelenés: SZÁSZ Károly, *Az ember tragédiája*, Szépirodalmi Figyelő, 1862. I. félév, 15. sz. febr. 13. 228–231., 16. sz. febr. 20. 244–246., 17. sz. febr. 27. 260–262., 18. sz. márc. 6. 275–277, 19. sz. márc. 13. 293–295., 20. sz. márc. 20. 308–310., 21. sz. márc. 27. 324–326., 22. sz. ápr. 3. 339–442. a Belirodalom-rovatban. Kerényi Ferenc közlése a kritikai kiadás *Jegyzetek* részének *Értékelő bírálatok Az ember tragédiájáról* c. részéből: MADÁCH 2005. 687. Hivatkozott megjelenés: SZÁSZ 1889.

66. SZÁSZ 1889. 80–83.

67. Uo., 63–79.

68. Uo., 8–9.

69. Uo., 68.
70. ALEXANDER 1909. 224.
71. Kerényi Ferenc közlése a kritikai kiadás *Jegyzetek* részének *Értékelő bírálatok* *Az ember tragédiájáról* c. részről: MADÁCH 2005. 686.
72. Uo., 690.
73. Uo., 691.
74. Első megjelenés: ERDÉLYI János, *Az ember tragoediája*, Magyarország, 1862. 197. sz. aug. 28., 198. sz. aug. 29., 199. sz. aug. 30., 201. sz. szept. 2., 202. sz. szept. 3. (mindenütt a 2–3. oldalon). Kerényi Ferenc közlése a kritikai kiadás *Jegyzetek* részének *Értékelő bírálatok* *Az ember tragédiájáról* c. részről: MADÁCH 2005. 692.
Hivatkozott megjelenés: ERDÉLYI 1986. 580–612.
75. „Mert elismerni, hogy például a koncepció nem eredeti, sőt rámutatni azon alapeszmére, mely valamelyik műnek szülemlésére elhatározólag befolyt, mely nélkül hihetőleg elő sem állott volna: névszerint Goethe *Faust*-ja nélkül Madách *Az ember tragédiája*: és mégis párhuzamot vonni a kettő közt, vagy egyenlő talajra állítani mind a kettőt (ám tessék Goethe és Lenau *Faust*-ját!) hazai önértetnek elég, nemzeti hiúságnak sok, kritikai igazságszolgáltatásnak kevés. Így tön Szász Károly!” ERDÉLYI 1986. 612.
76. ERDÉLYI 1986. 600.
77. Uo., 612.
78. ERDÉLYI 1986. 581–582.
79. Veres András Erdélyi *Tragédia*-kritikáját értelmezve annak fejlődéselvű, „pozitív teleológiájú”, hegeli hatáson alapuló filozofikus, ideológikus hátterét hangsúlyozza. VERES 1978. 173–183.
80. S. Varga Pál Erdélyi János esztétikai életművét elemezve a hegeli alapokról való indulás után a Hegelével ellentétes következtetésig vezető utat mutatja be művészet- és költészetfelfogását illetően, ugyanakkor elfogadva Dávidházi Péter következtetését, miszerint a hegeli szellemfilozófia értékrendjét Erdélyi megtartja. S. VARGA 2005. 460–495. Vö. DÁVIDHÁZI 1984. 20.
81. S. VARGA 2005. 495.
82. Uo., 492. (Kiemelés az eredetiben.)
83. Uo., 602.
84. ERDÉLYI 1986. 582.
85. RIEDL 1935. 74.
86. „Bizalom: ez kevesebb, mint a szeretet, tehát kevesebb, mint a keresztyén vallás nagy parancsa. [...] a szeretet viszonya teljes és valóban igazi álláspont, ez fejezi ki a valódi keresztyéni s legmagasb viszonyt Istenhez. [...] A bizalom nem ószövetségi, mely az áldozat, félelem, engedelmisség vallása; nem is újszövetségi, mely a szeretet, lélekben és igazságban való imádás nézete; hanem közepes a kettő között; a végeredménye a megnyugvás kultusza, de amelyben főalkatrész a fatalizmus, determinizmus.” ERDÉLYI 1986. 611–612.
87. Erdélyi bírálatában többek között túlságosan absztrahálnak tartja a *Tragédiát*: Madách „inkább bölcselői, mint költészeti úton járt el”, ily módon például Ádám, mint „egyetemes ember” nem „egyéni, hanem fogalomember”. Súlyos tévedésként értelmezi a falanszter szín tematikáját, és mint a „költészet megtámadását” itéli el. Uo., 592–593.

88. Uo., 610.
89. Uo., 597.
90. Uo., 591.
91. Uo., 597.
92. Uo., 607.
93. Az emberiség „fejlődése mindig előbbre és előbbre ment, az emberiség haladt, ha a küzdő egyén nem is vette észre, s azon emberi gyöngét, melyet saját maga legyőzni nem bír, az isteni gondviselő vezérlő keze pótolja [...] Inkább írtam legyen rossz *Ember tragédiáját*, melyben nagy s szent eszméket nem sikerült érvényre hoznom, mint jó *Ördögi komédiát*, melyben azokat nevetségessé tettem.” Madách Imre *levele Erdélyi Jánoshoz* 1862. szeptember 13-án: MÖM II. 877.
94. A pontos idézet Madách Imre Szász Károlynak írt leveléből 1862. szeptember 12-én: „...úgy látom az inkább bölcsészeti tanulmány, mint aesthetikai bírálat lesz.” MÖM II. 945.
95. RÉVAI 1958. 13–35.
96. LUKÁCS 1977. 695–710.
97. Először a Szabad Nép 1955. március 27-ei és április 2-ai számában *Madách tragédiája* címmel jelent meg a lukácsi kritika. Hivatkozott tanulmányának megjelenése az 1970-es a *Magyar irodalom – magyar kultúra* című kötetében *Madách tragédiája* címmel. LUKÁCS 1970. 560–573.
98. RÓNAI Mihály 1998.
99. Lukács György több mint félévszázados esztétikai felfogását az abszolútumkeresés és az ebben megtalálni vélt különböző lényegiségek felől elemzem, a művészetet pedig, mint a két-világ közötti közvetítő szférát mutatom be. Vö. MÁTÉ 1994. 107–120.
100. SZERB 1978. 429.
101. HUBAY 2010.
102. JELENITS 2002. 5–11. (Az idézet: 6–7. Kiemelés az eredetiben)
Megjegyzem, a kiemelt gondolatot – „Lángelme, aki nem tud írni.” – Sík Sándor is megfogalmazta, mégpedig a kiadatlanul maradt szegedi egyetemi előadásjegyzetében és 1934-ben a Budapesti Szemlében megjelent tanulmányában („ez a lángelméjű nagy dilettáns”), ahogy arra korábban utaltam. L. 23. jegyzet.
103. ALEXANDER 1909. 1.
104. SÍK 1912. 64.
Emellett Sík Sándor *Esztétikájának* minden nagyobb gondolatmenetének pragmatikus, a műalkotásokra tekintő elemzésében példaként mindig ott találhatjuk a *Tragédiát*. Vö. MÁTÉ 2005. 142–145.
105. GADAMER 1984. 87. (Kiemelés az eredetiben.)
106. Uo., 207. (Kiemelés az eredetiben.)
107. Uo., 213., 115., 212.
108. SÍK 1990. 357–358.
Sík Sándor *Esztétikájában* számos olyan lényeges hermeneutikai gondolatkört fedezhetünk fel, részben szellemtörténeti megalapozottságát, melyet húsz évvel később Hans-Georg Gadamer fogalmazott meg. E párhuzamokat részletesen bemutattam Sík Sándorról szóló monográfiámban, vö. MÁTÉ 2005. 193–238.

109. Kerényi Ferenc monográfiájában a Madách-bibliográfiákra vonatkozó adatokat (l. KERÉNYI Ferenc 2006. 239.) egy azóta megjelent adattal egészítettem ki: 2012-ben jelent meg Kozocsa Sándor negyven évig tartó gyűjtőmunkájának eredménye, *Madách: Az ember tragédiája Műbibliográfia* címmel. A bibliográfia 1861 és 1975 közötti éveket átfogva 4828 tételt tartalmaz. Vö. KOZCSA 2012.
Az előtte megjelent bibliográfia pedig az 1993 és 2003 közötti időszakot dolgozta fel, 490 tételt tartalmaz, vö. BÓDI 2004.
110. GADAMER 1984. 213–215.
111. S. VARGA 1997. 5.
112. GADAMER 1984. 214.
113. Uo., 216–217.
114. *A Nyitottság, kérdésfeltevések és a válaszvariációk jellege* című részfejezet analizálja a *Tragédiára* vonatkoztatva.
115. GADAMER 1984. 198–203., 207–217. (Az idézet: 217.)
A „másképp-értés” problematikáját állítom középpontba, így nem foglalkozom a „horizontösszeolvadás” gondolkörének megkérdőjelezhetőségével, vagy azokkal a kritikákkal, melyek szerint a gadameri teória konzeratív, univerzalisztikus, az „idealista filozófia örökségéből ered”. Ez utóbbi kapcsán Habermas, Kittler Vattimo kritikájára utal Fehér M. István, vö. FEHÉR M. 2010a. 53.
116. Uo., 211. (Kiemelés az eredetiben.)
117. JAUB 1997. 152.
118. BONYHAI 1984. 389–397. Bonyhai idézi Heideggert: 390., vö. Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main, 1980⁶, 209.
119. Az először 2002-ben, majd 2004-ben másodszor is megjelent *Madách Imre, a poeta philosophus* c. könyvem 1.1.2. *A lezárhatatlan hermeneutikai diskurzus* c. fejezetében foglaltam össze e tényezőket a gadameri hermeneutika felől: MÁTÉ 2004. 10–15.
120. Erre figyelmeztet Kulcsár Szabó Ernő is. Vö. KULCSÁR SZABÓ 2010. 118–119.
121. JAUB 1997. 142.
122. Barta János utalása a Nyugattal szembenálló keresztény-nemzeti irodalom lapjában, a Katholikus Szemlében megjelent tanulmányokra vonatkozik. BARTA 1942. 168.
L. 16. és 17. jegyzet.
123. MARK 1973. 928–932.
124. Az előző, a *Filozófikum és esztétikum kölcsönviszonyáról néhány kritikátörténeti vonulatban* c. fejezetben foglaltam össze.
125. EISEMANN 1991. 37–38.
126. S. VARGA 1997. 6–7.
127. Uo., 27–38.
128. Kirívó példája ennek a típusú megközelítésnek András László könyve. Vö. ANDRÁS 1983.
129. GADAMER 1984. 13.
130. Uo., 146.
131. BARTA 1942. 111–173.

132. PALÁGYI 1900. 331.
 133. MARK 1973. 930–932.
 134. MÁTÉ 2004. 9.
 135. Az Erdélyi-kritikát elemző tanulmányában utal e kritika-történeti folytonosságra Veres András. Vö. VERES 1978. 173.
 136. L. 118. jegyzet.
 137. Ezt az ellentmondást S. Varga Pál a *Tragédia* mint nyelvi műalkotás legfőbb sajátosságával, többszólamúságának elemző bemutatásával oldja fel, mintegy segítve „deviáns eljárásai”-nak érvényre jutását, hogy azok „nagyobb mértékben bekerülhessenek a normál elvárási horizontba”, melynek eredményeképp „az értelmezéstörténet ellentmondásai egységes befogadói hagyomány részaspektusaiaként” mutatkoznak meg. S. VARGA 1997. 6–8.
 138. BARTA 1942. 171–172.
 139. GRONDIN 2002. 160–161. (Gadamernek az *Igaság és módszer* könyvének az ötödik kiadásában tett javítására hivatkozik a szerző.)
 140. BARTA 1942. 184.
 141. Palágyi Menyhért hazai filozófusi tevékenységét is ismerteti Nagy Edit. NAGY 2003. 8–10.
 142. PALÁGYI 1900. 313.
 143. Uo., 330.
 144. Uo., 326.
- Továbbá Palágyi párhuzamot von a madáchi életszakaszok és történelmi alakváltozatok között, az első négy álomszínben az ifjúkor uralomvágyát, szabadságrajongását, gyönyörvadászatát és regényes nőimádatát látja érvényesülni. Szerinte a *Tragédia* valódi főszereplője a tudós, ezt bizonyítja, hogy az érett Madách, a bölcseész a további három színén át (a VIII. IX. és a X. színben) „Keplerben szemlélteti önmagát. Hogy mennyire ő maga ez a Kepler, arra nézve itt csak egy személyes megjegyzés foglaljon helyet. Kepler nevének, Borbálának hűtlenségéről semmit, de éppenséggel semmit sem tud a krónika. Madách itt nyilvánvalóan a saját nevére, Erzsikére gondol. Ha nem Ádám volna a mű kimondott hőse, akkor Keplert kellene annak tekintelnünk: annyira ő az eszmei tengelye az egész műalkotásnak. A Kepler-jelenelek után következő színekben Ádám nem is bújik többé új jelmezbe nem is vállal új szerepet az emberek között. Idegenné lett a földön [...]. Ezért Ádám többé nem is hőse az emberiség küzdelmeinek, hanem csak bölcseész-szemlélője.” Uo., 341–342.
145. Uo., 331.
 146. Uo., 369. (Kiemelés az eredetiben.)
 147. Uo., 338.
 148. Kulcsár Szabó Ernő szerint Barta János a Spranger-féle szellemtörténeti irányzattól kapta talán a „legmélyebbre gyökerező hatást”, mely részben Madách-monográfiáján is érzékelhető. KULCSÁR SZABÓ 1998. 134., 136.
 149. BARTA 1942. 99.
 150. E főkérdéseket a *Nyitottság, kérdésfeltevések és a válaszvariációk jellege* című fejezetben részletezem. Uo., 111–154.
 151. IMRE László 2015. 52.
 152. IMRE László 2015. 53. Imre László idézi Barta Jánost: BARTA 1942. 143–144.
 153. IMRE László 2015. 42.

154. Egyetértve Imre László megállapításaival, korábban, 2013-ban megjelent Madách-monográfiám egészében magam is hasonló következtetésre jutottam a Barta János-i Madách-kutatások alapvető, ugyanakkor továbbgondolásra is inspiráló eredményeit tekintve, akár a *Tragédia* metafizikus gondolati horizontjáról, a mű szuverén esztétikai megformálásáról, etikai következtetéséről, akár a madáchi alkotófolyamat sajátosságairól szólva. MÁTÉ 2013.
155. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 332–363.
Szegedy-Maszák Mihály szerint a „hasonmás mint módosított ismétlésnek” a variációit nyújtja a *Tragédia*, konkrétan némely szereplő egymáshoz való viszonyában, így például „nemcsak Lucifer és Ádám tekinthető bizonyos mértékig egymás hasonmásának, hanem Éva is két alakban jelentkezik a forradalmi színben, sőt az álmában önmagát kívülről néző Ádám kettőssége sem teljesen elhanyagolható a költemény jelentése szempontjából: a történelmi színek végén a néző Ádám vonja le a szereplő Ádám sorsának tanulságait.” Uo., 324–325.
156. S. VARGA 1997. 38–160.
157. S. VARGA 2007. 461–481.
158. GADAMER 1984. 218.
159. ALMÁSI 1992. 162.
160. Almási Miklós értelmezésében: „Gadamernél a mű megértése az önmegértés kerülőútja: az ember a másban – a műalkotás képződményében – ismer önmagára, a létfeladásból a lét tudatára.” Uo., 161.
161. GADAMER 1984. 264.
162. E gondolatok több helyütt is ismétlődnek: uo., 13., 85., 240.
163. RICOEUR 1999. 26.
164. Összefoglalóan erről így ír Sík Sándor: „Az érzéki benyomás tudatosult és értelmet nyert, a csíraszerű megértés világossá, határozottá lett, elmélyült, háttérrel, horizonttal, egész-vonatkozást kapott. Az átérzés alanyilag elmélyült: én – érzésem erősödött, gazdagodott, ’előkelőbbé’ lett; tárgyilag: értem az író, és látom, hogy mindketten ugyanazt érezzük: valamiképpen az életet, a Sorsot, a Mindent. Végelemzésben több, külön, emberebb lettem, de ugyanakkor szerényebb és alázatosabb is, mert a művel és a műben megnyilatkozó Titokkal szemben átérzem kicsinységemet. Most már újraalkottam a művet: a tőlem független művésznél tőlem független alkotását, – de egyszerűen meg is szüntetem mindkettőnek ezt a tőlem való függetlenségét, amikor a mű alázatos befogadása megszüntette az én velem szemben való függetlenségemet is. Ez a mű most már nem egészen ugyanaz, ami volt: most már az én művem is. Nem úgy az enyém, hogy megszűnt volna a maga alkotójának műve maradni: nem a művet alakítottam magamhoz, hanem magamat a műhöz. És ez az új alkotás az esztétikai értékélmény teljessége.” Sík 1990. 354–355.
165. BACSÓ 2000. 33–34.
166. GADAMER 1984. 217.
167. A hermeneutikai reflexióban „az én és az értelem felépítése egyívásúak”, az értelmezési folyamatban az értelmező nemcsak az értelmet, hanem önmagát is, mint értelmezőt is, felépíti. RICOEUR 1999. 26.
168. ISER 2004. 75.

169. JAUB 1981. 195.
170. L. 111. jegyzet.
171. L. 104. jegyzet.
172. JAUB 1981. 196–198.
173. BABITS 1923. 170.
174. JAUB 1981. 195–196.
175. SÍK 1934. 229–243.
Megjegyzem, a zárójelenet teológiai vonatkozásait a két világháború közötti filozófus, Halasy-Nagy József „különös szekuralizált teológia”-nak véli, egyfajta élhető kereszténységnek, melynek egyik üzenete, hogy Lucifer, az ész, az „örök halál felé vezeti az embert”. HALASY-NAGY 1937. 104–127.
176. NÉMETH G. 1987. 93–94.
177. BÍRÓ 2006. 210.
178. HUBAY 2010. 245.
179. GADAMER 1984. 212.
180. Uo., 115.
181. Hirsch az entitás kifejezést az identitással szinonim fogalomként, mint azonosság és önazonosság – „az, ami és nem más” – értelemben használja. Vö. HIRSCH 1987. 385–405. (Az idézet: 389. Kiemelés az eredetiben.)
182. JAUB 1997. 151.
183. Uo., 152.
184. SÍK Sándor 1990. 351.
185. Uo., 355.
186. L. 111. jegyzet.
187. GADAMER 1984. 103.
188. GADAMER 1991. 33.
189. GADAMER 1994. 42.
190. Uo., 43.
191. L. 164. jegyzet.
192. ALMÁSI 1992. 32. (Kiemelés az eredetiben.)
Almási Miklós egyúttal felhívja a figyelmet arra, hogy Umberto Eco *A nyitott mű* kötete után negyed évszázaddal megjelenteti a *The Limits of Interpretation* című könyvét, melyet „viszont a »teljes nyitottság« kritikájának szentelt, mintegy a korábbi dolgozat korrektúráját nyújtva: a mű értelmezési udvarát viszonylag »kemény határok« zárják le, melyek gátat vetnek az önkényes értelmezéseknek.” Uo., 38.
Ezt az általam szabályozott nyitottságként megnevezett jelleget mutatom be *A megformált filozófikus problémakörök szabályozott nyitottsága* című fejezetben.
193. Ezt a többszólamúságot fejt fel S. Varga Pál könyvében az egyes szólamokat – Ádámét, Luciferét, Éváét, az Urét, a történeti emberét – elemezve, bemutatva eltérő létértelmezésüket, világlátásukat és önértelmezésüket, valamint egymáshoz való viszonyukat, s ezzel az „elemzési stratégiájá”-val válik lehetővé az, „hogy a mű belső ellentétei ne logikai ellentmondásokként jelenjenek meg”. Értelmezése és elemzése „olyan recepcióesztétikai szempontokat is kínál, amelyek lehetővé teszik, hogy az értelmezéstörténet ellentmondásai egységes befogadói hagyomány részaspektusaiként mutatkozzanak.” S. VARGA 1997. 5–6.
194. SZERB 1978. 425.

195. Uo., 19.
196. JAUB 1997. 122.
197. *Madách Imre, a poeta philosophus* című tanulmánykötetem alapkoncepciójából kiindulva a *Hogyan lényegül át a filozófikum esztétikumá* *Az ember tragédiájában?* című jelen rész egészében elemzem: vö. MÁTÉ 2004.
198. Egyetértek Almási Miklós esztétikai-axiológiai felfogásával, aki a hermeneutikai feltölthetőségben látja bármely műalkotás immanens értékstruktúrájának legfontosabb alkotóelemét. Vö. ALMÁSI 1992. 202–203.
199. ECO 1998. 107.
200. GADAMER 1984. 126. (Kiemelés az eredetiben.)
201. Gadamer a heideggeri eredetű, a ’művészet igazságára vonatkozó kérdést’ több helyütt is tárgyalva, ebből kiindulóan találja meg az utat egy univerzális kérdésfeltevésű hermeneutika számára. Uo., 334., 337.
202. ARANY 1968. 369.
203. S. VARGA 2005. 607.
204. Kerényi Ferenc a kritikai kiadásban Madách kéziratának szövege mellett („K”) az Arany János által javított szöveget „K1”-ként közli, a javítási folyamatot pedig a *Kiadástörténet* c. alfejezetben rekonstruálja: MADÁCH 2005. 663–673. Kerényi Ferenc Arany javításairól számszerű összegzést is ad Madách-monográfiájában: 74,3%-a tekinthető helyesírási jobbításnak, 22,91% a technikai szerkesztést szolgálta, a fennmaradó 2,79 % pedig az egyes szavak cseréjében nyelvhasználati és stíluskérdéseket érintett, melyek közül néhány vitatott javítást külön elemz. KERÉNYI Ferenc 2006. 207–213.
205. Baumgarten meghatározásában az esztétika a tökéletesség érzéki megismerésének tudománya, az esztétikum szféráját a szépség szférájával azonosította. BAUMGARTEN 1999. 11–29. A szépség megvalósulásaként illetve annak relációjában tárgyalják az esztétikai minőségeket a 20. század közepéig a különböző esztétikai elméletek, ezzel összefüggésben is tárgyalja a szép fogalmának és kategóriájának történetét Tatarkiewicz, vö. TATARKIEWICZ 2000. 95–162.
206. Tatarkiewicz a művészet valóságához való viszonyának esztétikatörténeti áttekintését, a „mimézis”, az utánzás fogalomtörténete után kiemeli a művészetnek a természethez való viszonyát, valamint a művészet és igazság kérdéskörét, illetve az igazság és szépség viszonyát, vö. TATARKIEWICZ 2000. 194–225.
207. Az 1979-ben megjelent *Esztétikai kislexikon* esztétika meghatározása – „az esztétikum törvényszerűségeivel foglalkozó tudomány” – után történetiségében ismerteti e filozófiából önállósodó diszciplína felfogásokat. SZERDAHELYI–ZOLTAI 1979. 177–181.
Szerdahelyi István 1984-ben megjelent *Az esztétikai érték* c. könyvében az esztétika „az esztétikum sajátosságait és törvényszerűségeit feltáró filozófiai tudományág.” Az esztétikum pedig az esztétikai minőségek közös lényegi vonásainak összessége, s így természetesen ott rejlik minden esztétikai minőségben, amit az ember ezzel ruház fel, pl. természeti jelenségben, ember által alkotott tárgyakban, a művészetben vagy viselkedésformákban. Az esztétikumot a maga általános mivoltában csak az emberi gondolkodás tudja tetten érni, sajátosságainak feltárása az esztétika feladata. Vö. SZERDAHELYI 1984.

208. ALMÁSI 1992.
 209. JAUB 1997. 9.
 210. „Hatás és recepció ezen interakcióját ma legtöbbször úgy írják le, hogy a hatás a konkretizációnak a szöveg által meghatározott, a recepció a címzett által meghatározott elemét jelenti. Így a szöveg implikációja és a címzett explikációja, az implicit és a történeti olvasó egymásra vannak utalva, és a szöveg, aktuális recepciós folyamatán túl is, az interpretációk kontrollinsztanciájaként biztosíthatja megítélésének kontinuitását.” JAUB 1997. 18–19.
 211. NÉGYESSY 1924. 3.
 212. PALÁGYI 1900. 373.
 213. NÉGYESSY 1924. 3–4.
 214. Radó György gyűjtése és fordítás-összehasonlító tanulmányosorozata, valamint Praznovszky Mihály 1995-ig összeállított fordításjegyzéke negyven fordításról tud. L. PRAZNOVSZKY 1995; vö. ANDOR 2010. 474–475.
 215. RADÓ–ANDOR 2014. 15., 25.
 216. MADÁCSY 2008.
 217. PODMANICZKY 2011.
 218. GEREVICH-KOPTEFF 2003.
 219. ENYEDI 2008.
 220. Blaskó Gábor könyvgyűjteményének leírása az illusztrációk adatait is rögzíti. L. BLASKÓ 2010.
 221. MÓSER 2002.
 222. Csoóri Sándor 1998-ban, Szilárd Leó itthoni temetésén elhangzott beszédéből idéz Békés Vera. BÉKÉS 2004. 175.
 223. MÁRKUS 1992. 164–165.
 224. BOURDIEU 2013. 251. (Kiemelés az eredetiben).
 225. 1883-ig valójában 4 kiadást ért meg, majd a következő 20 évben 1884 és 1904 között 12 kiadást. BLASKÓ 2010. 7–16., 25–29.
 226. JAKOBSON 1972. 262.
 227. ECO 1998. 57–58.
 228. USZPENSZKIJ 1975. 431.
 229. HANKISS 1985. 240., 522.
 230. E jelentős eredmény felismerése kapcsán (mivel értekezésemben az irodalmi műre elsődlegesen mint esztétikai tárgyra tekintek) nem térek ki arra a rendkívül szerteágazó problematikára, hogy az irodalmi mű mint nyelvi képződmény, a nyelv használata során milyen jelentéstulajdonításokat, -árnyalatokat, társult jelentéseket kaphat; sem a kontextus jelentésmeghatározó vagy -módosító szerepére. Hasonlóan nem térek ki az irodalmi szöveg, mint jelszerveződés problémakörére sem, így a közvetlen jelentések, a denotáció, a meghatározott tárgyiasság rétegére, mely informatív, referenciális funkciót tölt be, vagy a másodlagos, poétikai funkciót is betöltő mögöttes jelentések, a konnotáció, a meghatározatlan tárgyiasság problematikájára. L. LOTMAN 1973., KANYÓ 1990.
- Ahogy nem térek ki bármilyen más poliszémikus jelenségre, így a többletjelentéssel való telítődöttség egyéb formáira sem. Arra sem, hogy a többletjelentés, a jelentésbővülés fakadhat a jelentéskoncentrációból is, miszerint ke-

vés számú jelhez viszonylag nagy számú jelölt tartozik, ezáltal a sűrítettség-
ből fakadó hiányok betöltése lesz a jelentésbővülés forrása. A jelentésbő-
vülés fakadhat továbbá abból is, hogy az irodalmi szövegek nyitottak, így
például Ingarden szerint struktúrájukban kitöltésre váró üres, „meghatáro-
zatlan helyek”, indeterminánsok vannak, ugyanezt Iser „strukturált héza-
goknak” nevezi. Vö. INGARDEN 1977. 253–261., vö. ISER 2001. 335.

231. ALMÁSI 1992. 202–203.

232. Almási Miklós esztétikai terminológiáját alkalmaztam. Uo., 201.

233. A legutóbbi ilyen megkérdőjelezés Vajda Mihály részéről történt: „A *Tragédia*, sugalljon bármit is, egy-egy kétségtelenül szép helye ellenére nem való-
di szépirói remek. [...] A *Tragédia* szépirói lehetetlensége ellenére, annak el-
lenére, hogy a *Tragédiát* nem tudom másnak tekinteni, mint egy magában
sem izgalmas filozófiai tézis illusztrációjának, létezik Madách, a szépiró.
Mindenek előtt a *Mózes*t, de a kétségtelenül gyengébb *Csák végnapjait* is, töb-
bé-kevésbé sikerült drámának érzem.” VAJDA 1996. 104–110. (Idézet: 104.)

234. Összefoglalva Almási Miklós gondolatmenetét: „a jelentős alkotásokat nem-
csak látni-olvasni kell, de meg is kell vitatni, beszélni kell róluk, tüntetni kell
mellettük vagy ellenük, a *modern ritus* tárgyaiként válnak befogadók vitái, cso-
portok harcai, egyének mások által felfokozott lelkesültsége vagy gyűlöle-
tessége révén értékké. Erre céloztam fentebb: *a műérték nem immanens módon
van, hanem csinálódik*. Társasjáték eredménye. Ami aztán rögzül, értékesnek
»tekintődik«. És ha egy következő generáció is beleakaszódik, azaz a mű
belső sokrétűsége következtében számára »másképp« ritualizálható, ha más
értékvetületet képes benne felfedezni, vagy éppen az eltemetettségből hoz-
za elő a művet egy korábbi (temetési) rituállal szemben, akkor az alkotás
megkezdheti útját a halhatatlanság felé. Azt gondolom, hogy így működik
többek között az idő rostája. [...] Am ne feledjük, az értéksinálódás virtu-
ális magja *a mű revitalizálódásra képes értékvilága*. Társasjáték, aminek önger-
jesztő energiája is van, ezért hangsúlyozom, hogy az alkotás értékpotenciái
nélkül üresjárat is lehet. (Tudjuk: a ritualizálódás gyenge műveket is képes
felkapni egy időre, s aztán beleejti őket a feledés kútjába.) Ezért lényeges a
mű másképp-értelmezhetősége (immanens érték) és a következő generáci-
óban újrainduló interpretációs folyamat (az értéksinálódás következő hul-
láma). E két tényező egymásból csíholja elő a művészi értéket. [...] csak ha
egy kor alkotás-ritualizációja a másképp-értelmezés révén átnyúlik a követ-
kezőbe, akkor rögzül végleg a műérték. Ez az értéksinálódás történelmi di-
menziója: ez a klasszicizálódás.” ALMÁSI 1992. 199–201.

235. L. 103–104. jegyzet.

236. S. VARGA 1997.

237. ALMÁSI 1992. 169.

238. Az élmény létrejötte vagy elmaradása a cezúra, mely eldönti a mű sorsát:
életre kel a befogadás folyamatában és kifejtheti „esztétikai tárgyiasságának”
hatását vagy megmarad pusztán „fizikai tárgyiasságában”. Itt Almási Miklós
Lukács György terminológiáját alkalmazza a műalkotás fizikai és esztétikai
tárgyiasságának elkülönítéséhez. Vö. ALMÁSI 1992. 30.

Gadamer az élmény szó történetét áttekintve annak első előfordulását egy
Hegel levélhez köti. Az 1830-as évektől szórványosan fordul elő és csak a

- hetvenes évektől válik gyakoribbá. Majd az élmény fogalmának elemzése Dilthey munkásságán keresztül történik, feltárva annak „kétoldalúságát”, egy panteisztikus és egy ismeretelméleti funkciót. Vö. GADAMER 1984. 63–69.
239. Sík Sándor szerint a mű léte potenciális lét, realizálhatóvá a befogadó élménye teszi. Vö. SÍK 1990. 352–355.
240. GADAMER 1984. 69.
241. ALMÁSI 1992. 169.
242. Sík Sándor a befogadási folyamat újraalkotó jellegéről írva az esztétikai élményhez tartozó gondolati elem szükségességét emeli ki, s részben a *Tragédia* értelmező befogadásával bizonyítja meglátását. L. SÍK 1990. 21.
243. JAUB 1997. 121–123.
244. A *ricoeur-i* értelemben használja Almási Miklós e kifejezést és minden jelentős műalkotásnak valamely rejtvénytyszerűséget tulajdonít. Vö. ALMÁSI 1992. 171–172.
245. Bővebben a *Nyitottság, kérdésfeltevések és a válaszvariációk jellege és A megformált filozófikus problémakörök szabályozottan nyitott értelmezéseiről* című fejezetek tárgyalják.
246. Jelen gondolatmenet alapja korábbi tanulmányom: MÁTÉ 2010. 265–278.
247. ISER 2004. 20.
248. DELEUZE 1993. 10–17.
249. GADAMER 1991. 24.
250. Wolfgang Iser szerint az értelmezési eljárások és a hozzájuk kapcsolódó elméleti és módszertani koncepciók története egy növekvő szabadságszint mentén haladt, mivel kezdetben a szöveg tekintélye érvényesült, a szöveg jelölte ki az értelmezés határait, illetve korlátait, majd később az értelmezésnek létre kellett hoznia a saját kereteit. Vö. ISER 2004. 19–26.
251. GADAMER 1991. 19.
252. SÍK 1990. 9–10. (Kiemelés az eredetiben.)
E problémához kapcsolódóan Sík Sándor értelmetlennek véli az esztétika részéről az elmélet és a művészet pragmatikuma közötti metodológiai „alulról fölfelé” és a „felülről lefelé” induktív-deduktív vitát, mivel véleménye szerint: „a kutatás mindkét irányban kénytelen elindulni: fölfelé a tényektől az elvekhez, de lefelé is: a tényekben felismert elvtől vissza a tényekhez. [...] a jelenség-konstataciótól a lényegszemléletig, a tényvizsgálattól a bölcsészeti értelmezésig, a viszonylagostól az abszolútumig – aztán újra vissza, immár felszereltebb szemmel, újra a tapasztalati jelenségekhez, alaposabb megértésre.” SÍK 1990. 12.. Vö. MÁTÉ 2005. 210–212.
253. ISER 2004. 53.
254. MÁTÉ 1994. 8–12.
255. KULCSÁR SZABÓ 1995. 68.
256. Eco kifejezését alkalmaztam, vö. ECO 1998. 101.
257. L. 111. jegyzet.
258. ECO 1998. 60–61.
259. ECO 1998. 102.
260. Szabadságszükséglet, szabadságélmény és esztétikum összefüggését elemzi Garai László. GARAI 1980. 36–51.
261. ALMÁSI 1992. 195.

262. SARTRE 1972. 287.
263. Honnan hová vezet a művészet hatása? – kérdésre válaszolva néhány, a klasszikus esztétikákban megfogalmazódó válaszvariációt hasonlítottam össze e mozgáster alapján, többek között a sartre-i felfogással és Lukács György nembeliség-koncepciójával. Vö. MÁTÉ 2007. 25–65.
264. Kulcsár Szabó Ernő *Irodalomértésünk néhány örökletes előfeltevéséről* című tanulmányában következtetésemhez hasonlóan szembeállítja az esztétikai tapasztalat azon felfogását, mely a köznapiságból kilépő, az esztétikum örökidejűségébe, illetve a „művészet különleges és titokzatos szentélyébe” belépő, majd a műalkotás „nembeli” értékeit felfedező esztétikai magatartás, valamint a recepcióesztétika felfogása között van, mely az esztétikai tapasztalat beszédszerűségben létrejövő jellegét állítja, mely „hatni és cselekedtetni képes – mivoltában is megtapasztalhatóvá válik a számunkra.” KULCSÁR SZABÓ 2000. 17–25.
265. Vö. FEHÉR M. 2010. 145–146.
Fehér M. István szerint, a szabadság filozófiai értelmezésére tekintve a pozitív szabadság (a szabadság valamire) valamint a negatív szabadság (szabadság valamitől) fogalom párral is megközelíthető: így például „a kanti szabadságfogalomnak (mint önmagunknak való törvényhozásnak) pozitív szabadságként való értelmezéséről” beszélhetünk. Vagy Sartre esetében mindkettőről: a „kötődésektől való eloldódás és a kötődésekbe való belépés összefüggéseként felfogott szabadság”-ról, ahogy Heidegger szabadságfilozófiájában is „a től-, től szabadság” és a „ra-, re szabadság” különböző aspektusai váltakoznak és fonódnak egybe”. E fogalom pár Isaiah Berlin nyomán vált ismertté a XX. század második felében, mely csak részben alkalmazható a különböző filozófiai szabadságfelfogások leírására. FEHÉR M. 2010. 156.; vö. BERLIN 1990.
266. Almási Miklós a túlértelmezés kapcsán egyetértően Umberto Eco *The Limits of Interpretation* könyvének alap gondolatát idézi fel: „a túlértelmezés zsákutcájára Umberto Eco hívta fel a figyelmet. Az interpretáció barokkos túlbujárijázása egyszerűen megfojtja a mű elemi hatását, ráadásul olyan dimenziókat is tulajdonít a műveknek, melyeket az elemző szeretne belelátni. Eco csak azt az interpretatív aktust tartja elfogadhatónak, melynek eredményeit az adott mű kontextusa, más szövegrészei vagy az egész atmoszférája igazol”. ALMÁSI 1992. 178–179.
267. Almási Miklós kifejezését alkalmazom: vö. ALMÁSI 1992. 179.
268. Uo.
269. Jauß az elsődleges esztétikai észleléshez köti e folyamatot: „Az esztétikai tapasztalat nem a mű jelentésének felismerésével és értelmezésével kezdődik, még kevésbé a szerzői szándék rekonstruálásával. A műalkotás elsődleges észlelése azt jelenti, hogy készek vagyunk esztétikai hatásának befogadására, hogy élvezve értjük és értve élvezzük.” JAUB 1997. 142.
270. SONTAG 1996. 419–421.
271. MÁTÉ 2007. 21–22.
272. RICOEUR 1999. 34.
273. JAUB 1997. 88.
274. Uo., 319.

275. KULCSÁR SZABÓ 1998. 9.
276. Uo., 19. és hátlapszöveg.
277. BARTA 1978. 15.
278. Hans Robert Jauß *A recepció elmélete* c. tanulmányában „az esztétikai tapasztalatnak a kérdései” alatt összegzi a „mű saját hatásából” való meghatározását valamint a recepció és a hatás dialektikájának a feltárását, a kánonképződést és változást, az időbeli távolságokon keresztül dialogikus megértést. JAUB 1997. 9.
279. Babits tömör, mottóként idézett metaforikus megállapítása – „az eszme nem csupán téma és anyag, hanem maga a hímzés és a bővület” – képezi kiindulópontom egy részét. L. 5. jegyzet.
280. PALÁGYI 1900. 371.
281. BARANYI 1963.
282. NÉMETH G. 1987. 100–101.
283. HORVÁTH Károly 1984. 155–156.
284. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 351.
285. S. VARGA 2007. 478.
286. S. Varga Pál a mű zárlatát elemezve fichtei párhuzamot tételez, mivel „Ádám fordulata nem etikai síkon megy végbe, hanem a numinózus sejtelem hatására, s ez inkább a Kantot bíráló Fichte nézetével rokon.” Uo.
287. Humboldt *Kosmosa* Palágyi Menyhért szerint „hozzájárult ihletének fölkorbácsolásához. Világosan állhatott előtte, most ő nem a physikai Kosmost – mint ama német buvár, hanem az erkölcsi Kosmost akarja megírni.” PALÁGYI 1900. 338.
288. A kortárs „egyezményes” filozófia feltételezett hatását jelzi Barta János két tanulmányában is. Vö. BARTA 1978. 13–14.; BARTA 2003. 221. További eszmei forrásként Bíró Béla a gnosztikus hagyományt, a családi tradíciójú szabadkőművesiséget valamint a kortárs „egyezményes” filozófiát tételezi, ez utóbbit Barta János nyomában. Vö. BÍRÓ 2006. 33–107.
289. S. VARGA 2007. 461–462.
290. Striker Sándor kötetvizsgálata nyomán feltételezhető, mivel Madách kézirásának nyomait, a borító belső oldalain található egyes és hatos szám egyezését fedezi fel. Vö. STRIKER 1996. 95–101., vö. SZÜCSI 1915. 23.
291. „Az Athenaeum filozófiai tanításai közt első helyen áll a hegelianizmus, amelynek magyarországi népszerűsítésében és rendszerének ismertetésében jelentős szerepe van. [...] 1837-re Hegel tanai már a folyóiratok útján elterjedtek. Sőt már követői és ellenzői is táborra szerveződtek. [...] Madách számára a hegeli historizmust elsősorban folyóiratunk közvetíthette, és így része lehetett történetbölcseleti szemléletének kialakításában.” BARANYI 1963. 65–66.
292. Uo., 67–69. Összegzésében a következőt állapítja meg Baranyi Imre: „Tudjuk, hogy a Tragédia színeinek is főeleme a történeti kor és a benne kifejlődő, uralkodó eszme. Az Athenaeum historizmusa is a nagy eszméknek és koruknak megfelelő egységben, korszakoltan keresi az emberiség történeti létezésének értelmét.” Uo., 69.

293. MÖM II, 876–877.
Horváth Károly szerint Madách „nem említi a »testvériséget«, melyről viszont a dráma több jelenetében is szó esik, és amelybe – mint ez ugyancsak kiderül a műből – bizonyos vonatkozásban az »egyenlőséget« is belefoglalta.” Vö. HORVÁTH 1978. 33.
Megjegyzem, a „mindazon eszmék gúnyolásával is vádolhatsz, mik az egyes részeknek tárgyai” madáchi összefoglaló szövegrész vonatkoztatható a hiányolt eszmékre.
294. „Hatott reá e könyv módszere, a mint az egyes korszakok főeszméjét egy-egy általános képben foglalja össze, melyben együtt rajzolja az illető eszme virágkorát és hanyatlását; hatott szelleme is, mely a történelmet eszmei folyamatosságban fogja föl, a mint minden későbbi kor az előbbiből sarjad, s annak elsatnyulásán okulva, többnyire szinte ellentétes cél felé törekszik. Közelebbiről is hatottak Madáchra némely gondolatok elvont fejtegetéséből. Hegel történetbölcseletének kiinduló pontján a csupán följegyző és reflectáló (pragmatikus és kritikai) történetírás fölébe a philosophiai helyezi, mely a történet folyásában ésszerűséget tételez föl.” VOINOVICH 1914. 442–443.
295. RADÓ 1964. 698.
296. KERÉNYI Ferenc 2006. 183–184. (Az idézet: 183.)
297. Uo., 185.
298. BÁRDOS 2001. 54.
Bárdos József a színek ún. „lineáris szerkezetében” bizonyítja színről színre a tézis-antitézis-szintézis strukturáltságot. Vö. uo., 57–92.
299. ANDRÁS 1983. 164. (Kiemelés az eredetiben.)
300. Uo., 170.
301. Uo., 163–173.
302. Palágyi Menyhért természetfilozófiájáról Nagy Edit; polihisztori munkásságáról a századfordulón valamint Madách-monográfiájáról Békés Vera ad összefoglalót: vö. NAGY 2003. 22–27., vö. BÉKÉS 2004. 146–161.
Hegel és Palágyi gondolatainak néhány párhuzamát Nagy Edit mutatja be, bizonyítva egyben, hogy Palágyi a német filozófus tanait már ekkor alaposan ismerte. Vö. NAGY 2003. 78–87.
303. PALÁGYI 1900. 312–373.
304. SZERB 1978. 381–383.
305. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 330.
306. BARTA 1942. 109.
307. NÉMETH G. 1971. 157.
„Madáchnál is, látható, az egyes történelmi fokozatok belső ellentmondásai szülik a következő fokozatot, mint Hegelnél, csakhogy nem egyben folyton magasabbat is.” Uo. 158.
308. FÁBIÁN 1997. 38–39.
309. BÍRÓ 2006. 126.
310. STRIKER 1996. 71–93.
311. SZATHMÁRI 2011. 54–55., 58–59.
312. A hegeli kiindulópont, mint problematika szélesebb értelemben az európai filozófiai történetbölcseleteknek, Németh G. Béla megfogalmazásában a

18. század végi és a 19. század első felének „liberális-romantikus történetfilozófiai szemlélet”-nek is a sajátja, melynek legteljesebben kibontott formája a hegeli filozófia. Vö. NÉMETH G. 1987. 97–98.
313. HABERMAS 1993a. 163–164.
314. PERECZ 2008. 103–105., MESTER 2004. 19–39.
315. Borsody *A philosophia mint önálló tudomány, s annak feladata* című értekezése A Lőcsei Kir. Kath. Főgimnázium Évkönyvében jelent meg 1872-ben, másodszor 2011-ben, a Madách Irodalmi Társaság kiadásában: I. BORSODY 2011.
316. STRIKER 1996. 88–93.
317. GALAMB 1917. 181–186., vö. STRIKER 1996. 88.
318. BARTA 1942. 152., vö. STRIKER 1996. 89–90.
319. GELENCSÉR 1959. 60., vö. STRIKER 1996. 90–91.
320. HERMANN 1974. 73–77., vö. STRIKER 1996. 89.
321. MEZEI 1977. 331., vö. STRIKER 1996. 91–92.
322. HORVÁTH 1984. 230., vö. STRIKER 1996. 92.
323. LOTZE 1981. 97–98., vö. STRIKER 1996. 92–93.
324. EISEMANN 1991. 61.
325. Uo., 57–58.
326. Uo., 59.
327. FÁBIÁN 1997. 117.
328. EISEMANN 1991. 60.
329. HITES 1997. 39–57.
330. S. VARGA 2007. 478.
331. MÁTÉ 2004. 9–15., 45–47.
332. Kant szerint az ember mindig csak jelenségeket ismerhet meg, mert a megismeréstől függetlenül fennálló valóság, („Ding an sich”) az önmagában fennálló dolog, rejtve marad számára. Ennek oka, hogy valahányszor a valóság felé fordulunk, működésbe lépnek az érzékelés és az értelem a priori formái, amelyek egyrészt átalakítják az érzékelés anyagát, másrészt korlátozzák is valóságismeretünket. Nem olyannak ismerjük meg a világot, ahogyan magában való, hanem olyannak, amilyen a mi számunkra. A „számunkravaló” („für uns”) világ tehát nem ugyanaz, mint a „magábanvaló” („an sich”) világ. Vö. TENGELYI 1988. 48., 123–124., KANT 1997. 232. (44.§)
333. MÁTÉ 2006. 269–280.
334. SZATHMÁRI 2011. 53., 58.
335. NÉMETH G. 1987. 100–101., SZEGEDY-MASZÁK 1980. 324., HORVÁTH 1984. 155–156.
336. HORVÁTH 1984. 155–156.
Ludwig Brüchner és Quetelet tételét idézi Fábián Ernő is: I. FÁBIÁN 1997. 36.
337. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 345–346.
338. BARANYI 1963. 88.
339. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 339.
340. HORVÁTH 1984. 218.
341. FOURIER 1977. 243.
342. „A falanszteri színben előjön a XIX. századi polgári természettudomány minden pesszimiztikus elmélete, nemcsak az entrópiaelv, hanem a biológiai determinizmus is, mégpedig ebben a korban igen divatos, de ma már

áltudományának tartott alakjában, a koponyatanban, a frenológiában. [...] A frenológiával kimondottan sokat foglalkozott, tanulmányt is akart róla írni, de hogy mégsem tudta elfogadni azt a tanítást, miszerint az ember képességeit, értékét koponyaalkata szerint lehet megítélni, a falanszteri szín második jelenete is mutatja. Ez a jelenet azonban arra is rávilágít, hogy a Fourier-féle keretet még egy, attól teljesen idegen elmélettel, a platóni utópiával is kitöltötte. Platón elképzelt államában szakítják el a gyerekeket a szüleiktől, és nevelik őket közösen, ebből az államból számúzik a költészetet és a művészetet, így Homérosz *Odiszeiáját* is. A madáchi falanszternek egy másik, az utópista szocialista tanoktól teljesen idegen eleme egyenesen a kapitalizmus ideológiájából való. Sőtér István mutatott rá, hogy a végletekig vitt munkamegosztás és a minden érzelmet mellőző szűk körű hasznossági elvet Madách az ún. manchesteri közgazdaságtani iskolából vette, irodalmi példája pedig valószínű a Dickens *Nehéz idők*-jében szereplő, korlátozott önző tőkes, Gradgrind alakja. Madách ezt a regényt a *Pesti Napló* 1855-ös évfolyamában magyarul is olvashatta. A kapitalista termelés hasznossági elvéből született, végletekig vitt munkamegosztás legmegrendítőbb példája e színben, hogy Michelangelónak egész életén át azonos alakú széklábakat kell faragnia, amibe szinte beleőrül.” Uo., 222–223., vö. BARANYI 1963.

343. BARANYI 1963. 62.

344. Uo., 98.

345. Uo., 49–52.

346. Uo., 54–60.

347. Uo., 12–16.

348. S. VARGA 1997. 160. (3. jegyzete)

349. ANDRÁS 1983. 170.

350. „Rousseau szelleme úgy lebeg a *Tragédia* fölött, mint az Úr a Bibliában a vizek fölött. Vagy még jobban. Áthatnak egymáson. Elkeverednek. [...] A műfogás, amellyel Madách ezt a gátlástalan szabadrablást (szaknyelven: eklektizmusát) láthatatlanná teszi, abban rejlik, hogy ő – másik nagy kortársával, Wagnerrel ellentétben –, nem filozófiai vezérszólamokat oszt ki az egyes szereplőkre. Vérbeli drámaíróként, nála mindig a színpadi szituáció és a mondanivaló együttes kíváncsi döntik el, hogy mikor, milyen helyzetben és ki mit mondjon. Nála akár Péter apostol is kimondhat Rousseau-tól átvett tanítást: „Az egyén szabad érvényre hozni mind, mi benne van.” Uo., 174–175.

351. András László szerint Madách beépítette a könyvtárában fellelhető, a hege-li kritikára építő Feuerbach *A kereszténység lényege* című könyvét, mégpedig az eszkimó-színbe: uo., 190. Ahogy Ludwig Büchner *Kraft und Stoff* című, a „materializmus bibliája”-ként emlegetett könyv téziseit pedig Lucifer mondataiba: uo., 193–200.

352. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 35.

E hármas eszmei áramlat meglétét a *Filozófiai diskurzus és narratívák a Tragédiában* című részfejezetben foglalom össze, annak szintetizáló jellege miatt.

353. ANDOR 2000. 144.

354. Uo., 145.

355. „Madách és a gnoszticizmus kapcsolatának még mindig nyitva maradna egy másik fontos lehetősége, s ez a szabadkőművesség, mely igazolhatóan épít a gnosztikus hagyományokra (is).” BÍRÓ 2006. 60.
356. Szontagh Gusztáv filozófiájáról írja Bíró Béla: „A dualizmus az ő rendszérének is alappillére”, azonban érvrendszere homályos marad. Uo., 98., 103–105.
357. Uo., 107–199.
358. BARTA 1978. 13–14.
359. BARTA 2003. 221.
360. PALÁGYI 1900. 234.
361. Valamint 2011-ben, a Madách Irodalmi Társaság kiadásában. L. BORSODY 2011.
362. „Borsody Miklós volt az egyetlen lakója a sztregovai kastélynak, akivel nézetait bármikor meg tudta vitatni. [...] Azt, hogy volt-e, lehetett-e Borsody hatással Madáchra, nyilván nem lehet eldönteni. Párhuzamokat azonban lehet keresni. Csak azt ne feledjük: egy-egy párhuzam megtalálásakor sohasem lehetünk biztosak benne: az adott esetben Borsody hatott-e Madáchra, Madách Borsodyra, vagy mindkettőjükre valaki más.” ANDOR 2011. 5.
363. ANDOR 2011. 15–16.
364. MÉSZÁROS 2010. 17–24.
365. Vö. FÁJ 1987. 26–40., 120–124., FÁJ 1992. 185–187.
366. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 328.
367. Uo., 341.
368. SZATHMÁRI 2011. 54–55.
369. Uo., 56.
370. Uo., 58–59.
371. BELOHORSZKY 1971. 886–896.
372. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 329.
373. FÁBIÁN 1997. 130–131.
374. L. BÁRDOS 2001. 98–101.
Bárdos József tipikus kierkegaard-i ugrásként értelmezi Ádám valamennyi „szintemelkedését”, mivel a fölfelé emelkedés feltétele a „kétségbeesés.” Emellett párhuzamot vél Éva alakja és az esztétikai stádium embere valamint Lucifer és az etikai stádium illetve az utolsó szín Urához visszatérő Ádámja és a vallásos stádium között. Uo., 104–107.
375. SPENGLER 1994. 714–729.
376. Uo., 68.
377. FRYE 1974. 2.
378. KÁDÁR 2012. 47–48.
379. BARTA 1942. 152–153.
380. FÁBIÁN 1997. 48–49.
381. Uo., 80–84.
382. HUBAY 1978. 50–51.
383. Uo., 52–53.
384. MARTINKÓ 1977. 315.
385. HORVÁTH 1978. 28.

386. Horváth Károly szerint „*Az ember tragédiája* voltaképpen az emberiség-poéma e két nagy világirodalmi hagyományának, a fausti típusú drámai költeménynek és az egész emberi történelmet epikusan megéneklő francia poème d'humanité-nek egy művészileg rendkívül szerencsésen és e műformában páratlanul szilárdan megkomponált megjelenési formája.” Uo., 30.
387. Uo., 31.
388. Uo., 32.
389. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 351.
390. LUKÁCSY 1978. 84.
391. Eötvöst idézi és értelmezi Lukácsy Sándor. Uo., 85.
392. Uo., 87.
393. MARTINKÓ 1978. 185. (Kiemelés az eredetiben.)
394. Martinkó András összefoglalását idézem: „Az természetes, hogy a drámai nyersanyag az 1850-es években gazdagodott, az illusztráció árnyaltabb, a dokumentáció hitelesebb lett a különféle természet- és társadalomtudományok, a filozófia stb. legújabb hozadékaival s a magyar és európai társadalmak fejlődésének tapasztalati tényeivel. De a *Tragédia* egész problematikájának kibontásának módja és célja, legfőképp pedig a megválaszolás »érveik« a romantika jegyében fogantak, és a romantika kategóriái, koordinátái és axiológiája, poétikája szerint formálódtak művé, remekművé. *Az ember tragédiája* kulcsszavai, és kulcsviszonyai: *érzelem-értelem, természet-nő-költészet, végtet-sors, haladás, erő, szabadság, bukács, küzdés, harmónia-diszharmónia, nagyság és közlépszerűség, egyén, vágy-cél* stb. a romantikus filozófia és költői gondolkodás kulcsszavai, kulcsviszonyai. De nemcsak mint *szavak*, mint *tartalmak* is! Madách romantikus alapról, romantikus filozófiáról, eszme- és eszményrendszerrel, etikával, mindenekelőtt pedig romantikus poétikával válaszolja meg korának s egyben minden kornak egyetemes érdekű azon kérdését: mik vagyunk mi emberek, s mi létünk, harcaink, szenvedéseink, vágyaink, tetteink értelme, egyáltalán: mi dolgozunk a világon. [...] Az említett feladatrendszernek legalapvetőbb tézisei – ezt szerettem volna csak valamennyire is valószínűsíteni – Vörösmarty költői világában gyökereznek. A magyar irodalomban ő szenvedte végig a legintenzívebben és – ami különösen fontos – legmagasabb művészi szinten a polgárosult, felvilágosult racionalizmus, sőt mechanikus materializmus és a romantika (egyik vonulata) által inaugurált ember, eszmény-, cél- és művészetközponú, az irracionális érzékenyebb új világszemlélet és világerzés, a »kacagó értelem« s a »megrepedő szív« (V. szín), az élet és álom történelmi konfliktusát. És Vörösmarty igyekezett elsőnek meg is válaszolni (sokszor nemzeti keretekre konkretizálva) a konfliktus alapkérdéseit. Amikor Madách így zártabb, sűrítettebb – drámai – műfaj keretei között, összefoglaló jelleggel állítja elének *az újabb kori emberi gondolkodás e legnagyobb konfliktusát* (tehát nemcsak a romantikus nemzeti szabadelvűség 1850 utáni válságát), a *romantikus költői gondolkodás* erőtartálékaival felel. E felelet lényege az, hogy luciferi lázadásból *romantikus-emberi* lázadás lesz, de az elpolgárosult, túlcivilizálódott és anyagi létének vége felé közeledő világban nincs mód többé a nagy, egyéni romantikus gesztusokra, a *bármilyen hitvány* eszmékért való lelkeselettségre s a küzdésben való egyre magasabbra emelkedésre. Nem megkésett felelet ez, nem kisnemesi provincializmus, nem is aktualizáló pragmatizmus,

- nem nép-nemzeti kiegyenlítési szándék, hanem felelet a romantikus művészi gondolkozás- és élményforma csatlósáival, tehetetlenségeivel, bukásaival – az emberség, nagyság, cselekvés etikai-poétikai parancsaival, elkötelezettségével, és a *tragikum feloldhatatlanságára* válaszoló »mégis-mégis« küzdés bízva-bízó halvány fényű optimizmusával... Mint előtte Vörösmarty.” Uo., 214. (Kiemelések az eredetiben.)
395. SZERB 1978. 428. (Kiemelés – M. Zs.)
396. FÁJ 1988. 31–58.
397. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 342.
398. Uo., 343.
399. Az „utópiák hagyományos szerkezetét követi: az idegenből jött látogatót (Ádám) két vezető (Lucifer és a tudós) kalauzolja végig a falanszteren, melyet rítusok, azaz előírt társadalmi magatartások szerveznek összefüggő világgá, s a látogató ezekre eleinte ésszerűtlennek véli.” Uo., 344.
400. Uo.
401. L. Erika GOTTLIEB, *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*, McGill-Queen’s University Press, Quebec, Canada, 2001, 49. A *Tragédia* ezen értékelésére Kádár Zoltán is felhívja a figyelmet: KÁDÁR 2011. 84.
402. HUORANSZKI 1999. 37.
Hazánkban az irodalmi műfajelméletben nem a disztópia, hanem az antiutópia megnevezés honosodott meg, mely az olvasó világához képest a térben nem létező (”sehol sincs ország”) és az időben igen távolra helyezett fikatív világot ironikusan, groteszk és többnyire abszurd módon jeleníti meg, mintegy az eszményi hiányának a gyűjteményként.
403. MÁTÉ–KÁDÁR 2011. 385–388.
404. POPPER Karl 1986. 3–9.
405. ARANY 2004. 574.
406. RICOEUR 1987. 179–199.
407. EISEMANN 1991. 37.
408. ANDRÁS 1983.
409. ERDÉLYI 1986. 580–612; vö. VERES 1978. 173–183.
410. MORVAY 1897. 43.
411. DÁVIDHÁZI 1992. 262–263.
412. PALÁGYI 1900. 97., 312–325.
413. GÁSPÁR 1923. 134.
414. Uo., 127., 134.
415. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 324.
416. NÉMETH G. 1987. 105–106.
417. BARTA 1931. 23–26.
418. Uo., 67.
419. BARTA 1942. 34–35.
420. Uo., 153–154.
421. CSÁSZÁR 1923. 172.
422. Németh G. Béla szintén Madách „kétkeltűségéről” ír, a „liberál-romantikus történetfilozófia” és a pozitivizmus gondolkodásmódja által meghatározott kétkeltűségről, mely egyben egy „lírai kettős én” is: „Jellemző e tekintetben, hogy e kettős énen kívül eső szövegek elmosódtak, erőtlenné. Évác csak

úgy, mint az angyaloké, holott az előbbire kétségtelenül átjátszik a költő énjé.” NÉMETH G. 1987. 105.

Hasonlóan fogalmaz korábbi tanulmányában is: „Két lélek lakott immár Madách keblében is. Az egyikhez ragaszkodott vágyaival, a másik elől nem volt mód kitérnie a szembenézés folyamán. Amit Ádám mond, amiért lelkesedik, az a szabadelvű történelemfilozófiáé, amit Lucifer felel, amivel cáfol, a pozitivistáé, materialistáé (a vulgármaterialistáé).” NÉMETH G. 1971. 159.

423. S. VARGA 1997. 26–27.

424. Uo., 157–158. (Kiemelések az eredetiben.)

425. NÉMETH G. 1987. 105., NÉMETH G. 1971. 151.

A 18. század végi és a 19. század első felének liberális-romantikus történetfilozófiai bölcseletei „többségükben célelvűek (teleologikusak) voltak. Elvont eszmélkedéssel, spekulációval egy megvalósítandó végcélű tüztek ki a történelem fejlődésmenetének értelmeként. A tökéletes ember s vele a tökéletes társadalom valamely látomása lebegett előttük, koronázta őket, sarkallta programjukat. Egy laicizált megváltás ideálja, az embernek, mint egyénnek is, mint közösségnek is evilági redempciója. A hegeli a legmagasabb; az ember azonosulása az Abszolút Szellemmel, az ember szellemiesülése, isteniesülése.” NÉMETH G. 1987. 97–98.

Az ezzel szembenálló pozitívizmust Németh G. Béla így körvonalazza: „A régebbi Madách-irodalom kivált a filozófiai tekintetben kevésbé különböztető, rendszerint materializmusról, az árnyaltabb gépies materializmusról vagy népies materializmusról szólt. Annál jogosultabbnak látszhatott ez az összekapcsolás, mert Madáchnak a *Tragédiá*-t befolyásoló olvasmányai elsősorban német nyelvű volt, s ezen a nyelvtérleten a pozitívizmusnak osztoznia kell, delelője idején is, a mondott gépies vulgáris iránnyal. Ezt a vulgáris-gépies kettős irányzatot a történeti áttekintések nagyobb része azonban ma már a pozitívizmus egyik elágazásának, sajátos megnyilvánulásának tekinti. Ha ezzel nem mindenben értünk is egyet a magunk részéről, kétségtelen, hogy Madách oly vonásait emelte ki a gépies irányzatnak, amelyek nemcsak megvoltak a pozitívizmusban is, de nagyon jellemzőek is voltak rá. S míg a pozitívizmus, főleg kezdetben, különösen a saint-simonista Comte gondolkodásában, határozott történetmagyarázó elvekre is törekedett – e gépies irányzatok többnyire a lelki-szellemi organizmus működésének természettudományos értelmezésére összpontosítottak. Madách jegyzetei arról vallanak, hogy – 48 előtti érdeklődésének megfelelően – most is a történeti vonatkozású, a történelemre vonatkoztatható nézetek és elvek foglalkoztatják. A pozitívizmus *filozófiai értelemben*, a tekintetben nyújtotta egyik legjobb történeti hozadékát, hogy a csupán szellemi lényegűnek látott, a természeti lényegtől megfosztott embert vissza kívánta vezetni természeti lényegéhez.” Uo., 101. (Kiemelés az eredetiben.)

Némi párhuzamot mutat e szemlélettel Sőtér István meglátása, aki a két főszereplőhöz szintén nem a konkrét és szűkebben vett filozófiai rendszereket illeszti, hanem tágabban az ádami „ideál” erkölcsi eszményeket valló felfogásmódját és a luciferi „reál” ezt tagadó és alapvetően determinisztikus materialista szemléletét helyezi. VÖ. SÓTÉR 1969. 59–62.

426. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 345–346.

427. „Vitalizmuson éppúgy a történetfelfogások szélesebb körét értjük, ahogyan az ismeretelméleti elképzelések nagyobb osztályát nevezzük pozitivistának. A vitalisták szerint az embert a vele született energia minden kudarc után talpra állítja. Mivel ezt az eredeti lendületet tekintik az emberiség történetében a mozgatóerőnek, lényegében történelemellenes történetfelfogást hirdetnek. A vitalista létértelmezés előzményeit már a XVII. század második felében megtalálhatjuk, de egészében vitalisztikus felfogásról a Sturm und Drang előtt aligha beszélhetünk. A korai vitalizmusnak feltehetően Schopenhauer volt a legnagyobb hatású képviselője. A romantikus titanizmus lényegében nem más, mint a vitalizmus egyik történeti formája. Byron, Schelley, Hugo, Carlyle vagy Emerson számos művében a megformált világkép vitalisztikus jellegű. A pozitívizmus a század közepén egy időre kiszorította a vitalizmust, de később, a pozitívizmus ellenzői közül többen – Nietzsche, Bergson, Dilthey – teljes vitalisztikus bölcséleti rendszert hoztak létre.” Uo., 350.
428. Uo., 349–350.
S. Varga Pál másképpen látja vitalizmus és pozitívizmus viszonyulását: „a vitalizmus a romantikus panteizmusból származik, [...], ám biologizmusa révén meg tud felelni a pozitívizmus szigorú elvárásainak is, sőt, ama ritka »objektivitások« közé tartozik, amelyekről a magabiztos pozitívizmus bevallottan nem tud megnyugtatóan számot adni.” S. VARGA 1994. 10.
429. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 351.
430. Uo., 347.
431. Uo., 326.
432. Uo., 350–351.
433. BARTA 1942. 111–112.
434. BARTA 1942. 113–114.
435. Uo., 115.
436. Uo., 148.
437. HALASY-NAGY 1937. 104–127. (Az idézet: 125.)
438. HABERMAS 1993. 181. (Kiemelés – M. Zs.)
439. Uo., 179.
Szegedy-Maszák Mihály tágabb vonatkozású pozitívizmus értelmezése párhuzamosságot mutat a habermasi antimetafizikai gondolkodás vonulatával, mivel a képviselők egy része, mégpedig az ókori előzmények és Hume vonatkozásában, azonosak. Vö. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 345–346.
440. HABERMAS 1993. 179.
441. Uo., 192.
442. BARTA 1942. 152–153.
443. FÁBIÁN 1997. 48–49.
444. Uo., 81–84.
445. HABERMAS 1993. 182–183.
446. Uo.
447. HABERMAS 1993a. 163–164.
448. HABERMAS 1998. 7–24.
449. Uo., 11.

450. „A modernitás dinamikája: a dialektika. A »dialektika« kifejezést itt a szókartészi-platóni és a hegeli értelemben egyaránt használjuk; ebben a kontextusban összeolvad a két jelentés. A modernitás a tagadáson keresztül nyilvánul meg s nyilvánul meg újra meg újra. Önazonossága csak akkor őrződhet meg, ha több dolog változik állandóan, és legalább bizonyos dolgokat folyamatosan más dolgok váltanak fel. A modernitás belső konfliktusokban virágzik ki.” HELLER–FEHÉR 1993. 14.
451. HELLER–FEHÉR 1993. 11–12.
452. HABERMAS 1993a. 153.
453. „A hagyományos nagy elbeszélésben az »univerzalizmust« a történelem – eljövendő vagy éppen bekövetkezett – »vége« egyik fő megnyilvánulásának tekintették. A filozófusok szemében az egész emberi faj egyazon baldachin alatt gyűlt össze, és ők valamennyi nép és kultúra múltját úgy értelmezték ebből a kitüntetett nézőpontból, mint egy hosszas felkészülést erre a végkifejletre. Feltevésük szerint elenyészik (mint például Marxnál) vagy egy nagy egészbe sodródik (mint Hegelnél) mindenfajta partikularitás. Ez az univerzalizmus erőteljesen normatív felfogása volt.” HELLER–FEHÉR 1993. 14–15.
454. BÓKAY 1997. 56.
455. HABERMAS 1998. 42–45. (Idézet: 45.)
456. HABERMAS 1993. 179., 187.
457. Uo., 186–187.
458. LYOTARD 1993. 8.
459. HABERMAS 1998. 11.
460. A *Tragédia* filozófiikumának a modernitás filozófiájára jellemző minőségét a *Nyitottság, kérdésfeltevések és a válaszvariációk jellege* című fejezetben mutatom be, mint a filozófikus problémakörök poétikai-logikai formáló elvét, majd *A megformált filozófikus problémakörök szabályozott nyitottsága* című fejezetben pedig a szövegben való bennelevőségét értelmezem.
461. Vö. HABERMAS 1993. 182–183.
462. Hasonlóan látja Barta János is a *Tragédiára* vonatkoztatva: „Eszméket, »vezéreszméket« kerestek a történelemben többen azok közül, akiknek cikkeit a fiatal Madách olvasta; lappang még bennük több-kevesebb abból a hegeli szemléletből, amely az eszmét az objektív idealizmus értelmében valóságos léttel ruházta fel és mozgatóerőt tulajdonít neki. Így gondolja Petőfi ismert nyilatkozatában: »Ha valamely eszme világszerűvé lesz, előbb lehet a világot megsemmisíteni, mint belőle azon eszmét kiirtani.« A »vezéreszmék«, az »uralkodó eszmék« tana révén aztán, valamilyen mértékben még a dialektikus ellentétekben való fejlődés gondolata is beszivárog a kor szemléletébe. Az »Athenaeum«-ban olyan cikkeket olvashatott Madách, amelyek szerint a kor-eszme kibontakozik, eléri tökéletesedése fénypontját, aztán hanyatlik – nem semmisül meg, de átalakul. Mindebből visszhangzik még valami a *Tragédia* történelem-képében.” BARTA 1976. 293.
- Baranyi Imre két évvel korábban megjelent könyvében igen meggyőzően bizonyítja, ahogy azt már említettem, hogy a fiatal Madách által olvasott Athenaeum folyóirat közvetíthette a hegeli szellemiséget, melynek hasábjain elsősorban a hegeli eszmék nyomán bontakozott ki a korabeli hazai filozófiai diskurzus, s különösen a történetfilozófiai kérdések kerültek a középpontba, kiemelten a fejlődés és a „vezéreszmék tana”. Vö. BARANYI 1963. 65–69.

463. HITES 1997. 39–57.
464. A *Tragédiát* Erdélyi János mellett a leginkább elutasító Lukács György is erre a következtetésre jut egy korai, ámde annál nevezetesebb esszéjében, *A tragédia metafizikájában*. A fiatal Lukács szerint az autentikus, az értékes élet csak tragikus lehet, az életet tagadni kell ahhoz, hogy értelmes legyen, hiszen az ember a tragikus élményben a lényegére talál, de a létezés síkján elveszíti önmagát. LUKÁCS 1977. 493–500., vö. MÁTÉ 1994. 48–49.
465. A 19. század utolsó harmadától egyre erőteljesebbé vált ez a válságtudat: megkérdőjeleződnek a közösségi értékrendek; meginog az a biztonság, amely korábban megalapozta a kijelentéseket; az élet hagyományos értékei érvényüket veszítik; sőt egymásnak ellentmondó értékrendek párhuzamosan jelentkeznek; minden relativizálódik, mivel minden a szubjektivitással kapcsolatos kérdéssé válik, s ez az individuum ugyanakkor rémülten észleli, hogy abszolút módon magára maradt. „A világ egyszerre megragadhatatlannak, lejegyezhetetlennek, bizonytalannak tűnt, az élet értékei érvényüket veszítik, a biztonságosnak hitt talapzat alatt riasztó mélységek nyíltak.” BÓKAY 1997. 76–77.
466. Fehér Ferenc és Heller Ágnes szerint a *modernitás korai szakasza* olyan meta-narratívákat, filozófiai diskurzusrendszereket hozott létre, pl. a kantit, a hegeli vagy a marx-i filozófiát, melynek magától értetődő narratíva-eleme a történelem teleologikus és univerzális felfogása, annak „önálló dinamikát” tulajdonítva, amely „maga hordozza saját tökéletességét, végét és célját”. Így „a történetet a haladás vagy a hanyatlás formájában kell elmondani, tárgy ugyanis a megváltás vagy (és) a bűnbeesés”. A történelem teleologikus szemlélete mellett meghatározó a „két-világ” „magasságkülönbség”-nek narratívája. Vö. HELLER–FEHÉR 1993. 11–12.
467. A narratíva terminológiának néhány évtizedes, a filozófiai gondolkodásban is elterjedt múltját tekintve az irodalmárok közül tudtommal S. Varga Pál az, aki ezt a narratíva-elemet, a történelemfilozófiai kérdések taglalása során, mint a „teleologikus történelmi narratívát” véli meghatározónak *Ádám* értelemről vezérelt cselekvéseit tekintve, ugyanakkor magát a teleologikusságot, összekapcsolva azt a fejlődéselvűséggel, a haladás kérdésével illetve annak tagadásával már az első kritikusok észlelték. Vö. S. VARGA 2002. 387–404.
468. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 331.
469. S. VARGA 2007. 468.
470. Uo., 466. (Kiemelés az eredetiben.)
471. S. VARGA 1994. 64.
472. „A történelmi célképzetesség grandiózus látomását *A XIX. század költőiben* nyújtja a költő, néhány hónap elteltével azonban már a cél tételezését kétséggel illeti, a *Világosságot!* című versében. Magától értetődik, hogy a választott költői-forradalmári programját csak egy célulv világkép igazolhatja; ám radikalizmusa az illúziókkal való leszámolásra készíti. [...] a *Világosságot!* című versben (amely világképi tisztázásnak indult), csak arra vállalkozik a költő, hogy a teleológia érvényvesztettségét – mély érzelmi motívumoktól indítván – elutasítsa. A költő olyan kérdésözönt zúdít a befogadóra, amelyet majd csak Madách *Az ember tragédiájában*, vagy Vajda a végtelenségben; a kérdések mind a teleológia igazolhatóságát vonják kétségbe [...]” Uo., 78.

473. Szegedy-Maszák Mihály összefoglalása nyomán Lucifer körkörös történelem-értelmezésének pozitívista jellegét Bodor Aladár hangsúlyozta először *Az ember tragédiája, mint az egyén tragédiája* tanulmányában (A pápai Református Főiskola 1904–1905. évi értesítője, Pápa, Főiskola, 31–76.)
Baranyi Imre a fiatal Madách által olvasott Athenaeum folyóiratban fedezi fel a körkörösség ismétlődő gondolkörét. Vö. BARANYI 1963. 105–109.
474. L. 390. jegyzet.
475. A már említett *Csongor és Tünde* Éj monológja mellett S. Varga Pál Vörösmarty *Gondolatok a könyvtárban* bölcséleti költeményének „az önmagába visszatérő, feloldhatatlan körforgásként” értelmezett „nagy egész” és Vico tanítása között lát párhuzamot. S. VARGA 1994. 72.
476. *Az „és mégis” küzdés filozófiája és ’új mítosza’* című fejezet mutatja be.
477. Bókay Antal idézi és interpretálja Lyotardot, szerinte Lyotard kritikája nem a metanarratívákra, hanem a hitelükre irányul, miszerint nincs végső magyarázat. BÓKAY 1997. 251., vö. LYOTARD 1993. 7–146.
478. LYOTARD 1993. 8.
Valamint Bókay Antal posztmodern-leírásában hasonlóan ezt állítja a középpontba: „a posztmodern szerint nincs érvényes és univerzális alapidiskurzus, nincs mindent biztonságossá tevő szellemi metanarratíva.” BÓKAY 1997. 262.
479. A modernitás azon sajátosságára utalok, miszerint a „modernitás a tagadáson keresztül nyilvánul meg újra meg újra”. L. HELLER–FEHÉR 1993. 14.
480. PERECZ 2008. 106.
481. BARANYI 1963. 27–28., 40–44.
482. Percz László idézi összefoglalóan és értelmezi Hetényi János 1837-ben megjelent tanulmányát. L. PERECZ 2008. 107–108., vö. HETÉNYI 1937. 80–81.
483. A korai vitalizmus képviselőjeként Schopenhauert említi, Nietzsche, Bergson, Dilthey pedig „teljes vitalisztikus bölcséleti rendszert hoztak létre.” L. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 351.
Megjegyzem, a felsorolt filozófusokat hagyományosan az életfilozófiai áramlat képviselőinek nevezi a filozófiatörténet, fontosabb gondolataik pedig az egzisztencializmus eszmei forrásai voltak, s mivel jobbra filozófiai illetve művészetfilozófiai, esztétikai alapúak jelenlegi vizsgálódásaim a *Tragédia* filozófikumát illetően, ezért a terminológia kapcsán a hagyományos elnevezést használom.
484. SZERB 1978. 431.
485. Baranyi Imre több helyütt utal arra, hogy Madách vélhetően ismerte az Athenaeum folyóiratban megjelent Hetényi János és Szontagh Gusztáv írásait. Így például az a madáchi-luciferi gondolat, miszerint „változatlan kör”-ben futná be „pályáját a fejlődéscsmét megtestesítő emberiség is”, megtalálható Hetényi János „*A rögtön-ítéletről*” című írásában (megjelent az Athenaeum 1937-es első kötetében), ahogy a fentebb idézett, az erkölcsi haladásra vonatkozó gondolat is. Vö. BARANYI 1963. 103., 108–109.
486. BARTA 1978. 13–14., BARTA 2003, 221.
487. SÓTÉR 1969. 70.
488. MEZEI 1977. 353–354.

489. BARTA 1942. 12–13.
490. Hans Robert Jaub nyomán használom a nyitva tartott jelentés fogalmát: „A múltbeli mű azért jelenik meg számunkra »még beszélőként«, mert a művészetkarakterként értett *forma*, amely túlnövi egy meghatározott kor tanújaként betöltött praktikus funkcióit, a korok változása során nyitva – s ezzel együtt a jelenben – tartja az implicit válaszként értett *jelentést*, amely beszélővé teszi számunkra a művet.” JAUB 1997. 122.
491. Popper Leó huszonöt évesen halt meg, többnyire műkritikái jelentek meg, elméleti írása egy van, a *Dialógus a művészetről* című. Popper Leó nevét a fiatalkori barát, „Lukács György néhány fontos esztétikai hivatkozása révén ismerhették meg az olvasók. Ő volt az egyetlen áthagyományozó, (bár korántsem a popperi életmű szellemiségéé), aki mindvégig nagyra tartotta a tőle kapott inspirációkat.” HÉVIZI 1994. 69–70.
- A popperi művészetfilozófiai és művészetkritikai gondolatok értelmezéstörténetét 1983-ig, Lukács György, Tolnai Károly, Bonyhai Gábor nyomán Tímár Árpád foglalta össze. Vö. TÍMÁR ÁRPÁD, *Útászó* = POPPER Leó 1983. 123–130.
- Majd Jaubt vonja be a diszkusszióba Hévizi Ottó. L. HÉVIZI 1994. 75.
- Végül Radnóti Sándor írásainak kommentálásával és Hauser Arnoldnak az értelmezés- és hatástörténetbe vonásával Somhegyi Zoltán foglalta össze legutóbb a popperi gondolatok értelmezéstörténetét. Vö. SOMHEGYI 2005. 419–436. Somhegyi Jaub megkérdőjelezhető megjegyzésére is utal, Lukács és (az 1911-ben meghalt) Popper viszonyát illetően. A joggal megkérdőjelezett jaub-i kijelentés Popper Leó elfeledettségére vonatkozik: „Elfeledtségének egyik személyes és történeti oka kortársának, barátjának és ellenfelének, Lukács Györgynek a sikere, akinek *Heidelbergi művészetfilozófiája* (1912–1914 között született, de csak 1974-ben jelent meg) bevallottan a popperi gondolatok kidolgozása volt, ami után útjaik elváltak.” Vö. JAUB 1997. 291.
492. Hogy ki kicsoda e vitában? Bonyhai Gábor szerint az ifjú Lukács és barátja, Popper Leó beszélgetéseinek összefoglalása e dialógus, s valószínűsíthetően mindkettő Popper gondolatait tükrözi, vö: BONYHAI 1981. 130.
- Radnóti Sándor „A”-t Popperrel, „B”-t Lukácsal véli azonosíthatónak, (vö. RADNÓTI 1984. 47.); Jaub-hoz hasonlóan vélekedve, vö. JAUB 1997. 290–293.
493. POPPER Leó 1983. 5.
494. Uo., 8.
495. Uo., 9.
496. Uo., 10–11. (Kiemelés – M. Zs.)
497. Uo., 12.
498. Hévizi Ottó a „félreértés-elmélet” három aspektusát különíti el: a történeti aspektust (a Töredékek „1. Theorémája), a fenomenológiai és az ontológiai. L. HÉVIZI 1994. 72–78.
499. Ennek lényegi summázata, a Töredékek „1. Theoréma”-ja így szól: A művészet fejlődésének fő tényezője a félreértés.” A „Demonstráció” magyarázata: „A fejlődés a különböző emberek és korszakok egymásra hatásából (és ezen hatások továbböröklődéséből) áll. Mivel azonban ember embert nem ismer belülről, nem értheti meg, hogy mit akar, korszak előző korszakot még

- kevesbé (mert lehetetlen az »utánajárás«), ha azonban mégis átveszi, amit lát, hamisan veszi át, félreértve és – újabb félreértéseknek talajt készítve. Tehát: a művészet fejlődésének fő tényezője a félreértés.” Vö. POPPER Leó 1983. 116–117. Emellett hosszabb-rövidebb feljegyzések maradtak fenn magyar és német nyelven: vö. POPPER Leó 1993. 176–181.
500. *Goya-kiállítás a Szépművészeti Múzeumban* esszéjében így ír Popper: „Az összes művészeti ideológiák között talán a leghazugabb az, amelyik állítja, hogy a mű készen születik meg a mester lelkében, és csak testet kell öltetnie, hogy a többiek is éppúgy megláthassák. Soha még, mióta a világ áll, művész nem tudta, mi sül ki a végén, amikor elkezdte.” POPPER Leó 1983. 44.
501. „Így a popperi fogalom értelmezésében aligha követhetjük a »félreértés« két hagyományosan és alapvető konceptualizálását. Sem a schleiermacherit, mely a fogalmat a számunkra szükségszerűen adott parciális megértésnek fogja fel (a birtokolhatatlan »totalitás« ellenfogalmaként), sem Lukács kantianus felfogását, mely, mint látni fogjuk, a fogalmat szükségszerűen adott *inadekvát* megértésnek fordítja a maga művészetfilozófiája számára (a birtokolhatatlan »identikusság« ellenfogalmaként).” HÉVIZI 1994. 71. (Kiemelés az eredetiben.)
502. Uo., 79.
503. Uo., 73. (Kiemelés az eredetiben.)
504. JAUB 1997. 291–292.
505. Uo., 291. (Kiemelés – M. Zs.)
Hévízi Ottó szerint a jaub-i értelmezés a popperi „gondolat lényege mellett megy el”, mivel szerinte e popperi fogalom inkább „Nietzsche horizont-függő igaznak tartásával, valamint Heidegger »diszpozicionális megértésével« rokonítható. L. HÉVIZI 1994. 75., 71–72.
Véleményem szerint erőteljes hasonlóságot mutat a popperi félreértés fogalma a heideggeri-gadameri „másképp-értés” fogalmával, éppen a popperi félreértés gondolatnak fenomenológiai rétegzettsége okán. Hévízi Ottó a popperi félreértés kategóriájának ontológiai aspektusát értelmezve rámutat arra is, hogy mind Lukács, mind Jaub, az értelmezés során a maguk rendszerehez igazítják Popper gondolatait.
506. „B” ellenvéleménye utal „A” állításának erre az aspektusára. „B” kétli, hogy a mű nyitott marad (hiszen a befogadó zárja a kört), kétli, hogy „a kérdések nyitva maradhatnak, s miként Te gondold, a kételekben van valami felismerés.” POPPER Leó 1983. 11.
507. Kelemen János elemzésével egyetértve Eco „nyitott mű elmélete úgy válassza meg a végtelen interpretálhatóság által felvetett, a műalkotás mibenlétére vonatkozó kérdést, hogy a műalkotás végtelenül interpretálható, mert a műalkotás a művészi alkotófolyamat természetéből adódóan illetve művészi formaelveknek és poétikáknak köszönhetően nyitott. A nyitott mű elmélete ezért poétikai elmélet.” KELEMEN 2007. 16.
508. GADAMER 1984. 259–264.
509. Vázlatosan összefoglalva gondolatmenetét a „monologikus értelmezés” változatairól: „Arisztotelész és a klasszicizmus mintaadása folytán a deduktív elvű kompozícióelemzés”-ként mutatja be Erdélyi János felfogását a *Tragédiáról*, aki „a hegelianus történetmagyarázat utolsó nagy mohikánjaként volt

kénytelen szembesülni az ellentétes világmagyarázatok relativizáló kölcsönhatásának rémképével, s így biztos és nagy erővel süjtött le arra a műre, amely véleménye szerint a legsúlyosabban szenved a korban.” S. VARGA 1997. 28.

A határozott világnézet hiányát jelző kritikai vonulatot és a klasszikus tragédia ismérveit számon kérő kritikát folytatja Lukács György és Hermann István. Uo., 29.

Az „arisztotelészi drámaszerkezet teljes érvényesülését mutatja ki Madách művében” Martinkó András, mely ugyan hibátlan felosztás S. Varga Pál szerint, azonban „kérdéses, mennyire lényegszerű, amit megállapít; nem derül fény olyan kérdésekre, hogy kik a drámai hősök, akik egymás ellen küzdenek, hol húzódik a konfliktus, kik buknak el a mű végén, s egyáltalán a bukás kelti-e a katarzist.” Uo.

Morvai Győző (és később Baránszky-Jób László) a klasszikus kompozíciós elveket az egyes színeken belül vélik fellelni, megalkotva a „tizenöt kis dráma elméletét”, melynek tarthatatlanságát már Barta János is jelezte. Hasonlóan elégtelennek bizonyult a (szintén deduktív) „hegeli dialektika sémájának” alkalmazása, melynek ellentmondásosságára ismételt Barta János hívta fel először a figyelmet. Uo., 30–31.

510. S. Varga Pál Szegedy-Maszák Mihály tanulmányának zárósoraira utal: „Végző soron e sajátos, a kor magyar s világirodalmában ritka nyitottságra, az egymást kizáró világmagyarázatok mint lehetőségek közötti állandó feszültségre vezethető vissza e fő mű intenzív esztétikai hatása.” Vö. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 363.

Ugyanakkor S. Varga Pál problematikusnak látja a *Tragédiának* mint költeménynek a tematikus szerkezetben érvényesülő szerkezeti modelljét, az „értékleépüléssel járó szétválás-sorozatot”, melynek modelljébe csak egyféle, mégpedig a tragikus világnézet fér bele. Így a vitalitás, mint a *Tragédia* egyik „parole-ja”, mint a tragikus értékvesztés akadályozója, melyet éppen Szegedy-Maszák Mihály hangsúlyoz és egyben mint a mű egyik meghatározó világnézete, kívül marad a szerkezeten. L. S. VARGA 1997. 32.

S. Varga Pál ugyanilyen problematikusnak véli az egyes nyelvek, szólamok felől Szegedy-Maszák Mihály által meglátott másik elvet, mégpedig a „haszonmás” elvét, mely a szereplők viszonyrendszerében érvényesül. L. S. VARGA 1997. 33., vö. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 324–325.

511. S. VARGA 1997. 35.
512. Uo., 37., vö. MARTINKÓ 1977. 321–327., vö. BARÁNSZKY-JÓB 1974. 358–371.
513. Uo., 37–38., vö. IMRE 2002. 149–178.
514. S. VARGA 1997. 38–43.
515. Uo., 157. (Kiemelés – M. Zs.)
516. MÖM I, 19.
517. BARTA 1942. 166.
518. GADAMER 1984. 262.
519. Uo., 259–262. (Az idézet 259.)
520. BARTA 1942. 115.
521. BARTA 1942. 124–125.

522. Barta János a metafizikai kérdések mellett két évtizeddel későbbi tanulmányában ugyanilyen fontosnak tartja a történetfilozófiai kérdéseket is. Vö. BARTA 1976. 293.
523. KARINTHY 1923. 123.
524. GADAMER 1984. 264.
525. HUBAY 1978. 49.
Szinte egy konkrét példatárként is olvasható Kádár Zoltán írása, mely a *Tragédia* falanszter-világának jellemzői és napjaink válságtünetei között von párhuzamot. Vö. KÁDÁR 2012. 43–53.
526. GADAMER 1984. 261.
527. Uo., 264.
528. Uo., 262.
529. Uo., 259.
530. „Az ember tragédiája korának leggyötrőbb kérdéseit veti fel, s ahelyett hogy egyértelmű választ adna rájuk, szövege mindvégig a problematizmus és nem a szisztematizmus közegeiben mozog, a kérdést kérdésnek hagyja, az addigi válaszkísérleteket bírálja, és a feleletet váró befogadót meghagyja a kérdezős nyugtalanságában.” SZEGEDY-MASZÁK 1980. 357.
531. Visszaulva a popperi nyitottság-felfogás generatív-poétikai jellegére: a nyitott mű kérdésének „valamennyi kontrasztot magában kell hordoznia; minden igenünknek és minden nemünknek és mindennek, ami a kettő között van, bele kell férnie a nagy kérdésbe.” POPPER Leó 1983. 10.
532. Az oszcilláció teoretikus hátterét, a filozofikus válaszvariációk feszültséggel telt „ellentétes együttlevőségének” folyamatát *A feszültségteremtés, mint az intenzív esztétikai hatás forrása* című részfejezetben elemzem.
533. Erre a megoldatlanságra, tudomásom szerint először Barta János utal. BARTA 1931. 78.
534. A megértési folyamat e visszacsatoló mechanizmusát először Riedl Frigyes veszi észre, amikor a mű végén elhangzó isteni biztatás és az álomképek pesszimizmusa közötti diszharmóniára hívja fel a figyelmet: „Van Az ember tragédiájában valami diszharmónia, valami diszkrépancia, ellentét. Az álomképek nem fedik teljesen az Úr szavait. Az Úr szavai fényesek, de nem oszlatják el az álomképek sötétségét. A szörnyű látványokat, a véget nem tudjuk feledni. De ez nem von le Az ember tragédiájának értékéből. Ilyen diszharmónia van a világirodalom legnagyobb remekeiben is.” RIEDL 1935. 86.
535. Megjegyzem, a nyitottság szabályozott karakterét visszaigazolja a *Tragédia* (eszmeiségének) értelmezéstörténete, mely többnyire ellentétes vonulatokra bomlik az egyes filozofikus problémakörök esetében.
536. S. VARGA 1997. 159.
537. S. VARGA 2007. 474. (Kiemelés: M. Zs.)
538. Uo., 19.
539. A hagyományos és a heideggeri filozófiai hermeneutika ezen aspektusait Heller Ágnes különíti el. Vö. HELLER Ágnes 2010. 19., 21–23.
540. Bővebben *A Tragédia filozófiai forrásairól és gondolati párbuzamairól* és a *Filozofikus diskurzusok és narratívák, gondolati horizontok és diszkussziók* fejezetekben.
541. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 323.

542. GADAMER 1995. 45.
543. Az értelemdadás – értelemnélküliség dilemmáját, Ádám ’bizonyos bizonytalanságát’ *A megformált filozófikus problémakörök szabályozottan nyitott értelmezéseiről* című fejezetben elemzem.
544. E fejezetben és a következőben is, az ismétlés elkerülése végett nem vizsgálom az egymást kizáró érvelésű recepciótörténeti hátteret, mivel annak eddigi legalaposabb áttekintését és kritikus feldolgozását szintén S. Varga Pál könyvében lehetjük meg, akár a monizmus és a dualizmus, akár az anyag és a szellem, az eszme megvalósíthatóságának problematikáját, akár az egyes főszereplők sajátos szólamat és világvélményét, nézőpontját illetően. Az elmúlt másfél évtizedben nem született olyan átfogó elemzés vagy recepciótörténeti kutatás, mely e koncepció eredményeit megkérdőjelezte volna. Vö. S. VARGA 1997.
Hasonlóan e tanulmányig nem született az ironia legkülönbözőbb megvalósultsági formáit bemutató elemzés sem a *Tragédiát* illetően. L. S. VARGA 2007. 461–481.
545. Vö. MÁTÉ 1997. 122–133.
546. *A feszültségteremtés, mint az intenzív esztétikai hatás forrása* című részfejezetben folytatom a feszültségforrások elemzését.
547. S. VARGA 1997. 159.
548. Szinte valamennyi további fejezetben utalok az ember-mivolt sajátosságainak felismerési fokozataira.
549. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 324–325.
550. MÖM II. 752.
551. Bárdos József meggyőző elemzésében a három főszereplő isteni részeinek, az Úr „erő-tudás-gyönyör” hármasságából Évához a gyönyört rendeli, Ádámmal az erőt, mely a kulcsszavak szintjén is megjelenik: „erő, uralom, bírás, küzdelem, csatázás jelzi a szövegben, hogy Ádámról van szó”. Lucifer pedig „csak rész az Úrban megjelenő teljesség, az erő-tudás-gyönyör, szellem-anyag egységéhez képest. [...] Ó a tudás, a szellem képviselője.” BÁRDOS 2001. 24–25., 18.
552. S. Varga Pál idézi Gehlent, l. S. VARGA 1997. 110., vö: GEHLEN 1976. 453.
553. CSEJTEI 2002.
554. HEIDEGGER 2001. 272., 273., 309.
555. Bárdos József kulcs-szó elemzésében az Úr „erő-tudás-gyönyör” hármasságából ez utóbbit Évához rendeli. L. BÁRDOS 2001. 24.
556. Bene Kálmán Éva kettősségét Ádámmal való ellentétes viszonyában mutatja be. Éva az, „aki nő-voltával, a költészethez, a szépséghez köthető attribútumaival segíti Ádám felfelé törekvését, szellemiségét, aki a mű végén érti a dalt, az angyalok karának biztatását, aki miatt sohasem lesz teljesen vigasztalan a luciferi kétségek, tagadások teremtetten és világa. Éva az, aki a szerelem hatásával, a Lucifer által szét nem téphető vékony szál által eszméinek elbukását elviselhetővé, továbbgondolhatóvá, továbbélhetővé teszi Ádámmal. Ugyanakkor ő az, aki nagyon is a luciferi szándékoknak megfelelően még kiabrándítóbbá, még reménytelenebbé teszi gyakran az egyes korok valóságát: aki bűnével, hűtlenségével és megvásárolhatóságával még hitványabbá teszi a feudális avagy kapitalista közérkölcseket, aki még vére

sebbnek láttatja a heroikus forradalmat, aki még állatiasabbá festi az emberiség haldoklását.” BENE 2007. 105.

557. S. VARGA 1997. 101–102.

558. Uo., 102.

559. Uo., 103.

560. Uo., 60.

561. E mondat problematikusságát S. Varga Pál foglalja össze: „A mondat, tudjuk, eredetileg így hangzott: »Fiad bűnben, trón bitorán fogamzott« – ami csakis az egyiptomi színre vonatkozhat. Madách egyik első kritikus, Szász Károly vette észre, milyen bonyodalmak adódnak e sorból. Az ellentmondás kiküszöbölése azonban másikat szült, [...]”. S. VARGA 1997. 95–96.

S Varga Pál értelmezésében, ha a „bűn” kifejezést Lucifer nyelvére fordítjuk, akkor „bűn” megörökíteni, folytatólagossá tenni „az összhangzó értelem hiányának a véglegesítését”-t, mely nem más, mint az emberfaj folytatása az utódokban, így a luciferi szólamba beilleszthető e mondat.

562. S. VARGA 2007. 473–474.

563. S. VARGA 1997. 59. (Kiemelés ez eredetiben.)

564. Uo., 60.

565. Uo., 69. Az idézett szövegrészben S. Varga Pál Bécsy Tamás tanulmányára hivatkozik, vö. BÉCSY 1973. 333.

566. A hit hermeneutikája és a gyanú hermeneutikája kifejezések Ricouer-től erednek. Bókay Antal a következőképpen értelmezi e fogalmakat, mely nyomán alkalmazom: „A gyanú hermeneutikája kiindulópontjában a hit hermeneutikájának lépéseit követi, azonban a hit helyett gyanakszik, azaz kétségbe vonja a transzcendentális intenció, egy, az értelmezésben megalapozó, vezérlő szubjektív lényegiség létét. [...] A gyanú hermeneutikája jelzi azt az irányt, amerre a posztmodern hermeneutikai szemlélet fordult. Tagadja a szent megalapozó jelentőségét, egy hermeneutikai szempontból megközelíthető transzcendens magértelem lehetőségét. [...] A gyanú a végső szakrális intenció helyett egy végsőnek látszani akaró konstrukciót leplez le. Ennek a konstrukciónak megbontása, az illúzió fátylának fellebbentése megérteti a konstrukció létrejöttének hermeneutikai alapjait.” BÓKAY 1997. 286–287.

567. MÁTÉ 2004b. 25–33.

568. S. VARGA 2002. 395.

569. S. VARGA 1997. 62–69., 91–120.

570. Eisemann György motivikus láncolatban elemezte a főbb filozófiai kulcsszavakat, középpontba helyezve az eszme, erő, jószág, úr, az idő és a tudás kontextusát. Vö. EISEMANN 1991. 37–68.

Valamint Bárdos József vizsgálta legutóbb a filozófiai terminológiát kulcsszavakként kiemelve, az eszme, erő, jószág, az anyag és a szellem kifejezések kontextusában. Vö. BÁRDOS 2001. 13–33.

571. NÉMETH G. 1987. 110.

Németh G. Béla összefoglaló jellegű tanulmányában a *Tragédia* nyelviségének hét jellemzőjét elemzi, melyben „drámaisága s líraisága mellett egyszerre és egyenlőképpen szól”: így szentenciózusságát, mint a „beszédnek ellentétéken át haladó, fölismerő és ítéletformáló szerepéhez van kötve”; drámai lírai vonásának belső polemikusságát; költői nyelvének „intellektuális pro-

vokációját”; „képhasonlat nélküli metaforikáját; szituációs metaforikáját és egyben jelképrendszerének sajátosságait; művelődéstörténeti utalásrendszerét; nyelvének méltóságát és történeti rétegezettségét. L. NÉMETH G. 1987. 109–113.

572. Az egymástól radikálisan különböző ’megfejtésekben’, melyekre az értelmezéstörténetben számtalan példát találhatunk, óhatatlanul bevonódnak szövegen kívüli, külső elemek is és az eltérések néha megdöbbenőek. A „tömény és sokrétű fogalmiság” e rejtvényyszerű kibontásának igencsak ellentmondásos értelmezéseket eredményező folyamatára egyetlen példát említek a recepciótörténetből, melynek tematikus feltárásában S. Varga Pál dialogikus diszkusszióba vonja a szellem–anyag luciferi problematikájában megszólaló értelmezőket, Szász Károlytól, Alexander Bernáton, Voinovich Gézán és Róheim Gézán keresztül, a marxista értelmezőkön át Sötér Istvánig. Következtetése, hogy Lucifernek, a tiszta szellemlény szólamában, aki a mű szövege szerint egyáltalán nem tekinthető az „anyag képviselőjének”, s akinek nincs hatalma az anyag felett (Lucifer szavaival: „Ezen kötél erősb, mint én vagyok.”; „S csakis ez az, mi vélem bír dacolni”), mégis egy anyagelvű filozófia jelenik meg szólamában és nyelvhasználatában, mely tulajdonképpen a luciferi érvrendszer része csupán: ez az ellentmondásosnak tűnő sajátos luciferi felfogás okozza az értelmezések radikális elkülönültségét. S. VARGA 1997. 62–69.
A filozófiai nyelvhasználat további sajátossága és egyben értéke a summázatos szentenciózusság, melyet ellentétessé formált kontextusukba helyezten szintén S. Varga Pál elemzett. L. S. VARGA 2000. 114–127.
573. A líraiság tragikái mozzanatait először Schöphlin Aladár vizsgálta: a *Tragédiát* genealógiája felől alapvetően „lírai természetű”-nek látja, míg alap-problémafelvetésének megoldását ugyanakkor egyrészt szatirikusnak, másrészt döntően tragikusnak véli: „A lírája sodrából folyik a tragikus hang. Tragikainak kell felfogni a mű befejezését is. Külsőleg nem tragikái a szónak megszokott értelmében, képtelenség is lett volna Ádámot a shakespeare-i tragédiák végére juttatni. Ádámnak tovább kell élnie, mert a történelem, melyet ő megálmodott, csakugyan le is folyt és jövő is áll az ember előtt. De Ádám élete Tragédia lesz ezután, mert küzdelem, amelynek hiábavalóságát a küzdő előre tudja, nem lehet más, mint tragikái.” SCHÖPFLIN 1923. 173–175.
574. MARTON 2012. 35–42.
575. S. VARGA 2007. 462.
576. S. VARGA 1997. 46–56., 62–69., 71–91.
577. S. VARGA 2007. 462–464.
578. Uo., 469.
579. Az ironikus mozzanatokot foglalja össze Szili József *A Tragédia iróniája* című tanulmányában. L. SZILI 2008. 29–43.
580. Marton Árpád Lucifer érvelésmódjait és meggyőzési technikáit elemzi, különösen a második szín csábítási jelenetére koncentrálna, kiemelve a hiteles színezetben való feltűnés, a csúsztatás, a behízselgés, a gyanúsítás, a nyomatékosítás, az ismétlés általi hitelesítés, a fantomizáció, a soha vissza nem térő alkalommal való kecsegtetés és a gyors cselekvésre való ösztönzés technikáit, mint a befolyásolás manipulatív eszközeit. L. MARTON 2012. 35.

581. Barta János 1951-es nyilatkozatát az MTA Madách-vitáján idézi Kántor Lajos: „Sok évvel ezelőtt, mikor én magam Madách megértésével küszködtem – akkor szabadultam fel és akkor kezdtem Madáchot megérteni, amikor lemondtam arról, hogy műveiben és nyilatkozataiban egységes filozófiát, egységes, harmonikus gondolatrendszert keressek.” KÁNTOR 1970. 8.
Barta János mindkét Madách-könyvében, a *Madách Imre* címűben (1942), illetve a korábbi *Az ismeretlen Madách* könyvében (1931) is egyaránt cáfolja a *Tragédia* gondolatainak rendszertani egységét, az egybehangzó bölcséleti tanítást vagy az egységes világnézetet. Álláspontját később (1976-ban) is megerősíti: „nem tudós, hanem a költő birkózik a nagy kérdésekkel, a mű tehát inkább hordozza kételyeit és viaskodásait, mintsem hogy kész, kiegyensúlyozott világnézetet tükröztetne.” BARTA 1976. 291.
Sótér István szintén nem lát gondolati egységet a *Tragédiában*, hanem „a benne feszülő lírai-dramái tartalmat” értékeli, azonban véleményünk csupán részben egyezik, mivel meglátásom szerint a filozofikum folyamatosan formálódó jellege éppúgy ’lenyűgöz(het)’ az olvasót, mint a lírai-dramái tartam. SÓTÉR 1979. 179–180.
582. Szegedy-Maszák Mihály szerint is a *Tragédia* „szövege mindvégig a problematizmus és nem a szisztematizmus közegeiben mozog”. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 357.
583. A modernitás filozófiai diskurzusának e jellemzőit a *Filozófikus diskurzusok és narratívák, gondolati horizontok és diszkussziók* című fejezetben tárgyaltam.
584. Imre László a szókratészi dialógus mellett (visszaulva Bahtyin poétikai elvére, miszerint az európai regény bizonyos vonulata, így a dosztojevszkiji is, két ókori műfaj regénytechnikai alapelveinek örököse) a szintén ókori menipposzi szatírával való párhuzamra is utal, mivel az, ahogy a *Tragédia* is, az „eszme sorsáról szól”. L. IMRE 2002. 168.
585. Barta János kérdésfeltevéseit a *Nyitottság, kérdésfeltevések és a válaszvariációk jellege* c. fejezetben mutattam be.
Szegedy-Maszák Mihály is megerősíti a szókratészi dialógus hagyományára való visszaulást. L. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 320.
586. NÉMETH G. 1987. 106.
587. S. Varga Pál megerősítve Imre László megállapítását a dialogikus jellegű ironikus hagyományt vázolja: „A mű ugyanakkor ahhoz a hagyományhoz kapcsolódik, amelyben a dialogikus jelleg ironikus funkciót (is) hordoz – mint a szókratészi dialógusban, Lukianosz menipposzi szatíráiban s a középkori népi színjátszásban – a misztériumjátékokban és a moralitásokban. A párbeszédek így azzal jár, hogy a szereplők nyelvi világalkotása és a hozzá tartozó értelemadás mindig ki van téve egy másfajta nyelvi világalkotás és értelemadás felforgató erejének – a szereplők arra kényszerülnek, hogy a dialógus során folytonosan felülbírálják nyelvi magatartásukat, a befogadó pedig arra, hogy folyton változtassa pozícióját.” S. VARGA 2007. 462.
588. MÁTÉ 2004. 37.
589. MÁTÉ 2006. 269–280.
590. *A Tragédia filozófiai forrásairól és gondolati párhuzamairól* című fejezetben részletezve.
591. Vö. Plátón *Parmenidész* és *A szofista* dialógusaival. PLATÓN II. 1984. 809–895., 1071–1229.

592. GADAMER 1984. 257.
593. A kastélyban nevelkedő unokaöcs, Balogh Károly (fia által kiegészített és kiadott) visszaemlékezéséből idézek: „Egy faliszekrényben volt a kis kézikönyvtár, míg a nagy könyvtár, vaskos, s bőrkötésű főlánsaival, sok száz kötetével, a családi levéltárral együtt, az egyik toronyszobában volt elhelyezve. Idebent, a kézikönyvtárban, a gyakoribb használatra szolgáló könyvek állottak. Emlékemben maradt a Bibliának vaskos kötete, Shakespeare munkái, a német klasszikusok közül Goethe, Schiller, Heine művei, egy németfordítású Dante, *Humboldt Cosmose, mely kedvenc olvasmánya volt nagybátyámnak*, Fesslernek németnyelvű magyar történelme: »Die Geschichten der Ungern und ihrer Landsassen«, – mely munkát Fessler nagyrésztben a besnyői kolostorkert tölgyfái alatt írta, – s Gibbon-nak híres műve a római birodalom hanyatlásáról és bukásáról.” BALOGH 1924. 22–23. (Kiemelés – M. Zs.)
594. Veres Szilárda visszaemlékezését Palágyi Menyhért így foglalja össze: „Beszélgetései lelemény, ötlet, szójáték, élcz, sarkazmus váltakozó színeiben ragyogtak. Maga az eredetiség és a genialitás volt ő, mondja Szilárda. De ami Veres Pálnénak különösen imponált, az a rengeteg ismeret és mély tudás, mely Madách társalgásában olyan könnyedén, igénytelenül és elmés formában a főlészíre vetődött. Minden szakban járatosnak látszott: természet-tan, csillagászat, orvos, tudomány, néprajz, világtörténelem egyaránt foglalkoztatták. Mindenre ráért, rengeteg sokat olvasott és mindenből kivonatokat, jegyzeteket készített. Egy időben különösen Humboldttról szeretett beszélgetni, andesi utazásáról, növényföldrajzi vizsgálódásairól, vulkanizmus és neptunizmus kérdéséről stb. A »Kosmos« kétségtelenül igen mély hatást tett Madách szellemére, és nem lehetetlen, hogy ennek a műnek olvasása közben támadt benne a gondolat, hogy egy nemét az erkölcsi kosmosnak írja meg Az ember tragédiájában.” L. PALÁGYI 1900. 282–283. Monográfiájában még egyszer megismétli e feltételezést, ahogy azt a *Tragédia* filozofikus forrásairól szólva már idéztem: Humboldt *Kosmosa* „hozzájárult ihletének folkorbecsolásához. Világosan állhatott előtte, most ő nem a physikai Kosmost – mint ama német bűvár, hanem az erkölcsi Kosmost akarja megírni.” Uo., 338.
595. BÉKÉS 2004. 155. (Kiemelések az eredetiben.)
596. Alexander Humboldt *Kosmos*ának előszavából idéz Békés Vera. BÉKÉS 2004. 154.
597. BÉKÉS 1997.
598. BENGI 2001. 130–146.
599. BÉKÉS 2010. 28.
600. Uo., 23–40.
601. SCHELLING 1985. 828. Vö. BÉKÉS 2010. 29.
602. MÖM II. 756.
603. SZEGEDY-MASZÁK 1880. 363.
604. BARTA 1942. 171–172.
605. NÉMETH G. 1987. 109–113.
S. Varga Pál a szentenciák kontextus-tömörítő, jelentéskonzentráló erejét is vizsgálja. L. S. VARGA 2000. 114–127.
606. MÁTÉ 2004. 15–40.
607. S. VARGA 2007. 461–480.

608. A problémakörök lehetséges megoldási módozatainak logikai strukturáltságát a *Nyitottságának, kérdésfeltevéseinek és válaszvariációinak jellege* című részfejezetben mutattam be.
609. MÁRKUS 1992. 73–74.
610. KOESTLER 1998.
611. Az oszcillációról, a befogadói tevékenységben, tudatban létrejövő feszültségről, mint az esztétikai élmény és hatás formájáról jobbra a 20. század első felében keletkezett esztétikai művekben olvashatunk, Theodor Lipps és Henri Delacroix művészetpszichológiai, Susanne Langer művészetfilozófiai, Ivor Armstrong Richards, Mukařovský szemiotikai és Santayana esztétikai munkáiban. Hankiss Elemér az oszcilláció hatásmechanizmusát elemezve utal e háttérre. Vö. HANKISS 1985. 160.
612. KOESTLER 1998. 23–25. (Az idézet: 23.)
613. Uo., 112.
614. Koestler szerint már maga a műalkotás létezése, ontológiája is erre a biszociatív alapmintázatra épül, hiszen minden műalkotás illúzió, de fiktivitása mégis arra irányul, hogy „olyan mintha valóságos lenne, de mégsem az”, így megteremtve „egy valóságos és egy képzeletbeli univerzumban való párhuzamos létezés” kettősségét. A műalkotás illúziója megtanít egyszerre két síkon létezni: az „itt és most” és az „akkor és ott” világai között, és így az illúzió mágiája lényegében képessé teszi a szemlélőt arra, hogy „meghaladja személyes azonosságának szűkös határait és részesüljön a létezés más minőségeiben.” Uo., 399–409.
615. MÁTÉ 2007a. 117–125.
616. KOESTLER 1998. 140.
617. Uo., 409.
618. HANKISS 1985. 488–598.
619. Uo., 467–487.
620. Uo., 497.
621. Uo., 574–598.
622. Uo., 228–248., 497–510.
623. Hankiss az oszcilláció működési mechanizmusát a következőképpen írja le: „A műalkotás, mint holmi ’gyorsítóberendezés’, gyors és sűrű oszcillálást indít meg többek között a rész és az egész, a konkrét és az elvont, az egyedi és az általános, a régi és az új, az elmúló és a keletkező, az ismeretlen és az ismert, az idő- és a térbeli, a jel és a jelentés között – s minthogy minden egyes átcsapással, az ellentétpár egyik tagjának megsemmisülésével s a másik felvillanásával megismerés-élmény, ’heuréka’-élmény jár együtt, végül e parányi megismerés-impulzusok miriádja valamiféle sugárzó, fénylő szférával veszi körül az adott műalkotást, s konkrét információtartalmának sokszorosára növeli a vele járó, a belőle sugárzó megismerésélményt, igazságélményt [...] a harmóniaélményt, valóságélményt, létélményt is ez az oszcillációs rendszer, az egymásba szakadatlanul át-átcsapó, megsemmisülő és felvillanó ellentétek egyenként parányi, együttesen azonban igen intenzív energiája sugározza.” Uo., 595.
624. Uo., 497., 581.
625. HANKISS 2008. 185–196.

626. Uo., 185.
627. Uo., 201.
628. Uo., 220–221.
629. Uo., 202.
630. PALÁGYI 1900. 334–337.
631. BARTA 1976. 5.
632. HUBAY 1965. 122–125.
633. MÖM II. 1942. 563–568.
634. MADÁCSY 1998. 124–136.
635. MÖM II. 563–569.
636. MÖM II. 564–565.
637. S. VARGA 2007. 462.
638. BÉCSY 1973. 312–337. (Idézet: 327., 335.)
639. „Az így kettéválasztott szöveg érdekessége, hogy a Tragédia kimondott közel 23 ezer szavából (a teljes szókincs, szereplőnevekkel, szerzői utasításokkal valamivel meghaladja a 26 ezret) mintegy 12 ezer, tehát a szöveg nagyobbik fele sorolható a lírai elemhez. [...] Majd tovább játszva a lehetőségekkel azt a felfedezést tettem, hogy miképp a színekből jelenetek bonthatók ki, a lírai szövegmasszából kerek önálló versek alakíthatók ki: himnuszok, ódák, elégiák, epigrammák, ars poetica és persze főként gondolati költemények.” BENE 2000. 16–17.
640. BENE 2000a.
641. SZERB 1978. 425.
642. HUBAY 1978. 54.
643. Részben az ellentétesen és folytonosan elmozduló idősíkokra figyel *Bene Kálmán*, amikor a *Tragédia* szerkezeti modelljét a következőképpen véli leírhatónak: keretszín (1., 2. 3., 15. szín) az idők kezdetét, a mitikus idősíkot jelenítik meg; az egyiptomi, az athéni, a római szín a mesék szintjét, a régmúltat elevenítik fel; míg a múltból a jelenbe, a mondák és a valóság szintjére vezet át a konstantinápolyi, a prágai és a párizsi szín; végül a jelenből a jövőbe ível a *Madách* korát és a jövőt bemutató 11–14. szín, a valóság és az utópia szintjén. BENE 2000. 16.
644. MÖM II. 865.
645. Striker Sándor végzett alapos összehasonlításokat az eredeti Madách-kézirat és az Arany-féle javításokat összevetve. Vö. STRIKER 1996. 140–167. Majd Kerényi Ferenc vetette össze az eredetit a javításokkal. L. KERÉNYI Ferenc 2006. 207–214.
646. MÖM II. 877.
647. HUBAY 1978. 49.
648. „A teremő cselekedet nem a szó ószövetségi értelmében teremt. Nem a semmiből hoz létre valamit; megtalál, kiválogat, átcsoportosít, kombinál és szintetizál a már létező és ismert tényeket, eszméket és készségeket. Minél hétköznapibbak és megszokottabbak a részek, annál meglepőbb az újonnan született egész.” KOESTLER 1998. 140.
649. Az olykor meghökkentő kombinációkat létrehozó jelleget teszi szóvá S. Varga Pál is. L. S. VARGA 1997. 7.
650. KARINTHY 1923. 122.
651. L. 23. jegyzet.

652. L. 5. jegyzet.
653. MÖM II. 579. (Kiemelés: M. Zs.)
A két művészeti ág kiemelése és közös jegyük hangsúlyozása (zenének a matematikával, a költészetnek a logikával) egyfajta esztétikai magyarázattal is bírhat az utókor számára a *Tragédia* zárójelenetében a két-világot összekötő s a magasabb világ felé irányuló jellegük kiemeltségét illetően.
654. BARTA 1978. 14.
655. MÁTÉ 1997. 125.
656. EISEMANN 1991. 58.
657. MARK 1973. 928–954.
658. SÓTÉR 1969. 59–62.
659. BÉCSY 1973. 303.
660. S. VARGA 1997. 104.
661. Kant *A tiszta ész kritikájában* a Sein világa tapasztalati úton megismerhető, a Sollen magát morálunkat, erkölcsünket tükrözi. A Sein világát a logikus, megismerhető természeti törvények hatják át, a Sollen világában az ember saját eszére és erkölcsiségére hagyatkozva maga szab határt cselekvéseinek. KANT 1995.
662. E rokonságot dolgozatom harmadik részében tárgyalom, a *Homogenizáció a korai német jénai romantikus esztétikákban és a Tragédiában* című fejezetben. A kora-modern két-világ „magasságkülönbségének” narratívája éppoly meghatározónak mutatkozik a Van és a Legyen világának szakadéka, végletes szembenállása illetve átjárhatóságának dilemmája révén a madáchi bölcséleti lírában is, melyet értekezésem második részében vizsgálok.
663. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 332.
664. E kettősség együttlétőségére S. Varga Pál hívja fel a figyelmet, példája azonban másra vonatkozik: „Lucifer refutatív beszédmódja maga is tartalmaz egy konfirmatív – természetesen saját igazát megerősítő – elemet: a teremtett világot nem önmagában, hanem az »összhangzó értelem« nevében utasítja el.” S. VARGA 2007. 463.
665. Az Úr monizmusának kizárólagosságát illetően Bárdos József az első szín és az utolsó szín zárójelenetét összevonva emeli ki az Úr szölamát, annak kizárólagos érvényességét hangsúlyozva 2001-ben megjelent könyvében. Ez az értelmezés azonban nem a probléma alakulásának folyamata felől közelít, hanem már ellenérvként szerepelteti azt, amely csak a mű végén jelenik meg, mint harmadik válaszvariáció, a monizmusba bújtatott dualizmus. Vö. BÁRDOS 2001. 15–16.
666. Vö. S. VARGA 1997. 56–69.
667. Ricoeur a rossz eredetéről és létokáról való elmélkedés történetiségét a filozófia és teodícea argumentatív keretein belül vizsgálja. L. RICOEUR 1999. 93–116.
668. A válaszkérés sokféleségét, ugyanakkor monista vagy dualista alaptípusát is illusztrálva idézném Hankiss Elemér összefoglalását *A mítoszok és a Rossz eredete* című írásából. E szerint a Rossz forrása egyaránt lehet az „Istennek az ember által föl nem fogható, meg nem érthető, csak alázattal elfogadható végtelen hatalma és bölcsessége is, mint például a korai judaizmusban, a Jób-legendakörben, vagy később a kálvinista teológiában. Lehet a ROSSZ

forrása a véletlen is, s itt megint csak a görög mítoszokra utalok, de lehet maga a lét is: lehet a lét eleve és alapjában véve rossz, mint a különböző pesszimiztikus színezetű mitológiákban és vallásokban; lehet a ROSSZ forrása a lét eredendő kettéosztottsága jóra és rosszra, fényre és sötétségre, mint például a manicheista felfogásban, a késői judaizmusban vagy a keresztény világkép ágostoni megfogalmazásában, de lehet a ROSSZ forrása az eredendő egységes lét későbbi kettéhasadása, mint például a hinduista, buddhista vagy gnosztikus világfelfogásban. S lehet a ROSSZ forrása maga az ember is: az ember engedetlensége, gyengesége vagy tudatlansága, mint a judaizmusban, kereszténységben, buddhizmusban és még számos más valóságban.” HANKISS 1985. 328.

669. BALOGH 1924. 22.
670. „Legalább is a Talmud és a Midrás, szóval a rabbinikus irodalom költői része nem. Ennek oly mértékű lecsapódásával fogunk találkozni Madách költői műveiben: *Az ember tragédiájában*, a *Mózesben* és egyes költeményeiben, amit eddig senki sem sejtett.” – írja Pollák Miksa. L. POLLÁK 2009. 17.
671. BALOGH 1924. 32.
672. Uo., 47.
673. Kerényi Ferenc a *Tragédia* kritikai kiadásában *Keletkezéstörténet* címmel ad összefoglalót a feltételezésekről, utalva Madách fia és unokaöccse nevelőjével és a két pappal folytatott beszélgetésekre. MADÁCH 2005. 654.
674. Uo., 40–41.
675. Az angyalok teremtéséről, jókról és rosszakról egyaránt sehol sem beszél a Biblia, teremtettségüket is csak egy helyütt említi (Kol 1,16). „Az angyalok próbára tételéről kifejezetten nincs szó a Szentírásban, [...] sem a próba mikéntjéről és tárgyáról. [...] Hittétel, hogy a gonosz szellemeket Isten jónak teremtette, de ők saját magatartásuk következtében gonoszakká lettek. [...] Abból, hogy vétkeztek, logikusan következik, hogy próbának voltak alávetve, és nem állták meg a próbát. Miben állt a próba? Mikor volt? Mennyien vétkeztek? Nem találunk olyan adatokat a kinyilatkoztatásban, amelyekből következtetni tudnánk az ilyen kérdésekre adható válaszokra. Igen nagy valószínűséggel állíthatjuk, hogy bűnük lényege a kevélység volt. A Szentírás ugyanis általános elvként vallja, hogy minden bűn kezdete a kevélység (Sir 10, 15; vö. Tó. 4,13; 1 Tim 3,6; Lk 10, 18). [...] Lehetséges, hogy a bukásakor az angyalok feje, a „tagadás ősi szelleme”, a sátán volt, akit „a világ fejedelme” néven emleget a Biblia (vö. Lk 4,5–8), és akit a szentatyák Iz 14,12 típusos értelmezése alapján Lucifer-nek, hajnalcsillagnak neveznek.” Dr. ELŐD 1983. 116., 127–128.
676. GLASENAPP 1984. 296.
677. BÖHME 1990.
E gondolat majd Kantnál folytatódik *Az emberiség egyetlen történetének eszméje világpolgári szemszögből* című művében. L. a 328. jegyzet.
678. S. VARGA 2007. 463.
679. S. VARGA 1997. 47.
680. Uo., 53–55.
681. Uo., 58.

682. E luciferi dualizmus felfogás kapcsán S. Varga Pál jegyzi meg, hogy először Morvai Győző, majd Barta János hívta fel a figyelmet a *Tragédia* dualista mozgatóerői kapcsán az iráni perzsa ősvallással való párhuzamra: „A perzsa ősvallás úgynevezett dualisztikus felfogása szerint a jó isten, Ormuzd mellett van egy gonosz »isten«, Ahriman (lásd Zalán futásában: Hadúr és Ármány), vele egyenrangú; a világ végéig küzdenek egymással az emberiség történelmében, és csak ekkor győzi le a jó a gonoszt. Ez az elképzelés benne van a *Tragédia*-ban is.” Uo., 55.
- Bíró Béla az Úr és Lucifer közötti viszonyt dualizmusként értelmezi és egyben gnosztikus analógiaként. Feltételezése szerint Madách a szabadkőművesség révén illetve német közvetítéssel ismerkedett meg a gnosztikus tanokkal. Dualista analógiaként értelmezi a gnosztikus tanok két istenképét, a jóságos megváltót, valamint a neki alá rendelt, sőt olykor vele ellenséges Démiurgoszt, mint Lucifert. Az, hogy az ember áldozatul esik a bűnnek, nem az emberre jellemző vétekként merül fel, mivel az egyes ember lelke csupán annak a harcnak a színtere, ahol a Jó és a Rossz örök küzdelme folyik. BÍRÓ 2006. 52–78.
683. S. VARGA 1997. 52–53.
684. Barta János a *Tragédia* szövegében fellelhető luciferi értékpusztító mozzanatokot foglalja össze: „kárörömmel lesi az értékek hullását, sőt maga is rombolni akarja őket. Sokszor megismétlődik ez a mozzanata a *Tragédia* egyes színeiben. Az örök szerelem fellobbanása a fáraóban, az 'ismeretlen érzés', neki csak hitvány anyagi kapocs; az emberméltság lázongása a halálra korbácsolt rabszolgában: 'a haldokló hagymázás örülete'; a tömeg szabadságvágya csak burkolt uralomvágy; Miltiades megengesztelődése a halál előtt: 'hiú ábrándvilág', amelyet meg is átkoz, mert legszebb percét rontotta el. A 'legszebb perc' a káröröm kéje, amelyet a sátán érezne, ha egy értéknek bukását, romlását látná. Ez az egy vonás világít be legjobban a luciferi lelki alkbatba. Vad kárörömmel nézi az értékek bukását, a nagyak lealacsonyodását, sőt maga is segítene letaszítani (... minden szentet kárörvendve vonsz a földnek porába ... XIV. szín). [...] Az álomképekben zajlik le tehát a két lázadónak, Ádámnak és Lucifernek a küzdelme. Az egyik nekivág a történelemnek, azzal a meggyőződéssel, hogy az ember és a világ végtelen értékek forrása, csak saját lábunkra kell és megvalósítanunk őket; – a másik pedig ott leselkedik mögötte, hogy mindezeket az értékeket sorra lerombolja, látszat-voltukat kimutassa, s Ádámot saját romantikus, végtelen lelke magasabb rendű igényei megvalósíthatatlanságáról, a lét értéktelenségéről, az anyag, a bűn és a rossz mindenhatóságáról meggyőzze [...]” BARTA 1942. 113–117.
685. E szövegrészt többen nem Ádám öngyilkossági terve megkérdőjelezésének, hanem a sikerének korán örülő, luciferi kioktatásként is értelmezik. L. S. VARGA 1997. 89.
686. ALEXANDER 1909. 229.
- Alexander Bernát mellett Voinovich Géza, Horváth Károly nézőpontjait S. Varga Pál mutatja be. Kizökkent-e Lucifer szerepéből a londoni szín elejét? – kérdésre válaszolva nézőpontommal megegyezően a nem mellett érvel, mivel Ádám és Lucifer nézőpontjának közeledéseként értékeli, de ez a közeledés csak látszólagos. Vö. S. VARGA 1997. 81–83.

687. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 326.
688. Uo., 330.
689. S. VARGA 1997. 81.
690. S. Varga Pál értelmezésében, Ádám a haláltánc-jelenet hatására azt a következtetést vonja le, hogy a költészet és a szerelem egy olyan beszéd, amely arra készíti a következő szín végén, hogy „megvessük e földnek hitvány porát”, ezért vágyódik majd a „magasb kör”-ökbe. E „magasb kör”-öket viszont Lucifer másképp érti, mint Ádám: „Hát nem vágytál-e, menten salaktól, / Magasb körökbe, honnan, hogyha jól / Értettelek, rokon szellem beszédét / Hallottad?” A luciferi megértés-horizonton belül ez a föld, az anyagi világ elhagyását jelenti. Uo., 85.
 Ugy vélem, e szándékosnak tekinthető luciferi félreértés a kezdete az úrszínbeli rosszakarásnak, mely végül jót okoz, az ádami „élet küzdelem” felismerést.
691. POSZLER 1996. 23.
692. NÉMETH László 1983. 652.
693. Ennek a megoldásnak további kanti analógiáját *Az „és mégis” küzdés filozófikuma és romantikus „új” mítosza* című részfejezetben mutatom be.
694. „Ádám bizonyosságot akar, teljes metafizikai tudást, s a luciferi »tudás« határozott, világos cáfolatát.” BARTA 1942. 148.
695. E konkrét kanti párhuzam vonatkozásában l. HORVÁTH 1984. 230.
 Bővebben *A Tragédia filozófiai forrásairól és gondolati párhuzamairól* című fejezetben mutattam be a kanti gondolati párhuzamok észrevételét az értelmezéstörténetben.
696. BARTA 1942. 166.
697. Uo., 115.
698. HANKISS Ágnes 1978.
699. HARTMANN 2013. 427.
700. *A Tragédia filozófikus forrásairól és gondolati párhuzamairól* című részfejezetben mutattam be a luciferi szólam filozófiatörténeti hátterét az értelmezéstörténet kontextusában.
701. SZERB 1978. 431.
702. NÉMETH László 1983. 656.
703. HORVÁTH 1984. 236–238.
704. MARTINKÓ 1978. 185., 214.
705. BARANYI 1963. 133.
706. Uo., 134.
707. Uo., 131.
708. NÉMETH László 1983. 656.
709. SZERB 1978. 431.
710. Sík Sándor három publikált tanulmánya és egy, a XIX. század irodalmát bemutató, könyvmatos előadásjegyzete foglalkozik bővebben Madách Imrével, illetve fő művével. Elsőként 1911-ben írta meg *Az ember tragédiája értelme* című tanulmányát, mely ismét olvashatóvá vált napjainkban, Bene Kálmán újraközlése nyomán. L. BENE 2002. 57–73. Az egyetemi jegyzet Madáchra vonatkozó anyagát lényegesen kibővítve, tanulmány formájában publikálta a Budapesti Szemlében, 1934-ben. A következő ezt továbbgon-

doló Madách-értelmezés 1961-ben a Vigiliában jelent meg *A százéves Ember Tragédiája* címmel. Sik Sándor-monográfiámban részletesen elemzem e Madách-tanulmányokat. Vö. MÁTÉ 2005. 129–143.

711. SÍK 1934. 229–243.

712. KANT 1995. 605.

713. MÁTÉ 2006. 269–280.

A Tragédia filozofikus forrásairól és gondolati párhuzamairól című fejezetben részleteztem a kanti forrás, hatás illetve gondolati párhuzamok értelmezéstörténeti hátterét. Tudjuk, hogy Madáchnak egy Hegel könyve sem volt, míg könyvtárában megtalálható Kant *A tiszta ész kritikája*, melyre már utaltam. Striker Sándor elgondolkodtatónak véli, hogy a magyar szakirodalom hegel-kanti forrás-arányait felborítva két külföldi szerző is felveti a Kant–Madách párhuzamot, mégpedig Antoni Mazzuchetti 1908-ban és Dieter P. Lotze 1981-ben, Bostonban angolul megjelent könyvében. Striker Sándor összefoglalásából idézve, Dieter P. Lotze rámutat, hogy a Kant művében „tárgyalt három alapvető kérdés megegyezik az álmából felébredő Ádáméival: mit tudhatok? Mit kell tennem? Mit remélhetek?” Hasonló párhuzam Kant szabad akarat posztulátuma, mely „döntő jelentőségű Ádám számára” valamint az, hogy az „etikai cselekvésnek a belső erkölcsi törvényből kell fakadnia, tekintet nélkül annak jutalmára akár e világban, akár a másikon.” Megjegyzem, Dieter P. Lotze könyvét nem ismerve, ettől függetlenül magam is hasonló párhuzamokat állítottam fel egy korábbi tanulmányomban. Annnyiban eltérve Dieter P. Lotze akkor általam nem ismert gondolatmenetétől, hogy a három kanti kérdés közötti analógiát nem a szűkebb, az álmából az utolsó színben felébredő Ádám kérdései között láttam, hanem a szöveg egész filozofikumára tekintettel vontam párhuzamot. Vö. MÁTÉ 2006. 269–280., vö. STRIKER 1996. 92–93., vö. LOTZE 1981. 97–98.

714. KANT 1995. 42.

715. *A Filozofikus diskurzusok és narratívák, gondolati horizontok és diszkussziók* című részfejezetben utaltam ennek kanti áthallására.

716. A tiszta gyakorlati ész alaptörvénye: „Cselekedj úgy, hogy akaratod maxímája mindenkor egyszersmind általános törvényhozás elvéként érvényesülhessen”. KANT 1998. 42.

717. L. 430. jegyzet.

718. A kategorikus imperatívusz feltétlensége azt jelenti, hogy az akarat autonóm, vagyis önmagának hoz törvényt. Az emberben azonban egy gyökeres rossz is lakozik, mely arra ösztönzi, hogy ne tegyen eleget a kategorikus imperatívusz követelményeinek. Kant az erény, a közérdek elsőbbségét hirdette a magánérdekekkel szemben, így lényünk állati vonásait, a gyökeres rosszat legyőzve, csak Isten, a Legfőbb Lény segítségével emelkedhetünk fokról fokra, ember voltunk magasabb szintjeire. KANT 1998. 168–172.

719. BARTA 1942. 152.

720. A VII. század közepén írásba foglalt *Korán* vallási mítosza egy újabb variáns hoz létre. Allah agyagból és vízből alkotta Ádámot és életet lehelt belé. A bűnbeeséssel azonban nem nehezedett az emberiségre az eredeti bűn (Q 2,33), mivel Ádám később megbánta vétkét és bocsánatot nyert, sőt ő volt az első próféta, a föld helytartója, kalifája, aki az emberiséget, melyet

Allah az ő gerincéből hozott létre, az isteni kinyilatkoztatás alapján felvilágosította. L. ARMSTRONG 1998. 176–178.

721. LÉVI-STRAUSS 1971. 136–138.

722. Például Milton *Elveszett Paradisom*ában Ádám hasonlóan az egész emberi nemet jelképező mítikus hős. Milton Ádámnak és Évának a bűnbeesés miatti lelkiismeret-furdalását hangsúlyozza, az Ádám-mítosz újszövetségi, teológiai értelmezését véve alapul. Az *Elveszett Paradisomban* Mihály főangyal látomásokon keresztül mutatja meg az eredendő bűn átöröklött következményeit az emberiség jövőjében, melynek hatására az összülőkben az öngyilkosság gondolata felvetődik. E két mozzanat, a jövőbelátás és az öngyilkosság alapján (is) rokonítható Madách *Tragédiájával*. Részletes összehasonlítást Horváth Károly nyújt. Vö: HORVÁTH 1984. 135–136.

723. Az első összehasonlítás a Bibliával Alexander Bernát szövegmagyarázata, l. ALEXANDER 1909.

Az eddigi legalaposabb összevetésnek Pollák Miksáé tekinthető. Vö. POLLÁK 2009.

724. Thomas R. Mark alapgondolatával megegyezve a mítosz-összehasonlítás felől közelíték a megváltás-jelleghez, vö. MARK 1973. 928–954.

725. Valószínűsíthető, hogy létezett egy jahvista hagyomány, melyet kb. i.e. 9. században foglaltak írásba Judeában, és egy elohista hagyomány, amely később északon, Izraelben keletkezett. A két hagyomány illetve ennek nyomán az *Ószövetségbe* beolvadt rész onnan kapta nevét, hogy Isten neve Jahve-ként (magyarra fordítva Úrként) vagy Elohim-ként fordul elő (magyarul Istenként). Az északi ország összeomlása, kb. i. e. 721 után, a két különböző hagyományt egybefoglalták, ezekben az ószövetségi részekben Isten neve Jahve Elohimként (magyarra fordítva Uristenként) szerepel. Vö. *Az Ószövetség könyvei = Biblia. Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás*, Bp., Szent István Társulat, 1982. 12. A továbbiakban ezt a kiadást használom bibliai szöveg-utalásaimban.

726. Paul Ricoeur szerint „ezáltal lesz az ember a gonosz kezdetévé, azon a teremtesen belül, amelynek abszolút kezdete viszont az isten teremtő aktsa.” RICOEUR 1987. 124.

727. „De a jó és rossz tudásának fájáról ne egyél, mert amely napon eszel róla, meghalsz.” (Ter 2,17)

728. Az Uristen a bűnbeesésről kérdezve, egy kauzális, ok-okozati láncolatot indít el: „Éttél a fáról, melyről megtiltottam, hogy egyél? Az ember így válaszolt: „Az asszony adott a fáról, akit mellém rendeltél, azért ettem.” Az Uristen megkérdezte az asszonyt: „Mit tettél? Az asszony így felelt: A kígyó vezetett félre, azért ettem.” (Ter 3,11–12–13) S a kígyó kísértő szavai is az isteni tiltás okmagyarázatára (azért ezt tiltotta meg Isten, mert) épülnek, azt megcáfolva: „Isten csak a kert közepén álló fa gyümölcseéről mondta: Ne egyetek belőle, ne érintsétek, nehogy meghaljatok.” Erre a kígyó így beszélt az asszonyhoz: „Semmi esetre nem fogtok meghalni. Isten jól tudja, hogy amely napon esztek, szemetek felnyílik, olyanok lesztek, mint az istenek, akik ismerik a jót és a rosszat.” (Ter 3, 3–4–5) A kísértő szerint az isteni tiltás oka egy transzcendens hatalmi 'feltékenység': Isten nem akarja, hogy az ember hozzá (hozzájuk) hasonlatossá váljék. A bűn el-

követése után az isteni büntetés is kettős kauzalitásban, ok-okozati viszonyban történik. A büntetés egyrészt a tiltott fáról való evés, az isteni parancsnak való ellenszegülés miatt történik, a 'ha eszik, akkor' kauzalitásban: Jahve Elohim 'ellenkezést vet' a férfi és a nő valamint ivadékaik közé, Évára a fájdalmas szülést, Ádámra a fáradságos munkavégzést és mindkettőjükre a halált rója: „Arcod veritékével eszed kenyered, amíg vissza nem térsz a földbe, amiből lettél. Mert por vagy és a porba térsz vissza.” (Ter 3,19) Majd egy másik ok-okozati viszonyra, a 'ha már evett, akkor' kauzalitásra helyeződik a hangsúly: „Azután így szólt az Úristen: „Lám, az ember olyan lett, mint egy közölünk, ismer jót és rosszat. De nem fogja kinyújtani kezét, hogy az élet fájáról is vegyen, egyék és örökké éljen. Ezért az Úristen eltávolította az Éden kertjéből, hogy művelje a földet, amelyből lett.” (Ter 3,22–23) *A bűnbeesés után az isteni és emberi minőség még jobban elkülönül, szemben az első történet képmás-hasonlóságával.* A Teremtés 3. fejezete az *Öszkötség* egészében is etiológiai jellegű, mégpedig abban az értelemben, hogy a világban található bajok, szenvedések és halál okának az első emberpárt, annak bűnbeesését jelöli meg, és általános érvényűvé, minden emberre vonatkoztatottá teszi, ahogy ezt például Salamon panasza is bizonyítja: „hisz nincs ember, aki ne vétkeznék”. (1 Kir 8,46). *Az öszközők bűnbeesésének következménye tehát, hogy minden ember bűnös.* (Ter 6,5; Ter 8,21; 1 Kir 8,46; Jób 4,17; Jób 25,4; Préd 7,20; Péld 20,9; Iz 64,5; Jer 30,15; Dán 9,5–6–7; Sír 25,24; Bölcs 2,23–24.)

729. RICOEUR 1987. 123.

730. Uo., 128–129.

731. POLLÁK 2009.

732. Madách Imre Úrnak nevezi Istent. A hagyománynak megfelelően ez a héber Jahve Elohim elnevezés magyar fordítása, Károli Gáspár óta.

A Tóra első teremtéstörténetében Isten neve Elohim, Ádám mítosza itt izraeli keletkezésű, elohista hagyományban gyökerezik. A második teremtéstörténet Istene Jahve Elohim, amely a későbbi, az izraeli és a judeai hagyományt összekötő tudatos egyesítés eredménye. Az Ádám-mítosz így egyrészt elohista hagyományozottságú, másrészt jahvista-elohista eredetű, melyek körülbelül két-három évszázadnyi különbséggel keletkeztek. Ebből (is) fakadhat az, hogy a teremtés illetve az ember teremtésének két fajta története egyrészt ismétlésekkel, másrészt ellentmondásokkal telített.

733. Az első szín égi jelenetének kezdete Goethe *Fausztjára* emlékeztet annyiban, hogy mindkét helyen az angyalok kara és három illetve négy főangyal zengi a dicshimnuszt az isteni teremtés tökéletességéről. Pollák Miksa szerint itt a Jób könyve és Goethe *Fausztja* „együttesen hatottak”. POLLÁK 2009. 33.

734. „Az I. szín számos eleme azt sugalmazza, mintha a kezdeti harmónia megbomlása már eleve szükségszerű, de mindenesetre előre látott lenne és nemcsak az Úr szemében. Az angyalok kara már úgy köszönti a Föld szellemét, mint akinek »változó világömbjén« »nagy eszmék fognak lenni küzdelemben«, »szép és rút«, »mosoly és könny«, »az Úr kedve és haragja« fog rajta »kört venni«. [...] Nos, ez – a bibliai mítosz logikáját követve – csak az ember bűnbeesése utáni állapotra lehet jellemző [...]» HORVÁTH 1984. 185–186.

735. Tudjuk, hogy az *Ósszövetség*ben az Úr egy fa gyümölcsének evését tiltja meg, de a büntetés már a másik fára, az élet fájára is vonatkozik: „Lám, az ember olyan lett, mint egy közülünk, ismeri a jót és rosszat. De nem fogja kinyújtani kezét, hogy az élet fájáról is vegyen, egyék és örökké éljen!” (Ter 3,22). Alexander Bernát a következő magyarázatot fűzi ehhez az eltéréshez, miszerint a *Tragédiában* két fáról van szó: a Biblia szerint Ádám a bűnbeesés előtt halhatatlan volt és büntetésül lett halandóvá. Ezzel szemben „Madách eltér a Bibliától, Isten két fát ajándékoz Lucifernek és mind a két fától egyszerre tiltja el az embert, tehát Madách fölfogása szerint mindjárt halandónak teremtette Isten az embert. Byron Káin-jában is több ízben két fáról van szó.” L. ALEXANDER 1909. 15., 22.
- Pollák Miksa szerint a *Tragédiában* a két fa Lucifer tulajdona, melyet osztályrészül kapott, ugyanakkor ebből a különbözőségből jó néhány következtetés fakad, például ha a két fa Lucifer tulajdona, milyen alapon tiltja meg az Úr gyümölcsének élvezetét vagy a halhatatlanság fájáról való evéstől mért úzheti el. L. POLLÁK 2009. 40–42.
- E következtetések azonban látszólagossá válnak, ha a két szólam, az Úr és Lucifer szólamának saját érvényességi horizontja felől közelítünk. Vö. S. VARGA 1997. 71–76.
736. Pollák Miksa szerint: „Ez teljesen bibliai szólás, megtalálható a Krón. II. k. 15. f. 2. versében: ”Az Úr vagyon veletek, ha ti is óvele lesztek; ha őt keresitek, megtaláljátok; *de ha őt elhagytátok, ő is elhagy titeket!*” POLLÁK 2009. 42.
- Pollák Miksa a bibliai szöveg egybevetésénél a Károli-fordítást vette igénybe, mivel többnyire Madách is ezt használta. Uo., 17.
737. Uo.,
738. Uo., 44–45. (Kiemelések az eredetiben.)
739. HORVÁTH 1984. 157–158.
740. LÉVI-STRAUSS 1971. 133–149.
741. Friedrich Schelling Jénában írt, 1800-ban megjelent *A transzcendentális idealizmus rendszere* című művének zárszavában egy olyan ’új mitológia’ megszületését várja, mely „nem az egyes költő képzeletének szülötte, hanem egy új, úgyszólván egyetlen költőnek tekinthető emberi nemnek az alkotása: [...]” SCHELLING 2008. 312.
742. WEISS 2000. 94–104.
743. „aki mindig törekedve fáradozik, azt mi meg tudjuk menteni (»Der Immer strebend sich bemüht, Den können wir erlösen«) – éneklí az angyali kar” Goethe *Faustjában*. L. HORVÁTH 1984. 178.
744. Uo., 237–238.
745. NÉMETH László 1983. 646–647.
746. Madách Imre levele Nagy Ivánhoz: MÖM II. 929.
- Terentius Maurus *Carmen heroicum*-jának szállóigévé vált sorát – „A könyveknek is megvan a maguk sorsa.” – idézi Madách.
747. GADAMER 1984. 11.
748. BOEHM 1993. 87.
749. GADAMER 1984. 11–13.
750. GRONDIN 2002. 13–14.
- Gadamer *A hallásról* című késői írásában, amellet, hogy elismeri, van hallás

nélküli megértés is, elfogadja a görög logosz fogalom kettős értelmezését, a logosz mint beszéd és logosz mint belső szó, ahogy később Augustinusnál meglévő belső hang, valamint a külsővé vált hang közti különbséget. GADAMER 2000a. 25–30.

751. GADAMER 1990a. 19.
752. ALMÁSI 1992. 163.
Hasonló véleményen van Plessner is, aki szerint vannak olyan kifejeződési formák, amelyeket a nyelv nem képes a maga eszközeivel közölni és megérteni, illetve amelyek bizonyos nyelvi intenciók véghezvitele során lemondanak a nyelv eszközeiről. PLESSNER 1995. 217.
753. GADAMER 1984. 329.
754. BOEHM 1993. 87.
755. GADAMER 1984. 329.
756. Uo. 226.
757. Uo. 198–203., 207–217.
758. Uo., 211.
759. GADAMER 1990a. 11.
760. GADAMER 1984. 264., 279–283.
761. Szegegy-Maszák Mihály *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata* című könyvében elsősorban a különböző művészeti ágak kapcsolataival, a művészetközi hálózatok kiépülésével foglalkozik. Vö. SZEGEDY-MASZÁK 2007.
762. JAUB 1997. 38–39.
763. GUMBRECHT 2003.
764. GOMBRICH 1978. 123.
765. MITCHELL 1994. 82.
766. BLASKÓ 2010.
767. VARGA 2007. 28.
768. A Digitális Madách Archívum illusztráció-gyűjteménye a teljes archívum-
anyaggal együtt hozzáférhető a Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár-
ban, az SZTE TIK-ben. A 45 féle magyar sorozat mellett az illusztráció-gyű-
jtemény a külföldön megjelent *Tragédia*-kiadások illusztrációit is tartalmazza.
769. Az igen gazdag Madách-illusztrációkat Varga Emőke elemzi több tanulmá-
nyában. Vö. VARGA 1997. 199–212., VARGA 2007., VARGA 2008. 118–125.,
VARGA Emőke 2012. 181–243.
A *Tragédiáról* készült fametszetekről, Bartoniek Anna, Buday György, Ká-
konyi István, Szinte Gábor, Fáy Dezső fametszet-sorozatairól nyújt átfogó
képet Képiró Ágnes. L. KÉPIRÓ 2011. 124–131.
770. BLASKÓ 2010. 88.
771. Nagypapa Horánszky Lajos tevékenységét foglalja össze Ifj. Horánszky Nán-
dor, így a Madách-emlékmű felállításának történetét, dokumentálva Rigele
Lajos tevékenységét is. A szobrászművész az állandóan felmerülő anyagi
nehézségek miatt tiszteletdíja egy részéről is lemondott és magára vállalta az
emlékmű gondozását: „lehetőségeimhez képest mindig örködni fogok a
sztregovai síremlék felett, hiszen nemcsak legjobb és legkedvesebb művem-
ről van szó, hanem tartozom ezzel a nagy költő emlékének is. Biztonsággal
és örömmel tölt el az a tudat, hogy Madách sírhelyét az én művem jelöli.” Ri-
gele Alajos az idézett levelet Horánszky Lajoshoz írta. L. HORÁNSZKY 2005.
19., 22.

772. Czene Gál István festmény fotója a Palócföld 2008/3 számának címlapján látható.
773. Jéga Szabó László műalkotásai a kecskeméti a XVII. és a szegedi XVIII. Madách Szimpóziumon voltak kiállítva, valamint láthatóak a Digitális Madách Archivum illusztráció-gyűjteményében. A kiállítás megnyitójának szövege: Máté Zsuzsanna: *Az ember tragédiája – mai szemmel: A 2010. április 23-ai XVIII. Madách Szimpózium kortárs képzőművészeti villámkiállításának megnyitója*, XVIII. Madách Szimpózium, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2011. 132–141.
774. SPENGLER 1994. 714–729.
775. ENYEDI 2010.
776. Gyémánt Csilla több tanulmányában is a szegedi színháztörténeti hátteret mutatja be. Vö. GYÉMÁNT 1997. 212–230., GYÉMÁNT 2008. 125–140.
777. Dr. Németh Antal emlékének ajánlja könyvét Koltay Tamás, Németh Antal színháztörténeti könyvét a *Tragédia* előadásairól 1933-tól folytatva, 1968-ig tekinti át és elemzi a színházi bemutatókat, így a szegedi szabadtéri előadásokat is, Vámos László rendezéséig. Vö. KOLTAY 1990.
778. MARTON 2011. 4–5.
779. A három rendezést vázlatosan hasonlítja össze Andor Csaba, I. ANDOR 2012. 13–20.
780. A szegedi szabadtéri előadásról egy werk-könyv is készült, mely az előadás születésétől, az indulástól a megvalósulás „ünnepéig” követi végig az öszművészetnek is tekinthető alkotómunka folyamatát. A könyv lapjain a számtalan fotó mellett Bérczes László jó néhány interjúja és Vidnyánszky Attila hosszabb írása olvasható, három nagy *Tragédia*-rendezésének 12 éve tartó alkotófolyamatába avatva be az olvasót. Vö. VIDNYÁNSZKY–BÉRCZES 2011.
781. Magony Imre a *Tragédia* nevezetes rádió-hangjátékát mutatta be tanulmányában: MAGONY 2008. 50–60.
782. Az irodalmi szövegekből készített filmes adaptációk elkülönítése a szövegtől való távolság alapján történik, ennek legközelebbi változata a hű adaptáció: MCFARLANE 1996. 19–20.
783. JELES 1993. 37., 39.
784. Emellett a film médiumán belüli médiumok ütközése is megfigyelhető: RÉCZEI 2009. 57–64.
785. KASS 1980.
786. GYÓRFFY 1999. 125–146.
787. Ránki György vallomását idézi Gyórrfy Miklós. L. GYÓRFFY 1999. 131.
788. Uo., 129.
789. Lyotard szerint korunk posztmodern emberének „természete az adatbank”. LYOTARD 1993. 112. A művészetközi kapcsolatháló feltérképezését adatbankok formájában szorgalmazza Lev Manovich is: MANOVICH, 2009.
790. BLASKÓ 2010.
791. ENYEDI 2010.
792. KOZMA 2007. 76–84.
A tanulmány részben felhasználja Praznovszky Mihály *Madách bomlokán túl: Versek a költőről és a Tragédiáról* című összeállítását. Vö. PRAZNOVSZKY 1993.

793. Gondolati párhuzamokat láthatunk Cserjés Katalin szerint a *Tragédia* és az említett művek között. Vö. CSERJÉS 2005. 47–67., CSERJÉS 2004. 79–100.
794. Nagy Edit átfogó válogatást ad Karinthy Frigyes azon műveiből, melyekben a *Tragédia* nyilvánvaló vagy rejtett hatása, áthallása, rájátszása észlelhető, valamint a bevezetésben részletezi az egyes Karinthy-művek kapcsolódási jellegét a *Tragédiához*. Vö. NAGY 2011.
795. SZALAY 1961. 9.
796. KARINTHY 1923. 113.
797. Nagy Edit továbbá Karinthy *Mennyei riport* című regényével lát párhuzamot. NAGY 2011. 16.
798. *Az emberke tragédiáját* majd fia, Karinthy Ferenc állítja össze a hagyatékban talált kézirat alapján, vö. KARINTHY 1979. 283–288., 469–485.
799. KARINTHY 1923. 113–123.
800. SZILI 2008. 29.
801. KARINTHY 1979. 235–250.
802. KOSZTOLÁNYI 1923. 152–160.
803. Kitekintés gyanánt e kultuszra, csupán egyetlen egyesület működését, a már 25. éve működő Nógrád megyei és a szegedi Madách-kultuszt összefogó Madách Irodalmi Társaság tevékenységét ismertetem röviden. A *Tragédia* különös történetének, hatás- és értelmezéstörténete kutatóinak egy része, így a könyvtárosok, színháztörténészek, írók, költők és képzőművészek, középiskolai tanárok, egyetemi oktatók és doktoranduszai a Társaságba tömörültek. A Madách Irodalmi Társaság mindeztidáig 95 saját kiadású könyvet jelentetett meg a Madách Könyvtár – Új folyam sorozatában. A társaság évente kétszer megrendezett tavaszi és őszi szimpóziumai előadás-anyagát évente kötetben jelentetjük meg, a www.madach.hu honlapon is olvashatóan. A Madách Irodalmi Társaság számos résztvevője az SZTE JGYPK Madách-kutatócsoportjának is tagja. Egy olyan értelmezői közösségnek tekinthető e társaság, mely az elmúlt csaknem három évtizedben Madách életseményeinek még homályban maradt pontjaira kérdezett rá, másrészt a teljes életműnek, kiemelten a *Tragédia* hatástörténetét valamint értelmezéstörténeti hagyományának egy részét dolgozza fel. A társaság tevékenysége nem jelenti azt, hogy a madáchi életmű egészét a *Tragédia* erős hagyományozottságából fakadóan kanonikus 'kényszer' alá vonta volna. Szükségesnek látom hangsúlyozni továbbá, hogy a Társaság e sokoldalú tevékenysége nem jelenti továbbá azt sem, hogy értelmezői közössége 'felülreprezentálná' akár a madáchi életművet, akár a *Tragédiát* a magyar irodalomban. Éppen ezt bizonyítja a középnemzedék, így többek között e könyv szerzőjének, mint a társaság alelnökének is azon törekvése, hogy a Madách-hagyomány és az értelmezéstörténet megbecsülése mellett más szempontokat is hangsúlyozottan érvényesítsen; az inkább összehasonlító, interdiszciplináris és gyakran intermedialis jellegű elemzéseikben a *Tragédiára*, mint egyfajta különleges reprezentációra tekintsenek, mely nem csupán az erős hagyományozottsága miatt különleges mű feltevésünk szerint, hanem esztétikai értéke és hatástöbblete okán is.
804. BÉKÉS 2004. 166–167.
805. Uo., 170.
806. Uo., 177.

807. Peternák Miklós szerint William Hogarth: *Vásár Southwarkban* (1733–1734) című festménye nyomán készült rézmetszetre utal Tolnai Vilmos. Tolnai Vilmos megállapítását idézve Peternák e rézmetszet Madáchra tett hatását csupán feltételezi. PETERNÁK 2006. 91.
Tolnai Vilmos szerint: „A Szépművészeti Múzeumban van Hogarthnak, az angol élet szatirikus rajzolójának, több nagy metszete, mely vásárt ábrázol, azon is látni ily képmutogatót. Madách a londoni szín Ádám-Éva bábjátékát is Hogarth-kép hatása alatt írta.” TOLNAI 1921. 113.
808. MORVAI 1914. 464.
809. McLuhan 1964. 23.
810. Remedializáció, mégpedig J. D. Bolter és R. Grusin médialeméleti terminológiájában szólva, mely szerint a szóbeliség-írásbeliség váltásától napjainkig ívelő médiatörténetben az újabb médiumokban mindig nyomot hagynak a korábbiak, azaz remedializálódnak a konvenciói, ahogy az írásban a beszéd mintázata. BOLTER-GRUSIN 1999. 45.
811. GADAMER 1984. 210–216.
812. PETHŐ 2002. 8.
813. ARNHEIM 2004. 7–8.
814. KERÉNYI 2008. 52.
815. Vö. VARGA 1997. 199–212., VARGA 1998. 96–115., VARGA 2008. 118–125., VARGA 2007., VARGA 2012. 181–243.
816. MITCHELL 1997. 339., MITCHELL 1980.
817. Vö. IMRE 2009. 20–35., IMRE 2013.
818. BENE 2014. 169–173., KLOEPFER 1999. 43.
819. Wolf egyúttal maga is felhívja a figyelmet a taxonomikus kategóriák rögzülésének a veszélyeire illetve hiányosságaira is. Wolf 2002. 163–179.
820. SZÖNYI 2004. 19.
821. Petőfi S. János a dominánsan verbális szövegek szemiotikai textológiájából és didaktikájából gondolja levezethetőnek a multimediális kommunikáció didaktikáját, így az alárendelődik a szövegnek, a vehikulum alrétegeként konceptualizálódik, képisége pedig kisajátítódik a nyelvi által. PETŐFI 1996. 7–21.
822. KIBÉDI VARGA 1997. 306.
823. KEPES 1979. 5–6., 11.
824. Egy irodalmi szöveg filmes adaptációja a legtagabb értelemben, mely elsődlegesen recepció is egyben, magában hordozza a „médium-nyomat” és az ahhoz való viszonyulást is. Szimbolikus értelemben reprezentálja az irodalmi művet, materiálisan pedig egy újabb médiumban jelenik meg. PEACH 1998. 447–475.
Vajdovich Györgyi az irodalmi művekből készült filmes adaptációk különböző típusairól ad részletes és összehasonlító elemzést, Klein, Parker, Bordwell és Wagner felosztásainak ismertetésével együtt. VAJDOVICH 2006. 678–692.
825. A filmes adaptációk jellegét vizsgálva Vajdovich Györgyi az irodalmi műhöz való tematikus és/vagy nyelvi illetve eszmei „hűségéhez” képest való eltérés nagysága szerint kategorizál. Eszerint az adaptációk négy típusát különbözteti el: az adaptált műhöz legközelebb állóként a „transzpozíciót” (áthelye-

zés az egyik formanyelvről a másikra), a „hűséget” tekintve ettől távolabb álló „szabad adaptáció”, az interpretációt és legtávolabbiaként a „kölcsonzést”, mely már nem is tekinthető a klasszikus értelemben vett adaptációnak. Vö. Uo., 685–686.

Ha ebbe a tipizálásba illesztjük Jankovics Marcell animációs filmjét, akkor a „szabad adaptáció” típusáról beszélhetünk.

826. Philip Stewart szerint a művészetek közötti hierarchiában az illusztráció többek között azért is került hátrányos helyzetbe, egy „alkalmazott műfaj”-i kategóriába, mert egy narratív jellegű imitációt követett. Stewart kutatásai eredményeképpen az illusztráció önállósága, autonomitása mellett érvelt. STEWART 1992. 1–39.

827. BÄTSCHEMANN 1998. 56.

828. Stephen Carr az elsődlegességnél, mint „kronológiai viszonyról”, és az illusztráció alárendeltsége valamint a „fordítás-analógia” szempontjai helyett fontosabbnak tartotta a szöveg szerkezete és az illusztráció képi szerkezete közötti viszony vizsgálatát. CARR 1980. 378.

A szemiotikai kód viszonyai alapján azonban az illusztrációt még mindig alárendelt helyzetben határozzák meg: a „mellékszerepben lévő média (vagy kód) a főszerepben lévő művet magyarázza, megvilágosítja, tehát bizonyos plusz információt hordoz. A két kód együttesen jelenik meg a reprezentációban, de nem olvadnak teljesen össze és nem is egyenrangúak.” SZÖNYI 2004. 19.

829. KIBÉDI VARGA 1997. 307.

Varga Emőke az „interreferenciálisnak” nevezett kölcsönviszonyt négy típusban különíti el: metaforikus, metonimikus, szinekdotikus és ironikus jellegűnek. Vö. VARGA Emőke 2007. 9.

830. VARGA 2012. 22–23., 25.

831. VARGA 2007. 15.

832. „A teljes képhatású, önmagukban is érthető kartonok nemcsak mint képek mesteriek, hanem a szövegnek is legjobb, leghűbb kifejezői.” Varga Emőke idézi Lándor Tivadart. Vö. LÁNDOR 1902. 233–250., l. VARGA 2012. 182.

833. BLASKÓ 2010. 9.

834. *Az ember tragédiájának* könyvkiadása Zichy Mihály illusztrációival 1887-től csaknem öt évtizeden át, számos alkalommal megjelent. Kass János illusztrációival 1966-ban a Magyar Helikon és a Szépirodalmi Kiadó gondozásában jelent meg a *Tragédia*, majd ezt követően még három másik kiadásban. Vö. BLASKÓ 2010.

Buday György illusztrációival az 1936-os svéd kiadásban és az 1999-es angol nyelvű *Tragédia*-kiadásban jelent meg, ez utóbbi magyar kiadónál: Imre MADÁCH, *The Tragedy of Man*, translated from the Hungarian by Thomas R. MARK, illustrations by György BUDAY, with an afterword by Mihály SZEGEDY-MASZÁK, Budapest, Fekete Sas Kiadó, 1999.

835. MÁTÉ 2010a. 27–31.

836. Az Athenaeum díszkiadásában, 1887-ben 15 Zichy rajz jelent meg, majd a második díszkiadás, 1888-ban további öt illusztrációval bővült. L. BLASKÓ 2010. 25.

837. Peter Krüger a művészettörténeti elbeszéléskutatáson belül, a képet „kép-szöveggént” olvasó kutatási irány (pl. Felix Thürlemann, Gottfried Boehm,

Wolfgang Kemp) eredményeit foglalja össze, miszerint a „képolvasás” lineáris (tehát szukcesszív) és ugyanakkor szimultán is, az észlelés sorrendisége és az egészet átfogó egysége. A „megértő észlelés” időbeli sorrendiséget is magába foglaló képolvasási folyamatban bontakozik ki a „képcselekmény”, a „képi elbeszélés”, a kompozíció által irányított képi történés. KRÜGER 1998. 95–116.

838. KASS 2006. 29.

839. MÁTÉ 2005. 115., 164.

840. CSAPLÁR 1967. – CSAPLÁR Ferenc, *A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1967. Irodalomtörténeti Füzetek, 52.

841. VARGA 2012. 188–189.

842. VARGA 2008. 118–125.

843. VARGA Emőke 2007. 43–44.

Varga Emőke Kass János-könyvében az illusztráció-sorozat egészét mind a művész életművébe elhelyeztetten, mind a kritikai fogadtatás felől, valamint teoretikus megközelítéssel, a metaforikus interreferencialitás alappéldájaként elemzi.

844. CSATHÓ 1957. 13–26.

845. Erre vonatkozóan egy adat Kerényi Ferencről: „Annyi bizonyos, hogy a 125 évvel ezelőtti elhatározó lépés nélkül a *Tragédia* csak az irodalmi drámapéldakincs darabja lenne, hiszen az ősbemutató idején az 1880-as Madách-összkiadás és a korábbi önálló kiadások már a könyvesboltok padlásain porosodtak, a színpadi siker hatása azonban ide is elhatott. A korabeli sajtóból tudjuk, hogy Marosvásárhelyen például 85 példányt adtak el néhány nap alatt 1885 februárjában, az ottani bemutatót követően.” KERÉNYI Ferenc 2008. 52.

846. NÉMETH Antal 1933. 11–12.

847. PAULAY 1883.

Paulay Ede rendezői példánya: MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*, színre alkalmazta és öt szakaszra osztotta PAULAY Ede, Nemzeti Színház, 1883, OSZK Színház-történeti Tár, E. 162. (rendezői példány)

Az 1883-ban színre vitt darab Paulay-féle *Súgókönyv* Andor Csaba fotokópiáinak köszönhetően az OSZK mellett hozzáférhető a Digitális Madách Archivumban.

848. ANDOR 2008. 49.

849. Jászai Mari Évát kilenc évig, Nagy Imre Ádámot tizenegy évig alakította, „legtovább pedig a Lucifert alakító Gyenes László, aki a negy századik előadásnak is szereplője volt 1923. június 13-án, csaknem negyven évvel az ősbemutatót követően.” Uo.

850. Andor Csaba *Az ember tragédiája ősbemutatója* című esszéjében a korabeli visszaemlékezésekből és Paulay naplójából vett részletekkel mutatja be. Uo., 47–50.

851. Néhány bíráló mondatát emelem ki: „kiállthatatlanok voltak az arkangyalok éktelen konzervatóriumi éneklésükkel”. Az Úr hangja sem volt jó színészválasztás szerinte, mivel olyan színésszel mondták el, akinek beszédhangját a közönség azonosíthatta az „unalmas, pedáns, kiállthatatlan szerepekre kárhoztatott színésszel”. Vagy Jászai Mari Éva sokszínű nőiségébe „egy egységet akart belevinni s egy melankolikus alaphanggal különböztette meg, ahol

csak lehetett. Ezt hibának tartom. Éva az 'asszony' s a nő lénye vonzó elemeinek majd egyikével, majd másikával, hibáival és érényeivel változatosan röpkedi körül a küzdő Ádámot.” Hasonlóan bírálta a Lucifert alakító Gyenes Lászlót is: „A gondolatnak, a mely könnyű, az axiómának, a szentenciának, a mely röpké: a nyugalom s az egyszerűség adnak nagyobb súlyt, nem a kiabálás és a hadonászás.” RÁKOSI 1883. 2–3.

852. RÁKOSI 1883a. 2–3.
853. BARTA 1942. 176.
854. KERÉNYI Ferenc 2008. 53.
855. NÉMETH Antal 1933. 49–52.
856. KERÉNYI Ferenc 2008. 53–54.
857. DÓZSA 1983. 94–146.
858. FÖLDESZDY 2007. 64–65. (Kiemelés: M. Zs.)
859. Kerényi Ferenc idézi Hevesi Sándort. L. KERÉNYI Ferenc 2008. 54.
860. RADÓ 1965. 189–190.
861. KERÉNYI Ferenc 2008. 52.
862. Paulay Edének a Fővárosi Lapok XX. évf. 220. számában 1883. szeptember 20-án megjelent írásából.
863. A 21. századi előadások közül a Paulay-féle rendezéshez hasonló arányú rövidítés, szövegátfordítás és szereplőcsere a 2002. március 15-ei, az új Nemzeti Színház megnyitó díszelőadására, Szikora János rendezésére volt jellemző. Ez a rendezői interpretáció applikatív jellege révén erőteljesen asszociáltatott korunk aktuális problémáira. Nagy szakmai vihart kavart e bemutató, hiszen soha ekkora szövegváltoztatásokat, rövidítéseket és egyéb módosításokat nem kellett „túlélnie” Madách *Tragédiájának*, mint e rendezői felfogásban. Az előadás szövege az eredetinek majdnem a felére csökkent, közel annyira, mint Paulaynál. A szerepeket a rendező tudatosan felcserélte, így a szereplő több esetben más szövegét mondta: például Éva az Úrét, Ádámét, Luciferét, Ádám Évát stb. Hasonló szerepcsere, de kisebb arányú, Paulaynál is megfigyelhető, az Úr helyett az Angyalok kara beszél az első színben illetve az utolsóban a Főangyalok válaszoltnak Ádám kérdéseire az Úr helyett és az Úr hangja csak az utolsó sorban hangzik fel. A XV. színből pedig alig maradt valami: az Úr, az Angyalok kara nem fért bele a rendezői koncepcióba, hangjukat sem halljuk. A Szikora-féle bemutató részletesebb elemzése Varga Magdolnától olvasható. L. VARGA Magdolna 2003. 267–277.
864. MÁTÉ 2009a. 13–27. (A kiemelt Paulay-féle szövegrövidítések fotókópiáival jelent meg tanulmányom.)
865. A *Tragédia* ősbemutatójának eddigi legteljesebb megközelítésének konklúziójában Imre Zoltán arra a következtetésre jut, hogy a *Tragédia* Paulay-féle rendezése is hozzájárult ahhoz, hogy a Nemzeti Színház elit-kulturális intézmény legyen és maradjon, és az európai kultúrához köthetőnek mutassa be a magyar nemzeti kultúra értékeit. IMRE Zoltán 2013. 72–90.
866. Czóbel Minka mély vallásosságát mutatja, hogy a Szentföldről hozott szelencével és kereszttel együtt kérte, hogy temessék el – Takács György visszaemlékezése szerint. L. TAKÁCS 2008. 162–163.
867. Például *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig* kötetben a néhány utaláson túl számottevő méltatást nem találunk, csupán egy összgezést: Czóbel Min-

- ka (Reviczkynél korszerűbbnek tekinthető) szecessziós költészete a „személyiség és környezete viszonyából kibontható modern tapasztalásoknak” ad hangot: a külső és belső relativizálódásának, a személyiség kontúrait feloldó emlékezésformáknak.” L. SZEGEDY-MASZÁK – VERES 2007. 609., 807.
868. VELÁ CZKI 2008. 74–75.
869. S. VARGA 1994. 235.
870. SIPOS 2008. 10.
871. Takács György visszaemlékezésben, aki serdülőkorában ismerte az idős Czóbel Minkát, a költő nő csúnyaságát egyértelműen tévedésnek véli, leírása szerint a kor divatjának megfelelő ruhákat viselt, többet maga tervezett, arca merengő, telt, határozott vonalú volt és a visszaemlékező – apró történeteken keresztül – kiemeli Czóbel Minka természet-, állat- és ember-szeretetét. Vö. TAKÁCS 2008. 160.
872. VELÁ CZKI 2008. 61.
873. KIS 1980. 16–17.
874. MARGÓCSY József 2008. 34–35.
875. S. VARGA 1994. 235.
876. Uo., 238–239.
877. Uo., 250–253.
878. VELÁ CZKI 2008. 62–65.
879. SIPOS 2008. 10–11.
880. MARGÓCSY József 2008. 34.
881. KIS 1980. 69–70.
882. SIPOS 2008. 13.
883. „Csak mellékesen jegyzem meg, hogy akad két többé-kevésbé sikeres és színvonalas, ám jórészt ismeretlen kísérlet a magyar irodalomban, amelyek mintha ezt a hiányt akarták volna pótolni: Ádám álma után Éva álmát szeretnék volna rekonstruálni. Az első, nagyon dilettáns és nevetséges kísérlet a Madách-kortárs, gyenge Jókai-epigon, Péterfalvi Szathmáry Károly: Az asszony komédiája című, hátborzongatóan rossz drámai költeménye. A másik mű hasonlóan ismeretlen – ám lényegesen színvonalasabb alkotás. 1900-ban keletkezett, nem másolja a bibliai alapokra épülő kompozíciót, hanem egy másik eredeti mítoszt alkot. Ahogy Madách a Bibliát, a Faustot, Az elveszett paradicsomot tekinthette mintának, s alkotott nyomukban mégis eredeti, önálló kompozíciót, ez a mű a Don Juan-legendát értelmezi újra. A Donna Juanna című szecessziós stáció-dráma a halott Szép Fülöp és Őrült Johanna nászából született megközelíthetetlen szépséget lépteti fel mítoszi és történelmi jelenetekben. Donna Juanna többek között Julius Caesarral, Don Juannal és Jézussal is találkozik a különböző stációk során. Czóbel Minkának, aki „Éva álmát” mutatta be, Madách művéhez méltó lírai (ha nem is olyan mély gondolati, filozófiai) színvonalon, nem volt olyan szerencséje, mint költőnknek: ő is egy írogató, kissé amatőr, irodalmi outsider kisbirtokos nemes volt, de az ő munkásságát nem ismerte el, tehetségét nem fedezte fel saját korában egy Arany Jánoshoz hasonló tekintély. Felfedezése a huszadik század utolsó negyedére maradt, ám Weöres Sándorra, sajnos nem figyeltek úgy, mint Arany Jánosra.” BENE 2004. 183–184.
884. Osvátot idézi a *Donna Juanna* című drámai költemény fogadtatását, műfajosságát is tárgyaló Karádi Zsolt. L. KARÁDI 2008. 149.

885. PÓR 1971. 133.
 886. Karádi Zsolt összefoglaló ismertetése alapján. L. KARÁDI 2008. 150–151.
 887. Megjegyzem, Czóbel Minka a lírai kötetek mellett folytonosan kísérletezett más műfajokkal is, így például a 1891-ben jelent meg a *Hafia* című kisregénye, 1897-ben a *La migration de l'âme – dialogues philosophiques (Lélekvándorlás – filozófiai dialógusok)* című drámaként jelzett műve, 1906-ban jelent meg a *Pókbálók* elbeszéléskötete és 1908-ban a *Két arany hajszál* című regénye.
 888. KARÁDI 2008. 155.
 889. Czóbel Minka Nietzsche műveit németül olvasta, így feltételezhető, hogy ismerte a kereszténységet támadó, *A vidám tudomány* című művét is, a *Sternen-moral (Csillag-erkölcs)* című betétverssel együtt, de konkrét adatunk erre vonatkozóan nincs. Párhuzamos a csillag metaforája, mely mind Nietzsche versében, mind Czóbel Minka művében a felsőbbrendű ember metaforája. A másik rokonság a Nietzsche-vers és az VIII. Irgalom jelenet között fedezhető fel, mégpedig a részvét, a szájalom elutasításában az „idegen” irányában, valamint a ’tisztaság’ parancsában illetve minőségében. Vö. NIETZSCHE 1989., NIETZSCHE 2003.

Csillag-erkölcs

Kit rendelt csillag-pálya vár,
 mit neked, csillag, a homály?

Zúgj át üdvözülten a mán!
 Nézz túl idegen nyomorán!

Fény hazád a nagymesszi ég;
 ne tórd meg a részvét bűnét!

Parancsod csak egy: tiszta légy!
 (Fordította: Szabó Lőrinc)

890. KARÁDI 2008. 153., 157–158.
 891. PAULAY 1988. 211.
 892. Paulay rendezőpéldánya az 1883-as Ősbemutatóról a nyitánnyal együtt összesen 34 zeneszámot különít el. Vö. PAULAY 1883.
 893. KAIZINGER 1997. 42–45.
 894. A külföldi *Tragédia*-bemutatók kísérőzenéinek szerzői, Győrfy Miklós gyűjtése alapján: Rudolf Walner (München), William Sichel (Hamburg, Bécs), Franz Salmhofer (Bécs), Peter Janssens (Bécs), Vermes Péter (Kolozsvár), Oláh Tibor (Marosvásárhely), Peter Michale Hamel (Kassel). GYÖRFFY 1999. 133–136.
 895. Veress Gábor, *Dicsőség a magasban*, 1905. (Pesten metszett hangjegyek és nyomtatás. A kötés Kolozsvárt készült.) Vö. BARTHA 1965.
 896. GYÖRFFY 1999. 127–128.
 897. Dohnányi Ernő (Pozsony, 1877–New York, 1960) kilencévesen, 1886-ban szerepelt először nyilvánosan, Pozsonyban. A Pozsonyi Gimnáziumba ismeri meg a nála négy évvel fiatalabb Bartók Bélát, akihez jóval később személyes barátság is fűzi. 1894-től ’96-ig a Magyar Királyi Zeneakadémia zongora és a zeneszerzés tanszakán tanult, Thomán Istvántól (Liszt egykori tanítványától) zeneszerzést, Koessler Jánostól (Brahms barátjától, Bartók,

Kodály későbbi tanáratól) pedig zongoraleckéket vett. 1895-ben, 18 évesen írja 1. opus-számmal ellátott művét a *c-moll zongoraötös*, amit Koessler János közbenjárására Johannes Brahms is megismer és előadat Bécsben, még 1895-ben. Brahms állítólag annyit fűzött hozzá a darabhoz, hogy: „Magam sem tudtam volna jobban megírni”. Az 1896–1899 közötti Berlini Zeneakadémiai éveit koncertkörutak követik. 1905-től tíz éven át a Königlische Musikhochschule, Zeneművészeti Főiskola zongoratanára, addigi legfiatalabb professzora, Berlinben. Majd 1919-től 1944-ig a Filharmóniai Társaság elnökkarnagya. 1922-ben az Operaház bemutatta *A vajda tornya* c. operáját. 1925-től a New York State Symphony Orchestra vezető karmestere. 1916-tól tanított a Zeneakadémián, majd 1928-tól a Zeneakadémia professzora, később, 1934-től a Zeneakadémia főigazgatója lett. 1930-ban a szegedi Fogadalmi Templom felavatására megírja „*Szegedi mise*” c. művét. 1931-től a Magyar Rádió zeneigazgatója, 10 esztendőn át. 1936. november 9-én a *Cantata Profana* (Bartók) magyarországi ősbemutatóját vezényelte a Budapesti Filharmóniai Társaság élén. Az ő nevéhez fűződik a budapesti filharmonikusok világhírének megalapozása. 1944 novemberében emigrált Ausztriába, majd 1946–1948-ig Dél-Amerikában volt. 1949-től haláláig, 1960-ig a Florida State University zongora- és zeneszerzés professzora volt, Tallahassee-ben. 1945-ben a hazai igazolóbizottság alaptalanul háborús bűnösséggel vádolta, felmentették a vádak alól, de a gyanú megmaradt, mely beárnyékolja későbbi pályafutását. Hazánkban a rendszerváltásig jogtalanul és igazságtalanul mellőzték, mit több elfelejtettek életművét. Vö. VÁZSONYI 2002., DOHNÁNYI 2005.

898. KUSZ 2014. 85.

899. Amerikai, haláláig tartó emigrációja idején, tanítványai azon kérdésre, miszerint „mi a kedvenc műve”, válasza: „Ilyenkor azt feleltem, hogy: nincs. Tagadhatatlan, legbüszkébb vagyok a *Cantus vitae* [Op. 38], melyen három évig dolgoztam, de a gondolatokat hozzá hosszú éveken át gyűjtöttem, érleltem és a 2. *szimfóniámra*, mit tíz évi pihenés után itt Floridában teljesen átírtam, [...] Nemcsak azért ragaszkodom ezen műveimhez, mert ezek a legmonumentálisabbak, de mert ezek legjobban fejezik ki gondolatvilágomat, életfilozófiámat.” Részlet Dohnányi *Bűcsű és üzenet* című önéletrajzából. Fordította és idézi: KUSZ 2014. 86–87.

„The Symphony was written – in its first version – about 12 years ago, after I had composed my ‘Cantus vitae’, a work for Soli, Chorus, and Orchestra based on words taken from Imre Madach’s dramatic poem ‘The Tragedy of Man’. [...] the Symphony [...] arose under the influence of the same ideas. The essence of these, – in my opinion, also Madach’s work: ‘The goal is the end of the glorious fight; the goal is death, *life is a struggle*.’” Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi Collection). Idézi: KUSZ 2014. 87.

900. GYÓRFFY 1999. 129. A *Cantus vitae* keletkezéstörténetéről lásd James A. GRYMES: „*A Cantus vitae (op. 38) szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója*” (ford. Mészáros Erzsébet) = DOHNÁNYI 2005. 3–20.

901. FALK 1941.

902. DOHNÁNYI 2004.

903. PALLÓS 2004.

904. A. GRYMES 2005. 3–20.
905. PALLÓS 2004.
906. KUSZ 2014. 69.
907. PETHŐ Csilla 2002. 18.
908. RÁNKI 1971. 3–4.
909. LOHR 1971. 22.
910. FEUER 1971. 21.
911. TILL 1973. 466–470.
912. RAICS–KERTÉSZ 1971. 3–5.
913. BOROS 1971. 1–2.
914. A Kossuth Rádió 1970. december 4. 19.00-tól közvetítette az előadást. A felvétel később többször is elhangzott a Bartók Rádióban a hetvenes évek folyamán. Később a Hungaroton készített egy lemezt. A felvétel tartalmazza a haláltáncot, a falanszter, az ürrepülés, a nukleáris katasztrófa és a Föld pusztulásának látomását, a jégvidék és az ébredés és számvetés képeit. A lemezen Melis György, László Margit, Rozsos István, Gregor József, Kishegyi Árpád, Antalfy Albert, Turza Imre, Tóth Kornélia, Egri László, Kovács Erzsébet, Illés Mihály, Hami Béla, Jakobinyi Mária, Mosolygó Miklós működött közre, a Debreceni Kodály Kórust és a Magyar Állami Operaház Zenekarát pedig Ferencsik János vezényelte. A család a közelmúltban adta át a Zenetudományi Intézetnek Ránki György zeneszerzői hagyatékát, benne olyan eddig nem nyilvános dokumentumokat, amelyek a *Tragédiához* kapcsolódnak. A dokumentumok között van a szöveggönyv több vázlata és a teljes opera hangfelvétele amatőr énekesek közreműködésével, Ránki zongorakiséréttel.
915. Eötvös Péter legújabb operája a fiatal német író, Albert Ostermaier drámájának átdolgozásán alapul. Az eredeti Ostermaier-történetnek, amelyből Eötvös Péter *Az örök tragédiája* című, 2010-ben Kovalik Balázs rendezésében Münchenben bemutatott operáját írta, Lucifer a főszereplője. E darabbal azonban nem volt teljes mértékben elégedett a szerző Eötvös Péter, és a számára legérdekesebb személyt, Lilitet szemelte ki új operája címadó alakjának.
916. A zeneszerző nyilatkozata a Színház.hu Magyar Színházi Portálon, 2014. január 18-án.
917. MÁTÉ 2015a 7–20.
918. KASS 1980.
919. KASS 2006. 29.
920. DIZSERI 2006.
921. KÉPÍRÓ 2013. 97–99.
922. NÉMETH Zsófia 2015. 201–215.
923. KASS 2006. 29.
924. LINDNER 2009.
925. MARGITHÁZI 2002.
926. BÍRÓ Ivett 2001.
927. NÉMETH Zsófia 2015. 201–202.
928. KASS 1994. 15.
929. GYENGE Zsolt 2011.
930. CSANDA–LAIK 2011.

931. JANKOVICS 2012.
 932. JANKOVICS 2011.
 933. BÍRÓ Ivett 2001. 20.
 934. KLOEPFER 1999. 43.
 935. BENE Adrián 2014. 169–173.
 936. PETHŐ 2002. 18.
 937. MARGITHÁZI 2002.
 938. JAKAB APONYI 2011.
 939. CSANDA–LAIK 2011.
 940. Már az egyiptomi színben a rabszolga halálánál felesége gyászakor, majd a következő, az athéni színben, háromszor is halljuk, egyre hosszabb és hosszabb részletekben. Például miközben a nép az agorán Miltiádészről vitatkozik, hol a hősként magasztalva, hol árulónak nevezve, eközben felesége Athéné istennőnek állatáldozatot mutat be, először itt csendül fel néhány ütem, majd másodszor már a feleség imáját kísérik a *Lacrimosa* emelkedett taktusai, miközben az agorán a demagógoktól befolyásoltan a nép árulóként ítéli halálra a hős hadvezért, majd végül a hős hazaérkezésének meghitt pillanatait kíséri egy hosszabb zenei részlet e tételből, egyrészt feloldva az eddigi feszültségeket, másrészt viszont fájdalmas hangzásával előre sejtetve a hadvezér halálát. Amíg a görög színben a *Lacrimosa* tételének motívumai uralkodtak, a következő római színben bár itt is felcsendül néhány taktusa, ám dominánsabban a *Requiem* másik tétele, *Dies irae* kap kiemelt funkciót Szent Péter megjelenésétől.
 941. Pusztai Virág a madáchi szerzői, a látványra vonatkozó utasításokkal hasonlítja össze az egyes színek animációs megjelenítését és ezen keresztül is bizonyítja, hogy az animációs film nem tekinthető illusztrációnak. PUSZTAI 2013. 89–96.
 942. MARGITHÁZI 2002.
 943. LACHMANN 1995. 273.
 944. BAZIN 1999. 84–100., PETHŐ 2002. 62.
 945. S. VARGA 2007. 461–480.
 946. ECO 1998. 315.
 947. MÁTÉ 2015. 70–79.
 948. GYENGE Zsolt 2011.
 949. JAKAB APONYI 2011.
 950. M. TÓTH–KISS 2014.
 951. JANKOVICS 2012.
 952. CSANDA–LAIK 2011.
 953. HOPPÁL–JANKOVICS–NAGY–SZEMADÁM 1997. 62.
 954. HOPPÁL–JANKOVICS–NAGY–SZEMADÁM 1997. 70.
 955. GOMBRICH 1978. 123.
 956. GADAMER 1994. 161.
 957. MÖM II. 579.
 958. BARTA 1942. 155.
 959. NÉMETH G. 1987. 99.
- Nemcsak a lírára, hanem a fő mű felől a teljes életműre vonatkoztatja ezt az eszköz-funkciót: „Többi, más műfajú művei elsősorban eszközöknek szá-

- míthatnak ez egy keletkezésének és jelentésének magyarázatához.” NÉMETH G. 1971. 150.
960. BARTA 1931. 64.
961. NÉMETH G. 1987. 98–99.
962. Részlet Madách Imre Arany Jánosnak 1861. november 2-án írt leveléből. MÖM II. 867.
963. Értekezésem e második része korábbi, *A versel(get)ő Madáchról* című tanulmányisorozatomhoz képest annyiban is továbbgondolást jelent, hogy a filozofikum esztétikummal való átlényegülésének problematikájára és e líra ’másizúságára’ koncentrálok, vö. MÁTÉ 2008. 9–156.
964. A Madách-monográfiák többségében, valamint Schéda Mária és Bene Kálmán tanulmányisorozatában, összességében megelhetjük a madáchi líra ezen megközelítéseit. Vö. PALÁGYI 1900., VOINOVICH 1914., BARTA 1942., SCHÉDA 2002., KERÉNYI Ferenc 2006., BENE 2008. 157–284.
965. GYULAI 1880. IV.
966. „Madách költői tehetség, de szorosan véve nem lyrai; a dálnak önkénytelen kiömlése, az ódának merész szárnyalása nem az ő sajátja. Ő az elégiái ellágyulás és filozófiai elmélkedés, mély meghatottság és keserű gúny vegyületének költője, a melyek egymást élesztik és mérséklük. Küzd magával, az érzések és eszmék súlyával, a nyelv és a verselés nyűgeivel. A belforma lyraibb báját, a külforma zengzetesb rhythmusát mintha megtagadta volna tőle a természet.” Uo., VI.
967. „A költemények tartalmából vagy hangjából könnyen hozzávethetni, hogy mily időben írtak. Némelyekben ifjúkori benyomásait rajzolja, másokban családélete boldogságát, most fogsága szenvedéseit zengi, majd hazafiúi fájaldalmát és reményeit. Az irodalmi hatásokat is érezhetni rajtuk. Némelyeken, legalább a versformát és hangot illetőleg, Vörösmarty és Garay hatása érzik, másokon, mint például a Vadrózsákon a Petőfié, a festő s egy pár elbeszélő költeményen az Arany és Tompáé. De a borongó lélek, mely érzésbe és reflexióba süllyed, heves felindulás és hideg gúny közt hánnykolódik, egészen Madáché.” Uo., V.
968. ANDOR 2000., ANDOR 2010a., ANDOR 2012.
969. KERÉNYI Ferenc 2006.
970. VOINOVICH 1914. 126–127.
971. Uo., 96–97.
972. SÓTÉR 1969. 40–49.
973. HORVÁTH 1984. 129–140.
974. Schéda Mária egyrészt az élménytípusok alapján közelíti meg a madáchi lírát (a közélet és politika, a férfi nő kapcsolata, az emberi tudás és tudomány lehetőségei és mibenléte, a halál és halhatatlanság misztériuma, a küzdés szükségessége), másrészt a líra és a *Tragédia* gondolati analógiái alapján: az „égi szó”, a dal; az „édenről álom” és annak meg bomlása; „az álkereszténység”, az „ál-erkölcs” elutasítása; a „lázadó tudat”, a halál-tematika, az életküzdelen, a jó és a rossz küzdelme, az emberi tudás, a hit, a remény, a kétség, a szerelem (stb.) örök nagy problémái felől sorakoztatja fel a többnyire motivikus megfeltehetetőségeket. Vö. SCHÉDA 2002.

975. A legtöbb költemény keletkezési időpontja ismeretlen. Nagyobb részt csak hozzávetőleges és a magánéleti párhuzamokból, a levelezésből következtetett, illetve csupán a *Lantvirágok* serdülőkori kötet (1840) és tizenöt, a különböző lapokban megjelent költemény keletkezési időpontja ismert teljes bizonyossággal. A versek kézirataira Madách Imre nem írt kelteztést, költeményeinek nagyobb részét 1864 elején tematikus ciklusokba csoportosította az úgynevezett „bőrbbe kötött költeményes kéziratkötet”-ben és számtalan költeményt át is írt, átszerkesztett, összeillesztett közülük, kiadatásukat tervezve. Csupán a tájékozódás lehetősége miatt, csupán néhány elemzett költeménynél illeszttem zárójelbe azt az évszámot, mely hozzávetőlegesen, több-kevesebb valószínűséggel jelzi az adott költemény, illetve egyik variációjának fellelhető keletkezési évét, melynek forrása: RADÓ–ANDOR 2006. Az ismeretlen keletkezési időpontot a zárójelbe illesztett kérdőjel mutatja.
976. VOINOVICH 1914. 128–129.
977. NÉMETH G. 1987. 100.
978. S. VARGA 2007. 477.
979. BÓKA 1966. 624–634.
980. KISS 1978. 264.
981. SÓTÉR 1979. 171., 173.
982. BENE–MÁTÉ 2008.
A tanulmánykötet önálló szerzőségű, *A versel(ge)tő Madáchról* című fejezete részét képezi az értekezés második részének. Vö. MÁTÉ 2008. 9–156.
983. SZILI 2014. 53–65.
984. Madách Imre Szontagh Pálhoz írt levele az 1840-es évek elejéről. MÖM II. 948–949.
985. SCHÉDA 2002. 11.
986. BARTA 1931. 16.
987. Madách Imre levele Szontagh Pálhoz 1844. január 1-én. MÖM II. 959.
988. Madách Imre levele Nagy Ivánnak 1864. február 17-én. MÖM II. 937.
989. BARTA 1931. 14–16.
990. BARTA 1942. 56.
991. Uo., 58.
Azt a folyamatot, amely az élménytől az alkotásig tart, a fiatal Madách türelmetlen „jelki alkata nem engedi, hogy ezt a lassú folyamatot kivárja. A türelmetlen alkotásvágy megzavarja az élmények természete megérését, művészi hangulattal való átívódását. Mohó kézzel nyúl hozzájuk, leszedi őket félérésben.” Uo., 59.
„Mintha csak az alkotás élménye volna fontos, nem pedig az alkotás tárgya vagy eredménye.” Uo., 62.
992. Madách Imre Nagy Ivánnak 1864. február 17-én írt levele. MÖM II. 937.
993. Madách Imre Arany Jánosnak 1861. november 2-án írt levele. MÖM II. 867.
994. Uo., 937.
995. Uo., 864.
996. Idézet Szontagh Pálnak írt verses levél jegyzetében. MÖM II. 986.
Kerényi Ferenc a *Tragédia Keletkezéstörténete* jegyzeteiben is említi ezt az önvallomást: MADÁCH 2005. 658.
997. MÖM II. 948–949.
998. NÉMETH G. 1987. 99.

999. GYULAI 1880. XVIII.

Gyulai Pál – Madách Imre összes műveinek első kiadásában tette közzé Bérczy Károly *Madách Imre emlékezete* című írását. Ő volt az első, aki Madáchnak „minden hátrahagyott betűjét figyelemmel” elolvasta, aki „kora ifjúságától utolsó perczéig barátja” volt –, és aki megírta az első Madách-életrajzot, mint egyfajta ’ősforrást’. A Madách-kutatások némely vonatkozásban ugyan helyesbítették adatait, de mint Madách közvetlen közelében élő jó barát és írói vénával megéldott kortárs olyan szemtanúnak bizonyult eddig, akinek – Madách személyes életére vonatkozó – megállapításaira folytonosan figyelt az utókor.

1000. GYULAI 1880. XX.

1001. *A Literatúrui Kevercs* kéziratot ’hetilap’, melyet a Madách-fivérek szerkesztettek és írtak, Pali nyolc-kilenc évesen Ligeti álnéven, Imre 15 évesen Sólyom álnéven. Bérczy Károly még olvashatta a „lap néhány számát”, Palágyi Menyhért már csak egyet, végül az is elkallódott.

1002. Palágyi Madách első kísérletét elemzi: „A cikket azzal nyitja meg, hogy az ujkor szelleme a világosság, míg az őskoré a titok és homályelvűség (mysticizmus). Sólyom barátunk, mint látni, már szárnypróbákat tesz a világtörténelem korszakairól való szemlélődésben.”

„Versnek, elbeszélésnek, vagy másnemű szépirodalmi kísérletnek semmi nyoma a Literatúrui Kevercsben; a költészetet csakis a lap homlokára írt, Berzsenyiből idézett jelmondat képviseli:

Ész az Isten, mely minket vezet,

Melynek hatalmán minden meghajol.

Bizony aligha van a magyar szépirodalomnak alakja, a ki tizenöt éves korában ily jelmondatot választott volna magának. A jó Bérczyt kissé nyugtalanítja a „spekulatív” irány, a mely a *Literatúrui Kevercs*ben megnyilatkozik. Nem érti az Ész-istenség költészetét, sem nem azt a természeti szemlélődő hajlamot, amely a Madáchoknak, úgy látszik öröklött tulajdona. A költő egyik őse, Madách Gáspár (1637 körül) orvosi író volt, s főnmaradt egy Newtont dicsőítő vers, a melyet a költő atyja sajátkezüleg jegyzett egy csillagászai földrajzot tárgyaló könyvébe.” PALÁGYI 1900. 38–39.

1003. Bérczy Károly, Palágyihoz hasonlóan az idegen nyelvű olvasmányokat, azok témáját, valamint a nyelvi környezetet, mint hátráltató tényezők együttesét látja a finomabb nyelvérzék elmaradása okának: „Másrészt azonban a leginkább idegen nyelvű olvasmányokból merített, bár saját észrevételekkel kísért tanulmányok, a tárgy természeténél fogva, nem voltak alkalmasak, s úgy látszik, a nevelő sem azon egyén, ki növendékének e részben képzésére befolyhatott volna. De aztán Sztrégova és a tót ajkú környéke sem az a Tisza-vidék, hol a néppel való érintkezés a nyelvérzéknek észrevétlenül is kedvező lendületet adjon, s így történt, hogy a nyelv, bár azt mint anyanyelvét oly tisztán és hibátlanul beszélte mint kevesen, nem mindig állott gyors menetű eszméi kifejezésére oly készen, mint óhajtá.” GYULAI 1880. XX–XXI.

1004. Palágyi szerint: „Nyugtalanító erőmutatvány az, hogy Imre alig hat éves korában kifogástalan gyermek-szépírással készült francia felköszöntő sorokkal örvendeztetni meg édes atyját. Kétségtelenné válik ily módon, hogy a gyermek már négy-öt éves korában tanult meg nem csak anyanyelvén, de egyszerűen mind franciául olvasni és írni is.” PALÁGYI 1900. 36.

1005. GYULAI 1880. XXV.

1006. A két filozófiai és egy jogi egyetemi tanév alatt: „érlelődik, forrong az ifjú költő szelleme, itt kapja meg egyénisége és világlátása az alapvető benyomásokat. Egyetemi tanulmányain túl megismerkedik a kulturális élettel, színházba jár, folyóiratokat rendel, hangversenyeket látogat, sportol. Felfigyel a közélet zajára, itt kezd tudatosan érdeklődni az irodalom iránt. A jövő Madáchára mélyen hatott ez a pezsgő szellemi élet. Egyetértünk Barta megállapításával, hogy a pesti évek alatt Madách személyiségének két eleme fejlődött ki: az egyik az írói, a másik a közéleti pályára való tudatos készülődés. [...] Ez a nagy kérdésekkel telített szellemi élet sokoldalú műveltséget nyújt Madách számára.” BARANYI 1963. 14–16.

Kerényi Ferenc így ír: „Emellett a baráti kör, a »nyolcak« társasága – melynek tagjai éppen az a »szinte habzsoló tudásszomj hajtotta«, mint a fiatal Madáchot, hogy »asztán tudásukat mielőbb a haza javára kamatoztassák« – szintén újabb művelődési lehetőséget nyitott meg számára.” KERÉNYI Ferenc 2006. 32–33.

1007. BARANYI 1963. 12.

1008. BENE 2008. 163.

1009. 1838 májusában anyjához írt levelét érdemes talán hosszabban is idézni, mely nemcsak a gyanúsítgatások miatti – mely mögött az anyai aggodás és féltés állt – túlérzékenységről ad hiteles képet, hanem a halál-közeliség érzetéről is. 15 éves volt ekkor: „Mind meg legyen, sohasem megyek hazúrul el ezentúl, mind hová kell, hogy essen életem mentül hamarabb áldozatául, megmenekülve földi szenvedésektől. – Mutatja úgyszemint s egészségem, hogy nem oly igen hosszú lesz a földi pálya. Ám legyen az bár mi rövid, is szentelve neked – – – téged holtig szerető fiad Imre: többet nem írhatok védségemre, de evvel a végítéleten is bírám elibe állhatok, mondva: ilyen valék. Tán nevetni fogod zavarodásomat, óh, mert engemet tsak az ért, ki érezi keservemet.” Madách Imre levele anyjához, 1838. május. MÖM. II, 901–902.

Gyermekkorától egész fiatalkorát végigkísérték a meg-megújuló betegségek. 1838 nyarán olyanynira, hogy a második félévi vizsgáit halasztania kellett, aztán 1839 áprilisában, majd 1840-ben a pöstyéni fürdőben, melynek következtében az egész 1840/41-es tanévet is végigbetegeskedte. Hasonlóan intenzív betegeskedések jellemezték az 1843–44-es éveket, amelyek megyei pályafutását is akadályozták, aztán közvetlenül esküvője előtt, 1845 pünkösdjén és utána néhány hétig. Életének utolsó másfél évében is folyamatosan beteg volt, 41 évesen halt meg. KERÉNYI Ferenc 2006. 35–38., 60–61., 103.

1010. *Vegyes feljegyzések*-ből az „Életírás (Levelek)” hetedik mondata. MÖM II. 744.

1011. Madách levele Szontagh Pálnak 1855. március 27-én. MÖM II. 985.

1012. BARTA 1931. 15.

1013. *Barta János* szinte pszichológiai mélységű levél-analízisai tanulságosak az alkotói személyiség rekonstruálásának szempontjából is, így Madách személyiségéről írottak, mint az élmények emberéről, akit egy örökös nyugtalanság, az érzelmi és szellemi élmények utáni ’szomjazás’ hajt, aki egyáltalán nem a csendes és nyugodt elmélyedés, hanem a „közvetlen élet embere”, akinek pillanatnyi emócióit, erős élményvágyát „ki kell élnie”. Ugyanakkor ez az élményközpontúság párosul egyfajta életberendezéssel, így a meghittsége tö-

- rekvessel, az otthonosság kedvelésével, ami az élmények körét bizonyos vonatkozásban leszűkíti, de mégis felnagyítja nagyfokú érzékenysége, hogy bárminemű „változásra, újságra nagyon erősen és hirtelen reagál”. Uo., 17–21.
1014. BARTA 1942. 86–88.
1015. Uo., 19–20.
1016. Uo., 63–64.
1017. BARTA 1931. 75.
1018. BARTA 1942. 97.
A „politikai élményeivel úgy volt, mint személyes sorsával és tapasztalataival: amit belőlük valóban magáévá tett, azt azonnal kivetkőztette konkrét, egyedi voltából, s valami általános emberi törvény vagy eszme átéléséig mélyítette. Nála is, akárcsak Reviczky-nél, ez az elvonó, egyetemesítő látás akadályozza meg a tematikus nemzeti elem kifejlődését.” Uo., 10–11.
1019. Uo., 76. (Kiemelés – M. Zs.)
1020. MADÁCH Imre, *Az esztétika és társadalom viszonyos befolyása* = MÖM II, 578.
1021. KERÉNYI Ferenc 2006. 47–48.
1022. BENE 2008. 165–227.
1023. A *Commodus* tényanyagának forrása Kerényi Ferenc megállapítása alapján a fiatal Madách „nyolcak” körének egyik közösen vitatott olvasmánya volt: Edward Gibbon *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* művének német fordítása. KERÉNYI Ferenc 2006. 41.
1024. Uo., 62–63.
1025. GYULAI 1880. XXIII–XXV.
1026. Bene Kálmán nemcsak a *Csak tréfa* drámája és az *Egy őriült naplója* versciklus közötti egyezéseket veszi sorra, hanem szinte valamennyi vers kapcsán jelzi az átvételek lehetséges vagy bizonyított irányultságait (a drámákból illetve a *Tragédiába*). Vö. BENE 2008. 157–284.
1027. Már az első drámája, a *Commodus* egyes részeit átmentette a *Tragédiába*, Kerényi Ferenc összesítéséből egyet emelek ki: „Condiánus az életcél a halálban jelöli meg, akár Ádám a *Tragédia* úrjelenetének híres soraiban.” Vö. KERÉNYI Ferenc 2006. 42–43.
Hasonlóan a *Nápolyi Endre* használhatónak vélt részleteit, fordulatait az „utólagos rájegyzések szerint a *Mária királynőbe* és a *Csak tréfa* Jolán-szerepébe” emelte át, majd a további átélések a *Tragédia* londoni színiéig illetve az utolsó színig vezetnek. Uo. 63.
Végül egy másik kiragadott példa: a 1839 és 1843/44 közé tehető *Jó név és erény* drámájából fennmaradt töredéket a *Tragédia* londoni vására első vázlatának lehet tekinteni Kerényi szerint. Uo. 72–73.
1028. Vö. SCHÉDA 2002.
1029. GYULAI 1880. XXIII–XXVI.
1030. Hogy valójában hány papírszeletről volt szó, ma már nem tudjuk pontosan. Halász Gábor fél évszázad múlva lényegesen kisebb mennyiségként pontosítja az „anyagszerek” számát: csupán négy jegyzetcsomót dolgozott fel a Bérczy Károly által felsoroltakkal szemben, amely a legkisebb papírszelet beszámításával 272 papírszeletet jelentett. Ennek lényegesebb és nagyobb részét közli az 1942-es kiadásban, úgy, mint: „Madách gondolatait, munkatervét, az olvasmányából kiragadott ötleteket”.

Kerényi Ferenc az anyagszerek felhasználási metodikáját a következőképpen rekonstruálja: „Ez az anyaggyűjtő módszer nem volt egyéni. A kor képzésében, történetben az iskolában vagy családi körben, egyaránt jelentős szerep jutott a híres mondások és történetek kijegyzésének, idézetfüzetek vezetésének.” KERÉNYI Ferenc 2006. 170.

Pontos számvetést e cédulákról Kerényi Ferenc készít az OSZK-ban őrzött cédulák mennyiségét tekintve, Madách kritikai kiadásának *Vázlat, jegyzetek?* részében, hangsúlyozva, hogy a mű elkészülte után Madách megsemmisítette e jegyzeteit, egyetlen 1 főlő terjedelmű, két oldalán írott Madách-autográf maradt az utókorra. MADÁCH 2005. 643–644.

1031. KERÉNYI Ferenc 2006. 41–42., 65.

1032. MÖM II. 713–806., Vö. MADÁCH 2005. 643.

1033. „A művek vázlatát, a szereplők rendszerét, a megírt részleteket, sőt az ide sorolt cédulákat csak addig őrizte meg, amíg nem érezte művét késznek. Akkor mindezeket megsemmisítette. Innen van, hogy vázlatok és jegyzetek csak befejezetlen, átdolgozásra szánt műveiről vannak.” Uo., 170.

1034. Madách szóhasználatát alkalmaztam, Nagy Ivánnak írt levelében a saját kiadásra előkészített költeményeiről így ír: „[...]nem tudom jó időjárás volna-e kiadásukra, hogy egy kicsit más ízüek legalább – érdemük felől magam bírāja nem tudok lenni – mint a szokott versek, [...]” Madách Imre levele Nagy Ivánnak 1864. február 17-én. MÖM II. 937.

1035. MÖM II. 720.

1036. Uo., 722.

1037. Uo., 724–726.

1038. Uo., 742.

1039. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 354–355.

1040. S hogy az aforisztikus megfogalmazások mennyire fontosak voltak számára a *Tragédia* alkotói folyamatának időszakában is, alátámasztja egy korabeli szemtanú. A tragikus sorsú Madách Máriának, Madách Imre nővérének árvaságra jutott (első házasságában született) fia, Balogh Károly, aki egy éves korától együtt nevelkedett Madách Imre fiával, Aladárral és tizenhat éves volt, amikor nagybátyja meghalt, így emlékezett a fia szerint: „Beszélte Atyám, hogy Madách Imre néha sajátságos arckifejezéssel ment be a vacsorához. Sűrű szemöldökét ilyenkor többször magasra vonta homlokán, s egy-egy rövid mondatot ismételt, amellyel valószínűleg éppen akkor foglalkozott volt dolgozószobájában. Így emlékében maradt Atyámnak, hogy Madách többször elmondta azon időben Az Ember Tragédiájából jól ismert e sorokat: »Az ebnek is eb legfőbb ideálja, s megtisztel, hogyha társaul fogad,« – aztán meg: »nem az idő halad, mi változunk!«” BALOGH 1924. 44.

1041. MÖM II. 753.

1042. BARTA 1942. 95.

1043. Uo., 98.

1044. Uo., 98–99.

1045. Madách levele Szontagh Pálhoz. 1843 12/1. MÖM II. 957.

1046. MÖM II. 754.

1047. BALOGH 1924. 45.

1048. A Madách-rajzokról és festményekről bemutatásuk mellett részletes elemzés olvasható. L. NAGYNÉ NEMES – ANDOR 1997.

1049. BARTA 2003. 303.
1050. L. 1003. jegyzet.
1051. GYULAI 1880. XXII.
1052. ÁRPÁS 2004.
1053. BENE 2008. 158.
1054. Madách Imre Nagy Ivánnak 1864. február 17-én írt levele. MÖM II. 937.
1055. MÖM II. 5–396.
1056. GYULAI 1880.
 Gyulai Pál – Madách „osztályozását”, „gyűjtő címeit”, azaz a ciklusokba rendezést megváltoztatja, „önkéntesen megbontotta a költő által megszabott rendjüket, más ciklusokba osztotta be őket és még egyes ciklusokat is átkeresztelt.” L. Halász Gábor, *Jegyzetek* = MÖM II, 1157.
 Gyulai válogatott kiadásában a *Szerelem, Benső küzdés, Benyomások, Jellemzések, Kedvcsapongások, Rajzok és képek, Elmélkedések, Epigrammák* című ciklusok szerepelnek, míg a *Halász Gábor*-féle 1942-es kiadás, a Madách Imre által rendezett „bőrbbe kötött költeményes kéziratkötet” belső cikluscímeit vette figyelembe, így e kiadás kiegészül még *Románc és ballada, Legenda és Rege, Tábori képek* című ciklusokkal valamint a *Levelekkel* és a *Vegyesekkel*.
 Értekezésemben *Halász Gábor* 1942-es MÖM kiadását használom a versek idézésekor.
1057. ALEXANDER 1904.
1058. SZILASI 2000.
1059. L. 1034. jegyzet.
1060. Madách Imre könyvtárában megtalálható Schiller összes műveinek 1835-ös, bécsi kiadása, a jegyzékben Madách Imre kézjegyével, a 100–135-ös tételszámon, l. SZÜCSI 1915.
1061. SCHILLER 1960. 251.
1062. Uo., 196.
1063. Értekezésem harmadik részében, a *Homogenizáció a korai német romantikus esztétikákban és a Tragédiában* című fejezetben elemzem nézeteiket.
1064. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 309.
1065. A 19. század második felének magyar lírájára tekintve, a költészet világának és az életvilágnak illetve ideál és reál, illúzió és valóság problematikáját is elemzi S. Varga Pál *A gondviselésbittől a vitalizmusig (A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében)* könyvében, a madáchi lírából egy-két költeményt emel ki. Vö. S. VARGA 1994. 76–83.
1066. Uo., 151–185.
1067. Uo., 126–127.
1068. SÓTÉR 1969. 41., HORVÁTH 1984. 99–102.
1069. HORVÁTH 1984. 100–102., NÉMETH G. 1987. 98–99.
1070. Madách Imre 27. számú rajza: *Temető*. L. NAGYNÉ NEMES – ANDOR 1997.
1071. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 191.
1072. SÓTÉR 1965. 336–337.
1073. Voinivich Géza, Horváth Károly és Andor Csaba szerint a vers feltételezhetően 1845 nyarán íródott, Fráter Erzsébettel való egyik közös út élményéből. Vö. HORVÁTH 1984. 99., RADÓ–ANDOR 2006. 215., 692.
1074. HORVÁTH 1984. 100.

1075. RADÓ–ANDOR 2006. 698.
1076. BENE 2008. 189.
1077. „Lehetséges, hogy Madáchhoz eljutott a Bajza szerkesztette Ellenőr, mely 1847 elején jelent meg külföldön. A Dalaimat ugyanis csak ebből ismerhette meg Madách, tekintve, hogy Petőfi Összes Költeményeinek 1848-as kiadásából a cenzúra miatt ez a vers kimaradt. Ami a két költeményt összekapcsolja, az az ábrándozás, a szerelem, a szabadságszeretet – Madáchnál hazaszeretet – mozzanata, és az utóbbinak a viharral való jelképezése, valamint mind a két költeménynek ilyen kicsengése, formailag pedig a refrén használata, illetve a refrén variálása. Egyébként a ritmus és a strofaszerkezet teljesen különböző. [...] A Dalforrásban a refrén alkalmazása is bonyolultabb, [...] . A strófákat záró két-két sor egyáltalán nem lezáró, konklúzió jellegű, mint Petőfi Dalaimjában, hanem vaglyagos kérdés, az utolsó versszakban is inkább óhajto állítás. Ezzel szemben Petőfi refrénjei mindvégig állító jellegűek. Ez az eltérő szerkesztési mód is arra utal, hogy Madách versének mondanivalója egészen más, mint a Petőfi-versé; a Dalforrás a költő lelkének a természettel való lírai összeolvadását énekli meg, a harmónia megtalálását a természettel, szerelemmel, halállal, és hazával. [...] A Dalforrás az ideiglenesen megtalált madáchian legsikerültebb kifejezése, noha a lezárás kilép ebből az összhangból, és a hazafi küzdésre kész elszántságának ad hangot.” HORVÁTH 1984. 100–101.
1078. A vers elemzését I. SCHÉDA 2004. 199–200.
1079. Feltehetően 1841-ben vagy ’43-ban keletkezett. L. RADÓ–ANDOR 2006. 695.
1080. Madách székfoglalójában, *Az esztetika és társadalom viszonyos befolyása* című előadásában, illetve írásában összegzi tömören: ahogy a zene, úgy „a költészet a száraz logikának tőszomszédja. S ép úgy mint ennek, a legrejtettebb elmentétek s hasonlatok kiderítésében, a legnagyobb szubtilitások kifejtésében áll egész birodalma.” L. 653. jegyzet.
- Megjegyzem, „A líra: logika.” keltezetlenül maradt József Attila-i töredék juthat eszünkbe. Az említett József Attila-i párhuzamokat csupán jeleztem, bár a madáchi költemények egy részét olvashatta, vagy a Gyulai Pál által szerkesztett *Madách Imre Összes Műveinek* első kötetében, az 1880-as válogatott kiadású „*Lyrical költemények*”-ben, vagy *A Magyar remekírók* 49. kötetében, vagy 1904-ben, Alexander Bernát szerkesztésében, mely 58 költeményt jelentetett meg Madáchtól.
1081. Bene Kálmán hívja fel a figyelmet, hogy a vers ezzel a címmel jelent meg, Halász Gábor Madách összesében pontatlanul szerepel. L. BENE 2008. 157.
1082. Bene Kálmán szerint a Garay-féle átírások nyomán már nem tekinthető Madách versének, és így érezhette ezt az ifjú Madách is, ezt bizonyítja egy feltételezhetően ekkor írt önironikus disztichonja:
„Kölcsy, Kisfaludyk, Petrarca babért nyere olykor.
Nyersz te is, óh, magas ész! – hidd – (becsináltba) babért.”
Vö. BENE 2008. 157–158.
1083. A *Tragédiában* Ádám a legváltozatosabb variációkban szembesül a halál határhelyzetével, illetve magával a halállal vagy a megsemmisülés valamely formájával. Az élet és a halál határhelyzetébe helyezett élet-értelem-felsimeréseket a *Világmagyarázó, értelemadó, lét- és önértelmező filozófiai hermeneutika és argumentáció* című részfejezetben elemeztem.

1084. SCHÉDA 2002. 89.
1085. *Madách Imre* 1841-ben ismerkedik meg *Dacsó Lujzával*, Trencsénteplencen. A gyógykezelés alatt álló fiatalok között szerelem bontakozik ki, mely érzés mindvégig a halál tragikus közelségében marad.
Lujza 1843 tavaszán tüdőbajban meghal. HORVÁTH 1984. 36.
1086. „A leány emlékére írt *Fagyvirágok* nyolctételes ciklusa tipikus biedermeier sírköltészet, a szokott eszköztárral: a síron nyíló virággal, a fejfán éneklő madárral, a természet hangulati párhuzamaival és ellentételeivel, az egykori szerelmi helyszínek felkeresésével, a százévente egyszer virító aloé metaforájával és végül a hitbéli megnyugvással.” KERÉNYI Ferenc 2006. 98.
Kerényi Ferenc-től eltérően úgy vélem, hogy bár használja a biedermeier eszköztárát, mégis az általam felsorolt jellegzetességekben el is távolodik attól.
1087. Barta János értelmezésében Madách egész élete során „Rendíthetetlenül, tapasztalatokkal nem törődve hitt a nő metafizikai rangjában, hitte, hogy a nő közelebb van Istenhez, mint a férfi. »A boldogságot is csak a nő lophatja le számunkra az égből« – mondja élete vége felé, akadémiai székfoglalójában.” BARTA 1942. 45–46.
1088. A ciklus bővebb elemzését lásd Bene Kálmán *Madách Imre költeményei, ciklusok, témák, műfajok* című tanulmányában. L. BENE 2008. 206–212.
1089. Bene Kálmán szerint „Gondolati versei közül talán a legösszeszedettebb, legfrappánsabb ez a 14 szakaszos mű. A keserű, vádló hangú versindítás egy vádló, nagyon súlyos mondattal zárul: ... a nép, melyért férjed harcra szállt, / Melyért vívott, az gyilkolt agyon. – majd ebből következik a nép elleni szenvedélyes, hosszú tízszakaszos vádbeszéd, a végén az ítélettel: ... a nép hadd tűrjön, hogyha oly silány, / Sorsát szenvedni hagyátok csak itt. Mégis, ez a legsötétebb, legpesszimistább vélemény biztatással zárul. Mintha a *Mózes* megoldását fogalmazná itt meg lírai vetületben a költő. Ódai emelkedettségű a záró szakasz.” Uo., 208.
1090. A 'körforgás-elméletek' felvillanásaként is interpretálhatjuk, melyek a *Tragédiában* a teleologikus történelemszemlélettel kerülnek szembe, lásd a *Filozófikus diskurzus és narratívák a Tragédiában* című fejezetet.
1091. BENE 2008. 203.
1092. HORVÁTH 1984. 136.
1093. Uo., 139.
1094. PALÁGYI 1900. 210–218., vö. VOINOVICH 1914. 107–109., vö. HORVÁTH 1984. 136–140., vö. BENE 2008. 206–213.
1095. PALÁGYI 1900. 211–212.
1096. Uo., 211.
1097. Uo., 213.
1098. Uo., 215–216.
1099. Uo., 211.
1100. VOINOVICH 1914. 108.
1101. HEIDEGGER 2001. 272–3.
1102. Uo., 309.
1103. Barthes szerint az olvasás örömeinek egyik forrása „bizonyos törésekből (vagy bizonyos összeütközésekből) származik: össze nem illő kódok lépnek kapcsolatba egymással”. BARTHES 1996. 76–77.

- Ezen össze nem illő kódokat Koestler bizsziációknak nevezi, Hankiss Elemér pedig oszcillációknak, ahogy ezt bemutattam *A feszültségteremtés mint az intenzív esztétikai hatás forrása* című részfejezetben.
1104. A felsorolt versek és a *Tragédia* közötti tematikus, motivikus, gondolati analógiákról ad áttekintést Schéda Mária, valamint Horváth Károly és Kerényi Ferenc Madách-monográfiája, valamint Bene Kálmán tanulmánysorozata. Vö. SCHÉDA 2004., KERÉNYI Ferenc 2006., HORVÁTH 1984., BENE 2008.
 1105. Horváth Károly szerint e költemény Vigny *Eloájához* hasonló, bár derültebb befejezésű. HORVÁTH 1984. 131.
 1106. RADÓ–ANDOR 2006. 692.
 1107. Kerényi Ferenc 1857. február 7-i Szontagh Pálhoz küldött verses levelétől, a *P. barátomhoz* címűtől számítja a *Tragédia* keletkezéstörténetének datálhatóságát, mivel az azóta elveszett, azt kísérő prózai feljegyzés, melyet Bérczy Károly még látott, már jelzi a főtemát: „Újra elolvastam a Pálnak küldött mérget. Miért nem tartám ezt magamnak? Eh, mit! E mérég igazság, ha tragédia is, s az emberi természet sohasem tagadta meg magát, s Ádám a teremtés óta folyvást csak más és más alakban jelent meg, de alapjában mindig ugyanazon gyarló főreg marad, a még gyarlóbb Évával oldalán.” KERÉNYI Ferenc 2006. 169.
 1108. E költemény idézett 8. strófája a Fővárosi lapok 1864. október 16-ai közlésében szerepel, míg a Halász Gábor-féle kiadásban e nélkül jelent meg, a két változatot Bene Kálmán hasonlítja össze a szövegváltozatokat. Vö. BENE 2008. 161–163.
 1109. L. 1041. jegyzet.
 1110. GYULAI 1880. VI.
 1111. NÉMETH G. 1987. 110.
 1112. NÉMETH G. 1971. 156.
 1113. GYULAI 1880. XXIII–XXIV.
 1114. KERÉNYI Ferenc 2006. 49.
 1115. A vers valószínűsíthető címzettje: Veres Pálné Beniczky Hermin. L. BENE 2008. 173.
 1116. MÖM II. 742.
 1117. S. VARGA 1994. 77–78.
 1118. BARTA 1942. 11–12.
 1119. Fel sem merülhet, hogy Madách olvashatta volna Nietzsche Zarathustrájának mondatait, mégis feltűnő a gondolati hasonlóság, aki szintén az erőt méltatja, akár a gonosz akarat, akár a jó akarat mögötti erőt: »Az ember gonosz« – mondá vigaszomra minden bölcs. Oh, ha csak ez még manapság is igaz volna! Mivelhogy a gonoszság az ember java ereje. »Az embernek jobbnak is kell lennie, de gonoszabbnak is« – ezt tanítom én.” NIETZSCHE 1908. 387.
 1120. A két-világ „magasság-különbségének” narratíváját a *Filozofikus diskurzusok és narratívák, gondolati horizontok és diszkusziók* című fejezetben részleteztem.
 1121. A 19. század közepén a népies-nemzeti líra által kedvelt tudatszembesítő verstípus többnyire a gyermekkor naivitása és felnőttkor realitásával, a képzelet és tapasztalat, az álom és ébrenlét, a mámor és az emlékezés okozta kettősségek szembeállítására épít. Vö. S. VARGA 1994. 103–112.
 1122. BENE 2008. 166–177.

1123. *A Kérelem egy nőhöz* című vers a nyitója a 12 darabból álló verscsokornak, melyet Bene Kálmán valószínűsíthetően Veres Pálné Beniczky Herminhez szólóaknak tételez. Uo., 173–174.
1124. Bene Kálmán Andor Csaba kutatásai alapján foglalja össze a *Szerelem* ciklus verselemzéseit során a rövid életű műzsák feltételezhető kilétét. Uo., 171–172.
1125. MÖM II. 742.
1126. Bene Kálmánnal egyetértve: „Eredeti és ötletes, ahogyan felépíti gondolatmenetét a gyermekkori vágyak megghiúsulásától az ifjú szerelmi csalódásokon át a nép szabadságáért küzdő férfi bukásáig, majd a egyszerű verszárlatig (melyet a versben egyedüli, először megcsendülő rimpárral emel ki a szerző). Igazi Madáchhoz méltó vers: létkérdéseket boncol, nemcsak rím-telen jambusaival, de dialógusaival is a dráma műneméhez közelít.” BENE 2008. 193.
1127. A vers elemzését l. SCHÉDA 2002. 14–16.
1128. S. VARGA 1994. 127.
1129. Megjegyzem: feltűnő a gondolati hasonlóság az okoskodás örvényébe hulló hit, remény és élet madáchi költői képe és Tompa Mihály *Halmon állok* (1853) strófája között: „Mit ér a fénykör, mellyel magát / A büszke ész felruházza? / Ha oda van ábránd, remény, / Az élet s szív zománca!”
1130. BARTA 1942. 157–158.
1131. Bene Kálmán Vajda János *Nyári éjjel* című filozófikus költeményével állítja párhuzamba a verskezdet és a képalkotást. L. BENE 2008. 203.
1132. Bővebben bemutattam e problémakört a *Tragédia* filozófikus problémakörként a *Szabad akarat – determináció* című fejezetben.
1133. S. VARGA 1994. 71., 73.
1134. BENE 2008. 194–195.
1135. SCHÉDA 2002. 26–30.
1136. „Mint Reviczky Pán *balála* c. példázata, ez a költemény is a pogány, görög világ és a keresztény világ szembeállítás. A költői kérdések után mindig Hellasz boldog, kiegyensúlyozott életét festi a költő – majd szembeállítja a múltat a jelenrel, ahol más az istenhit, a szerelem, a politikai küzdőtér és a halál is.” BENE 2008. 200.
1137. BENE 2008. 190.
1138. Nem kizárt, hogy allegorikus tartalmuk az ötvenes évek madáchi élethelyzetét és az önkényuralom reménytelen korhangulatát tükrözik, Bene Kálmán szerint. L. BENE 2008. 196.
1139. BENE 2008. 201.
1140. HORVÁTH 1984. 134.
1141. Arany János *Családi kör*ének ihletettségét fedezhetjük fel. L. BENE 2008. 197.
1142. BÓKA 1966. 630.
1143. SZILI 2014. 58.
1144. BENE 2008. 174.
1145. SZILI 2014. 58.
1146. BENE 2008. 174.

1147. Horváth Károly hasonlóan a „költő jobb lírai darabjait” látja e költeményekben, valamint Vajda János szerelmi lírájára emlékeztetőnek. HORVÁTH 1984. 268.
1148. Bene Kálmán a *Szeret bált* és a *Legszebb költészet* (melyben a beteljesült szerelem maga a költészet) szerelmes költeményeit hasonlóan a legszebbek közé sorolja. BENE 2007. 290–302., BENE 2008. 177.
1149. SZILI 2014. 53–65.
1150. Uo., 59–61.
1151. S. Varga Pál szerint a „romantikus élménykultusz vitalisztikus továbbfejtésének lehetőségét Vajda János fedezte fel.” Emellett a „vitalisztikus világkép felé a szentimentalizmustól is vezetett út; ha a költő átlépte a boldogságvágy korlátait, megnyílt előtte az életteljesség euforikus átélésének lehetősége.” S. VARGA 1994. 290.
1152. SZILI 2014. 61–63.
1153. Uo., 63.
1154. S. Varga Pál a *Dalforrás* mellett ennek a költeménynek eredeti gondolatát emeli ki. L. S. VARGA 1994. 127.
1155. Uo., 126.
1156. Madách Imre Arany Jánosnak 1861. november 2-án írt levele. MÖM II. 867.
1157. Az „és mégis” *küzdés filozófiakuma és „új” mítosza* c. fejezetben részleteztem.
1158. HORVÁTH 1984. 135.
1159. POLLÁK 2009.
1160. MÖM II. 582.
1161. HORVÁTH 1984. 130–140.
1162. MÖM II. 1014.
1163. Szegedy-Maszák Mihály *Romantika: világkép, művészet, irodalom* című tanulmányában a romantikus művészi attitűdöt így jellemzi: „A szakmai tudás és a hivatásszerűség helyét bizonyos mértékig a lángelmére jellemző küldetés, elhivatottság, sőt, megszállottság foglalja el.” SZEGEDY-MASZÁK 2001. 12.
1164. Ezt az alkotóvágyat és küldetéstudatot Barta János mutatja be, mind *Az ismeretlen Madách* című könyvében, mind *Madách Imre* című monográfiájában, melyek megállapításait *A madáchi alkotófolyamat 'szabálytalanságairól'* című fejezetben részleteztem.
1165. S. VARGA 1994. 147.
1166. MÖM I. 17.
1167. S. VARGA 1994. 86–90.
1168. MÖM II. 581.
Madách *Az esztetika és társadalom viszonyos befolyása* székfoglaló értekezésének elemzésében mutatom be ennek tágabb kontextusát, a *Madách Imre „széptani” tanulmányairól* című fejezetben.
1169. L. S. VARGA 1994. 85–89.
1170. S. Varga Pál értelmezésében Arany számára a művészet volt az „egyetlen lehetőség”, hogy „az idealitás létének élményét legalább olyan meggyőzővé tudja tenni, mint amilyen nemléteének ismeretkritikai alapú bizonyossága.” Uo., 94–95. Az idézet: 95.
1171. Részlet Szontagh Pálnak küldött levelében írja Madách, mely valószínűsíthetően 1844. első felében keletkezett. MÖM II. 948.
1172. SÓTÉR 1969. 36.

1173. SÓTÉR 1969. 29–49. Az idézett megállapítások: 45., 32., 29., 35.
1174. KERÉNYI Ferenc 2006.
1175. Madách *Mózes* drámájáról a monográfiákban olvasható elemzések a madáchi drámákból e leginkább 'sikerültebbnek' a *Mózes* c. drámát vélik: PALÁGYI 1900. 118–128., VOINOVICH 1914. 200–212., MEZEI 1977. 377–452., HORVÁTH Károly 1984. 191–204., KERÉNYI Ferenc 2006. 227–230.
A legrégebbi tanulmány a *Tragédiával* és a bibliai anyaggal veti össze a művet, I. HELLER Bernát 1896. 230–238.
Tudtommal az eddigi utolsó elemzés Varga Emőkéé, mely a tragédia és a románc archetipikus elemeinek egyidejű érvényesülését látja és elemzi a *Mózes*-ben. L. VARGA Emőke 2003. 55–80.
1176. IMRE László 2015. 29.
1177. MEZEI 1977. 450
1178. Uo., 377–452.
1179. MÖM II. 948.
1180. Bene Kálmán, a *Madách Imre művei IV.* kötet szerkesztője (*Madách Imre A „nagy mű” árnyékában – A civilizátor, Mózes, Tündéralom* címmel), a kötet szerkesztői *Bevezetésében* bemutatja e háttérbe állítások okait, valamint a szűkszávu elemzések főbb problémaköreit. L. BENE 2012. 5–6.
1181. A *Mózes*t 1860. június 9-én kezdi el. HORVÁTH 1984. 129.
1182. Horváth Károly szerint, mivel *A civilizátor* kéziratán lévő évszám 1859, így „abban az évben írta vagy fejezte be Madách, melyben február 17-től már *Az ember tragédiáján* dolgozott. Tehát a közel egy időben való írást, mint párhuzamosságot nem zárja ki. L. HORVÁTH 1984. 141. Bene Kálmán 1859 végére helyezi a keletkezést. Vö. BENE 2012. 14–18.
1183. KERÉNYI Ferenc 2006. 79.
1184. MÖM II. 948.
1185. PALÁGYI 1900. 238–240.
1186. Uo., 239–240.
1187. Madách korában annyira komolyan hittek *Az ember komédiája* létezésében, vagy legalábbis abban, hogy készül Madách műhelyében, hogy még a *Koszorú* nekrológjába, 1864. október 6-ai számába is bekerült, igaz, az —U szignójú szerző (valószínűleg Arany János) rögtön meg is cáfolta a hírt. Bene Kálmán *Az ember komédiáját A civilizátorral* azonosítja. L. BENE 2012. 13–14.
1188. BENE 2012. 14–18.
Bene kiemelt utalása („Miért? Mert oly sokoldalúan felhasználja a nagy mű sémáit, annyira feltűnő a két dráma ellentétes együttlévoósége, madáchi bipolaritása”) korábbi Madách-tanulmánykötetemben alkalmazott terminológiámra és koncepciómra történt. Vö. MÁTÉ 2004.
1189. BENE 2012. 21.
1190. KERESZTURY 1973. 243–244.
1191. KERESZTURY 1966.
1192. GYÖRFFY 2002. 23–31.
1193. Bene Kálmán bibliográfiai áttekintésében az önálló *Mózes*-tanulmányokat is egybegyűjti. L. BENE 2012. 19–20.
1194. Madách *A Tragédia* befejezése után két és fél hónappal, 1860. június 9-től dolgozik drámáján, a *Mózes*-en. 1860. október 20-án Ferenc József császár kibo-

- csátja az ún. Októberi diplomát, amelyben a birodalomnak korlátozott alkotmányt ígér, az egyes tartományok bizonyos mérvű autonómiát kapnának, és képviselőket delegálhatnának a valamennyi felett álló birodalmi tanácsba, a Reichstratba. Ezért választásokat tartanak, újra engedélyezik a megyegyűléseket, hogy az egyes országrészek, így Magyarország is dönthessenek a diplomában megígért alkotmány elfogadásáról. Az egész magyar közvélemény megmozdult, a császár kínálta korlátozott alkotmányt elfogadhatatlannak vélték, mivel az ország politikai beolvadását jelentette volna az egységes Habsburg-monarchiába. HORVÁTH 1984. 247.
1195. VOINOVICH 1914. 210.
1196. Kerényi Ferenc kritikája szerint Mózes alakja túlságosan is „statikussá vált”, akinek „belső konfliktusai, (zsidó származásának felismerése, a családi boldogság visszahúzó ereje, kétségei a vezéri alkalmasságra) egy-két jelenetre korlátozódtak, elszigeteltek maradtak.” KERÉNYI Ferenc 2006. 229.
1197. HORVÁTH 1984. 261.
1198. VOINOVICH 1914. 208–209.
1199. KERESZTURY 1973. 245.
1200. HORVÁTH 1984. 252.
1201. BENE 2012. 20–21.
1202. MÖM II. 931.
1203. Néhány erre vonatkozó adat Kerényitől: a „magyarok Mózese”-ként jegyezték be Kossuth Lajos „foglalkozását” Debrecenben, 1849-ben. Tíz év múlva, születési centenáriumán Kazinczy Ferencet is többször illették e megnevezéssel. KERÉNYI Ferenc 2006. 228–229.
1204. PALÁGYI 1900. 288.
Horváth Károly elemzésében végigviszi ezt a zsidó–magyar nemzeti sorsközösség párhuzamot, így például egyértelműen azonosítja a Fáraó kormányzását a császári abszolutizmussal. Vö. HORVÁTH 1984. 253.
1205. BENE 2003.
1206. Uo., 5.
1207. A ’ki írta a *József császár* című drámát?’ kérdésre adott válaszában, igen összetett összehasonlító vizsgálatok eredményeképpen Bene Kálmán Madách szerzőségét feltételezi. L. BENE 2003. 117–179.
1208. A levelet a *József császár* drámára vonatkoztatja. L. BENE 2012. 273.
1209. Bene Kálmán idézi véleményem a jelige-választásról. L. BENE 2003. 120.
1210. MÖM II. 582.
1211. BENE 2012. 276.
1212. Uo., 282.
1213. BENE 2003. 175.
1214. BENE 2012. 281–282.
1215. Bene Kálmán idézi könyvében véleményem, az eszme megvalósíthatóságának közös problematikáját is illetően. L. BENE 2003. 174.
1216. L. 1182. jegyzet.
1217. MÖM II. 753.
1218. Érintőlegesen kitekintve az igazságlátás problematikájára, megjegyzem, hogy a transzcendenciától még nem leválasztódott igazságlátás gesztusa jellemzi a magyar bölcséleti lírát a 18. század utolsó harmadában és a 19. század első fe

lében. A költő, mint az igazság látnoka (Batsányi János *A látó*, 1791), a kimondás gesztusában és formájával egy olyan idealisztikus elvárást jelez, mely szerint az irodalom eszmeiségének életvilágba való visszatérítése előidézi majd a társadalom jövőbeni igazságosságát. A felvilágosodás és a romantika költőinek tudása az igazságosságról még egybeolvad azzal a profétikus bölcsességgel, mely szerint az igazságosság eljövételében hinnünk kell, vágyunk kell rá, akarnunk kell, és ennek a vágyott eljövételnek a reményét tartja életben a költő (Vörösmarty Mihály *Gutenberg-albumba*), egyben megfogalmazva az igazság eljövételének a feltételeit, egy teleologikus narratívában. Ahogy az irodalom tematikája fokozatosan veszt az abszolútra, az egyetemesre irányuló jellegéből, úgy növekedik egyrészt az igazság látszatjellegének, relativizálódásának kimondása (példaként Bajza József *Fohászkodás* (1849) című költeményét megemlítve („Törvény és igazság / Tán csak ámulat, / Mellyel a halandón / A pokol mulat?”), másrészt az igazságtevés tere is áthelyeződik a költészet dimenziójába. Ismert, hogy Vajda János költészetében a világ valamennyi igazságtalanságával szemben hangsúlyozottan *a költészet lesz az igazság bordonője*, letéteményese. *Megnyugrás* (1883) című romantikus elemekkel teltett költeményében életének szinte valamennyi sérelmét, elszenvetett szubjektív igazságtalanságát leltárba veszi, hosszasan sorolva ezen igazságtalanságok érdemtelen és a mában ünnevelt elkövetőit („szellembakók”, „országkerítők”, „népszebvágók”, „Kiváltságolt heresereg”, „fölbérelt becsület-sírások”). Az igazságtevés idejét az utókorba helyezi, igazságtevőinek pedig azokat a fiatalokat jelöli meg, akik még képesek az emberi érzésekre, a természet szeretetére és a szerelemre, akik a verseit olvasásuk, s mint költőt, így halhatatlanná teszik. A változó világ forgása, a jelen látszatigazságai felett lényeginek az ’igazra dobbanó, az igazat felismerő’ emberi érzelmeket véli, akár a természeti jelenségekre, akár a szerelemre, akár a költészetre vonatkoztatva. Az utókor fiatal, ’igaz szívú’ versolvasói majd felismerik költészetében a rokonlelket, mely „Mint láncolat a szellemlétben, / Egy hang, mely örök, mert igaz”.

A 19. század második felének költői világképeit elemezve S. Varga Pál *A gondviselésbittől a vitalizmusig* című könyve nyújtotta, megállapításaihoz több ponton is kapcsolódtak elemzéseim, a madáchi lírára vonatkozóan is. E korszak „dezillúziós” magyar lírájáról, a ’legjobbokról’ elsősorban azt bizonyítja, hogy miként ’sejtették meg a pozitívista igazságfogalom korlátait’ és azt, hogy a költészet „szubjektív igazságát” már nem lehet a ’valótlanság léttelen birodalmába száműzni.’ Vö. S. VARGA 1994.

1219. MÖM II. 1942. 543–562.
1220. Uo., 563–568.
1221. Uo., 569–582.
1222. Uo., 583–606.
1223. PALÁGYI 1900. 130–131.
1224. VOINOVICH 1914. 72–74.
1225. BALOGH 1924:24.
1226. SOLT 1972.
1227. STRIKER 1996. 23.
1228. Uo., 1996. 25.

1229. MÖM II. 1942. 544.
 1230. Uo., 559–560.
 1231. Uo., 553.
 1232. „Sand népszerű a magyar női olvasók körében, sőt sokan utánozni kezdik. Köztük Szendrey Júlia, Petőfi későbbi felesége, hogy kitűnjön a szelíd, naiv, angyalis szépségek közül, haját George Sand módjára rövidre vágatja, érzelmes Chopin-etűdöket játszik, s titokban verseket és naplót ír.” MADÁCSY 1998. 125.
 1233. Uo., 124–136.
 1234. SÓTÉR 1965. 334.
 1235. MÖM II. 1942. 564–565.
 1236. Uo., 566.
 1237. Uo., 564–565.
 1238. Madách, miután részletezi a szép abszolutisztikus és egyben relatív (valóban konvencionális megállapításokra épülő) jellegét és a mindennapi életet átjárórságát, kantianus következtetése a két évtizeddel korábban írt *Művészeti értékek* esik egybe: „A valódi szépműi remeknek nem lehet más kiindulópontja és végcélja, mint maga a szép. Méltóságának érzetében nem adhatja magát semmi más fogalom érvényesítésének, semmi más cél utótlérésének szolgálójául, s még magát az erkölcsi jót is csak annyiban engedheti meg, nem uralkodni maga felett, de frígyesülni a szépnek fogalmával, amennyiben, mint ezzel oly rokon, jelen nem léte hiányt éreztetne velünk, ottléte pedig harmóniájának teljére szolgál [...]” BARTA 1942. 162.
 1239. MÖM II. 1942. 577.
 1240. Uo., 1942. 580.
 1240. „S ha tett dús életed / Zajában elnémúl ez égi szó, / E gyöngé nő tisztább lel-külete, / Az érdekek mocskától távolabb, / Meghallja azt, és szíverén keresz-tűl / Költészetté fog és dallá szűrődni. / E két eszközzel álland oldalodnál, / Balsors s szerencse közt mind-egyaránt, / Vigasztaló, mosolygó génius. –”
 1242. MÁTÉ 2013. 206–241.
 1243. MÖM II. 1942. 581.
 1244. Uo., 581–2.
 1245. BENE–MÁTÉ 2008. 9–156.
 1246. MÖM II. 582.
 1247. MÖM II. 578–9.
 1248. MÖM II. 1942. 579.
 1249. Uo., 865.
 1250. MÁTÉ 2013. 152–241.
 1251. SÓTÉR 1965. 335.
 1252. MÖM II. 1942. 570.
 1253. Uo., 576.
 1254. Uo., 577.
 1255. Uo., 585–6.
 1256. MÖM II. 1942. 584., 589.
 1257. KOZÁRI 2015. 39–51.
 1258. MÖM II. 1942. 585.
 1259. MÖM II. 1942. 588.
 1260. Uo., 597.

1261. PLATÓN II. 1984. 683. (607b)
1262. NOVALIS 1965. 144.
1263. PLATÓN II. 1984. 672. (603b)
1264. KERÉNYI Károly 1988.
1265. PLATÓN II. 1984. 683. (607b)
1266. RUSSELL 1997. 55.
1267. RUSSELL 1997. 57.
1268. Uo., 53–54.
1269. ZOLTAI 1987. 36.
1270. FALUS 1980.
1271. Vö. POSZLER 1989. 466., 507–512.
1272. PLATÓN II. 1984. 683. (607b)
1273. PLATÓN II. 1984. 649. (595b)
1274. Platón művészetfilozófiájában elkülöníti a valódi, 'királyi' művészetet és ebből a szempontból a filozófia kiváló művészet, valamint az úgynevezett utánzó művészetet, amely rendkívül 'silány filozófia'. Ez utóbbiba tartozik az utánzó költészet, Homérosz művei, a tragédiák, a komédiák, a különböző elmentmondásos lelkiállapotokat kiváltó költemények, valamint a festészet, a zene és a tánc értelmetlen örömet adó, szórakoztató formája is. Vö: Platón: *Szókratész védőbeszéde, Ión, Prótagorasz, Phaidrosz, A szöfista, A lakoma* című dialógusait és a *Törvényeket*. PLATÓN I–II. 1984.
1275. PLATÓN II. 1984. 657–658. (597e)
1276. PLATÓN II. 1984. 661. (599b)
1277. PLATÓN II. 1984. 664. (600e)
1278. PLATÓN II. 1984. 672. (603b)
1279. PLATÓN II. 1984. 678. (605a)
1280. PLATÓN II. 1984. 679. (605c)
1281. Platón – nietzschei terminológiában fogalmazva – a művészet dionüszoszi arculatát ismeri fel, s azt veszedelmesnek látja.
1282. ARISZTOTELÉSZ 1997. 7–63.
1283. ARISZTOTELÉSZ 1982. (1354a, 1377b, 1378b)
1284. PLATÓN II. 1984. 315–320., 533–536.
1285. PLATÓN II. 1984. 678. (605b)
1286. PLATÓN II. 1984. 682. (607a)
1287. NOVALIS 1965. 144–145.
1288. DANTO 1997. 20–21.
1289. Uo.
1290. Uo., 21.
1291. Uo., 22–26., 37.
1292. Uo., 30.
1293. Uo., 23–24.
1294. Uo., 26.
1295. Uo., 18.
1296. Uo., 27.
1297. Uo., 19–21.
1298. Uo., 22–23.
1299. Uo., 28–30.

1300. DANTO 2003. 63.
1301. DANTO 1997. 30–31.
1302. Uo., 32.
1303. Uo., 35–36. (Kiemelés az eredetiben.)
1304. Loboczký János e dantói olvasat ellenében hermeneutikai szempontból érvel, l. LOBOCZKY 1998. 79–91.
1305. DANTO 2003. 124.
1306. Uo., 129.
1307. Vö. TENGELYI 1988. 48., 123–124.
1308. KANT 1997. 232. (44.§)
1309. U.o., 230. (43.§)
1310. U.o., 284.
1311. GADAMER 2003. 82–84.
1312. NOVALIS 1965. 144.
1313. A művészetfilozófiai hatásfelfogások komparatív és hermeneutikai megközelítése során a következő 'értelelmirányok' körvonalazódtak olvasatomban (Plótinosz, Szent Ágoston, Lessing, Kant, Schiller, a német jénai romantikusok, Nietzsche, a fiatal és az idős Lukács György, Karl Jaspers, Sartre, Sík Sándor felfogásának összehasonlítása nyomán): egyrészt etikai, a metafizikai és a pszichológiai mozgásterű hatásfelfogások különíthetők el a 'honnan?' – 'hová?' kérdéspár mozgásteré alapján. Másrészt, ha történeti és összehasonlító szempontból közelíték e felfogások felé, akkor, mint folyamatot értelmezhetem. Az esztétika történetén belül e folyamat tendenciájában elkülöníthetővé váltak az őforrások, a klasszikus töretlen ív, a kérdőjelek (Nietzsche és a fiatal Lukács révén) valamint a 20. századra jellemző kettősség, ahogy azt az objektivizáló 'nagy elbeszélések' és a szubjektumra figyelő pszichologizáló tendencia mutatja. Úgy vélem, hogy ez a tendenciózusság az esztétikatörténeti hatástudat dialogikus, folytató vagy cáfoló, interaktív jellegén alapul. A művészet hatáshatalmát valamennyi elemzett felfogás abban látja, hogy a műalkotás a valamilyen szempontból értéktelen és hiánnyal bíró életvilágból ('honnan?') a befogadót egy valamilyen szempontból értékes (legtöbbször szuplementer természetű) szférába lendíti át ('hová?'). Megjegyzem, hogy a művészetet „az élet nagy stimulánsa”-ként értelmező ifjú Nietzsche (*A tragédia eredete* című művében) és a fiatal Lukács György heidelbergi esztétikájának „luciferi elve” lényegében e 'honnan-hová?' konstrukción belül maradnak, annak ellenére, hogy megkérdőjelezzik a művészet valóságos hatását. Az egyes teóriák abban térnek el, hogy ezt a 'honnan-hová?' mozgásteret – a két világot, ahonnan elvezet a művészet, és ahová mutat vagy visz a műalkotás a befogadás hatásaként – miképpen írják le, másrészt abban, hogy a 'hová?' pólusnak milyen megvalósíthatóságot tulajdonítanak. Itt azt a kérdést tehetjük fel, hogy milyen fokú és minőségű a hatás utánja, a hatás konkrét és realizált eredményessége a való életben. Valamennyi hatásfelfogás közös jellemzője a két-világ „magasságkülönbségének” tételezése: egy valamilyen szempontból hiányos és értéktelen valósággal szemben egy olyan vágyott szféra láttatása, amely a műalkotás hatása révén (is) elérhető. Sőt egyes teóriák szerint meg is valósítható, azaz a művészetnek van tényleges valóság-átalakító hatáshatalma. E mozgástereteket és felfogásokat részletező és összehasonlító elemzésem, l. MÁTE 2007. 25–62.

1314. SIMON 2010. 37.
1315. ARISZTOTELÉSZ 1997. 7–63.
1316. SIMON 2010. 37.
1317. LESSING 1982. 472–476.
1318. SCHILLER 1960. 184–185.
1319. Uo., 173.
1320. Uo., 221. (Kiemelés az eredetiben.)
1321. Uo., 186.
1322. ZOLTAI 1980. 12.
1323. FRANK 1998. 99–100.
1324. ZOLTAI 1987. 249.
1325. ZOLTAI 1980. 17.
1326. Uo., 18.
1327. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 126–136.
1328. Schiller a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* művészetbölcseleti levélsorozatát 1795-ben a Horen folyamatosan publikálta, hatása alól Friedrich Schlegel sem tudta magát kivonni. L. ZOLTAI 1980. 42.
1329. Fichtét, aki 1794 és 1799 között Jénában van, a „ma élő legnagyobb metafizikus gondolkodó”-nak véli Friedrich Schlegel. L. ZOLTAI 1980. 11.
A fiatal Schelling ugyanebben az időszakban szintén Jénában van, ez a jénai korszak, ahogy a fichte-i filozófia is, meghatározónak bizonyul életművében, alaptételei irányt adnak gondolkodásának. L. GYENGE 2005. 19.
1330. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 161.
1331. Uo., 166–167.
1332. Uo., 168–169.
1333. Uo., 309.
1334. Uo., 337–338. (388. töredék)
1335. Uo., 312. (249. töredék)
1336. Uo., 356. (451. töredék)
1337. SCHELLING 2008. 313. (Kiemelés az eredetiben.)
1338. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 578–579. (Idézet: 579.)
Ekkor a jénai kör már szétesőben van, l. GYENGE 2005. 28–29.
1339. GYENGE 2005. 72. (Kiemelés az eredetiben.)
1340. Uo., 85–86.
Schelling *A transzcendentális idealizmus rendszere* könyvének hatodik főszakaszában tárgyalja az esztétikai szemlélet, a művészeti alkotás és az alkotótevékenység jellemző tulajdonságait. SCHELLING 2008. 296–307.
Gyenge Zoltán értelmezésében összefoglalva: l. GYENGE 2005. 82–84.
1341. NOVALIS 1965. 145–146.
Novalis töredékeit Manfred Frank néhány megállapítása alapján elemzi B. Gaál Márta a *Heinrich von Ofterdingen* című regénye mellett. L. B. GAÁL 2002. 360–361., 366–367.
Manfred Frank *A koraromantika filozófiai alapjairól* tanulmányának fordítója, Mesterházy Balázs ad alapos filozófiai elemzést Novalis *Fichte-Studien*-ről, Frank megállapításai alapján és Fichte filozófiájához való viszonyról. L. MESTERHÁZY 2001. 95–116.

1342. NOVALIS 1965. 144–145.
Schein Gábor *A „transzcendentális költészet” metaforaelmélete Novalis jegyzeteiben* című tanulmányában azt bizonyítja, hogy az író, a költő és az abszolút szellem közötti rész-egész metaforikus viszonya révén tulajdonít Novalis a költészetnek abszolutisztikus vonásokat, melynek révén a költészetben születik meg véges és végtelen egysége. Vö. SCHEIN 1999. 66–67.
1343. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 493.
1344. Szegedy-Maszák Mihály arra hívja fel a figyelmet, hogy nincs megegyezés a 18–19. század fordulóján bekövetkezett változásokra, a romantika előtti korszak egységes megnevezésére tekintve, melyet a különböző nyelvterületeken illetve korokban hol preromantikának, szentimentalizmusnak, érzékenység korának, klasszicizmusnak, neoklasszicizmusnak, a Sturm und Drang és a jénai romantika éveinek, weimari klasszicizmusnak neveztek. SZEGEDY-MASZÁK 2001. 12. Hasonlóan problematikusnak látja a magyar romantika korszak-meghatározását és annak újraolvasását szorgalmazta. Vö. SZEGEDY-MASZÁK 1995. 120.
1345. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 491–513. (a 4., 16., 22., 34., 46., 62., 65., 111. aforizma)
1346. WEIS 2005. 15.
1347. A romantikus természetfelfogás kritikus bemutatását nyújtja: FÖLDÉNYI F. 2001. 26.
1348. ZOLTAI 1980. 23.
1349. Zoltai Dénes szerint (a fordításokat követve) e schlegeli dramaturgia szinte „világhatás”-sal bírt. Magyar fordításról nem tudunk, de a hatás észlelhető néhány kritikában és értékezésben (pl. Teleki József *A régi és az új költés különbségéről*, illetve Bárány Boldizsár *Rosta* című kritikája a *Bánk bán*-ról.) Uo., 698.
1350. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 626.
1351. Uo., 582.
1352. Uo., 583.
1353. Schlegel 1799 és 1801 között publikálja e tanulmányt az *Athenäum*-ban mint második, ekkori jénai tartózkodásának legfontosabb szellemi termékét, összegezve „vele az egész jénai romantikus iskola saját doktrínáját, egyben szabad utat nyit egy eddig lappangó tendenciának: a szubjektivizmus mitologizáló értelmezésének, az allegorizáló művészet- és életfilozófiának”. ZOLTAI 1980. 677.
Friedrich Schlegel a *Beszélgetés a költészetről. A mitológiáról* című dialógusában az egység elv mellett Ludovico Spinoza filozófiáját dicsőíti. L. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 361–364.
1354. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 369.
1355. Uo., 678–680. Vö. a 8. jegyzetét a fordítónak.
1356. Uo., 362–363.
1357. NOVALIS 1965. 144–146.
1358. Néhány biográfiai adatot érdemes felidézni: August Wilhelm Schlegel a göttingai egyetemen kezdhette klasszikus és modern filológiai stúdiumait, ahogy öccse Friedrich Schlegel is, aki ott „jurista” volt. August Wilhelm Schlegel 1796 nyarán érkezett Jénába Schiller meghívására, feleségével, a göttingai professzor lányával. ZOLTAI 1980. 22–25.

1359. L. 601. jegyzet.
1360. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 583.
1361. PÁL 1995. 560–561.
1362. PÁL 1995. 25–38.
1363. *Pszüdo-Apuleius* fordításában latinul fennmaradt *Hermész Triszmegisztosz Corpus Hermeticumjában* a második, az *Aszklepiosz* című dialógust fordította Tarr Ibolya. Vö. PÁL 1995. 71–96.
1364. PLÓTINOSZ 1986.
1365. PÁL 1995. 561.
1366. Uo., 25–30.
1367. Uo., 30.
1368. A 19. század második felében Eliade az okkultizmus szerepét – Baudelaire, Verlaine, Lautréamont, Rimbaud, André Breton nevét felsorolva – a hivatalos vallás, etika, társadalmi konvenciók és esztétikai elvek elleni lázadásban látja. ELIADE 2002. 66–67.
1369. Szűcsi József *Madách Imre könyvtára* jegyzékében 100–135. bejegyzés alatt szerepelnek Schiller összes műveinek 1835-ös, bécsi kiadása, Madách kézzel írt jegyzékével ellátva, Humboldt *Kosmosának* 1845-ös megjelenése pedig XI. számú bejegyzés alatt, vö: SZÜCSI 1915.
1370. A *Filozófikus problémakörök (humboldtianus) holisztikus mintázata* című fejezetben részleteztem, hogy a „humboldtianus, göttingai paradigma” holisztikus szemléletével erőteljes azonosságot mutat a *Tragédia* holisztikus mintázata. A műalkotás olyan organikus rendszerét hozta létre Madách, melyben nemcsak 'minden mindennel összefügg', hanem az alapegység minősége (az egyes metafizikus problémakörök hatványozott ellentétessége) leképezi a műegész filozófikumának esszenciáját.
1371. BALOGH 1924. 22–23.
1372. L. 1318. jegyzet.
1373. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 579.
1374. Uo., 309., 312. (238. 249. töredék)
1375. L. S. VARGA 1994. 85–89.
1376. L. 1320. jegyzet.
1377. L. 1351. jegyzet.
1378. S. VARGA 2007. 474.
1379. S. VARGA 1997. 159. Vö: NÉMETH G. 1987. 113.
1380. L. 1358. jegyzet.
1381. Madách Imre fia, Aladár, 1870–71-ben beutazta Olaszországot, Franciaországot, Angliát, a „London Spiritualist Alliance” tagja lett. Versei mellett Alfred Russell Wallace: *A gyakorlati spirítizmus védelme* című könyvének fordítását jelentette meg 1884-ben. Önálló tanulmánykötete 1899-ben jelent meg, *A szellembűvölés irányszemléi* címmel. Mind verseit, mind fenti két munkáját a Madách Irodalmi Társaság jelentette meg, vö. MADÁCH Aladár 2005.
1382. MADÁCH Aladár 2001. 128–144.
1383. Uo., 129–131.
1384. PALÁGYI 1900. 337.
1385. Megjegyzem, hogy az 'egy alkotás képes-e valamilyen vonatkozásban átfogni a mindent' alkotói kérdésére részlegesen utal egy visszaemlékezés, melyet Pa-

lági közöl: „Madách előtt világosan állt a nagy feladat, melyet maga elé tűzött: drámai költeménybe akarta foglalni az emberiség történetét. [...] Világosan állhatott előtte, hogy ő most nem a physikai Kosmost – mint ama német bűvár, – hanem az erkölcsi Kosmost akarja megírni. Érezte tervének rendkívüli eredetiségét és vakmerőségét, és a nagy szándék annyira izgatta, hogy ő, ki különben mélyen tudott hallgatni költői terveiről, nem állhatta, hogy társaságban elé ne hozakodjék a problémával, mely egész lelkét igénybe vette. E fölöttébb fontos adatot a meleg kedélyű, és finom értelmességu Jeszenszky Danónak köszönhetem. Egy alkalommal – 1858 körül lehetett – Madách Imre ebédre volt hivatalos Csörföly Imre balassagyarmati ügyvéd vendégzerető házába. [...] Társalgás közben Madách Imre azt a különös kérdést vetette föl, hogy lehetőnek vagyis költőileg megoldható földadatnak tartanak-e az urak *az emberiség egész történelmét egy drámai műbe foglalni*. A jelenlők közül senki sem sejtette, hogy Madách ilyenő tervet forgat agyában: a kérdést mindnyájan tisztán akadémikusnak tartották. Jeszenszky arra az állásponttra helyezkedett, hogy *a feladat túllépi a költészet határait* és hogy *drámailag teljességgel megoldhatatlan*. Bory László szintén Jeszenszky nézetét erősítette, bár különben sem ő, sem jelenlők ügyvédársai nem vettek élenkben részt az eszmecserében. Jeszenszky fő-érvei voltak, hogy olyan műből, mely az emberiség történelmét dramatizálná, *hiányzanék az egység*, hogy továbbá az emberiséget annyiféle törekvések vezérlik, és annyi sok a hős, aki az eszméket képviseli, hogy e hősöket mind egy műbe foglalni lehetetlenség; de ami a fődolog: *az emberiség története befejezetlen, már pedig a dráma tárgyát csak befejezett cselekmény alkothatja*. [...] Jeszenszky iskolás (scholastikus) álláspontból támadta Madách tervét, de érvelésétől azt az érdemet el nem vitatjuk, hogy igen élenk világításba helyezi Madách vállalkozásának roppant merészségét. Igaza van Jeszenszkynek, hogy a történelem mindig befejezetlen, de ez csak az egyik fele az igazságnak. Másik fele pedig az, hogy a történelem mindig be van fejezve, ha akad emberlélek, aki azt magában befejezettnek érzi. Voltaképpen minden emberrel újból kezdődik és újból befejeződik a világtörténelem, de ennek nem minden ember van tudatában. A kiből e tudat oly erős, hogy erkölcsi cselekményben, művészi alkotásban vagy bölcselő tanításban kifejezni tudja, azt nagy embernek vagy korszakos embernek nevezzük.” PALLÁGYI 1900. 338–340.

1386. A Létünk folyóiratban megjelent tanulmányomban bővebben, a két mű értelmezés- és hatástörténeti párhuzamai mellett további, szintetizáló jellegű komparatistkiai összvetésekre vállalkoztam. MÁTÉ 2016. 127–138.
1387. PÁL 2009. 19.
1388. BABITS 1978. 742.
1389. A kifejezést Csejtei Dezső és Juhász Anikó könyvéből ’kölcönöztem’. A szerzőpáros a „közös mezszyén” olyan egzisztenciális problémakörök értelmezésére vállalkozik (így például a szeretetről és a szerelemről, a bűnről, a megértés lehetőségeiről, a hagyományozottság mikéntjéről, az „eszmék szétporladásáról”, az ember és a természet viszonyáról stb.), mely közös témák alakulástörténetét a 19. és 20 századi írók, költők és filozófusok (Lou Salomé, Ortega y Gasset, Goya, Scheler, Nietzsche, Rilke, Spengler, Heidegger, Unamuno, Németh László, Bibó István, Nemes Nagy Ágnes) műveinek együttes metszetében tárja fel. L. JUHÁSZ–CSEJTEI 2005. 6.

1390. Gyenge Zoltán a művészetfilozófia schlegeli elkülönülési folyamatát elemzi, többek között a baumgarteni esztétikától is. Vö. GYENGE 2007. 51–58.
1391. Irodalom és filozófia együttlevőségének relációit napjainkig ívelően, e három főbb területen, az először 2002-ben Madách-tanulmánykötetemben (az és/vagy kötőszavak mentén) vázoltam e viszonyrendszerben, vö. MÁTÉ 2004. 47–60.
E közös határterületet és viszonyrendszerét tovább részletezi Kállay Géza *Mi rejlik egy kötetközben? Filozófia és irodalom, irodalom és filozófia* című tanulmányában, elkülönítve „az irodalom filozófiája, filozófia mint irodalom, filozófia az irodalomban, irodalom a filozófiában, irodalom mint filozófia” lehetséges viszonyait. L. KÁLLAY 2008. 11–23. Tanulmánya az irodalom és filozófia kapcsolatát tárgyaló többszerzős *Filozófia és irodalom* című konferencia-kötetet nyitja meg, mely többek között e fentebbi területek, illetve relációk valamelyikét is elemzi.
1392. GADAMER 2000.
1393. CODOBAN 1998. 10., 13.
1394. Derridát értelmezi és idézi: SZABÓ 2005. 11. Vö. DERRIDA 1993.
1395. Szabó Tibor *Életutak és életelvek Dantétől Derridáig – Alkalmazott filozófiai tanulmányok* című könyvében, szinte egy párbeszédbe helyezetten mutatja be a filozófiai elvekből ’kiolvasható’ életüzeneteket, az élet élésére is alkalmazható bölcséleti elveket és filozófiai életstratégiákat Arisztotelész, Dante, Petrarca, Machiavelli, Aretino, Kierkegaard, Simmel, Sartre, Heidegger, Lukács, Abagnano, Foucault, Ricoeur és Derrida gondolatainak elemzésén keresztül. L. SZABÓ 2005.
1396. Az olvasót a filozófiai és tudományos szövegek „kritikára szólítják fel, amely a szövegeken belül támasztott érvényességi igényekre irányulnak. Kritikája nem a szövegekre és a világfeltárás általa véghezvitt műveletére vonatkozik, mint esztétikai kritika, hanem a szövegben a világ dolgairól mondottakra.” HABERMAS 1995. 361–362.
1397. VAJDA 1996a. 110.
1398. Uo., 112.
1399. CODOBAN 1998. 13–15.
1400. Uo., 7–8.
1401. Richard Rorty tételét, miszerint „a Nyugat értelmiségijei a reneszánsz óta három szakaszon haladtak keresztül: először Istentől várták a megváltást, aztán a filozófiától, és most az irodalomtól” – Boros János értelmezi az *Irodalom és filozófia – A nyelvműködés módozatai avagy a szubjektum feltalálásai* című tanulmányában. L. BOROS 2009. 56–57.
Heller Ágnes a filozófia „mint irodalmi műfaj sajátosságát” taglalja, hagyományozottságában az „értelmező próza” műfajához sorolva, mely a saját hagyományára épül (folytatva vagy vitázva), így a „filozófia talán az egyetlen műfaj, melyhez saját története hozzátartozik.” E „műfaj” sajátosságának nem az argumentációt tartja, hanem, Heidegger nyomán a „világértelmezés”-t, melynek „más a nyelve, mint a regényeknek. Saját szereplői vannak, s van saját grammatikája.” A hagyományos filozófiában e szereplők a kategóriák, a grammatika pedig a módszer és a rendszer. Ennek 20. századi problematikáját tárgyalja *Filozófiai műfajok, különös tekintettel Heideggerre* című tanulmányában. L. HELLER Ágnes 2010. 19–31.

1402. DANTO 2003. 61.
1403. ALMÁSI 1992. 12.
1404. Megjegyzem, napjaink egyik műalkotás-meghatározási kísérlete éppen Dantótól származik. *A közhely színváltása* könyvében a műalkotás meghatározásának problematikáját is bemutatva amellett érvel, hogy a műalkotások nem abban térnek el a valóságos dolgoktól, hogy például imitációk, utánzatok, hanem abban, hogy önmaguk egyedi esetei, olyan önreferenciális reprezentációk, melyek nemcsak reprezentálják tárgyukat, tartalmukat, hanem ezen belül ki is fejeznek valamit arról a módról, amiképp ez történik. Vö. DANTO 2003. 61–161.
1405. Tanulmánykötetemben *A művészetelmélet hasznossága (?)* című fejezetben elemeztem részletesebben e problémakört. L. MÁTÉ 2007. 10–25.
1406. BÓKAY 1997. 58–61.
1407. L. 1405. jegyzet.
1408. Almási Miklós a művészet „hármass univerzumát”-t különíti el, a klasszikust, az avantgárdot és a populárist. L. ALMÁSI 1992. 14–26.
1409. Fehér M. István az irodalomelmélet (mint az irodalom filozófiája) azon vitatott sajátosságát taglalja, mely a filozófiai gondolatok „fellazítás”-át, „folyékonnyá tétel”-ét eredményezi. L. FEHÉR M. 2010a. 50–51.
1410. ALMÁSI 1992. 11.
1411. *Mit jelent „egy szöveget megérteni”?* című 1979-ben megjelent tanulmányában, a különböző értelmezési stratégiák számbavétele után, a strukturalista műelemzés és a hermeneutikai szemlélet határán állva fogalmazza meg következtetését. Vö. FRANK 1995. 85.
1412. Folytatva Márkus György gondolatát: „Ezáltal vált lehetővé, hogy a szövegmagyarázat, a történeti rekonstrukció, a kánon képzés, a kritika stb. különböző kulturális gyakorlatait valamely hagyomány »termékeny« elsajátításának formáiként tárjuk fel, melybe ők maguk is beágyazódnak, miközben közvetítik azt.” MÁRKUS 1992. 164–165.
1413. Fehér M. István Schelling és Hegel beállítottságához véli kapcsolhatónak azt a gadameri önjellemzést, mely a filozófiai hermeneutika kidolgozását a művészi tapasztalatból eredezteti. „Gadamer filozófiai hermeneutikájának nem csupán egyik – mégoly középponti és részletesen vizsgált – tárgya a művészet, de a filozófiai hermeneutika egész horizontja, amelybe a művészet tárgyalása is illeszkedik, s mely azon túl az egész emberi univerzumról, a történelemről, a humán tudományokról, a nyelvről is számot kíván adni, maga is jelentős pontokon a művészet előzetes megértésének köszönhetően formálódott ki, lett azzá, ami.” FEHÉR M. 2001. 248–249.
1414. GADAMER 1984. 126.
1415. GADAMER 1995. 51.
1416. Uo., 52.
1417. GADAMER 1984. 126.
1418. Így például Friedrich Schlegel a *Beszélgetés a költészetről. A mitológiáról* című dialógusában és *A görög költészet tanulmányozásáról* című írásában, valamint Novalis a többmint 700 töredéket tartalmazó, 1795–96-ban írt *Fichte-Studien*-ben a költészetet véli a filozófia organonjának. Vö. A.W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 121–190., 357–383.

August Wilhelm Schlegel jobbára a drámai művészetben, ezen belül a tragédiában találja meg a kapcsolódási lehetőséget. Vö. A.W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 190–213., 603–634.

Hasonlóan Schelling számára is a költészet és mellette a dráma, illetve a tragédia olyan ismeretelméleti és ontológiai rétegeket tud megnyitni, melyre a filozófia diszkurzivitása folytán nem képes. Tételelesen és az egész művészetre vonatkoztatva a jénai évek alatt írt *A transzcendentális idealizmus rendszere* művének zárszavában mondja ki. Vö. SCHELLING 2008. 313. Az egyes költői műfajokra és a tragédiára tekintettel pedig, a kéziratot hagyatékban maradt művészetfilozófiájában hangsúlyozza. Vö. SCHELLING 1991. 189–427.

1419. Az esszé határműfajiságáról l. THOMKA 2009. 18–24.

1420. MARGÓCSY István 2008. 181–190.

1421. GADAMER 1995. 61.

1422. Uo., 60.

1423. Az irodalmi és filozófiai nyelv metaforikusságának felfogását Kiss Andrea/Laura elemzi, Heidegger és Gadamer filozófiai hermeneutikája és Fehér M. István értelmezése alapján. L. KISS Andrea/Laura 2008. 76–86.

1424. HEIDEGGER 1994. 117.

1425. HEIDEGGER 1994. 197.

1426. VAJDA 2007. 11. (Kiemelés az eredetiben – M. Zs.)

1427. Uo., 12.

1428. A 'filozófia az irodalomban' szempontja Kállay Géza szerint hasonlóan természetlen megállapításokhoz vezet a viszonyrendszer vizsgálatában. L. KÁLLAY 2008. 13.

1429. BÓKAY 1997. 54–66.

A Madách Imre- és Czóbel Minka-idézetek forrásai

MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája, Drámai költemény, Színopotikus kritikai kiadás*, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta, KERÉNYI Ferenc, Bp., Argumentum, 2005.

MÖM I., II. – MADÁCH Imre *Összes művei*, szerk. HALÁSZ Gábor, Bp., Révai, 1942. I–II.

CZÓBEL Minka, *Donna Juanna. Regényes költemény tíz jelenetben*, Bp., Singer és Wolfner kiadása, Budapest, 1900. Új kiadása: CZÓBEL Minka, *Boszorkánydalok*, Bp., Szépirodalmi, 1994.

FELHASZNÁLT IRODALOM

ALEXANDER 1904. – *Madách Imre munkái*, Sajtó alá rendezte és bevezetéssel ellátta: ALEXANDER Bernát, Bp., Franklin-Társulat, magyar irod. intézet és könyvnyomda, 1904. (Magyar Remekírók 49. kötet)

ALEXANDER 1909. – MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, jegyzetekkel és magyarázatokkal kiadta ALEXANDER Bernát, Bp., Athenaeum, 1909².

ALMÁSI 1992. – ALMÁSI Miklós, *Anti-esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, Bp., T-Twins, 1992.

ANDOR 2008. – ANDOR Csaba, *Az ember tragédiája ősbemutatója*. Palócföld, 2008/3., 44–50.

ANDOR 2010. – ANDOR Csaba, *Az ember tragédiája fordításai* = ENYEDI Sándor, *A Tragédia a színpadon 125 év: Bibliográfia*, Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2010 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 60.), 474–475.

ANDOR 2011. – ANDOR Csaba, *Bevezetés* = BORSODY Miklós, *A philo-sophia mint önálló tudomány, s annak feladata*, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2011 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 72.), 15–16.

ANDOR 2012. – ANDOR Csaba, *Tragédia-rendezések, 2011* = XIX. *Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2012 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 76.), 13–20.

ANDRÁS 1983. – ANDRÁS László, *A Madách-rejtély*, Bp., Szépirodalmi, 1983.

ARANY 1968. – ARANY János, *Prózai művek 2. (1860–1882)*, sajtó alá rendezte NÉMETH G. Béla, Bp., Akadémiai, 1968 (Arany János Összes Művei XI., szerk. KERESZTURY Dezső), 369–371.

ARANY 2004. – ARANY János *Összes művei*, szerk. KOROMPAY H. János, Bp., Universitas, 2004. XVII.

ARISZTOTELÉSZ 1982. – ARISZTOTELÉSZ, *Rétorika*, Bp., Gondolat, 1982.

ARISZTOTELÉSZ 1997. – ARISZTOTELÉSZ, *Poétika, Kategóriák, Hermeneutika*, ford. Sarkady János, Bp., Kossuth, 1997.

ARMSTRONG 1998. – Karen ARMSTRONG, *Mohamed. Az iszlám nyugati szemmel*. Bp., Európa Könyvkiadó, 1998.

ÁRPÁS 2004. – ÁRPÁS Károly, *Egy Madách-beszéd elemzése – Madách szűzbeszédének hatásvizsgálata*, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2004 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 36.).

ÁCS 2008. – ÁCS Zoltán, *Czóbel Minka: Az erdő hangja = „Jövőm emléke, múltamnak árnya”: In memoriam Czóbel Minka*, szerk. MERCS István, Nyíregyháza, Modus Hodiernus, 2008.

BABITS 1923. – BABITS Mihály, *Előszó egy új Madách-kiadáshoz (Az Athenaeum jubileumi Madách-könyve számára)*, Nyugat, 16 (1923), 2. szám I. kötet 170–172.

BABITS 1978. – BABITS Mihály, *Dante és a mai olvasó* = BABITS Mihály, *Esszéek, tanulmányok, II*, Bp., Szépirodalmi, 1978.

BACSÓ 2000. – BACSÓ Béla, *Logosz és megértés*, Vulgo, 2000. II, 3–4–5. 31–36.

BALOGH 1924. – BALOGH Károly, *Madách Imre otthona*, Bp., Athenaeum, 1924.

BARANYI 1963. – BARANYI Imre, *A fiatal Madách gondolatvilága (Madách és az Athenaeum)*, Bp., Akadémiai, 1963.

BARÁNSZKY-JÓB 1974. – BARÁNSZKY-JÓB László, *Az ember tragédiája szerkezetei*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1974, 358–371.

BÁRDOS 2001. – BÁRDOS József, *Szabadon bűn és erény között – Az ember tragédiája értelmezési kísérlete*, Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2001 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 24.).

BARTA 1931. – BARTA János, *Az ismeretlen Madách*, Bp., Lőrincz Ernő Bizományos-Könyvkiadó, 1931.

BARTA 1942. – BARTA János, *Madách Imre*, Bp., Franklin-Társulat, 1942.

BARTA 1976. – BARTA János, *Történetfilozófiai kérdések Az ember tragédiájában* = B. J., *Klasszikusok nyomában (Esztétikai és irodalmi tanulmányok)*, Bp., Akadémiai, 1976, 291–303.

BARTA 1978. – BARTA János, *Madách = Madách-tanulmányok*, szerk. HORVÁTH Károly, Budapest, Akadémiai, 1978, 11–15.

BARTA 2003. – BARTA János, *Az ember tragédiája értelmezéséhez* = B. J., *Magánélet és remekmű*, Bp., Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2003.

BARTHA 1965. – SZABOLCSI Bence, TÓTH Aladár, *Zenei Lexikon. I-III.*, szerk. BARTHA Dénes, Bp., 1965.

BARTHES 1996. – Roland BARTHES, *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Bp., Osiris Kiadó, 1996.

BÄTSCHMANN 1998. – BÄTSCHMANN, Oskar, *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*, Budapest, Corvina kiadó, 1998.

BAUMGARTEN 1999. – BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Esztétika* (1750), ford. BOLONYAI Gábor, bevezető BACSÓ Béla, Bp., Atlantisz Kiadó, 1999.

BELOHORSZKY 1971. – BELOHORSZKY Pál, *Madách és Kierkegaard*, Irodalomtörténet, 1971. 4. szám 886–896.

BELOHORSZKY 1971. – BELOHORSZKY Pál, *Madách és büntudat filozófiája*, Irodalomtörténet, 1973/4. szám 883–902.

BENE Ádrián 2014. – BENE Ádrián, *Transzmedialitás és narrativitás*, Létünk 2014/1. 169–173.

BENE 2000. – BENE Kálmán, *Az ember tragédiája felépítése = VII. Madách Szimpózium*, szerk.: TARJÁNYI Eszter, ANDOR Csaba. Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2000 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 20.), 15–19.

BENE 2000a. – BENE Kálmán, *A Tragédia dalai. Az ember tragédiája lírai ciklusokban*, Szeged, Bába és társai Kft., 2000.

BENE 2003. – BENE Kálmán, *Ki írta a József császárt?* = Ismeretlen szerző, *József császár (Madách Imre utolsó drámája?)*, a drámát sajtó alá rendezte, a magyarázó jegyzeteket és a kísérő tanulmányt írta BENE Kálmán, Szeged, Lazi, 2003. 117–179.

BENE 2004. – BENE Kálmán: *Ádám álma: Éva álma* = XI. Madách Szimpózium, szerk. BENE Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2004 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 35.), 180–192.

BENE 2007. – BENE Kálmán, *Madách-filológia. Tanulmányok Madách Imre életművéről és a XIX. századi magyar drámáról*, Szeged, Szegedi Egyetemi Kiadó, Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, 2007.

BENE 2008. – BENE Kálmán, *Megjelent Madách-versek, A madáchi líra filológiai nézőpontból* = MÁTÉ Zsuzsanna, BENE Kálmán, *Madách Imre lírája – irodalomesztétikai és filológiai nézőpontból*, Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2008 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 57.). 157–284.

BENE 2012. – BENE Kálmán, *Bevezetés = Madách Imre A „nagy mű” árnyékában – A civilizátor, Mózes, Tündéralom*, szerk. BENE Kálmán, Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2012 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 77.), 19–24.

BENGI 2001. – BENGI László, *Nyelv, struktúra, megértés = Romantika: Világkép, művészet, irodalom*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, HAJDÚ Péter, Bp., Osiris, 2001, 130–146.

BERLIN 1990. – Isaiah BERLIN, *Négy esszé a szabadságról*, ford. ERŐS Ferenc, BERÉNYI Gábor, Budapest, Európa, 1990.

BÉCSY 1973. – BÉCSY Tamás, *Az ember tragédiája műfajáról*, Irodalomtörténet, 1973/2. 312–337.

BÉKÉS 1997. – BÉKÉS Vera, *A hiányzó paradigma*, Debrecen, Latin Betűk, 1997.

BÉKÉS 2004. – BÉKÉS Vera, *A „konstruktív pesszimizmus” forrásvidéke: A magyar tudományos műhelyek „utolsó polibisztorai” és „titkos klasszikusai a 20. század első felében = A kreativitás mintázatai: Magyar tudósok, magyar intézmények a modernitás kibívásában*, szerk. BÉKÉS Vera, Áron, 2004.

BÉKÉS 2010. – BÉKÉS Vera, *A göttingai paradigma = Göttingen dimenziói: A göttingeni egyetem szerepe a szaktudományok kialakulásában*, szerk. GURKA Dezső, Budapest, Gondolat, 2010.

B. GAÁL 2002. – B. GAÁL Márta, *A „levésben lét” poétikája = „Mit jelent sutogásod?” Romantika: Eszmék, világkép, poétika*, szerk. NAGY Imre, MERÉNYI Annamária, Pécs, Pannónia Könyvek, 2002, 360–368.

BÍRÓ 2006. – BÍRÓ Béla, *A Tragédia paradoxona*, Budapest–Kolozsvár, Polis, 2006.

BÍRÓ Ivett 2001. – BÍRÓ Ivett, *A betedik művészet*, Bp., Osiris Kiadó, 2001.

BLASKÓ 2010. – BLASKÓ Gábor, *Madách Imre „Az ember tragédiája” c. művének magyar nyelvű kiadásai*, Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2010 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 67.).

BOLTER–GRUSIN 1999. – BOLTER, J. David, GRUSIN, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 1999.

BOROS 1971. – BOROS Attila, *Avantgarde és hagyomány; H. H. Stuckenschmidt nyilatkozata*. Muzsika, 1971/2.

BONYHAI 1981. – BONYHAI Gábor, *Régi és új hermeneutika*, Helikon, XXVII/2–3. (1981)

BOEHM 1993. – Gottfried, BOEHM, *A kép hermeneutikája*, Athenaeum, I. kötet 1993/4. 87–111.

BONYHAI 1984. – BONYHAI Gábor, *Hermeneutikai filozófia = Hans-Georg GADAMER, Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford., utószó BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984. 389–397.

BOROS 2009. – BOROS János, *Irodalom és filozófia – A nyelvműködés módzatai avagy a szubjektum feltalálásai = Filozófia és irodalom (Elmélkedések az esszé műfajáról)*, Pécs, PTE Babits Mihály Gyakorló Gimnázium és Szakközépiskola, 2009, 24–59.

BORSODY 2011. – BORSODY Miklós, *A philosophia mint önálló tudomány, s annak feladata*, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2011 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 72.).

BÓDI 2004. – BÓDI Györgyné, *A legújabb Madách-irodalom (1993–2003)*, Budapest–Salgótarján, Madách Irodalmi Társaság – Balassi Bálint Megyei Könyvtár, 2004 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 32.).

BÓKA 1966. – BÓKA László, *A lírikus Madách = B. L., Válogatott tanulmányok*, Bp., 1966, 624–634.

BÓKAY 1997. – BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Bp., Osiris, 1997.

BÖHME 1990. – Jakob BÖHME, *Földi és égi misztériumról*, Bp., Helikon, 1990.

CARR 1980. – CARR, Stephen, *Verbal-visual-relationships*, Art History, 1980, 375–387.

CODOBAN 1998. – Aurel CODOBAN, *A filozófia mint diskurzus*, Kellék, 1998/10. 13.

CSANDA–LAIK 2011. – CSANDA, Mária, LAIK Eszter, *Rajzfilmek, jelképek, kultúra egy életen át: Interjú Jankovics Marcellel Irodalmi Jelen*, 2011. július 6.
<http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1454/rajzfilmek-jelkepek-kultura-egy-eten-interju-jankovics-marcellel> (Letöltve: 2016. május 4.)

CSAPLÁR 1967. – CSAPLÁR Ferenc, *A Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1967. Irodalomtörténeti Füzetek, 52.

CSATHÓ 1957. – CSATHÓ Kálmán, *A Nemzeti Színház és Paulay Ede = Cs. K., Ilyenek voltak*, Bp., Magvető, 1957.

CSÁSZÁR 1923. – CSÁSZÁR Elemér, *Madách Imre és Az ember tragédiája*, Budapesti Szemle, 1923, 194. köt., 161–172.

CSEJTEI 2002. – CSEJTEI Dezső, *Filozófiai metszetek a balálról*. Pallas Stúdió – Attraktor Kiadó, Budapest, 2002.

CSERJÉS 2004. – CSERJÉS Katalin, *Az ember tragédiája kéznyomai Krasznabor-kai László Háború és háború című „világregényén” = XI. Madách Szimpózium*,

szerk. BENE Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2004 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 35.), 79–100.

CSERJÉS 2005. – CSERJÉS Katalin, *A Tragédia 16. színe (Hajnóczy Péter egy jellegzetes szövegszerkezetének és egy gondolatmenetének termékeny rá-olvasása Madách drámai költeményére)* = XII. Madách Szimpózium, szerk: BENE Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2005 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 42.), 47–67.

DANTO 1997. – DANTO, Arthur C., *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* ford. Babarczy Eszter, Bp., Atlantisz, 1997.

DANTO 2003. – DANTO, Arthur C., *A közhely színéváltozása. Művészetfilozófia*, ford. Sajó Sándor, Bp., Enciklopédia, 2003.

DÁVIDHÁZI 1984. – DÁVIDHÁZI Péter, *Ismeretelmélet és irodalomkritika Erdélyi János gondolatrendszerében*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1984/1. 1–21.

DÁVIDHÁZI 1992. – DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyit mesterünk. Arany János kritikai öröksége*, Bp., Argumentum, 1992.

DELEUZE 1993. – DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*. Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

DERRIDA 1993. Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1993.

DIZSERI 2006. – DIZSERI Eszter, *És mégis mozog... Az animáció magyar mesteri. A kezdetek*, Bp., Balassi Kiadó, 2006.

DOHNÁNYI 2004. – DOHNÁNYI Ernő, *Cantus vitae. Szimfonikus kantáta op. 38*. Magyar Rádió Énekkara, Gyermekkara és Szimfonikus Zenekara, vezényel: Strausz Kálmán, közreműködik: Korondi Anna, Meláth Andrea, Mukk József, Tóth János; Magyar Rádió Részvénytársaság, 2004. (CD-lemezfelvétel)

DOHNÁNYI 2005. – DOHNÁNYI Évkönyv 2004, szerk. FARKAS Márta és KISZELY-PAPP Deborah, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2005.

DÓZSA 1983. – DÓZSA Katalin, *Az ember tragédiája színpadtervei 1883–1915 közölt*, Színházstudományi Szemle, 1983/12. 94–146.

ECO 1998. – Umberto ECO, *A nyitott mű*, Bp., Európa, 1998.

EISEMANN 1991. – EISEMANN György, *Létértelmező motívumok Az ember tragédiájában* = E. Gy., *Keresztutak és labirintusok*, Bp., Tankönyvkiadó, 1991. 37–68.

ELIADE 2002. – ELIADE, Mircea, *Ökultizmus, boszorkányság és kulturális divatok*, ford. BENEDEK Mihály, Bp., Osiris, 2002.

Dr. ELŐD 1983. – Dr. ELŐD István, *Katolikus dogmatika*, Bp., Szent István Társulat, 1983.

ENYEDI Sándor 2010. – ENYEDI Sándor, *A Tragédia a színpadon 125 év: Bibliográfia*, Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2010 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 60.).

ERDÉLYI 1986. – ERDÉLYI János, *Válogatott művei*, válogatás, szöveggondozás és a jegyzetek: T. ERDÉLYI Ilona Bp., Szépirodalmi, 1986, 580–612.

FALUS 1980. – FALUS Róbert, *Görög harmónia*, Bp., Gondolat, 1980.

FABINYI 1987. – FABINYI Tibor, *A hermeneutika tudománya és művészete* = *A hermeneutika elmélete: szöveggyűjtemény*, szerk. FABINYI Tibor, Szeged, 1987 (Ikonológia és műértelmezés, 3), I., 5–17.

FALK 1941. – FALK Géza, *Cantus vitae – Dobnányi új zeneműve*, Magyar Színpad, 1941. április 23–29.

FÁBIÁN 1997. – FÁBIÁN Ernő, *Az élet értelme. Madách filozófiája*. Sepsiszentgyörgy, Trisedes Press Kiadó, 1997.

FÁJ 1987. – FÁJ Attila, *Az ember tragédiája és az anti-utópiák 2. Vico „Új tudományá”-nak hatása Madáchra*, Katolikus Szemle, 1987, 26–40., 120–124.

FÁJ 1988. – FÁJ Attila, *Antiutopisztikus világdráma 3.*, Katolikus Szemle, 1988, 31–58.

FÁJ 1992. – FÁJ Attila, *Madách Tragédiájának történelemfilozófiája*, Jel, 1992/4, 185–187.

FEHÉR M. 2001. – FEHÉR M. István, *Az esztétikai horizont meghaladási kísérlete József Attila esztétikai írásaiban és Gadamer hermeneutikájában II.* – *Irodalmi szöveg és filozófiai szöveg*. Literatúra, 2001/2–3.

FEHÉR M. 2010. – FEHÉR M. István, *Jóra és rosszra való szabadság – a dulakodás szabadsága = Lábjegyzetek Platónhoz 8. A szabadság*, szerk. LACZKÓ Sándor, GYENGE Zoltán, Szeged, Pro Philosophia Szegedienzi Alapítvány, Magyar Filozófiai Társaság, Státus, 2010. 141–169.

FEHÉR M. 2010a. – FEHÉR M. István, *Az irodalom filozófiája és a gondolatok „folyékonnyá tétele” = A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, szerk. BÓNUS Tibor, EISEMANN György, LŐRINCZ Csongor, SZIRÁK Péter, Bp., Ráció, 2010. 38–57.

FENYVES 1997. – FENYVES Mária Annunziata, *Zichy Mihály (Születésének 170. évfordulójára)*. Bp., Uránusz Kiadó, 1997.

FEUER 1971. – FEUER Mária, *Demokratikus opera és összművészet*, Színház, 1971/3.

FOUCAULT 1991. – Michel FOUCAULT, *A diskurzus rendje*, Holmi, 1991/7, 868–889.

FOURIER 1977. – FOURIER, Charles, *A négy mozgás és az általános rendeltetések elmélete*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1977.

FRYE 1974. – FRYE, Northrop, *The Decline of the West by Oswald Spengler*, Dae-dalus, 103 (Winter 1974), 1–13.

FÖLDESZDY 2007. – FÖLDESZDY Gabriella, *Panlay Ede, a Tragédia első rendezője = XIV. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2007, (Madách Könyvtár – Új Folyam, 53.), 47–67.

FÖLDÉNYI F. 2001. – FÖLDÉNYI F. László, *A kettéhasadt természet = Romantika: Világkép, művészet, irodalom*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, HAJDÚ Péter, Bp., Osiris, 2001, 21–30.

FRANK 1995. – Manfred FRANK, *Mit jelent „egy szöveget megérteni”? = Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* vál. BACSÓ Béla, Bp., Ikon Kiadó, ELTE Esztétikai Tanszék, 1995, 63–88.

FRANK 1998. – Manfred FRANK, *A koraromantika filozófiai alapjairól*, ford. Mesterházy Balázs, Gond, 17/1998.

GADAMER 1984. – Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford., utószó BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984.

GADAMER 1990. – Hans-Georg GADAMER, *Retorika, hermeneutika és ideológiai akritika = Filozófiai hermeneutika*, vál.: BACSÓ Béla, Bp., 1990.

GADAMER 1990a. – Hans-Georg GADAMER, *Hermeneutika = Filozófiai hermeneutika*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, FTIK, 1990.

GADAMER 1991. – Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció*, szerk., utószó BACSÓ Béla, Bp., Cserépfalvi, 1991, 17–43.

GADAMER 1994. – GADAMER, Hans-Georg, *Épületek és képek olvasása = A szép aktualitása*, vál. kontrollford. BACSÓ Béla, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994. 157–168.

GADAMER 1995. – Hans-Georg GADAMER, *Filozófia és irodalom = Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* vál. BACSÓ Béla, Bp., Ikon Kiadó, ELTE Esztétikai Tanszék, 1995, 41–63.

GADAMER 2000. – Hans-Georg GADAMER, *A filozófia kezdetei*, Bp., Osiris, 2000.

GADAMER 2000a. – Hans-Georg GADAMER, *A látásról*, Vulgo, 2000. (II.) 3–4–5. 25–30.

GALAMB 1917. – GALAMB Sándor, *Kant és Madách*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1917/2, 181–186.

GARAI 1980. – GARAI László, *Szabadsággyűlések és esztétikum*, Bp., Akadémiai, 1980.

GÁSPÁR 1923. – GÁSPÁR Kornél, *Madách és lelki rokonai*, Nyugat, 16 (1923), 2. szám I. kötet 124–134.

GEHLEN 1976. – Arnold GEHLEN, *Az ember természete és helye a világban*, ford. Kiss János, Bp., 1976, 453.

GELENCSÉR 1959. – GELENCSÉR Géza, *Az ember tragédiája filozófiai problémái*, Jelenkor, 1959, 4. szám, 58–75., 5. szám 47–55.

GEREVICH-KOPTEFF 2003. – Éva GEREVICH-KOPTEFF, *Madách Az ember tragédiája és finn fordításai a nemzeti kultúrák, az irodalmi recepció és fordításelemzés tükrében*, Helsinki, Helsingin yliopiston suomalais – ugrilainen laitos Suomalais – Ugrilainen Seura, 2003 (Castrenianumin toimitteita 61. Folia Hungarica 12).

GLASENAPP 1984. – Helmuth von GLASENAPP, *Az öt világvallás*, Bp., Gondolat, 1984.

GILBERT–KUHN 1966. – Katherina Everett GILBERT, Helmut KUHN, *Az esztétika története*, Bp., Gondolat, 1966.

GOMBRICH 1972. – GOMBRICH, Ernst, *Művészet és illúzió*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1972.

GOMBRICH 1978. – GOMBRICH, Ernst, *A látható kép = Kommunikáció 2. Válogatott tanulmányok*, szerk. HORÁNYI Özséb, Budapest, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1978. 123–141.

GOTTLIEB 2001. – GOTTLIEB, Erika, *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*, McGill-Queen's University Press, Quebec, Canada, 2001.

GREGUSS 1862. – GREGUSS Ágost, *Titoknoki jelentés a Társaság történeteiről s munkálkodásáról az utolsó közgyűlés óta* = ARANY János, *Prózai művek 2.* (1860–1882), sajtó alá rendezte NÉMETH G. Béla, Bp., Akadémiai, 1968 (Arany János Összes Művei XI., szerk. KERESZTURY Dezső)

GRONDIN 2002. – Jean GRONDIN, *Bevezetés a filozófiai hermeneutikába*, Bp., Osiris, 2002.

GRYMES 2005. – James A. GRYMES, *A Cantus vitae (op. 38) szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója* (ford. Mészáros Erzsébet) = DOHNÁNYI Évkönyv 2004, szerk. FARKAS Márta és KISZELY-PAPP Deborah, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2005, 3–20.

GUMBRECHT 2003. – GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Why Intermediality – if at all?* (PDF) <http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/> 2003. (Letöltve: 2016. 05. 29.)

GYENGE Zsolt 2011. – GYENGE Zsolt, *Be van fejezve a nagy mű – Az ember tragédiája kritikája*, Origo, 2011. 11. 29. <http://www.origo.hu/filmklub/blog/kritika/20111129-az-ember-tragediaja-kritika-jankovics-marcell-madach-imre.html>

GYENGE 2005. – GYENGE Zoltán, *Schelling élete és filozófiája*, Attraktor, Máriabesnyő – Gödöllő, Attraktor, 2005.

GYENGE 2007. – GYENGE Zoltán, *A filozófia poézise – a poézis filozófiája = Költészet és gondolkodás*, Az EKTf Tudományos Közleményei. Tanulmányok a filozófia köréből, szerk. Loboczky János. Eger, 2007, 51–58.

GYÉMÁNT 1997. – GYÉMÁNT Csilla, *Negyedszázad szegedi színházi bemutatói = IV. Madách Szimpózium*, szerk. ANDOR Csaba. Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 1997 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 8.), 212–230.

GYÉMÁNT 2008. – GYÉMÁNT Csilla, *Gróf Bánffy Miklós és Az ember tragédiája = XV. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2008 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 58.), 125–140.

GYÖRFFY 1999. – Györfly Miklós, *Madách – zenéi öltözetben = VI. Madách Szimpózium*, szerk. TARJÁNYI Eszter, ANDOR Csaba. Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 1999 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 16.), 125–146.

GYÖRFFY 2002. – GYÖRFFY Miklós, *A „többi” Madách-dráma a színpadon = IX. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2002 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 27.), 23–31.

GYULAI 1880. – MADÁCH Imre *Összes Művei*, kiadta: GYULAI Pál, Első kötet. Lyrai költemények, Bp., Az Athenaeum R. Társulat Tulajdona, 1880.

HABERMAS 1993. – Jürgen HABERMAS, *A metafizika utáni gondolkodás motívumai* = Jürgen HABERMAS, Jean-François LYOTARD, Richard RORTY, *A posztmodern állapot*, összeállította, BUJALOS István, Bp., Századvég, 1993, 179–213.

HABERMAS 1993a. – Jürgen HABERMAS, *Egy befejezetlen projektum – a modern kor* = Jürgen HABERMAS, Jean-François LYOTARD, Richard RORTY, *A posztmodern állapot*, összeállította, BUJALOS István, Bp., Századvég, 1993, 151–179.

HABERMAS 1995. – Jürgen HABERMAS, *Filozófia és tudomány mint irodalom?* = *Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?* vál. BACSÓ Béla, Bp., Ikon, 1995. 341–364.

HABERMAS 1998. – Jürgen HABERMAS, *Filozófiai diskurzus a modernségről*, Bp., Helikon, 1998.

HALASY-NAGY 1937. – HALASY-NAGY JÓZSEF, *Madách bölcsessége* = H. N. J., *Korunk szelleme* (Tanulmányok), Bp., Dante Kiadó, 1937, 104–127.

HANKISS Ágnes 1978. – HANKISS Ágnes, *A bizalom anatómiája*, Bp., Magvető, 1978.

HANKISS 1985. – HANKISS Elemér, *A műalkotás mint komplex modell*, Bp., Magvető, 1985.

HANKISS 2008. – HANKISS Elemér, *Ikarosz bukása*, Budapest, Osiris, 2008.

HARTMANN 2013. – HARTMANN, Nicolai, *Etika*, ford., Simon Ferenc, Noran Libro, Bp., 2013. 427.

HEIDEGGER 1990. – Martin HEIDEGGER, *Mit jelent gondolkodni?* = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Cserépfalvi Kiadása, 1990.

HEIDEGGER 1994. – Martin HEIDEGGER, „...költőien lakózik az ember...” *Válogatott írások*, vál., szerk. PONGRÁCZ Tibor, Budapest–Szeged, T-Twins Kiadó / Pompeji, 1994.

HEIDEGGER 2001. – Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, Bp., Osiris, 2001.

HELLER–FEHÉR 1993. – HELLER Ágnes, FEHÉR Ferenc, *A modernitás ingája*, Bp., T-Twins, 1993.

HELLER Ágnes 2010. – HELLER Ágnes, *Filozófiai műfajok, különös tekintettel Heideggerre = Lábjegyzetek Platónhoz 8. A szabadság*, szerk. LACZKÓ Sándor, Gyenge Zoltán, Szeged, Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány, Magyar Filozófiai Társaság, Státus, 2010, 19–31.

HELLER Bernát 1896. – HELLER Bernát, *Madách Mőzése és Az ember tragédiája*, Az Izraelita Magyar Irodalmi Társaság II. Évkönyve, Bp., IMIT 230–238.

HERMANN 1952. – HERMANN István, *Madách Imre: Az ember tragédiája*, Irodalomtörténet, 1952, 335–353.

HERMANN 1974. – HERMANN István, *Madách és a német filozófia*, Világosság, 1974/2, 73–77.

HETÉNYI 1937. – HETÉNYI János, *A' magyar philosophia történetírásának alaprajza*, Tudománytár, Értekezések, 1937, II. kötet, I. füzet, 76–164.

HÉVIZI 1994. – HÉVIZI Ottó, *Alaptalanul. Gondolatok a századfordulón*, Bp., T-Twins, 1994.

HIRSCH 1987. – Eric Donald HIRSCH, *Gadamer értelmezésmélete = A hermeneutika elmélete: szöveggyűjtemény*, szerk. FABINYI Tibor, Szeged, 1987 (Ikológia és Műértelmezés, 3), II, 385–405.

HITES 1997. – HITES Sándor, *A Vernunft tragédiája. Madách Imre főművének újraolvasása a kanti ismeretelmélet horizontján*, Irodalomtörténeti Közlemények, 100 (1997) 1–2. szám 39–57.

HOPPÁL–JANKOVICS–NAGY–SZEMADÁM 1997 – HOPPÁL Mihály, JANKOVICS Marcell, NAGY András, SZEMADÁM György, *Jelképtár*, Budapest, Helikon Kiadó, 1997.

HORÁNSZKY 2005. – HORÁNSZKY Nándor, *Az alsósztregovai Madách-síremlék*, Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2005 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 41.).

HORVÁTH 1958. – HORVÁTH Károly, *Madách Imre*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1958, 247–278.; 462–502.

HORVÁTH 1978. – *Madách-tanulmányok*, szerk. HORVÁTH Károly, Bp., Akadémiai, 1978.

HORVÁTH 1984. – HORVÁTH Károly, *Madách Imre*, Bp., Gondolat, 1984.

HORVÁTH 1989. – HORVÁTH Károly, *Az ember tragédiája és a korabeli kritika*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1989, 530–557.

HUBAY 1965. – HUBAY Miklós, *Miért szép Az ember tragédiája?* = H. M., *A megváltó mutatója*, Bp., Magvető Kiadó, 1965.

HUBAY 1978. – HUBAY Miklós, *Át az idő falain* = *Madách-tanulmányok*, szerk. HORVÁTH Károly, Bp., Akadémiai, 1978, 47–57.

HUBAY 2010. – HUBAY Miklós, „*Aztán mivégre az egész teremtés?*”, Bp., Napkút Kiadó, 2010.

HUORANSZKI 1999. – HUORANSZKI Ferenc, *Filozófia és utópia*, Bp., Osiris Kiadó, 1999.

IMRE László 2002. – IMRE László, *Az egyén tragédiája (Dosztojevszkij: Bűn és bűnbűdés – Madách: Az ember tragédiája)* = I. L., *Műfajtörténet és vagy komparatiztika (Irodalmi tanulmányok)*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2002, 149–178.

IMRE László 2015. – IMRE László, *Barta János*, Debrecen, Alföld Alapítvány, (Alföld Könyvek) 2015.

IMRE Zoltán 2009. – IMRE Zoltán, *Diktatúra, színház és legitimáció: A Nemzeti Színház 1955-ös Tragédia előadása*, Színház, XLII. 2009/11 20–35.

IMRE Zoltán 2013. – IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiség-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Bp., Ráció Kiadó, 2013.

INGARDEN 1977. – Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1977.

ISER 2001. – Wolfgang ISER, *A fikatív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Bp., Osiris, 2001.

ISER 2004. – Wolfgang ISER, *Az értelmezés világa*, Bp., Gondolat, ELTE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 2004.

JAKOBSON 1972. – Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika = Hang – jel – vers*, szerk. FÓNAGY Iván, SZÉPE György, Bp., Gondolat, 1972.

JAKAB APONYI 2011. – JAKAB APONYI Noémi, *Megrajzolt álmotutazás. Jankovics Marcell: Az-ember tragédiája*, Irodalmi Jelen, 2011. december 19.
<http://www.irodalmijelen.hu/05242013-1527/megrajzolt-alomutazas-jankovics-marcell-az-ember-tragediaja> (Letöltve: 2016. május 4.)

JANKOVICS 2011. – JANKOVICS Marcell, „*Az ember tragédiája*”, *Madách Imre színművének filmváltozata, Jankovics Marcell filmje*
<https://www.youtube.com/watch?v=-2SECS3oux8> (Letöltve: 2016. május 4.)

JANKOVICS 2012. – JANKOVICS Marcell, *Beszélgetés Jankovics Marcellel „Az ember tragédiája” c. rajzfilm alkotójával a Beregszászi Főiskolán* 2012.
https://www.youtube.com/watch?v=impAA_AKbyE (Letöltve: 2016. május 4.)

JAUB 1981. – Hans Robert JAUB, *Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához*, Helikon, 1981/2–3., 188–207.

JAUB 1997. – Hans Robert JAUB, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, vál., szerk., utószó KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Bp., Osiris, 1997.

JELENITS 2002. – JELENITS István, *Mit ér a magyar, ha ember?* = MÓSER Zoltán: *Mondottam ember... Képek Madáchhoz*, Bp., Masszi Publishing House, 2002, 5–11.

JELES 1993. – JELES András, *Töredékek Jeles András Naplójából*, szerk. FODOR László – HEGEDÚS László, Budapest, 1993.

JUHÁSZ–CSEJTEI 2005. – JUHÁSZ Anikó, CSEJTEI Dezső, *Találkozások és törésvonalak. Írók, költők, filozófusok*, Gödöllő, Attraktor, 2005.

KAIZINGER 1997. – KAIZINGER Rita, *Erkel Gyula kísérfőzeneje a Tragédia ősbemutatóján*, Színháztudományi Szemle, 1997/32, 42–45.

KANT 1995. – Immanuel KANT, *A tiszta ész kritikája*, ford. KISS János, Szeged, Ictus, 1995.

KANT 1998. – Immanuel KANT, *A gyakorlati ész kritikája*, ford. PAPP Zoltán, Szeged, Ictus, 1998.

KANT 1997. – Immanuel KANT, *Az ítélőerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Szeged, ICTUS, 1997.

KANYÓ 1990. – KANYÓ Zoltán, *Szemiotika és irodalomtudomány*, Szeged, JATE, 1990.

KARÁDI 2008. – KARÁDI Zsolt, *Szécesszítő és szimbolizmus között. Czöbel Minka és a Donna Juanna = „Jövőm emléke, múltamnak árnya”: In memoriam Czöbel Minka*, szerk. MERCS István, Nyíregyháza, Modus Hodiernus, 2008.

KARDEVÁN 1931. – KARDEVÁN Károly, *Madách-revízió*, Napkelet, 17 (1931), 493–502.

KARINTHY 1923. – KARINTHY Frigyes, *Madách*, Nyugat, 16 (1923), I. 113–123.

KARINTHY 1979. – KARINTHY Frigyes, *Így írtok ti*, szerk. UNGVÁRY Tamás, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.

KASS János 1967. – *Kass János tizenöt rézkarca Az ember tragédiájához*, Bp., Magyar Helikon – Európa Kiadó, 1967.

KASS 1980. – KASS János *Dilemma*, 1980. animációs rövidfilm (animated short movie) (<http://youtu.be/SclGfTrgnIQ>)

KASS 1994. – KASS János, *Gondolatok a könyvillusztrációról = Szemiotikai szövegten 7. A multimedialis kommunikátorok szemiotikai textológiai megközelítéséhez*, szerk. PETŐFI S. János, BÉKÉSI Imre, VASS László, Szeged, JGYTF Kiadó, 1994. 9–17.

KASS 2006. – KASS János, *Írások és képek*, Bp., Holnap Kiadó, 2006.

KÁDÁR 2011. – KÁDÁR Zoltán, *Antiutópikus vonások Az ember tragédiájában = XVIII. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna,

Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2011 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 71.), 84–94.

KÁDÁR 2012. – KÁDÁR Zoltán, *A nyugati civilizáció válságtüneteinek előképe a Tragédia falanszterében* = XIX. Madách Szimpózium, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2012 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 76.), 43–53.

KÁLMÁN C. 2001. – KÁLMÁN C. György, *Mi a baj az értelmező közösségekkel?* = *Az értelmező közösségek elmélete*, szerk. KÁLMÁN C. György, Bp., Balassi, 2001, 36–62.

KÁLLAY 2008. – KÁLLAY Géza, *Mi rejlik egy kötőszóban? Filozófia és irodalom, irodalom és filozófia* = *Filozófia és irodalom*, szerk. BÁRÁNY Tibor, RÓNAI András, Bp., József Attila Kör – L'Harmattan Kiadó, 2008, 11–23.

KÁNTOR 1966. – KÁNTOR Lajos, *Százéves harc „Az ember tragédiájá”-ért*, Bp., Akadémiai (Irodalomtörténeti Füzetek 53), 1966.

KÁNTOR 1970. – KÁNTOR Lajos, *Madách – egy évszázad távlatában* = K. L., *Alapozás. Klasszikusok – kortársak. Tanulmányok, esszék*, Bukarest, Kritérion, 1970, 7–34.

KÁRMÁN 1905. – KÁRMÁN Mór, *Az ember tragédiája*, Budapesti Szemle 124 (1905). 57–115.

KELEMEN 2007. – KELEMEN János, *Eco és a hermeneutika Olaszországban*, Világosság, 2007/2–3, 13–36.

KEPES 1979. – KEPES György, *A látás nyelve*, Bp., Gondolat Kiadó, 1979.

KERESZTURY 1966. – *Mózes*. Madách Imre drámai költeménye két részben. Élő színpadra alkalmazta és az előszót írta KERESZTURY Dezső. Kass János eredeti rézkarcaival. Bp., Magvető, 1966.

KERESZTURY 1973. – KERESZTURY Dezső, *A szépség haszna*, Bp., Szépirodalmi, 1973.

KERÉNYI Ferenc 2006. – KERÉNYI Ferenc, *Madách Imre*, Pozsony, Kalligram, 2006.

KERÉNYI Ferenc 2008. – KERÉNYI Ferenc, *Színpadai Madách-tanulmányok*, Palócföld, 2008/3, 51–56.

KERÉNYI Károly 1988. – Kerényi Károly, *Mi a mitológia?* Bp., Szépirodalmi, 1988.

KÉPIRÓ 2011. – KÉPIRÓ Ágnes, *Fába metszett Tragédiák = XVIII. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2011 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 71.), 124–131.

KÉPIRÓ 2013. – KÉPIRÓ Ágnes, *Madáchi gondolatok az animáció nyelvén = XX. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2013 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 78.), 97–99.

KIBÉDI VARGA 1997. – KIBÉDI VARGA Áron, *A szó- és kép viszonyok leírásának ismérvei = Kép, feno-mén, valóság. I.*, szerk. Bacsó Béla, Bp., Kijárat, 1997, 300–320.

KIS 1980. – KIS Margit, *Czóbel Minke*, Szabolcs-Szatmár Megyei Idegenforgalmi Hivatal, 1980.

KISS Andrea/Laura 2008. – KISS Andrea/Laura, *Az irodalmi és a filozófiai nyelv metaforikusságáról – hermeneutikai megközelítésben = Filozófia és irodalom*, szerk. BÁRÁNY Tibor, RÓNAI András, Bp., József Attila Kör – L'Harmattan Kiadó, 2008, 76–86.

KISS 1978. – KISS Aurél, *A lírikus Madách = Madách-tanulmányok*, szerk. HORVÁTH Károly, Bp., Akadémiai, 1978, 255–264.

KLOEPFER 1999 – KLOEPFER, Rolf, *Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip. Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie* = MECKE, Jochen, ROLOFF, Volker hrsg.: *Kino-(Ro)mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1999, 23–46.

KOESTLER 1988. – Arthur KOESTLER, *A teremtés*, Bp., Európa, Budapest, 1998.

KOLTAY 1990. – KOLTAY Tamás, *Az ember tragédiája a színpadon* (1933–1968), Bp., Kelenföld Kiadó, 1990.

KOSZTOLÁNYI 1923. – KOSZTOLÁNYI Dezső, *Lucifer a katedrán*, Nyugat, 16 (1923), I. kötet 152–160.

KOZMA 2004. – KOZMA Dezső, *A Madách-kultusz kezdetei Erdélyben = XI. Madách Szimpózium*, szerk.: BENE Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2004 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 35.), 46–53.

KOZMA 2007. – KOZMA Dezső, *Magyar írók, költők Madáchról = XIV. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2007 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 53.), 76–84.

KOZOCSA 2012. – KOZOCSA Sándor, *Madách, Az ember tragédiája Műbibliográfia*, Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2012 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 75.).

KRÜGER 1998. – KRÜGER, Peter, *Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai = Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 1998. 95–116.

KULCSÁR SZABÓ 1995. – KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Történetiség, megértés, irodalom*, Bp., Universitas, 1995.

KULCSÁR SZABÓ 1998. – KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai, 1998.

KULCSÁR SZABÓ 2000. – KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Irodalom és hermeneutika*, Bp., Akadémiai, 2000.

KULCSÁR SZABÓ 2010. – KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Megkülönböztetések. Médium és jelentés az irodalmi modernségben*, Bp., Akadémiai, 2010.

KUSZ 2014. – KUSZ Veronika, *Dobnányi Ernő az utókornak (Búcsú és üzenet, Message to Posterity)* Magyar Zene, LII, 2014/1. 58–89.

LACHMANN 1995 – LACHMANN, Renate, *A szinkretizmus mint a stílus provokációja*, Helikon, 1995/3. 266–277.

LÁNDOR 1902. – LÁNDOR Tivadar, *Zichy Mihály és az illusztráció*, Művészet, 1902/4, 233–250.

LÉVI-STRAUSS 1971. – Claude LÉVI-STRAUSS, *A mítoszok struktúrája = Strukturalizmus. Első kötet*. szerk: HANKISS Elemér, Bp., Európa Könyvkiadó, 1971.

LINDNER 2009. – LINDNER 2009. február 7. *Dilemma* = SPORN, Michael, Animation. <http://www.michaelspornanimation.com/splog/?p=1744>. Letöltés: 2016. május 4-én.

LOBOCZKY 1998. – LOBOCZKY János, *Kisemmit-e a filozófia a művészetet? = Az EKF Tudományos Közleményei. Tanulmányok a filozófia köréből*, szerk. Loboczky János. Eger, 1998, 79–91.

LOHR 1971 – LOHR Ferenc, *Hang és látvány Az ember tragédiája operai változatában*, Színház. 1971/4.

LOTMAN 1973. – Jurij LOTMAN, *Szöveg, modell, típus*, Bp., Gondolat, 1973.

LOTZE 1981. – Dieter P. LOTZE, *Imre Madách*, Boston, Twayne, 1981.

LUKÁCS 1975. – LUKÁCS György, *A regény elmélete*, Bp., Magvető, 1975.

LUKÁCS 1977. – LUKÁCS György, *Kinek nem kell és miért Balázs Béla költésze?* = L. Gy., *Ifjúkori művek (1902–1918)*, Bp., Magvető, 1977, 695–710.

LUKÁCS 1970. – LUKÁCS György, *Madách tragédiája* = L. Gy., *Magyar irodalom – magyar kultúra*, Bp., Gondolat, 1970, 560–573.

LUKÁCSY 1978. – LUKÁCSY Sándor, *Madách és a reformkori magyar irodalom európai távlatai = Madách-tanulmányok*, szerk. HORVÁTH Károly, Budapest, Akadémiai, 1978, 83–87.

LYOTARD 1993. – Jean-François LYOTARD, *A posztmodern állapot* = Jürgen HABERMAS, Jean-François LYOTARD, Richard RORTY, *A posztmodern állapot*, összeállította, BUJALOS István, Bp., Századvég, 1993, 7–146.

MADÁCH 1999. – Imre MADÁCH, *The Tragedy of Man*, translated from the Hungarian by Thomas R. MARK, Illustrations by György BUDAY, with an afterword by Mihály SZEGEDY-MASZÁK, Bp., Fekete Sas, 1999.

MADÁCH Aladár 2001. – MADÁCH Aladár, *Lélektani elemek az Ember Tragédiájának főalakjaiban* = VIII. Madách Szimpózium, szerk. BENE Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2001 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 25.), 128–144.

MADÁCH Aladár 2005. – MADÁCH Aladár *művei II. Próza*, Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2005 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 40.)

MADÁCSY 1998. – MADÁCSY Piroska, *Madách és George Sand* = V. Madách Szimpózium, szerk. ANDOR Csaba, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 1998 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 11.), 124–136.

MADÁCSY 2008. – MADÁCSY Piroska, *A Tragédia üzenete a franciáknak*, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2008 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 61.).

MAGONY 2008. – MAGONY Imre, *A Tragédia az éter hullámain. Németh Antal és Szabó Lőrinc feldolgozásában* = XV. Madách Szimpózium, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2008 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 58.), 50–60.

MANOVICH, 2009. – MANOVICH, Lev, *Az adatbázis mint szimbolikus forma*, Apertúra. Film-Vizualitás-Elmélet. V. évfolyam, 1. szám. 2009. ősz.

Online: <http://apertura.hu/2009/osz/manovich> (Letöltés: 2015. május 14.)

MARGÓCSY István 2008. – MARGÓCSY István, *Hogyan alakult ki a magyar irodalom filozófiátlanságának tézise?* = *Filozófia és irodalom*, szerk. BÁRÁNY Tibor, RÓNAI András, Bp., József Attila Kör – L'Harmattan Kiadó, 2008, 181–190.

MARGÓCSY József 2008. – MARGÓCSY József, *Az anarcsi Czöbel család iratai* = „Jövöm emléke, múltamnak árnya”: *In memoriam Czöbel Minka*, szerk. MERCS István, Nyíregyháza, Modus Hodiernus, 2008.

MARGITHÁZI 2002. – MARGITHÁZI Orsolya, *Az animációs film története*, Filmtett, 2002. szeptember 15. <http://www.filmtett.ro/cikk/1426/az-animacios-film-tortenete-4-1> Letöltés: 2016. május 4-én.

MARK 1973. – Thomas R. MARK, *Az ember tragédiája: megváltás vagy tragédia?*, Irodalomtörténet, 1973/4, 928–954.

MARTINKÓ 1978. – MARTINKÓ András, *Vörösmarty és Az ember tragédiája = Madách-tanulmányok*, szerk. HORVÁTH Károly, Bp., Akadémiai, 1978.

MARTINKÓ 1977. – MARTINKÓ András, *Madách világirodalmi státusa*, *Literatura*, 3–4. szám, 1975, 3–13. (Második megjelenés: MARTINKÓ András, *Madách világirodalmi státusa = M. A., Teremtő idők*, Bp., Szépirodalmi, 1977, 309–328.

MARTON 2011. – MARTON Árpád, *Szegedi Tragédiák. Kettős évforduló a Dóm téren*, Szeged, 2011, június 4–5.

MARTON 2012. – MARTON Árpád, *Lucifer, a manipulátor = XIX. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2012 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 76.), 35–42.

MÁTÉ 1994. – MÁTÉ Zsuzsanna, *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében*, Szeged, JGYTF, 1994.

MÁTÉ 1997. – MÁTÉ Zsuzsanna, *Katartikus-e a Tragédia? = IV. Madách Szimpózium*, szerk. ANDOR Csaba, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 1997 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 8.), 122–133.

MÁTÉ 2001. – MÁTÉ Zsuzsanna: *A hermetikus filozófia axiómája – Madách Aladár Tragédia-értelmezésében. = VIII. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2001 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 25.), 145–156.

MÁTÉ 2004. – MÁTÉ Zsuzsanna, *Madách Imre, a poeta philosophus*, (Magyar Filozófiatörténeti Könyvtár, 6), Miskolc, Bíbor, 2004².

MÁTÉ 2004b. – MÁTÉ Zsuzsanna, *Az 'analogikusságra építő tagadás' luciferi érveléséről*, *Pro Philosophia Füzetek*, (38) 2004, 25–33.

MÁTÉ 2005. – MÁTÉ Zsuzsanna, *Sík Sándor, a szépiró, az irodalomtudós és az esztéta*, Szeged, Lazi, 2005.

MÁTÉ 2006. – MÁTÉ Zsuzsanna, *Mit szabad remélnie Ádámnak? – Kant és Madách Imre Az ember tragédiája*, *Pro Philosophia Füzetek* (Történet- és kultúrbölcseleti al-manah), 44 (2006) 269–280.

MÁTÉ 2007. – MÁTÉ Zsuzsanna, *Megérthető műalkotás?* Szeged, Lazi, 2007.

MÁTÉ 2007a. – MÁTÉ Zsuzsanna, *A 'nem-konvencionális' költői metaforák oszcilláló esztétikai hatásmechanizmusáról*, Pro Philosophia Füzetek, (49) 2007. 1. szám 117–125.

MÁTÉ 2008. – MÁTÉ Zsuzsanna, *A versel(get)ő Madáchról* = MÁTÉ Zsuzsanna, BENE Kálmán, *Madách Imre lírája – irodalmesztétikai és filológiai nézőpontból*, Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2008 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 57.), 9–156.

MÁTÉ 2009. – Zsuzsanna MÁTÉ, *György Lukács's aesthetical oeuvre – and Imre Madách: The Tragedy of Man*, Mikes International – Hungarian Periodical for Art, Literature and Science, 9(2009), 3, 30–33.

MÁTÉ 2009a. – MÁTÉ Zsuzsanna, *Szöveg-összehasonlítások Az ember tragédiájának 125 éves Ősbemutatójának Sógókönyve alapján* = XVI. Madách Szimpózium, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2009 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 64.), 13–27.

MÁTÉ 2010. – MÁTÉ Zsuzsanna, *Az értelmezés szabadsága – Madách Imre Az ember tragédiája alapján* = *Lábjegyzetek Platónhoz* 8. *A szabadság*, szerk. LACZKÓ Sándor, GYENGE Zoltán, Szeged, Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány, Magyar Filozófiai Társaság, Státus, 2010, 265–278.

MÁTÉ 2010a. – MÁTÉ Zsuzsanna, *On the one and a half century-presence of Imre Madách's Tragedy of Man in the fine arts*, Mikes International – Hungarian Periodical for Art, Literature and Science, 10(2010), 3, 27–31.

MÁTÉ–KÁDÁR 2011. – MÁTÉ Zsuzsanna, KÁDÁR Zoltán, *Az akaratszabadság hiányának következményei a XX. század első felének filozófikus jellegű antitópáiban* = *Lábjegyzetek Platónhoz* 9. *Az akarat*, szerk. LACZKÓ Sándor, Szeged, Pro Philosophia Szegediensi Alapítvány, Magyar Filozófiai Társaság, Státus, 2011, 380–396.

MÁTÉ 2016. – Zsuzsanna MÁTÉ, *Transformations of Literary Texts (Comparative and Hermeneutic Studies on the Intertextual and Intermedial Relations in Some Major Works of Dante, Imre Madách and Béla Balázs)*, Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2016. 13–104.

MÁTÉ 2016a – MÁTÉ Zsuzsanna, *Dante Commediájáról és Madách Tragédiájáról az összehasonlító kutatás felől*, XLVI. évf. Létünk, 2016. 1. szám. 127–138.

MÁRKUS 1992. – MÁRKUS György, *Kultúra és modernitás*, Bp., T-Twins Kiadó, 1992.

MCFARLANE 1996. – MCFARLANE, Brian, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*. University Press, Oxford, 1996.

MCLUHAN 1964. – MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New American Library, Times Mirror, New York, 1964.

MERCS 2008. – MERCS István, *Czöbel Minka és Henrik Ibsen üzenetváltása = „Jövőm emléke, múltamnak árnya”: In memoriam Czöbel Minka*, szerk. MERCS István, Nyíregyháza, Modus Hodiernus, 2008, 43–59.

MESTER 2004. – MESTER Béla, *Szontagh Gusztáv és a magyar filozófia fogalmai = Közéletések a magyar filozófia történetéhez: Magyarország és a modernitás*, szerk. MESTER Béla, PERECZ László, Bp., Áron, 2004. 19–39.

MESTERHÁZY 2001. – MESTERHÁZY Balázs, *Reprezentáció, identitás, temporalitás = Romantika: Világkép, művészet, irodalom*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, HAJDÚ Péter, Bp., Osiris, 2001, 82–116.

MEZEI 1976. – *Madách Imre ma (1823–1973)*, szerk. MEZEI József, Bp., Tankönyvkiadó, 1976.

MEZEI 1977. – MEZEI József, *Madách*, Bp., Magvető, 1977.

MITCHELL 1980. – MITCHELL, Thomas, *The Language of Images*, Chicago University Press, Chicago, 1980.

MITCHELL 1994. – MITCHELL, Thomas, *Picture Theory*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994.

MITCHELL 1997. – MITCHELL, Thomas, *Mi a kép? = Kép, fenomén, valóság*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Kijarat kiadó, 1997, 338–369.

MORVAY 1897. – MORVAY Győző, *Magyarázó tanulmány „Az ember tragédiájá”-hoz*, Nagy-bánya, Szerző kiadása, (Molnár Mihály könyvnyomdája) 1897.

MORVAI 1914. – MORVAY Győző, *Madách és Hogarth*, Irodalomtörténet, 1914. 3. évfolyam. 464.

MÓSER 2002. – MÓSER Zoltán, *Mondottam ember ... Képek Madáchhoz*, Bp., Masszi Publishing House, 2002.

NAGY 2003. – NAGY Edit, *Áramló tér és álló idő – gubancokkal (Palágyi Menyhért tér- és időelmélete tükröként és/vagy tükröződéséért: Szent Ágostontól Hegelen, Bergsonon, Posch Jenőn át Ottlik Gézáig és Milan Kunderáig)*, Miskolc, Bíbor, 2003.

NAGY 2011. – *Tragédia-átfordítások Karinthy Frigyes írásaiban*, vál., szerk., bev. NAGY Edit, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2011 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 70.).

NAGYNÉ NEMES – ANDOR 1997. – NAGYNÉ NEMES Györgyi, ANDOR Csaba, *Madách Imre rajzai és festményei*, Balassagyarmat–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 1997 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 7.).

NÁNAY 2000. – NÁNAY Bence, *Túl az adaptáción = Adaptációk: Film és irodalom egymásra hatása*, szerk. GÁCS Anna, GELENCSÉR Gábor, Bp., Kijárat, 2000.

NÉGYESSY 1924. – NÉGYESSY László, *Egyetemesség, magyarság és egyéniség Az ember tragédiájában*, Budapesti Szemle, 1924. 195. szám 1–19.

NÉMETH Antal 1933. – NÉMETH Antal, *Az ember tragédiája a színpadon*, Bp., Budapest Székesfőváros kiadása, 1933.

NÉMETH G. 1971. – NÉMETH G. Béla, *Madách Imre (1823–1864)* = N. G. B., *Türelmetlen és késlekedő félszázad (A romantika után)*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 150–163.

NÉMETH G. 1987. – NÉMETH G. Béla, *Két korszak batárán (Madách évfordulójára)* = N. G. B., *Hosszmetsetek és keresztmetsetek*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 93–113.

NÉMETH László 1983. – NÉMETH László, *Madáchot olvasva* = N. L., *Az én katedrám. Tanulmányok*. Bp., 1983³, 643–659.

NÉMETH Zsófia 2015. – NÉMETH Zsófia, *Kass János Dilemma című rövid-filmjének elemzése = XXII. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, VARGA Emőke, Szeged–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2015 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 89.), 201–215.

NIETZSCHE 1908. – Friedrich NIETZSCHE, *Imígyen szóla Zarathustra*, ford. WILDNER Ödön, Bp., 1908.

NIETZSCHE 1989. – Friedrich NIETZSCHE Versei, vál. HAJNAL Gábor, Bp., Európa, 1989.

NIETZSCHE 2003. – Friedrich NIETZSCHE, *A vidám tudomány*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Szeged, Szukits, 2003.

NOVALIS 1965. – NOVALIS, *Töredékek = A romantika*, bev. HORVÁTH Károly, Bp., Gondolat, 1965.

PALÁGYI 1900. – PALÁGYI Menyhért, *Madách Imre élete és költészete*, Bp., Athenaeum, 1900.

PÁL 1995. – *Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés*, szerk. Pál József, Szöveggyűjtemény. Szeged, 1995.

PÁL 2009. – PÁL József, *Dante. Szó, szimbólum, realizmus a középkorban*, Bp., Akadémiai Kiadó, 2009.

PALLÓS 2004. – PALLÓS Tamás, *Zenei bitvallás Madách soraival, Dohnányi Cantus vitae-je lemezen*, Új ember, LX évf. 39. 2004. szeptember 26.

PAULAY 1988. – PAULAY Ede, *Az ember tragédiája színpadon = Paulay Ede írásai*, szerk. SZÉKELY György, Bp., OSZMI, 1988, 206–232.

PAULAY 1883. – MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*, színre alkalmazta és öt szakaszra osztotta PAULAY Ede, Nemzeti Színház, 1883, OSZK Színház-történeti Tár, E. 162. (rendezői példány)

PERECZ 2008. – PERECZ László, *Nemzet, filozófia, „nemzeti filozófia”*, Bp., Argumentum, 2008.

PETHŐ 2002. – PETHŐ Ágnes, *Szövegek a médiumok között (Előszó) = Képtáviratok. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*, szerk. PETHŐ Ágnes, Kolozsvár, Sciencia Kiadó 2002. 7–16.

PETHŐ 2002. – PETHŐ Ágnes, *A mozgókép intermedialitása, A köztes lét metaforái = Képtárvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*, szerk. PETHŐ Ágnes, Kolozsvár, Scienția Kiadó 2002. 17–60.

PETHŐ Csilla 2002. – PETHŐ Csilla, Ránki György, Budapest, Mágus Kiadó, 2002.

PETERNÁK 2006. – PETERNÁK Miklós, *Médiatörténeti és művészeti motívumok a magyar irodalomban. Az irodalom mint a médiaarcheológia forrása = Kép – írás – művészet*, szerk. KÉKESI Zoltán, PETERNÁK Miklós, Budapest, Ráció Kiadó, 2006, 69–140.

PINTÉR 1933. – PINTÉR Jenő, *Magyar irodalomtörténete – Tudományos rendszerezés (Hatodik kötet: A magyar irodalom a XIX. század második harmadában)*, Bp., Magyar Irodalomtörténeti Társaság, 1933, (Madách Imre: 587–626.)

PLATÓN 1984. – PLATÓN Összes Művei I–III., a szöveget gondozta FALUS Róbert, Bp., Európa, 1984.

PLESSNER 1995. – PLESSNER, Helmuth, *Az értékek antropológiája = Az esztétika vége vagy se vége se hossza? Az esztétikai gondolkodás paradigmái*, szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Ikon Kiadó és ELTE Esztétikai Tanszék, 185–259.

PLÓTINOSZ 1986. – PLÓTINOSZ, *Az Egyről, a szellemről és a lélekről. Válogatott írások, fordította és a jegyzeteket írta Horváth Judit és Perczel István*, Budapest, Európa Kiadó, 1986.

PODMANICZKY 2011. – Katalin PODMANICZKY, *La réception de la Tragédie de l'homme d'Imre Madách dans le monde germanophone (1862–2003)*, Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2011 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 73.).

PODMANICZKY 2012. – PODMANICZKY Katalin, *Az ember tragédiája első transzfer- és recepcióbullája az Osztrák-Magyar Monarchia összeomlása után = XIX. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2012 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 76.), 97–113.

POLLÁK 2009. – POLLÁK Miksa, *Madách Imre és a Biblia*, Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2009 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 65.).

POPPER Karl 1986. – POPPER, Karl, *Utopia and Violence*, World Affairs, 149 (1986), 1. 3–9.

POPPER Leó 1983. – POPPER Leó, *Esszék és kritikák*, Bp., Magvető, 1983.

POPPER Leó 1993. – POPPER Leó, *Dialógus a művészetről*, Bp., szerk. HÉVIZI Ottó és TÍMÁR Árpád, 1993, 176–181.

POSZLER 1989. – POSZLER György, *Eszmék eszmények nosztalgiák*, Bp., Magvető, 1989.

POSZLER 1996. – POSZLER György, „Első – de nem! – Utolsó Ember a Világon” (*Madách logikája: vég vagy kezdet*), Irodalomtörténet, 1996/1–2. 23.

PÓR 1971. – PÓR Péter, *Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában*, Bp., Akadémiai, 1971.

PRAZNOVSZKY 1993. – *Madách homlokán túl: Versek a költőről és a Tragédiáról*, összeáll: PRAZNOVSZKY Mihály, Veszprém, 1993.

PRAZNOVSZKY 1995. – MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája (A fordítások jegyzéke)*, összeállította, PRAZNOVSZKY Mihály, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 1995.

PROHÁSZKA 1923. – PROHÁSZKA Ottokár: „Az ember tragédiája” és a pesszimizmus, *Katholikus Szemle*, 1923., 193–201.

RADNÓTI 1984. – RADNÓTI Sándor, *Popper Leó: Esszék, kritikák*, Művészet, XXV/4. (1984)

RADÓ 1964. – RADÓ György, *Mit mond a mű*, Irodalmi Szemle, 1964/8.

RADÓ 1965. – RADÓ György, *Mikor mit hagytak ki Az ember tragédiájából?* *Jelenkor*, 1965/2., 189–190.

RADÓ–ANDOR 2006. – RADÓ György, ANDOR Csaba, *Madách Imre életrajzi krónika*, Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2006.

RADÓ–ANDOR 2014. – RADÓ György, ANDOR Csaba, *Az ember tragédiája a világ nyelvein*, Balassagyarmat–Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2014.

RAICS–KERTÉSZ 1971. – RAICS István, KERTÉSZ Iván, *Az ember tragédiája*, Muzsika, 1971/2.

RAVASZ 1924. – RAVASZ László, *Madách „pesszimizmusa”*, Protestáns Szemle, 1924, 24–30.

RÁKOSI 1883. – RÁKOSI Jenő, *Az ember tragédiája*. – *Madách műve, színpire alkalmazta Paulay Ede*, Budapesti Hírlap, 1883. szept. 22. 2–3.

RÁKOSI 1883a. – RÁKOSI Jenő, *Az ember tragédiája*, Budapesti Hírlap, 1883. szept. 23. 3.

RÁNKI 1971. – RÁNKI György, *Vallomás a tragédiáról*, Muzsika, 1971/1., 3–4.

RÉCZEI 2009. – RÉCZEI András, *Angyali ütközetek = XVI. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2009 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 64.), 57–64.

RÉVAI 1958. – RÉVAI József, *Madách Imre: „Az ember tragédiája”*, Társadalmi Szemle, 1958/9. 13–35.

RICOEUR 1987. – Paul RICOEUR, *A nyelvről, a szimbólumról és az interpretációról = A hermeneutika elmélete: szöveggyűjtemény*, szerk. FABINYI Tibor, Szeged, 1987 (Ikonológia és műértelmezés, 3.), I. 179–199.

RICOEUR 1987. – Paul RICOEUR, *Az Ádám-mitosz és a történelem eszkatológiai víziója = A hermeneutika elmélete: szöveggyűjtemény*, szerk. FABINYI Tibor, Szeged, 1987 (Ikonológia és műértelmezés, 3), I, 123–179.

RICOEUR 1999. – Paul RICOEUR *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, vál., szerk., utószó SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris, 1999.

RIEDL 1935. – RIEDL Frigyes, *Madách*, Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1935.

RÓNAI Mihály 1998. – RÓNAI Mihály András, *Madách-Lukács*, Bp., 1955/1973 (Kézirat) = LUKÁCS György, *Madách Tragédiája és RÓNAI Mihály András, Madách-Lukács című vitairata*, Bp., Glória, 1998.

RÓNAY 2000. – RÓNAY László, *Sík Sándor*, Bp., Balassi Kiadó, 2000.

RUSSELL 1997. – RUSSELL, Bertrand, *A nyugati filozófia története*. Bp., Gondolat, 1997.

SARTRE 1972. – Jean-Paul SARTRE, *Miért írunk?* = *Az egzisztencializmus*, szerk. KÖPECZI Béla, Bp., Gondolat, 1972³.

SCHEIN 1999. – SCHEIN Gábor, *A „transzcendentális költészet” metaforaelmélete Novalis jegyzeteiben*, Literatura, 1999/1. 61–80.

SCHELLING 1985. – F. SCHELLING, *Az akadémiai stúdium módszeréről*, Magyar Filozófiai Szemle, 1985/5–6.

SCHELLING 1991. – F. SCHELLING, *A művészet filozófiája (A kézíratos hagyatékából)*, előszó: ZOLTAI Dénes, ford. RÉVAI Gábor, Bp., Akadémiai, 1991.

SCHELLING 2008. – F. SCHELLING, *A transzcendentális idealizmus rendszere*, ford. ENDREFFY Zoltán, Szeged, Lectum, 2008.

SCHÉDA 2002. – SCHÉDA Mária, *A líra és a Tragédia párbeszéde*, Székesfehérvár, Árgus Kiadó – Vörösmarty Társaság, 2002.

SCHÉDA 2004. – SCHÉDA Mária, *Két Madách-vers = XI. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2004 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 35.), 199–206.

SCHILLER 1960. – *Schiller válogatott esztétikai írásai*, vál., bev. VAJDA György Mihály, Bp., Magyar Helikon, 1960.

A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. – A. W. SCHLEGEL, F. SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, szerk. ZOLTAI Dénes, Bp., Gondolat, 1980.

SCHÖPFLIN 1923. – SCHÖPFLIN Aladár, *Az Ember Tragédiájának lírája*, Nyugat, 16. (1923), 2. szám I. kötet 173–175.

SIMON 2010. – SIMON Attila, *Az erkölcsi megértés szerepe Arisztotelész Poétikájának hatáselméletében = A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, szerk. BÓNUS Tibor, EISEMANN György, LŐRINCZ Csongor, SZIRÁK Péter, Bp., Ráció, 2010. 19–37.

SIPOS 2008. – SIPOS Lajos, *Előszó = „Jövőm emléke, múltamnak árnya”: In memoriam Czöbel Minka*, szerk. MERCS István, Nyíregyháza, Modus Hodiernus, 2008.

SÍK 1912. – SÍK Sándor, *Az ember tragédiájának értelme = A váci Múzeumegyesület évkönyve az 1911. esztendőről*, szerk. KISPARTI János, Vác, Pestvidéki Nyomda, 1912, 64.

Második kiadásban: BENE Kálmán, *Sík Sándor első Tragédia-elemzése = IX. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2002 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 29.), 57–73.

SÍK 1934. – SÍK Sándor, *Az Ember Tragédiájáról*, Budapesti Szemle, 234. (1934). 681. szám 229–243.

SÍK 1990. – SÍK Sándor, *Esztétika*, Szeged, Universum, 1990. (Első kiadásban: SÍK Sándor, *Esztétika*, Bp., Szent István Társulat, 1943, I-II-III.)

SOLT 1972. – SOLT Andor, *Madách Imre ismeretlen pályaműve*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1972. 5–6. sz.

SPENGLER 1994. – OSWALD SPENGLER, *A nyugat alkonya, II, Világtörténeti perspektívák*, ford. CSEJTEI Dezső, Bp., Európa, 1994.

SOMHEGYI 2005. – SOMHEGYI Zoltán, *Az önmagát szagoló illat kritikája, Popper Leó művészetfilozófiája és képzőművészeti alkotásai*, *Ars Hungarica*, 2005/2., 419–436.

SONTAG 1996. – SUSAN SONTAG, *Az értelmezés ellen*, *Literatura*, 1996/3.

SÓTÉR 1956. – SÓTÉR István, *Madách Imre = SÓTÉR István, Romantika és realizmus (Válogatott irodalmi tanulmányok)*, Bp., Szépirodalmi, 1956, 217–293.

SÓTÉR 1965. – *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*. IV. szerk. SÓTÉR István, Bp., Akadémiai, 1965.

SÓTÉR 1969. – SÓTÉR István, *Álom a történelemről: Madách Imre és Az ember tragédiája*, Bp., Akadémiai, 1969.

SÓTÉR 1979. – SÓTÉR István, *Madách Imre = S. I., Félkör*, Bp., Szépirodalmi, 1979.

STEWART 1992. – STEWART, Philip, *Engraven Desire: Eros, Image and Text in the French Eighteenth Century*, Durham – London, Duke University Press, 1992.

STRIKER 1996. – STRIKER Sándor, *Az ember tragédiája rekonstrukciója. Tanulmány a helyreállított szöveg közlésével*, I. kötet, Bp., A szerző kiadása, 1996.

S. VARGA 1994. – S. VARGA Pál, *A gondviselésbittől a vitalizmusig*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1994.

S. VARGA 1997. – S. VARGA Pál, *Két világ közt választhatni – Világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában*, Bp., Argumentum, 1997.

S. VARGA 2000. – S. VARGA Pál, *Szentenciák és kontextusuk Az ember tragédiájában = Értékek kontextusa és kontextusok értéke 19. századi irodalmunkban*, összeáll: IMRE László, Gönczy Mónika, Debrecen, Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet, 2000, 114–127.

S. VARGA 2002. – S. VARGA Pál, *A történelem perspektívái Az ember tragédiájában*, Debreceni Szemle, 2002. szeptember 387–404.

S. VARGA 2005. – S. VARGA Pál, *A nemzeti költészet csarnokai (A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban)*, Bp., Balassi, 2005.

S. VARGA 2007. – S. VARGA Pál, *Történelem és ironia. 1861 Madách Imre: Az ember tragédiája = A magyar irodalom története II. (1800-tól 1919-ig)*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007, 461–481.

SZABÓ 2005. – SZABÓ Tibor, *Életutak és életelvek Dantétól Derridáig – Alkalmazott filozófiai tanulmányok*, Bp., Eötvös József Könyvkiadó, 2005.

SZALAY 1961. – SZALAY Károly, *Karinthy Frigyes*, Bp., 1961.

SZATHMÁRI 2011. – SZATHMÁRI Botond, *Az ember tragédiájának filozófiai perspektívái = XVIII. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2011. (Madách Könyvtár – Új Folyam, 71.), 44–67.

SZÁSZ 1889. – SZÁSZ Károly, *Az ember tragédiájáról*, Győr, Gross Testvérek, 1889, (Egyetemes Könyvtár 22.)

SZEGEDY-MASZÁK 1980. – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Világkép és stílus: Történeti-poétikai tanulmányok*, Bp., Magvető, 1980.

SZEGEDY-MASZÁK 1995. – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A magyar irodalmi romantika sajátosságai* = SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Minta a szényegen”. *A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995.

SZEGEDY-MASZÁK 2001. – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Romantika: Világkép, művészet, irodalom* = *Romantika: Világkép, művészet, irodalom*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, HAJDÚ Péter, Bp., Osiris, 2001, 7–20.

SZEGEDY-MASZÁK 2007. – SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*, Pozsony, Kalligram, 2007.

SZEGEDY-MASZÁK – VERES 2007. – *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007.

SZERB 1978. – SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Bp., Magvető, 1978⁶.

SZERDAHELYI–ZOLTAI 1979. – *Esztétikai kislexikon*, szerk. SZERDAHELYI István, ZOLTAI Dénes, Bp., Kossuth, 1979.

SZERDAHELYI 1984. – SZERDAHELYI István, *Az esztétikai érték*, Bp., Gondolat, 1984.

SZILASI 2000. – SZILASI László, *Madách Imre és Jókai Mór válogatott versei*, Unikornis Kiadó, Bp., 2000.

SZILI 2008. – SZILI József, *A Tragédia iróniája (Szépjegyzetek Karinthy Madách-tanulmányához)*, Palócföld, 2008/3, 29–43.

SZILI 2014. – SZILI József, *Még egyszer a Madách-líra csúcspontjáról*, Palócföld, 2014/3, 53–65.

SZŐNYI 2004. – SZŐNYI György Endre, *Pictura & scriptura: Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*, Szeged, JatePress, 2004.

SZÜCSI 1915. – SZÜCSI József, *Madách Imre könyvtára*, Magyar Könyvszemle, 1915, 5–28.

TAKÁCS 2008. – Takács György visszaemlékezése. Lejegyezte: Deák-Takács Szilvia. = „Jövőm emléke, múltamnak árnya”: *In memoriam Czöbel Minka*, szerk. MERCS István, Nyíregyháza, Modus Hodiernus, 2008.

- TENGELYI 1988. – TENGELYI László, *Kant*, Bp., Kossuth, 1988.
- THOMKA 2009. – THOMKA Beáta, *Esszépoétika = Filozófia és irodalom (Elmétkedések az esszé műfajáról)*, Pécs, PTE Babits Mihály Gyakorló Gimnázium és Szakközépiskola, 2009, 18–24.
- TILL 1973. – TILL Géza, *Opera*, Zeneműkiadó, Bp., 1973.
- TOLNAI 1921. – TOLNAI Vilmos, *A „képmutogatók” eredete. (A német Bänkelsänger s néhány magyar adalék)*, Ethnográfia, 1921/1–6., 109–113.
- USZPENSZKIJ 1975. – BORISZ USZPENSZKIJ, *A művészet szemiotikájáról = A jel tudománya*, szerk. HORÁNYI Özséb, SZÉPE György, Bp., Gondolat, 1975.
- VAJDA 1996. – VAJDA Mihály, *Költő-e Madách Imre?* Világosság, 1996, szeptember, 104–110.
- VAJDA 1996a. – VAJDA Mihály, *Nem az örökkévalóságnak*, Bp., Osiris – Gond, 1996.
- VAJDA 2007. – VAJDA Mihály, *Gondolkodók – mi végre? = Költészet és gondolkodás*, Az EKTf Tudományos Közleményei. Tanulmányok a filozófia köréből, szerk. Loboczky János. Eger, 2007, 5–13.
- VAJDOVICH 2006. – VAJDOVICH Györgyi, *Irodalomból film. A filmes adaptációk néhány kérdése*, Nagyvilág, 2006/8.
- VARGA Emőke 1997. – VARGA Emőke, *Folytatás vagy újírás? Kondor Béla illusztrációi Az ember tragédiájához = IV. Madách Szimpózium*, szerk. ANDOR Csaba. Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 1997 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 8.), 199–212.
- VARGA Emőke 1998. – VARGA Emőke, *Tragédia – képek nyelvén. Bálint Endre és Kass János illusztrációi = V. Madách Szimpózium*, szerk. Tarjányi Eszter, ANDOR Csaba. Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 1998 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 11.), 96–115.
- VARGA Emőke 2003. – VARGA Emőke 2003. – VARGA Emőke, *„Csak engedj, hogy tégy helyette” Madách Mózes című drámájáról = X. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2003 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 30.), 55–80.

VARGA Emőke 2007. – VARGA Emőke, *Kalitka és korona. Kass János illusztrációról*, Budapest, L' Harmattan Kiadó, 2007.

VARGA Emőke 2008. – VARGA Emőke, *Buday György metszetei a tragédiához* = XV. *Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2008 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 58.), 118–125.

VARGA Emőke 2012. – VARGA Emőke, *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*, Budapest, L'Harmattan, 2012.

VARGA Magdolna 2003. – VARGA Magdolna, *A harmadik évezred Tragédiája avagy mi kell (vagy mi nem kell) nekünk a 19. századból?* = X. *Madách Szimpózium*, szerk.: BENE Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2003 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 30.), 267–277.

VÁRDAI 1923. – VÁRDAI Béla, *Madách Imre és „Az ember tragédiája”*, Katholikus Szemle, 1923, 577–597.

VÁZSONYI 2002. – VÁZSONYI Bálint, *Dobnányi Ernő*, Bp., Nap Kiadó, 2002.

VELÁ CZKI 2008. – VELÁ CZKI László Imre, „Jövök – nem egy de száz alakban” = „Jövő emléke, múltamnak árnya”: *In memoriam Czöbel Minka*, szerk: MERCS István, Nyíregyháza, Modus Hodiernus, 2008.

VERES 1978. – VERES András, *Erdélyi János és Az ember tragédiája* = *Madách-tanulmányok*, szerk. HORVÁTH Károly, Bp., Akadémiai, 1978, 173–183.

VIDNYÁNSZKY–BÉRCZES 2011. – VIDNYÁNSZKY Attila, BÉRCZES László, *Egy előadás születése – színről színre (Werk-könyv Az ember tragédiája szegedi előadásáról)* Bp., Helikon Kiadó, 2011.

VOINOVICH 1914. – VOINOVICH Géza, *Madách Imre és Az ember tragédiája*, Bp., Franklin-Társulat, 1914.

WEISS 2000. – WEISS János, *Mi a romantika?* Pécs, Jelenkor Kiadó, 2000.

WEISS 2005. – WEISS János, *A poézis magyarázatai és a művészetkritika lehetősége*, Pro Philosophia Füzetek, (44)2005.

WOLF 2002 – WOLF, Werner, *Intermedialität – ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft* = Herbert FOLTINEK, Christoph LEITGEB (szerk.), *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär* (163–192). Bács, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002.

ZOLTAI 1980. – ZOLTAI Dénes, *Romantikus kamaszévek* = A. W. SCHLEGEL, F. SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Bp., Gondolat, 1980. 9–69.

ZOLTAI 1987. – ZOLTAI Dénes, *Az esztétika rövid története*, Bp., Kossuth, 1987.

A MADÁCH KÖNYVTÁR – ÚJ FOLYAM EDDIG MEGJELENT KÖTETEI

1. I. Madách Szimpózium	1995	39. Kálnay Nándor: Csesztve község...	
2. II. Madách Szimpózium	1996	40. Madách Aladár művei. II. Próza	2005
3. Fráter Erzsébet emlékezete I.		41. Horánszky Nándor: Az alsósztrégovai Madách-síremlék	
4. Imre Madách: Le manusheski tragedija		42. XII. Madách Szimpózium	
5. III. Madách Szimpózium		43. Enyedi Sándor: Az ember tragédiája bemutatói. Az első hatvan év	
6. Balogh Károly: Gyermekkorom emlékei		44. Imre Madách: Die Tragödie des Menschen (H. Thurn)	
7. Nagyné Nemes Györgyi–Andor Csaba: Madách Imre rajzai és festményei	1997	45. Radó György–Andor Csaba: Madách Imre életrajzi krónika	2006
8. IV. Madách Szimpózium		46. Madách Imre: Reformkori drámák. (M. I. művei II.)	
9. Andor Csaba: Ismeretlen epizódok Madách életéből	1998	47. Bárdos Dávid: Madách Imre beszéde	
10. Andor Csaba: M. I. és Veres Pálné		48. XIII. Madách Szimpózium	
11. V. Madách Szimpózium		49. T. Pataki László: Kit szeretnél, Ádám?	
12. Fejér László: Az e. t. bemutatói	1999	50. Imre Madách: Die Tragödie des Menschen. Textbuch von Kriszti(na) Horváth	
13. Madách Imre: Az ember tragédiája. I. Főszöveg		51. Emerici Madách: Tragoedia Hominis	
14. Madách Imre: Az ember tragédiája. II. Szövegváltozatok, kommentárok		52. Imre Madách: La tragedia del hombre	
15. I. Fráter Erzsébet Szimpózium		53. XIV. Madách Szimpózium	2007
16. VI. Madách Szimpózium		54. Andor Csaba: A siker éve: 1861	
17. Imre Madách: Di tragedye funem mentshn	2000	55. Madách Imre: Átdolgozott drámák. (M. I. művei III.)	
18. Majthényi Anna levelezése		56. Varga Magdolna: Körök és koszorúk	2008
19. Komjáthy Anzelm: Önéletírás		57. Máté Zsuzsanna–Bene Kálmán: Madách Imre lírája...	
20. VII. Madách Szimpózium		58. XV. Madách Szimpózium	
21. Imre Madách: Tragedy of the Man		59. Andor Csaba: Madách-tanulmányok	
22. Fráter Erzsébet emlékezete II.	2001	60. Enyedi Sándor: A Tragédia a színpadon	
23. II. Fráter Erzsébet Szimpózium		61. Madácsy Pirokska: A Tragédia üzenete a franciáknak	
24. Bárdos József: Szabadon bűn és erény közt		62. Имре Мадач: Човекова трагедија	2009
25. VIII. Madách Szimpózium		63. Lisznyai Kálmán válogatott versei	
26. Madách Aladár művei. I. Versek	2002	64. XVI. Madách Szimpózium	
27. IX. Madách Szimpózium		65. Pollák Miksa: Madách Imre és a Biblia	
28. Imre Madách: A Traxedia do Home		66. XVII. Madách Szimpózium	2010
29. Enyedi Sándor: Az e. t. bemutatói I.		67. Blaskó Gábor: M. I. „Az e. t.” c. művének magyar nyelvű kiadásai	
30. X. Madách Szimpózium	2003	68. Andor Csaba: Utolsó szerelem. Madách és Borka	
31. Imre Madách: Moses (angol fordítás)		69. Madách Imre: A Tragédia dalai / Lucifer	2011
32. Bódi Györgyné: A legújabb Madách-irodalom (1993–2003)	2004	70. Tragédia-átfordítások Karinthy Frigyes írásaiban	
33. L. Kiss Ibolya: Erzsi tekintetes asszony		71. XVIII. Madách Szimpózium	
34. Becker Hugó: Madách Imre életrajza			
35. XI. Madách Szimpózium			
36. Árpás Károly: Egy Madách-beszéd elemzése			
37. Madách Imre: Zsengék. (M. I. művei I.)			
38. Papp-Szász Lajosné: Két Szontagh-életrajz			

- | | | | |
|---|------|---|------|
| 72. Borsody Miklós: A philosophia mint ön-
álló tudomány, s annak feladata | | 85. Madácsy Piroska: Magyar szellem euró-
pai vonzáskörben | |
| 73. Katalin Podmaniczky: La réception de la
<i>Tragédie de l'homme</i> d'Imre Madách
dans le monde germanophone | | 86. Csongrády Béla: „Remény a csillag...” | |
| 74. Andor Csaba: Madách korai szerelmei | 2012 | 87. Madách Imre levelezése (M. I. művei VI.) | |
| 75. Kozocsa Sándor: Madách: Az ember
tragédiája. Műbibliográfia | | 88. Andor Csaba: M. I. és Veres Pálné | 2015 |
| 76. XIX. Madách Szimpózium | | 89. XXII. Madách Szimpózium | |
| 77. Madách Imre: A „nagy mű” árnyékában
(M. I. művei IV.) | | 90. Tolnai Vilmos: Madách-filológia | |
| 78. XX. Madách Szimpózium | 2013 | 91. Harsányi Zsolt: Ember, küzdj’... I. k. | 2016 |
| 79. Andor Csaba: Első szerelem. Madách
és Fanni | | 92. Andor Csaba: Bevezetés a Madách-
kutatásba | |
| 80. Imre Madách: La tragedia del hombre | | 93. XXIII. Madách Szimpózium | |
| 81. Máté Zsuzsanna: A bölcsélet átlényegü-
lése esztétikumká... | | 94. Bárdos József: Végtelen a tér, mely
munkára hív | |
| 82. XXI. Madách Szimpózium | 2014 | 95. Zsuzsanna Máté: Transformations
of Literary Texts | |
| 83. Radó György–Andor Csaba: Az ember
tragédiája a világ nyelvein | | 96. Madách I.: Versek – Poems [kétnyelvű] | 2017 |
| 84. Madách Imre: Az ember tragédiája
(M. I. művei V.) | | 97. Harsányi Zsolt: Ember, küzdj’... II. k. | |
| | | 98. XXIV. Madách Szimpózium | |
| | | 99. Harsányi Zsolt: Ember, küzdj’... III. k. | |
| | | 100. Madách Imre: Költemények 1.
(M. I. művei VII.) | |

Megköszönjük, ha személyi jövedelemadója 1%-ával támogatja a Madách Irodalmi Társaság további működését, és kiadványainak megjelentetését.

Adószámunk: 18066452-1-06

Címünk: 6720 Szeged, Dóm tér 1–4.

Számlánk: Madách Irodalmi Társaság, 16200106-00118853

www.madach.hu