

MK 81.

Máté Zsuzsanna

A bölcsélet átlényegülése esztétikumná
– középpontban Madách Imre
Az ember tragédiája című művével



MÁTÉ ZSUZSANNA

A BÖLCSELET ÁTLÉNYEGÜLÉSE ESZTÉTIKUMMÁ
– középpontban Madách Imre *Az ember tragédiája* című művével

Madách Könyvtár — Új folyam 81.

Sorozatszerkesztő: Andor Csaba

A sorozat eddig megjelent köteteit lásd az utolsó lapokon!

MÁTÉ ZSUZSANNA

A bölcselet átlényegülése
esztétikum má

– középpontban Madách Imre *Az ember*
tragédiája című művével

Madách Irodalmi Társaság
Szeged
2013

A könyv megírását támogatta:
a Szegedi Tudományegyetem JGYPK Tudományos Pályázata,
a Szegedért Alapítvány Tudományos Kuratóriuma.

A könyv megjelenését támogatta:
a Picardia Alapítvány – Szeged,
az SZMJV Kulturális Alap,
a Magnet Magyar Közösségi Bank Zrt.
és
Czellér András

Az ember tragédiája megszületése és első megjelenésének 150.
évfordulója tiszteletére szánja e könyvet a szerző
és a Madách Irodalmi Társaság kiadó

Lektorálta:

BENE KÁLMÁN
és
VARGA EMŐKE

© Máté Zsuzsanna, 2013

Készült Budapesten, 2013-ban. Felelős kiadó: Bene Zoltán,
műszaki szerkesztő, borító:
Andor Csaba

ISBN 978-963-9386-98-3
ISSN 1219-4042

TARTALOMJEGYZÉK

ELŐSZÓ	9
--------------	---

ELSŐ RÉSZ

A filozofikum esztétikumává való átlényegülésének folyamata <i>Az ember tragédiájában</i>	17
I. <i>Az ember tragédiája</i> „másképp-értéséről”	24
I. 1. A „másképp-értés” tényezőiről és folytonosságáról	26
I. 2. Az értelmezés szabadsága	45
2. 1. A „hermeneutikai feltölthetőség”	46
2. 2. Az értelmezés szabadsága és meghatározottságai	50
II. Hogyan lényegül át a filozofikum esztétikumává <i>Az ember tragédiájában?</i>	61
II. 1. Az átlényegülés folyamata és fordulópontjai	63
1. 1. A <i>Tragédia</i> filozófiai forrásairól és gondolati párhuzamairól	64
1. 2. Filozófiai diszkurzus és narratívák a <i>Tragédiában</i>	90
1. 3. Nyitottság, kérdésfeltevések és a válaszvariációk jellege	113
1. 4. Filozófiai hermeneutikai argumentáció	122
1. 5. Dialektika és a filozofikus problémakörök formaalkotó elve	152
1. 6. Filozofikus problémakörök (humboldtianus) holisztikus mintázata	156
II. 2. A feszültségteremtés mint az intenzív esztétikai hatás forrása	160
II. 3. Megformált filozofikus problémakörök	181
3. 1. A két-világ és az eszme megvalósíthatósága problematikája	183
3. 2. Monizmus és dualizmus, az abszolút és/vagy a relatív Lucifer	189

3. 3. Értelemadás és értelemhiány, Ádám bizonyos bizonytalansága	206
3. 4. Szabad akarat és determináció	215
II. 4. Az „és mégis” küzdés filozofikuma és ’új mítosza’	222
III. Százötven éve <i>Az ember tragédiája</i> „bűvöletében”	242
III. 1. <i>Az ember tragédiája</i> könyv-illusztrációiról	254
III. 2. Az adaptáció problematikája – a <i>Tragédia</i> ösbemutatóján	263
III. 3. A <i>Tragédia</i> első ’továbbírása’ – Czóbel Minka: <i>Donna Juanna</i>	271

MÁSODIK RÉSZ

A madáchi líra mint az átlényegülés kísérlete	289
I. A madáchi alkotófolyamat ’szabálytalanságairól’	297
II. A madáchi líra ’más-ízűségéről’	318
II. 1. Képzőművészet és reflexió	320
II. 2. A halál témájú versek filozofikuma	336
II. 3. Az ’egymásba-játszás’	348
II. 4. Ellentételezések, kétszólamúság, nézőpontváltások	354
II. 5. A két-világ narratívája a madáchi lírában	365
5.1. A két-világ szétszakítottsága	371
5.2. A két-világ közötti kapcsolódás lehetőségei	391
III. Filozofikum – versek sorozatán keresztül	406
IV. „nem egy világnézetében, nem egy kimondott elvében”	416

HARMADIK RÉSZ

Az átlényegülés lehetőségére vonatkozó ellentétes művészetfilozófiai válaszok	431
I. Platón művészet- és költészetellenessége	433
II. ’Kisemmizte’ volna a filozófia a művészetet?	439
III. Homogenizáció a korai német jénai romantikus esztétikákban és a <i>Tragédiában</i>	446

UTÓSZÓ HELYETT	460
JEGYZETEK	478
FELHASZNÁLT IRODALOM	566

ELŐSZÓ

„[...] valahára fődöztem föl egy igazi talentumot. Egy kézirat van nálam: »Az ember tragoediája«. Faust féle drámai kompositio, de teljesen maga lábán jár. Hatalmas gondolatokkal teljes. Az első tehetség Petőfi óta, ki egészen önálló irányt mutat.”¹

Arany János, 1861

Arany János 1861. augusztus 25-én Tompa Mihály számára írt levelének idézett sorai jelképesek: *Az ember tragédiájának* autonóm élete kezdődött el, s egy másfél évszázados küzdelem a madáchi talentum és a *Tragédia* önálló iránya mellett, illetve ellenében.

1861. szeptember 12-én keltezett levelében Arany így írt Madáchnak: „Az »Ember Tragoediája« úgy conceptióban, mint compositioiban igen jeles mű. Csak itt-ott a verselésben – meg a nyelvben találok némi nehézkességet, különösen a lyrai részek nem eléggé zengők. De így is, a mint van, egy kevés külsimítással irodalmunk legjelesb termékei között foglalhat az helyet. Nem tudom, mi szándéka van Kegyednek a kiadásra nézve: én ohajtanám ezt a Kisfaludy-társaság útján eszközölni, a mi, remélem, sikerülne is. Ha ohajtásom a Kegyed akaratjával találkozónék, akkor sorról sorra kijelölném a helyeket, hol semmi esetre sem lényeges – változtatást gondolnék célszerűnek; vagy belenyugvása esetén magam tennék rajta egy-két tollvonást, aztán bemutatnám a társaságnak. Ezt bizton merném tenni, visszautasítás félelme nélkül. Becses válaszáat elvárom. Fogadja leghőbb üdvözetemet a gyönyörért, melyet nekem műve által okozott, a fényért, melyre költészetünket deríteni hivatva van!”² Második levélváltásuk a javítások egyeztetéséről szólt, melynek romantikus hevületű soraiban arról írt Madách, hogy ha Arany „rosszalló ítélettel” küldi vissza a kéziratot, akkor tűzre vetette volna művét: „már azóta melegedtem volna mellette, s Ádám utósó álmát a

purgatórium lángjai közt álmolta volna végig. – Átalán csak azt ne hidd, hogy műveimbe szerelmes vagyok. Túl vagyok a ’ koron, mellyben magát az ember nyomtatva szereti látni. – Igen van nekem is hiúságom, nagyobb mint amaz, – semmi közepszerút nem adni a világ elé.”³

Arany a Kisfaludy Társaság 1861. október 31-i ülésén mutatta be a művet, majd „tollvonás”-ainak elfogadása után a Társaság támogatásával, 1861-es évszámmal jelent meg először *Az ember tragédiája*, Emich Gusztáv kiadásában, de valójában csak 1862. január 12-én hagyta el a nyomdát. 1863-ban a „Második, tetemesen javított kiadás” során, Szász Károly javaslatára tett madáchi módosításokkal nyerte el véglegesnek tekinthető szövegformáját, mely a későbbi kiadások alapjául szolgált.

Madách Imre 1859. február 17-től 1860. március 26-ig írta *Az ember tragédiája* című drámai költeményét. Így 2010-ben ünnepelhettük – Palágyi Menyhért filozófus, az első Madách-monográfia írójának szavaival – e „különszerű és eredeti alkotás”⁴ megírásának, 2011-ben, illetve 2012 elején pedig, első megjelenésének 150. évfordulóját. E másfél évszázad alatt 177 kiadásban jelent meg magyar nyelven.⁵ 1995-ig negyven különböző nyelvre fordították le, 113 alkalommal 216 teljes szövegű kiadásban.⁶ Jelenleg a Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Karán, Bene Kálmán irányításával működő Digitális Madách Archívumunk műfordítás-gyűjteményében ebből 132 fordítás olvasható, 33 különböző nyelven. A *Tragédia* angol, arab, bolgár, cigány, eszperantó, észt, finn, francia, galego, grúz, héber, hindi, holland, indonéz, japán, jiddis, katalán, latin, lengyel, német, norvég, ógörög, olasz, orosz, portugál, román, spanyol, svéd, szerb, szlovák, szlovén, török, ukrán nyelvű fordítása és kiadása található itt. Adatok ismertek továbbá az izlandi, cseh, macedón, kínai, vietnami, pular, dán, örmény, mongol fordításról is. Nemcsak a fordítások összehasonlító elemzéséről szól számos tanulmány, de önálló kötetek jelentek meg arról is, hogy milyen volt e drámai költemény fogadtatása, recepciótörténete Franciaországban,⁷ Németországban⁸ és Finnországban.⁹ Ismert, hogy a *Tragédia* ellentmondásokkal telített értelmezéstörténete, értékelése, igen sokfajta szempontú és módszerű elemzése kisebb könyvtárat tesz ki. Másfél évszázada folytonosnak te-

kinthető hatása a szellemi kultúra különböző területein tárgyiasítódott: nincs még egy olyan irodalmi mű hazánkban, melynek – Babits Mihály kifejezésével szólva – „bűvölet”-e ilyen széles spektrumban mozogna. Előzetesen néhány ténnyel szemléltetve ezt a ma már kultúrtörténeti jelentőségű bűvöletet: 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, így csak a budapesti Nemzeti Színházban ezernél többet. Nemcsak a történelmi Magyarország valamennyi városában és számtalan kisebb településén vitték színre a *Tragédiát*, hanem az európai fővárosokon kívül több kontinens nagyvárosában is. Például 1922-ben New Yorkban és Detroitban, 1924-ben Chicagóban, Jeruzsálemben, 1953-ban és 1964-ben Melbourne-ben, 1960-ban Toronto-ban, 1964-ben Buenos Airesben, 1980-ban Minneapolisban, 1986-ban New Yorkban, 1987-ben Los Angelesben mutatták be.¹⁰ A *Tragédia* számos különböző képzőművészeti illusztrálása ismert, jelenleg 45 féle sorozat található a Digitális Madách Archívumban. Az első, összesen 20 képből álló illusztráció-sorozatot Zichy Mihály 1887-ben fejezte be, és ugyanebben az évben jelent meg a *Tragédia* első, a szövegbelsőben is illusztrált díszkiadása, az Athenaeum gondozásában. A magyar romantikus festő és grafikus több alkalommal is megjelentetett könyv-illusztrációit többek között Haranghy Jenő (1920), Buday György fametszetei (1935), Nagyajtay Teréz (1962), Kass János (1966), Bálint Endre (1972), Farkas Imre (1975) illusztrációi követték, valamennyi magyar nyelvű *Tragédia*-kiadásban (is) megjelent.¹¹ A monumentális Ádám szobor, Rigele Alajos alkotása 1936 óta áll az alsósztrégovai kastély kertjében. A *Tragédiát* 1929-től előadták rádióelőadások, 1933-tól szabadtéri színpadi előadások, 1969-től tévéjátékok, sőt még bábjáték formájában is. 2011 decemberére készült el animációs filmváltozata, melyen Jankovics Marcell 1988 óta kisebb-nagyobb megszakításokkal dolgozott. Viszonylag ismeretlenül maradt az 1970-ben bemutatott opera-változata, Ránki György megzenésítésében. Versek, novellák, regények szólnak Ádámhoz és Ádámról. Békés Vera kutatásai szerint a *Tragédia* volt az a klasszikus mű, mely az emigrációba kényszerült magyar tudós-nemzedék kreativitásának ’titkos forrása’ lehetett. Így például Szi-

lárd Leó esetében: „édesanyja meséi és történetei után Madách Imre műve: »Az ember tragédiája« hatott rá elemi erővel és maradandóan”.¹² 2008-ban Simonyi Károly az úrból Ádámnak az ür-színben elhangzó, leggyakrabban idézett „élet küzdelem” sorait szavalta magyar nyelven; 2011 nyarán a Szegedi Szabadtéri Játékok *Az ember tragédiája* bemutatójával ünnepelte 80 éves fennállását.

Madách Imre egy olyan különleges drámai költeményt teremtett, amely a magyar irodalom egyik leginkább vitatott, ugyanakkor a magyar szellemi kultúrára az egyik leglátványosabb hatással levő bölcséleti alkotása. A „poeta philosophus” – ahogy barátja, Bérczy Károly, majd fiának barátja, a filozófus Palágyi Menyhért, később Babits Mihály és Barta János nevezte – gondolkodását a polémia és a továbbkérdés hatotta át. Az általa ismert különböző eszmék újraformálásával, kultúrtörténeti ismeretanyagának birtokában, egyéni gondolkodás- és látásmódjával egy másfél évszázada jelenlévő bölcséleti műalkotást teremtett.

Könyvem egészének alapkérdése: hogyan lényegül át a bölcsélet esztétikumká? Lehetséges válaszom jobbra egy konkrét műalkotás – Babits Mihály szerint „az egyetlen igazában filozófiai költemény” –, Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeményének vizsgálata során prezentálom, mivel a bölcsélet esztétikumká való átlényegülésének ’sikerült’ folyamatát, számos poétikai, nyelvi ’sikerületlensége’ ellenére is, a már másfél évszázada folytonosan értelmezett, ható és máig jelenlévő volta bizonyítja.

Három, egymással szoros összefüggésben lévő, egyre távolodó koncentrikus körökben strukturálódó tárgykörre építek. *A filozofikum esztétikumká való átlényegülésének folyamata Az ember tragédiájában* című első, terjedelmes részben Madách főművében elemzem e folyamatot és fordulópontjait, valamint azt is vizsgálom, hogy milyen hermeneutikai minőségeinek, esztétikai sajátosságainak köszönhető másfél évszázada folytonosnak tekinthető ellentmondásos értelmezéstörténete és a legkülönbözőbb műalkotásokban is objektíválódott hatása. Teoretikus problémafelvetésem az, hogy a koherens filozofikum hogyan válik képessé egy másfajta működésre, úgy, hogy az élménnyel, esztétikai minőségekkel, értékkel és erőteljes hatással bíró esztétikumká lesz.

Tudjuk, Madách első jelentős műve harmincnyolc éves korában jelent meg nyomtatásban a szélesebb olvasóközönség előtt. Sem előtte, sem utána nem írt klasszikusnak bizonyuló műalkotást; bár folytonosan alkotott, ahogy ezt a közel 300 költeménye, kilenc drámája, jó néhány drámakísérlete és töredéke, öt elbeszélése, négy tanulmánya, cikkei, beszédei és vegyes feljegyzései bizonyítják. A pályakép 'szabálytalansága' a Madách-kutatókat folytonosan arra inspirálta, hogy a *Tragédia* felől visszatekintve, annak mérlegére téve keressék a nagy mű elővázlatait, motívumait és gondolatcsiráit az életmű egészében mint egyfajta folytonos készülődés nyomait, létrehozva így egy gazdag filológiai, irodalomtörténeti és értelmezéstörténeti Madách-irodalmat. E kutatások relevánsnak tekinthető részét is alapul véve, könyvem második részében (*A madáchi líra mint az átlényegülés kísérlete* címűben) az esztétikum megképzésének sajátosságai felől értelmezem e madáchi 'szabálytalanságot' és lírai alkotásainak 'más-ízűségét'. Lényegesnek vélem e bölceleti líra filozofikus problémaköre milyenségének és formálódásának eddig kevésbé kutatott feltárását.

Szándékom továbbá, hogy az elemzéseim nyomán körvonalazódó madáchi költészetfelfogás, a filozófia és az irodalom, a költészet integrációjának teoretikus, művészetfilozófia-történeti párhuzamosságát is felleljem. Így *Az átlényegülés lehetőségére vonatkozó ellentétes művészetfilozófiai válaszok* című harmadik részben filozófia és művészet (szűkebben az irodalom, illetve a költészet) szerteágazó viszonyrendszerének primordiális mozzanatát emelem ki. Ennek ellentétes megválaszolása a művészetfilozófia történetében egy kettős vonulatot hozott létre, mégpedig a filozófiát a művészetrel szembeállító tendenciát, valamint az együtt- és egymásbanlevőséget állító vonulatát. Ez utóbbin belül a legteljesebb összeolvadást a korai német, jénai romantikus művészetfilozófusok programatizálták. Feladatommak vélem felderíteni, hogy e művészetbölcsélok teoretikus gondolatai és a madáchi költészetfelfogás között milyen találkozási pontok vannak, a konkrét forrás vagy hatás eldöntésétől függetlenül. Végül filozófia és irodalom közös „háttermezgyéjének” főbb területeit érintem alaptémám függvényében.

Nem a szűkebb értelemben vett, a „bölcelet átminősülése költészet-té” folyamatát kívánom elemezni a *Tragédiában*, vagy a 'sikerület-

lenség' poétikai, nyelvi tényezőit részletezni a madáchi lírában, mivel ezt a területet a Madách-kutatás részben már feltárta. Témám felől relevánsnak tekinthető eredményeire építkezve, elsősorban hermeneutikai és esztétikai szempontból teszem fel kérdéseim, az alkotó, a mű és a befogadó viszonyrendszerére, az esztétikum megképződésére, képződményére, a hermeneutikai, esztétikai tevékenységre egyaránt tekintettel. A *Tragédia* filozófiai értelmezése és filozofikuma milyenségének felderítése mellett (bölcseleti lírájával és a főmű szomszédságában keletkezett drámai műveivel is részleges párhuzamot vonva), a bölcsélet esztétikumává való formálódásának megragadása a szándékom, mely, ahogy eredményességében a filozófiai értelmezés számára koherens gondolati konstrukciót hozott létre, úgy egy máig jelenvaló és ható műalkotást. A bölcsélet esztétikumává való átlényegülési folyamatát a Madách-recepció nem vizsgálta, így kutatásom egy még fel nem tárt területre irányul.

A *Tragédia* annak ellenére, hogy „nem tökéletes” mű, hogy esztétikai értékelése máig vitatott; mégis ellentmondásos és változatos értelmezéstörténete, valamint hatása, így „kulturális teljesítmény jellege”, az illusztrációk, az adaptációk, a továbbírás, továbbrajzolás és a konstruktív alkalmazás vonatkozásában meglévő széles spektrumú „bűvölete” miatt is kiemelkedő műalkotás a magyar irodalom történetében. A már másfél évszázada megnyilvánuló esztétikai hatástöbblete, hatásereje okán hiánypótló jellegűnek vélem e műalkotás azon esztétikai sajátosságait és értékeit is megvizsgálni, melyek folytonos jelenvalóságát működtetik, és amelyek már nem magyarázhatóak a hagyományos esztétika kategóriáival. Így feladatomnak tekintem, hogy a *Tragédia* ellentmondásos értelmezéseinek történetiségében kibontakozó jellegét és produktív, a műalkotásokban rögzült hatását is bemutassam, és ennek nyomán vizsgáljam gazdag változatosságukat.

A *Tragédia* mindezen jellegzetessége, valamint kérdéshelyezéseim alapvetően befolyásolták könyvem integratív metodikáját, melyben az induktív-deduktív-induktív irányultság összefonódik a hermeneutikai, az (irodalom)esztétikai, a művészetfilozófiai, illetve filozófiai megközelítéssel, a műalkotásokkal folytatott dialógussal, valamint az összehasonlító kitekintésekkel. A *Tragédia* bölcséletének esztétikumává va-

ló átlényegülését vizsgálva, reményeim szerint bekapcsolódhatunk egy olyan, az értelmezés- és a hatástörténeti hagyománnyal, legfőképp Madách főművével zajló beszélgetésbe, mely (Gadamer ismert kifejezésével szólva) „folyamatban van, nem lehet lezárni”, s emellett a hermeneutikai és az esztétikai tudat reflektáltságának a folyamatába is. Az átlényegülés vizsgálatának középpontba állított szövegcorpusza a *Tragédia*, így hermeneutikai, esztétikai sajátosságainak felfedése a szöveg és a befogadó közötti köztes tér működési folyamatának, esztétikai hatásmechanizmusának feltárására is irányul, emellett az értelmezéstörténet vonulatainak a milyenségére is. Továbbá szándékomban áll az, hogy a *Tragédia* filozofikumának elemzése napjaink filozófiatörténeti horizontján történjék, s hogy a madáchi költészetfelfogás milyenségét és annak művészetfilozófia-történeti párhuzamosságát is felfedjem. A bölcsélet esztétikumává való átminősülésének vizsgálata során felmerült elméleti problémákra az (irodalom)esztétikai, a hermeneutikai, valamint a művészetfilozófiai gondolkodás horizontján keresem a válaszlehetőségeket.

Köszönettel tartozom mindazoknak, akik gondolataik erejével és toleranciájával segítettek kutatásom során. Így *Az ember tragédiájáról* író esztétáknak, irodalmároknak és filozófusoknak; a Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kara – a bolognai rendszerű felsőoktatásra való áttérés következtében 2007-ben megszüntetett, 79 éves múlttal bíró Magyar Irodalom Tanszékünk – ma is működő Madách-kutatócsoportjának, különösen Varga Emőke főiskolai tanárnak, e könyv egyik szakmai lektorának; és a Digitális Madách Archívum létrehozójának és vezetőjének, Bene Kálmán főiskolai tanárnak, szakmai lektoromnak, Magyar Irodalom Tanszékünk utolsó tanszékvezetőjének; Vajda- és Madách-kutatónak, valamint a 2005–2009-es hermeneutikai és Madách-szemesztereim végzős tanárképzős és bölcsészkarai magyar szakos hallgatóinak. A Madách Irodalmi Társaság által rendezett balassagyarmati, kecskeméti és szegedi Madách Szimpóziumaink jelentették azt az inspiráló szellemi közeget számomra, mely jelentősen hozzájárult Madách-kutatásaim folytonosságához és tematikus elmélyítéséhez az elmúlt bő évtizedben. Így külön köszö-

nettel tartozom e társaságot két évtizeden át vezető elnökének, Andor Csabának, valamint jelenlegi elnökének, Bene Zoltánnak, hogy e könyv megjelenését elősegítették.

Gondolatköreim nagyobb része korábban tanulmányok formájában jelent meg, ha nem is feltétlenül az itt olvasható formában: 1997-től folyamatosan *Madách Szimpózium*-kötetekben, 2004 és 2007 között a *Pro Philosophia Füzetek*ben; az elmúlt négy évben a Magyar Filozófiai Társaság és az SZTE BTK Filozófia Tanszéke által rendezett konferenciák *Lábjegyzetek Platónhoz* tanulmányköteteiben, az elmúlt három évben pedig egy öt részes angol és egy öt részes magyar nyelvű tanulmányosorozat formájában, a *Mikes International – Hungarian Periodical for Art, Literature and Science* – Kibédi Varga Áron és Farkas Flórián által szerkesztett hollandiai Mikes Magyar Szellemi Fórum – folyóiratában. Mindemellett korábban megjelent tanulmányköteteimre építettem, jelentős mértékben továbbgondolva azokat, így *Madách Imre, a poeta philosophus*¹³ és *A versel(get)ő Madáchról* című írásaimra.¹⁴

Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeményét másfél évszázada olvassák, dicsérik, vagy illetik kritikával, elemzik és idézik sorait, faggatják eszmeiségének, hatásának titkát. Napjainkban pedig, meglepődhetünk a gazdag és szerteágazó, a legkülönbözőbb műalkotásokban is objektívalódott adaptációján és továbbgondolásán. A 150. évforduló alkalmából Madách-kutatásaimat összegző könyvem mindazok emlékének ajánlom, akik szellemi rokonuknak vélték Madách Imrét. Bízom benne, hogy gondolataimmal hozzájárulhatok e klasszikus műalkotás további éltetéséhez és a szellemi rokonság népes közösségének bővítéséhez.

Szeged, 2012

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 himzés 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...”¹⁵

Babits Mihály, 1923

A költő, az író, a műértő és a filozófiához is igen közel álló Babits Mihály tette fel könyvem problémafelvetését inspiráló kérdést: „Ez filozófia, mert kritika, felül a századok hangulatain; világkritika; de hogy tud ez egyuttal költészet is lenni?” Azonban nem a „bölcsélet átminősülése költészetté” folyamatát elemzem a *Tragédiában*, tekintettel

a Madách-irodalom eredményeire. Tágabban, a bölcelet esztétikumává váló átlényegülését vizsgálom, szándékaim szerint felkínálva egy teoretikus, hermeneutikai, esztétikai szempontrendszer is, mely produktívna bizonyulhat más bölceleti műalkotások hasonló megközelítése esetében. A következő kérdésfeltevések felől közelítem meg a filozofikum esztétikumává váló átlényegülésének problematikáját a *Tragédiában*, egyben utalva az első rész egyes fejezeteinek tematikájára is. Milyen hermeneutikai minőségekkel és esztétikai sajátosságokkal, értékekkel bír e műalkotás? A filozofikum átlényegülése esztétikumává folyamatában milyen funkcióváltások és fordulópontok ragadhatóak meg? A filozofikum formálása hogyan történik és hogyan képes esztétikai élményt, hatást, „bűvölet”-et nyújtani?

Babits Mihály rövid, tényszerű, ám valójában indoklás és magyarázat nélkül maradt megállapításából kiindulva *feltételezem*, hogy *Az ember tragédiája* egy olyan drámai költemény, a filozofikum (‘megcsinálásának’¹⁶) konstruálásának olyan folyamata, melyben a *filozofikummal* mint *témával és anyaggal való formálás* (a „hímzés”), *valamint az általa kiváltott hatás* (a „bűvölet”): az esztétikum létrehozója. Ezáltal azt is feltételezem, hogy a *filozofikum esztétikai funkcióváltása* során jöhet létre az esztétikumává váló átlényegülés folyamata: így a műalkotás *filozofikus témájaként*, mely egy univerzalisztikus igényű világmagyarázat és „világkritika”, értelemadás és értelemkeresés, lét- és önértelmezés egyben; *anyagaként*, az egymást kritizáló, egymással szembenálló filozófiai eszmék és gondolatok révén; a *filozofikum formaalkotó elveként*, azaz a filozofikus problémakörök formálódása nyomán; továbbá a *filozofikum hatványozottan ellentétes megformáltságából fakadóan*, a mű esztétikai hatásának forrásaként.

A megfogalmazódott gondolati, eszmei problémák filozofikusak, ezt direkt módon bizonyítja a műalkotás meggondolandó jellege és egyben az, hogy filozofikumának megértése az esztétikai hatás 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 megléte azt jelzi számunkra, hogy Ma-

dách Imre olyan bölcselő költőalkat, aki korát meghaladóan képes volt számos filozófiai kérdés perspektivikus felvetésére. Mivel alkotása, Babits megfogalmazásával érvelve, egyrészt *filozófiai „kritika”*, hiszen az egyik filozófiai tézis, eszmerendszer kritika tárgyává teszi a másikat, ugyanakkor *„világkritika”* is, felül állva „a századok hangulatain”. *Az ember tragédiája* azonban nem alkot konzekvens és szisztematikus filozófiai elméletet, ebben az értelemben filozófiai teóriának, filozófiának nem nevezhető, de egy *perspektivikus bölcselkedést* felépítő, Szegedy-Maszák Mihály megállapításával élve, egy folytonos *„problematizmus”*-t¹⁷ hordozó műalkotásnak: igen. (Ezért vélem indokoltnak a babitsi filozofikum kifejezés használatát a filozófia helyett.) Madách Imre a történeti hagyományban gyökerező, korának általa ismert eszméit, a filozófiai témát és anyagot *formálva*, többszólamúságot és többértelműséget eredményező *filozofikus kérdésfeltevésekkel és válaszkeresésekkel* jut el egy olyan, akár autonómnak is tekinthető bölcsélet felépítéséhez, melynek perspektivikusságát és elevenségét az értelmezés- és a hatástörténet nagysága, bővületének másfél évszázados folytonossága és esztétikai hatásának mai jelenvalósága (is) bizonyítja.

A bölcsélet esztétikumává való átlényegülése folyamatát illetően már maga a lehetőség is vitatott a művészetfilozófia történetében¹⁸ és természetesen ez a *Tragédiára* vonatkoztatva is megmutatkozik. Egyrészt a nem lehetséges válaszában, itt Lukács György többször is kifejtett kritikáját említhetjük meg, melynek lényegét Madách fő műve kapcsán, így akár gondolatisága, akár formálásának értéktelenségéről már 1918-ban leírta.¹⁹ Amennyiben mégis megengedett a lehetőségesség a kritikus, az irodalmár részéről, akkor vagy a gondolatiság, a filozofikum ereje, telítettsége vagy a művészi formálás értékessége hangsúlyozódott. Alexander Bernát *Az ember tragédiájához* írt magyarázó jegyzeteiben így 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 [...]”²⁰ Szerb Antal (Lukácséval is szembeállíthatóan) ettől eltérően, a művészi forma kiválóságát hangsúlyozta: „Az ember tragédiája nem filozófiai mű, nem egy akármilyen formába öntött gazdag gondolati tartalom, hanem zárt formavilág, ritmusban és

kompozícióban teljesedő, bámulatos művészi alkotás.”²¹ Egy harmadik, szemlélettel megegyező nézőpontot képviselt Babits Mihály, aki a mottóban idézett inspiratív kérdést tette fel. Válaszában a filozofikum és a költészet együttlevőségét és értékességét hangsúlyozta, azonban e folyamatot további vizsgálódás nélkül hagyta. Később hasonlóan vélekedett Sőtér István is, szinte megismételve a babitsi álláspontot.²² Barta János az 1942-ban megjelent *Madách Imre* monográfiájában szintén a bölcsélet és az esztétikum együttes hatása mellett érvelt: „Azt, ami benne örökkévaló, nem kell csak a gondolati oldalon keresni, része van abban az esztétikai értékének is.”²³ Tudomásom szerint az első irodalmár, aki meglátta a filozofikum és a költészet együttlevőségét, a fiatal, akkoriban váci piarista paptanár, Sík Sándor volt. Első elemző tanulmányában így írt 1911-ben: a *Tragédia* „épp annyira filozófiai, mint költői munka”.²⁴

Könyvem első részében az alapkérdés Madách fő művének egyik leginkább talányos, ám *napjainkig összefüggéseiben nem vizsgált folyamatára – filozofikumának milyenségére és esztétikumká váló átlenyegülésére, átminősülésére – irányul, filozófiai és művészetfilozófiai, hermeneutikai és esztétikai szempontrendszer felől. E folyamatot érintve, az 1970-es évek végéig, e művet jobbra a befejezettség felől tárgyalta a Madách-irodalom, annak irodalmi tárgyiasultsága szempontjából elemezték és értelmezték. Szegedy-Maszák Mihály hívta fel először a figyelmet a „sajátos, a kor magyar és világirodalmában ritka nyitottságra”, melyet „az egymást kizáró világmagyarázatok mint lehetőségek közötti állandó feszültségre” vezetett vissza,²⁵ ahogy a műalkotás intenzív esztétikai hatását is. E nyitottság okait S. Varga Pál tárta fel a többszólamúság és a világgép összefüggésrendszerében, elsősorban a nyelvi, műfaji, kompozíciós és a poétikai megformálás felől.²⁶*

Ismeretes, hogy már igen alaposan elemezték a *Tragédia* grammatikai, retorikai, poétikai eszközeit, münemi, műfaji sajátosságait, boncolgatták szerkezetét és fejtegették építkezési elvét, számba vették jelképiségét, vizsgálták dikcióját, szólamait és azok egymáshoz való viszonyát, számtalanszor értelmezték és sokszor kritizálták világgépét, illetve aprólékosan feltárták az életművön belüli s a világ- és a magyar

irodalmi párhuzamokat, az eszmei forrásokat, a filozófiai analógiákat, valamint utaltak recepciótörténetének némely vonására is. Bármelyik szempontú megközelítés szintetizálása és további megvitatása könnyvnyi terjedelmű lenne. Esztétikai értékelése a *szélsőséges végleteket* mutatja, Németh G. Bélával szólva: „hymnus vagy ócsárlás volt rendszerint. Arany székfoglalói üdvözlő szavait szokták a mellette szólók őservként felhozni, s Erdélyi vitacikkéből az ellene emelkedők kiindulni.”²⁷ Németh G. Béla szerint Arany leginkább a *Tragédia* dikcióját, hanghordozását értékeli nagyra: „Nagyszerű gondolatélménnyel telt szövegek, nagyszerű versbeszédök követik egymást Madáchnál, magas retorikával, forró pátosszal, mély líraisággal. »Ezeket Shakespeare sem csinálta volna másképp« – mondotta Arany. [...] Arany, aki kritikáiban annyi aprólékossággal vizsgálta meg a műfaji kérdéseket, ha az esztétikai értéket vagy értékhiányt 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.”²⁸

Az esztétikai ellentétes értékelések e két őservének alapvető különbsége, hogy Arany János a *Tragédia* értékességét immanens, a művön belüli sajátosságokban látta, és ez egyértelműen kiderült 1861. november 5-én Madách Imréhez írt leveléből, melyre Németh G. Béla is támaszkodott: „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 jobbák – 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.”²⁹ Erdélyi János pedig, egy kívülről érvényesített követelmény miatt, az egységes világnézeti álláspont, „a történelem egységes értéképülési folyamatként való szemléleté”-nek és a történeti hitelesség *hiányában* vélte a mű esztétikai értékességét megkérdőjelezhetőnek.³⁰

A múltbéli himnusz vagy ócsárlás vonulatában talán kevesen figyelték fel Jelenits István *Mit ér a magyar, ha ember?* című írására. Érdeemes hosszasan is felidézni Pilinszky Jánossal egyetértő gondolatmenetét, mely ugyan a madáchi 'szabálytalanságok' felől („Lángelme, aki nem tud írni.”) nyújt egyfajta esszéisztikus választ, 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 keljen. 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 drámairomdalomnak talán nincs még egy hozzá hasonló művészi gyanútlan-sággal 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 Marxt? Valószínűleg nem olvasta. De ha mégis, az sem volna olyan fontos. Valószínűleg nem eredeti filozófiai remekműveket, hanem inkább fo-

lyóiratokat olvasott, és azokban hozzájutott a XIX. század filozófiai áramlataihoz. Ropant 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.”³¹

I. Az ember tragédiája „másképp-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.”³²

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.”³³

Sík Sándor, 1911

Alexander Bernát és Sík Sándor – a *Tragédia* folytonosan megújuló értelmezéséről írt – gondolatainak 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 történessel való találkozás, mely maga is része e történesnek”.³⁴ 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 nyomában a recepcióesztétika tekintett a műalkotásra.

Madách fő művének 150 éves értelmezés- és hatástörténete a különböző értelmezések és a megértések sorozatának egy olyan történeti mozgása, melyben, Gadamerrel szólva: „a megértést nem annyira a szubjektivitás cselekvéseként, hanem egy hagyománytörténésbe való bekerülésként kell elgondolni, melyben szüntelen közvetítés van a múlt és a jelen között.”³⁵ 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.”³⁶ 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”.³⁷ Sík Sándor tulajdonképpen a gadameri hatástörténeti folyamat és tudat elvét alkalmazta a (mottóban idéztként) a *Tragédiáról* írva, illetve *Esztétikájában*, mely szerint a megértési folyamat – történeti perspektívában – egy hagyománytörténésben való benneállás.

Pontosan erre a folytonosan másként megmutatkozó értelmezéssorozatra, annak történeti mozgására és folyamatának részaspektusaira vagyunk kíváncsiak akkor, ha beleolvasunk a kisebb könyvtárnyi terjedelmű Madách-irodalomba.³⁸ Kíváncsiságunk azzal a reménnyel párosul, hogy egy újabb nézőpontból, egy másfajta szemüvegen keresztül is tekinthetünk e műre és egy korábban észre nem vett sajátosságára figyelhetünk fel.

A másfél évszázadot átölelő értelmezés- és hatástörténeti reflexiók, a „másképp-értések” sorozata *befejezhetetlennek* tünik e drámai költemény esetében (is). E lehetséges befejezhetetlenség nem az egyéni reflexiók elégtelenségét, netán a tökéletlenségét jelenti, hanem – Gadamer kifejezésével élve – a lényege annak a történetiségében is változó létnek, melyek mi magunk, az értelmező befogadók vagyunk, kulturális hagyományozottságunkkal és szubjektivitásunkkal egyetemben.³⁹

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. Feltételezésem szerint a *Tragédia hermeneutikai természetének és „feltölthetőségének”* is köszönhető e folytonosság, egy olyan formálási folyamat eredményének, melynek révén a mű a korok változása során is *nyitva tartja* a jelentést.

E drámai költemény másfél évszázados értelmezéstörténete és gazdag hatástörténete, kulturális, művészeti objektivációkban – a színházművészetben, a filmművészetben, a zeneművészetben, a képzőművészetben és az irodalomban – érvényesült „bűvölete” a művel kapcsolatos hermeneutikai tevékenység és esztétikai tapasztalat összetettségét, valamint igen termékeny működését reprezentálja.

I. 1. A „másképp-értés” tényezőiről és folytonosságáról

„Madách főművének utóéletében van valami nyugtalanító: nem egészen illik bele abba a képbe, amelyet a »befogadói horizontok összeolvadását« hirdető recepciósztétika 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.”⁴⁰

S. Varga Pál, 1997

Érintettségünk és bevontságunk által veszünk részt az esztétikai tapasztalás és a művel kapcsolatos hermeneutikai tevékenység folyamatában, melyben annak előzetesség-struktúrái szinte automatikusan,

minden megértésre és értelmezésre irányuló befogadásban működésbe lépnek, és a hagyományozottság (az élet- és sorsézés, világnézet, előítélet, a szokás stb.) mint a saját történetiségünk által hordozott és előidézett tényezők összessége, egy aktuális szituációban érvényesülő elváráshorizont formájában rajzolódik ki. Gadamer szerint mindezen tényezőkkel együtt veszünk részt a hermeneutikai szituációban, illetve a befogadás folyamatában. Ezáltal az értelmezés, a megértés egyrészt valamilyen hermeneutikai szituáció összefüggésrendszerében működő értelemtörténeti folyamat, másrészt egy léteremtő folyamat. A hermeneutikai szituáció elsősorban a helyes kérdésfeltevések, *a kérdés és a válasz dialektikájában* nyílik meg.⁴¹ A megértés során „igazi horizont-összelovadás történik, mely felvázolja a történeti horizontot, s ugyanakkor meg is szünteti.”⁴² Egy adott horizont-összelovadás során újonnan megvalósuló megértés az előző értéshez képest „másképp-értés”, mely egyrészt azt jelenti, hogy kimozdítja a befogadót addigi hatás- és értelem-összefüggéséből, átalakítja és újjászervezi világát, valamint a megértendő is folytonosan „másképp-értetté” válik e folyamatban. 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*.”⁴³ A tanítvány továbbgondolása, Hans Robert Jauß recepcióesztétikájában a „másképp-értés” egy olyan folyamat, mely nemcsak egy konkrét hermeneutikai szituációban történik meg minden egyes befogadás alkalmával, hanem egy adott műalkotás „másképp-értéseinek” *történeti folyamatszerűségében* is, így az „új megoldásfokozatokon keresztül [...] a szöveg értelmét mindig másképpen – s ezzel egyre teljesebben – konkretizálja.”⁴⁴ A „másképp-értés” gadameri fogalma utóéletének jelzése után érdemes egy rövid pillantást vetni annak heideggeri előzményére is (folytatva a tanítvány-tanár kapcsolódást), melyre Bonyhai Gábor hívja fel a figyelmet. Heidegger szerint „egyetlen magyarázat sem veheti a dolgát 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.”⁴⁵

A *Tragédiával* történő és a *Tragédiáról* szóló hermeneutikai tevékenységben és esztétikai tapasztalatban a befogadó kulturális hagyományozottsága, tudáskészlete birtokában, a rá jellemző műveltséggel, kor- és világnézettel, egy sajátos élet- sorsérzéssel és érintettséggel vesz részt, hiszen akár laikus, akár kritikus, akár kutató, mindenekelőtt is olvasó, az esztétikai tapasztalatban résztvevő befogadó.⁴⁶ Az *ember tragédiája* (explicitté vált) értelmezéstörténetének folyamatában kibontakozó „másképp-értéseket” összehasonlítva a következő, konkrét *elkülönülést okozó* tényezők körvonalazódnak 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. Az első három elkülönülési tényezőt rövid utalásokban már jelezte a *Tragédia* recepciótörténetének reflexív vizsgálata; egy adott értelmezési stratégia követésének „másképp-értést” okozó hatását pedig S. Varga Pál elemezte részletesen. A „másképp-értések” okait tovább árnyalhatja a heideggeri ugyanarra vonatkozás, ugyanarról való gondolkodás léte, illetve nem léte, ez utóbbi különösen a világnézeti, az ideológiai alapú „másképp-értésekben”, valamint az alapeszmék eltérő felfogásában nyilvánul meg. A világnézeti alapú elkülönülési tényezőre először Barta János hívta fel a figyelmet 1942-ban, aki szerint „Madách főkérdései és a rájuk adott feleletek a szerint »örökérvényűek«, hogy milyen világnézet szemszögéből nézzük őket”, példaként jelezve az „erős hangú nyilatkozatok”-at, melyeket „vezető katolikus tudósok a *Tragédiáról* tettek”.⁴⁷ Az ideológiai jelleget három évtized múlva Thomas R. Mark említi meg, a marxista elutasításokra utalva.⁴⁸ Eisemann György pedig, az értelmezések elkülönülési tényezőjét az elemzések koncepci-

onális különbségeiben, valamint a „szöveg néhány legmeghatározóbb mozzanatának, kulcsfogalmainak, a műegészt szervesen alakító alapeszméinek” eltérő felfogásában látja, melyek felé nem „a művön belüli funkciójuk, belső értelmezésük, a kompozíció általi meghatározottságok” felől közelítenek az egyes elemzők, hanem a szubjektív „megidézett háttértartalmak” felől.⁴⁹ S. Varga Pál valamennyi tényezőt összefoglalja, így az európai történelmi-művelődési hagyomány elemeire vonatkozó elvárasi horizontot; a saját ízlést, a világnézetet, az ideológia szerepét és a korra jellemző gondolkodási trend követését említi meg,⁵⁰ majd az alkalmazott értelmezői-elemzői módszereket, eljárásokat, azok megállapításainak különbözőségét analizálja és szembesíti a kompozíció problematikáját is vizsgálva.⁵¹ Természetesen e leginkább meghatározó „másképp-értést” létrehozó tényezők nemcsak a szakirodalmi elemzésekben, az értelmezéstörténetben, hanem egy tágabb vonatkozásban, a műalkotás hatástörténetében is érvényesülnek.

Ha az interpretátor és az interpretált viszonyában, „köz”-öttségében, a mű fikatív világáig terjedő „köz”-ben vizsgálódunk, és a *Tragédia* „másképp-értéseinek” tényezőire innen tekintünk, akkor, meglátásom szerint, jellegzetes elmozdulások sorozatát vehetjük észre, alaptémám, az átlényegülés vizsgálata szempontjából. Egyrészt ilyen elmozdulást mutat az értelmezéstörténet azon máig élő pozitívista jellegű vonulata, mely Madách Imre korának és alkotói folyamatának a közegéhez mint eredet-kontextushoz viszonyítva interpretálja a *Tragédiát*, 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 ismeretanyag-

nak a kivonata illetve a tára lenne a *Tragédia* szövege.⁵² 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 szegmentumainak a visszafordítása (valamely) filozófiai irányzat vagy képviselő nyelvére, majd ennek újbóli vonatkoztatása a *Tragédiára*, amely azonban szélsőséges és eltérő következtetésekre vezet a mű szuverén filozofikumát illetően.

Ma már nem a „mens auctoris” a mércéje a műalkotás jelentésének,⁵³ 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 író jobban kell érteni, mint ahogy az saját magát értette”⁵⁴ – értelmezői habitusa uralkodott. Ez az értelmezői magatartás Barta János Madách-monográfiájának *Tragédia*-elemzésével törik meg, mivel az irodalmi szöveg filozofikumának belső konstruálására és koherenciájára irányítja a figyelmet.⁵⁵

Hasonlóan evidens ma már az is, hogy a *Tragédia* mint irodalmi fikció nem az emberiség valamely történetét dokumentálja; nem egy filozófiai tanköltemény, nem célszerű történelmi olvasókönyvnek, sem erkölcsi vagy teológiai útmutatásnak, netán filozófiai tankölteménynek 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.”⁵⁶ 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, netán felróni az ettől való eltéréseket, a műalkotás fiktív világát ily módon megkérdőjelező szempontból. A *Tragédia* értelmezéstörténetében mégis számtalan olyan megközelítés és értékelés van, mely (az értelmező horizontja felől igaz ismeretként tételezett) művelődéstörténeti, történelmi, vallástörténeti tényektől való eltéréseket kéri számon, s ezen eltéréseket szabados alkotói módszerként, olykor következetlenségként vagy éppen tévedésként ítéli meg. A *Tragédia* szö-

vegében 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 ideológiai szempontból megkérdőjelező pregnáns példa a már említett Erdélyi János-féle kritika és e tekintetben a szemléletében hozzá kapcsolódó Lukács György, valamint a teológiai ismerethiány-oldaláról Prohászka Ottokár és Várdai Béla⁵⁷ írása.

A *Tragédia* értelmezéstörténetén belüli további elkülönítő és egyben ellentmondásosságot is okozó tényező: az irodalmi fikció szövegvilága, horizontja és az elmúlt másfél évszázad mindenkori befogodójának 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 horizont-összeolvadás 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 reprezentálандó, 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 magyarozott szöveg gondolkodik”.⁵⁸ 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 elvárásai horizontjának legfontosabb tájékozódási pontjaira, hogy nem tudta elég határozottan érvényre juttatni a maga horizontjának másságát.”⁵⁹

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 sűrítés-

sel 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 világgép, egy kornak a lelke is kitűnjön belőlük. Ez a mélyreható típuslátás és típusmegjelenítés a volta-képpen magja Madách tehetségének. A történelmi színek lehetnek szaktudományi tekintetben igazak vagy hamisak, mindegy, de van levegőjük, eszmei és hangulati egységük.”⁶⁰

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 gondolatkörében. 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 a hermeneutikailag gyümölcsöző.”⁶¹

A *Tragédia* értelmezéstörténetének kritikai megközelítését nem vélem feladatomnak, mivel nemcsak könyvem alapkérdésétől térne el, hanem a feldolgozás módszerét tekintve is. Mégis, témám integratív megközelítésében ilyen „hermeneutikailag gyümölcsöző”, „a történetileg uralkodó értelmezések mögé” vagy éppen elé való „ugrás”-nak bizonyult Palágyi Menyhért (1900), Barta János (1942), Szegedy-Maszák Mihály (1978) és S. Varga Pál (1997, 2007) *Tragédia*-értelmezése, illetve elemzése.

Az első Madách-monográfia Palágyi Menyhérté, mely Barta János szerint „a maga korában értékes” volt, „egyes részletek ma is kútfőértékű”-ek, azonban „esztétikai megállapításai megjelenésekor sem voltak mind helytállóak.”⁶² Palágyi Menyhért – aki filozófusként hazánk-

ban nemcsak elfeledett, hanem szinte meg sem ismert volt⁶³ – véleménye szerint Madách a „maga életének drámáját akarta megírni, de úgy, hogy benne az egész emberiség tükröződjék; az egész emberi nem sorát akarta szemléltetni, de úgy, hogy az egyszersmind egyéni életének válságait jelképezze.” 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.”⁶⁴ Hosszasan érvel amellett, hogy a művet a belső sajátosságai, „vezérfonalai” és a nem 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.”⁶⁵ Szerinte a valódi főszereplő a tudós-Madách. A „saját lényét a világtörténelemben”⁶⁶ kivetítő törekvése ugyanakkor összekapcsolódik egy másik alapvetőnek tekintett törekvésével – Palágyi értelmezésében: „A tragédia külső szerkezete ugyanazt a gondolatot hirdeti mint a tragédia egész tartalma: az emberi nem egységének eszméjét minden tereken és időkön keresztül, vagyis *magát az erkölcsi eszmét.*”⁶⁷ Palágyi szemlélete, szemben az addig meglévő pozitivistá, a hatás- és eredetkontextust kutató paradigmához viszonyítva egyfajta ugrásként értelmezhető, mivel egy, már a szellemtörténet felé mutató nézőpontot érvényesít, mégpedig a *Tragédia* mint egész felfogásában, abban, hogy a mű átfogó rendezőelvét és egyben értelem-egészét egy olyan személyességben és a személyességből fakadó erkölcsiségben véli fellelni, mely ugyanakkor egyetemessé, univerzális érvényűvé formálódik, egy „erkölcsi Kosmos”-szá.⁶⁸

Barta János négy évtizeddel későbbi szellemtörténeti ihlettségű⁶⁹ Madách-monográfiája a művet az alkotó lelki és szellemi realitásának, élményvilágának, „morális öntudat”-ának intenciója felől értelmezi⁷⁰ és ahogy az alkotó szellemiségét, úgy a mű legátfogóbb bölcséleti jelentés-egészét is a metafizikus világkép megkérdőjelezésében látja. Hermeneutikai személtre mutató vonása miatt tekinthető „ugrás”-nak e monográfia, mivel a műalkotás értelem-egészét, gondolatvilágát a *fülkérdéseken keresztül*, a kérdés és a válasz dialektikájában ragadja meg, tágabb eszmetörténeti kontextusba helyezve.⁷¹ Kulcsár Szabó Ernő az

életmű egészére is tekintve ez utóbbi tényezőben látja a „Barta-féle szellemtörténeti módszer többletét”: „míg Horváth János immanencia-elve az irodalom értelmezéséből kizárta a bölceleti elemet, Barta épp annak segítségével igyekszik föltárni a *Tragédia* komplexebb, eszme- és gondolkodástörténeti összefüggéseit.”⁷²

Szegedy-Maszák Mihály *Történelemértelmezés és szerkezet Az ember tragédiájában* című tanulmánya egy axiomatikus szempontrendszert érvényesít következetesen, mégpedig az esztétikum és az „ideologikum” viszonyának együttes vizsgálatát, melynek során az ellentétesség mellett a „hasonmás” elvét emeli ki (a szereplők egymáshoz való viszonyában), és az esztétikai hatás intenzivitását is az ideologikum, a filozofikum ellentétes értékszerkezetében látja.⁷³

Végül ilyen „hermeneutikailag gyümölcsöző” ugrásnak bizonyult munkám során 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.⁷⁴ *A magyar irodalom története (1800-tól 1919-ig)* kötetének *Tragédia*-tanulmánya pedig az irónia különböző formáit is elemzi.⁷⁵

A hermeneutikai-esztétikai tevékenységben az értelmezői, megértési és alkalmazási folyamatnak vagyunk tevékeny alanyai; *az alkalmazás ugyanolyan integráns része a hermeneutikai folyamatnak, mint a megértés és az értelmezés*. Almási Miklós szerint a megértés, az értelmezés és az alkalmazás triászában „ez utóbbi lesz az előző kettő próbaköve, illetve a megértés bizonyossága. [...] az értelmezett mű hatása igazolja vissza a megértésben fellelt jelentéseket.”⁷⁶ Gadamer hermeneutikájában a műalkotás értelmezése egy kölcsönösviszonyra válik általa, hogy megértjük azokat a kérdéseket is, melyeket maga a mű kérdez tőlünk és saját egzisztenciánk felőli válaszadásra szólít fel. Újraértelmezem a művet, de ennek során a mű is újraértelmez engem, egy lét- és önmegértési élményt is nyújtva a hermeneutikai-esztétikai tapasztalás folyamatában.⁷⁷ A mű megértése a kérdés és a válasz dialektikáján alapulva egy „beszélgetés jellegű kölcsönös viszony”. Így a „megértés nem pusztán saját álláspontunk előadása és érvényesítése, hanem kö-

zösséggé változás, amelyben nem maradunk az, ami voltunk.”⁷⁸ 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, miáltal nyilvánvalóvá válik ön- és léletteremtő produktivitása.⁷⁹ Ricouer szavaival: „a szöveg értelmezése valamely alany önértelmezésében ér véget, tetőzik be, aki ezentúl jobban, másként érti meg, vagy éppen elkezdti érteni önmagát.”⁸⁰ Sik 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 applikatív jellegéről is szólva és az esztétikai „értékélményt” összegezve.⁸¹

A megértés egy történet, s a benne feltáruló értelem valamiképpen a megértő adott helyzetére, önmaga világára is alkalmazódik és egyben aktualizálódva konkretizálódik. A megértés és az alkalmazás a hermeneutikai szituációban és az esztétikai tapasztalatban egybeesnek, hiszen az értelemképződés folyamatába bevonódunk, így azt *velünk* megtörténőként, saját lét- és önértelmezésünként, önmegismerésünként éljük meg. Ez az ön- és létértelmező jelleg, ön- és léletteremtő, ezáltal (is) a művet újraalkotó produktivitás igen látványosan mutatkozik meg a *Tragédia* értelmezés- és hatástörténetében, hiszen ’a mese rólunk szól’, a lehető legmélyebben létünket érintően, s ugyanakkor a legátfogóbb perspektívában is, így szinte önkéntelenül megválaszolódik az alkalmazás kérdésére adott válasz. A *Tragédia* „másképp-értéseinek” egy újabb alapvető forrása éppen ebben van, azaz a befogadás folyamatának erőteljesen *alkalmazó jellegében*, a mű világának önmagunkra való vonatkozthatóságában, 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 s benne az emberiség és önmagunk létét. *A filozófia és az irodalom együttesében létrejövő lét- és önértelmezést*, 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 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 válaszként fogja fel. Ezért az alkalmazás a konkretizálhatósággal és az aktualizálhatósággal mint egyfajta gyakorlati alkalmazhatósággal, a pragmatikussággal is összefügg a megismertő, a megértő és a cselekvő befogadó, az egyén komplexitása által. Iser szerint „az alkalmazás az értelmezés pragmatikája, hiszen csakis egy pragmatikus következtetés tudja befejezni az értelmezésben rejlő végtelenséget.”⁸² Továbbá az alkalmazás természetéhez, egyben „az applikációt irányító érdekek” feltárulásához tartozik mindemellett az, Hans Robert Jauß kifejezésével élve, hogy *kivétel*, azaz a lényegéhez tartozik egyfajta szociologikus-kulturális dialógus.⁸³ Ez a kivétel és az alkalmazás pragmatikussága igen erőteljesen mutatkozik meg a *Tragédia* 150 éves értelmezés- és hatástörténetében.

A *Tragédia* befogadásának erőteljesen megnyilvánuló applikatív jellegére számtalan példát hozhatunk az értelmezéstörténetből, itt csupán néhány jellemző megfogalmazást idézek fel. Már 1911-ben ennek folytonosságát 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 magát”.⁸⁴ 1923-ban Babits Mihály hatásának „titkát” hasonlóan az applikatív jellegben látja. Itt a ’mit jelent számomra a szöveg’ kérdésére adott válasz – szintén Hans Robert Jauß recepcióesztétikájában teoretikusan megfogalmazott⁸⁵ – szubjektivizált alkalmazási aktusa hangsúlyozódik: „Száz esztendeje, hogy Madách Imre megszületett, olvasd újra művét, s úgy fog hatni reád, mint valami véres aktualitás: korod és életed legégetőbb problémáival találkozol, szédülten és remegő ujjakkal teszed le a könyvet.”⁸⁶ Ennek az aktualizálhatóságnak és egyben alkalmazásnak egy másik beszédes példáját Sík Sándor 1934-ben megjelent tanulmányában olvashatjuk, melyben Madách művének mindig megújuló jelenvalóságáról értekeznek, egy olyan, a jövő irányába is mutató megszólalásként, 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. Ezáltal a jauß-i, „az applikációt irányító érdekek”⁸⁷ is feltáruulnak, mivel 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 megdöbbenő 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 néhány-szor Ádám küzdelmét. Az egyik lelkesedett a liberalizmusért és kénytelen volt kiábrándulni belőle. A másik a háborúért és megboradott 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 tehetetlenek 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 felfigyelni 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 döbbsentek rá, amely a végső bukása után térdre hulló

Ádámnak adja vissza az emberi élet egyetlen lehetőségét: »Mondotam, ember, küzdj és bízza bizzál, énbennem bizzál, mert magadban és a magad fajtájában nem bízhatok«. Mindnyájan átéljük Ádám tragédiáját, azért érezzük mindnyájan a magunkénak.»⁸⁸

Németh G. Béla *Két korszak határán* című tanulmányában a *Tragédia* aktuális alkalmazhatóságát így látja: az újra s újra fellobbanó „nemzet vagy Európa, nemzet és Európa-viták”-ban, a „nemzeti tudat átfelműlésére” irányuló törekvésekben, valamint „társadalmi gondjaink és gondolkodásunk belső ellentmondásainak koronkénti fölszaporodása idején is magától értetődő, ha kezünket hasonló helyzetből született mű után nyújtjuk ki.»⁸⁹ Utolsó idézett példám – Bíró Béla *A Tragédia paradoxona* című könyvéből – pedig azt mutatja, hogy ez az applikáció, véleményem szerint, már-már 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.»⁹⁰

A 150 éves értelmezéstörténetben a ’megbillent egyensúlyú’ recepció mintha *elnyomná* Madách fő művének autonóm mivoltát, mégis a sokszor ellentmondásos értelmezések, a „másképp-értések” folytonossága, valamint az alkalmazás és a hatás módozatainak *különbözősége* élteti magát a művet. Feloldható-e ez az ellentmondás?

A *Tragédia* „másképp-értése” és annak ellentmondásos tendenciózussága a monumentális terjedelmű értelmezéstörténet láttán, valamint a mű hatástörténetének széles, kultúrtörténeti spektrumára is tekintve: empirikus tény. Ugyanakkor a „másképp-értés”-eket *okozó* tényezők – így kulturális hagyományozottságunk, világnézetünk, korunk gondolkodási áramlataihoz való igazodás, tudatos vagy tudattalan értelmezési stratégiánk, konkrét szituáltságunk stb. – egyben *feltételei* is a megértésnek, s ennek összetettsége szinte észrevétlenül ránk kényszeríti magát e mű és bármely műalkotás értelmezésének folyamatában. A befo-

gadói mivoltnak (a megértés, az értelmezés és az alkalmazás hármassága révén) az értelmezéstörténetben explicit módon is megnyilvánuló változatossága tulajdonképpen a „másképp-értések”-nek, a folytonosan változó értelmezéseknek a léteztetője, azáltal, hogy az értelmezés szabadságának egyik mozgásban lévő meghatározottsága, miként ezt a következő fejezetben láthatjuk.

A hermeneutikai, esztétikai gondolkodásban ma már szinte evidencia, hogy az értelmezés, a megértés egyben mindig alkotói viszonyulás is, így a befogadás a mű újraalkotását is jelenti. Mindebből következően, Gadamer szavaival szólva ismét, „a műalkotásban rejlő igazi értelem kimerítése nem ér véget valahol, hanem valójában végtelen folyamat,”⁹¹ hiszen a „változó feltételek mellett mindig másként mutatkozik meg.”⁹² Ez a ’mindig másként való megmutatkozás’ ugyanakkor a műalkotás önmagával való azonosságát kérdőjelezi meg. Nem oldódik-e fel a mű önazonossága és azonossága a befogadások végtelen számú ismétlődésében, a folytonos és ellentmondásos „másképp-értések” folyamatában? A fentebb idézett gadameri gondolatot éppen ebből a szempontból bírálja Hirsch: „az értelmezést végtelen folyamatnak tekinteni annyi, mint tagadni azt, hogy a szövegnek lehetne bármiféle meghatározott jelentése, mivel egy meghatározott entitás az, ami, és nem más [...]”⁹³ Sik Sándor *Esztétikájában* hasonlóan látja ezt a problémát: igaz, hogy annyiféle esztétikai élmény, értelmezés, újraalkotás van, ahány befogadó; de a „befogadó számára a mű az első adottság.” Az újraalkotás nem parttalan szubjektivizmus, hanem a befogadó „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.”⁹⁴ Bár „szabad” az újraalkotói élmény, de mégis akkor törekszik esztétikai teljességre, ha „nem a művet alakítottam magamhoz, hanem magamat a műhöz.”⁹⁵

S. Varga Pál mottóként idézett gondolatában – az értelmezéstörténet ellentmondásosságáról szólva – szintén arra figyelmeztet, hogy a recepció megbillent egyensúlyában (a befogadó irányába) a *Tragédia* „hibás szillogizmusként látszik viselkedni, amelyből bármiféle következtetés levonható.”⁹⁶

Miben rejlik a *Tragédia* önazonossága és azonossága? Nem lehetséges, hogy éppen ebben? Azaz olyan hermeneutikai és esztétikai sajátosságokkal bír, melynek alapvető jellemzője éppen a „másképp-értések” lehetőségének a működtetése? S ha ez így van, akkor a *Tragédia* autonóm műalkotás-mivolta és a változatos – sokszor ellentmondásos – másfél évszázada tartó „másképp-értések” sorozata között nincs is ellentmondás, mivel az a műalkotás hermeneutikai természetéből, esztétikai sajátosságaiból fakad?

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 létevel szemben. [...] a műalkotás, bárhol válik is ilyen jelenné, mégis mindenütt ugyanaz marad”.⁹⁷ *Szöveg és interpretáció* tanulmányában szintén a mű önazonosságát erősíti meg: az irodalmi szöveg saját státusszal, „saját autenticitással rendelkezik”, mely a nyelvi megjelenítésben reprezentálódik.⁹⁸ *A szép aktualitása* írásában pedig egyfajta „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.”⁹⁹ „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 értsük 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.”¹⁰⁰ Sík Sándor hasonlóan a műalkotás elsődleges, egész és autonóm mivoltára figyelmeztet és szerzőtársról beszél a befogadót illetően,¹⁰¹ mely analógiába állítható a gadameri „együttjátszó”-val. Almási Miklós szintén a műalkotás tárgyias mivoltát, alakza-

tának stabilitását hangsúlyozza, „ami mindig ugyanolyan és bizonyos – tágabb vagy szűkebb – *határokon belül mindenkitől ugyanazokat a reakciókat igényli.*”¹⁰²

A *Tragédia* hermeneutikai azonossága – e gadameri terminológiát alkalmazva és egyben továbbgondolva – egyrészt olyan hermeneutikai önazonosság, mely *alanyisága* felől (jelen esetben ez alatt a mű önmagával való azonosságát értve) annak hermeneutikai természetét mutatja, mégpedig a műben *immanensen történő* lét- világ- és önértelmezések ontikus folyamatát, azonban lényeges, hogy ez több szólamú, többfajta lét- és önértelmezést nyújtó folyamat.¹⁰³

Ez az immanens hermeneutikai természet legkevesebb háromféle szereptípus valamelyikének realizálását teszi *lehetővé* az egyes befogadó számára az aktuális értelmezés folyamatában: egyrészt a valamelyik kitüntetett szólammal azonosuló befogadói szereptípust, másrészt a műegész által felkínált meta-hermeneutikai szereptípust, harmadrészt a műalkotás befogadásának folyamatszerűségében létrejövő szereptípust. S. Varga Pál szerint – aki az első kettőt jelzi –, az olyan mű, mint a *Tragédia*, amelyen belül „különböző nyelvi világok párbeszéde zajlik, olyan befogadói magatartást is előhívhat (sőt nagyon gyakran elő is hív), hogy a befogadó a műben foglalt világok közül az egyiket kitünteti, s csak azzal folytat értelmi dialógust. (Látni fogjuk, hogy *Az ember tragédiája* recepciótörténetének ez a jelensége az egyik legjellemzőbb és legnehezebben kezelhető szimptomája.) 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.”¹⁰⁴ Ez utóbbi szereptípus a műben zajló különböző, többnyire ellentétes lét-, világ- és önértelmezések, világképek mint szólamok összességének – a művön belül történő értelmezéseknek – az értelmezését nyújtja. Így a műegész által felkínált meta-hermeneutikai és egyben relativizáló befogadói szereptípusnak nevezhetjük. Mivel, ha egy ideális befogadó (és/vagy az elemző) felismeri a szöveg egésze által felkínált meta-hermeneutikai szerepet, újraalkotva a műegységet, egyben felismeri a szólamok poli-fóniáját, az eszmeiség polemikusságát és viszonylagosságát is. E folyamat pedig ironikus esztétikai viszonyulást hoz létre.

Valamint a szólamok különbözősége, a folytonos gondolati ellentételezés a műalkotás befogadásának *folyamatszerűségében* egy olyan harmadik befogadói szereptípust is felkínálhat meglátásom szerint, mely egyaránt magában hordozza mind az azonosuló, mind a relativizáló viszonyulás lehetőségét.

A *Tragédia* befogadásának esztétikai élménye és élvezetessége többek szerint nem más, mint gondolkodtató és újraalkotó, újratermelő értelmezése. Szerb Antal találó megfogalmazását idézem fel erre vonatkozóan: a drámai költemények (Byron *Káinját*, Goethe *Faustját* és Ibsen *Peer Gyntjét* kiemelve) és köztük Madách művének belső sajátossága, hogy soraikat „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.”¹⁰⁵ Hasonlóan vélekedik Alexander Bernát és Sík Sándor is, mindketten az újraértelmezések potencialitását, a „másképp-értések” folytonosságát és a mű kimeríthetlenségét hangsúlyozzák – akár a befogadó ismételt újraolvasási folyamata, akár az értelmezéstörténet szempontjából.¹⁰⁶ Tehát a *Tragédia* ’hermeneutikai azonossága’ az intencionalitás felől nézve: *értelmezésre szólít fel*, „kommentálásra” készült, egy igen aktív értelmezésfolyamatot generál immáron 150 éve. Ezt vélem a mű hermeneutikai természetéé külső megnyilvánulásának.

A *Tragédia* hermeneutikai önazonossága (immanens alanyisága) és hermeneutikai azonossága (az intencionalitás felőli azonossága) *összeolvad*. Így hermeneutikai (ön)azonossága, azaz a benne immanensen történő lét- világ- és önértelmezések nyitott folyamata *vezérli* a mindenkori befogadó megértési, értelmezési aktusait, hiszen a befogadó észrevétlenül bevonódik a művön belüli hermeneutikai diszkurzusokba, a kérdés és a válasz dialektikus mozgásába, éppen a „másképp-értések” lehetőségének, a „kommentálások” folytonosságának az irányába. A továbbiakban ezt az önmagán belüli többszólamú értelmező jelleget (hermeneutikai önazonosságát) és egyben a többfajta értelmezésre felszólító jellegét (hermeneutikai azonosságát) nevezem a *Tragédia hermeneutikai természetének*. E hermeneutikai természet, mely a mű esztétikai sajátossága egyben – Hans Robert Jauf kifejezését alkalmazva

– egy olyan formálási folyamat eredménye, mely *nyitottsága* révén „túl-
növi egy meghatározott kor tanújaként betöltött praktikus funkcióit”.¹⁰⁷
E karakteres forma nyitottsága többretegű. Egyrészt az S. Varga Pál
által feltárt többszólamúság révén jön létre, az egyes nyelvhasználatok,
szólamok mögötti különböző világlátásokat és az azok közötti, azonos-
suláson alapuló választási lehetőséget is eredményezve. Másrészt e
nyitottságot, annak formai-logikai karakterét a *Tragédia* filozofiku-
mának, konstruálódási folyamatának, *kérdés és a válasz dialektikájának*
a vizsgálatával is felfedhetjük meglátásom szerint, *e filozofikum*
témájának, anyagának, formálásának és hatásának összefüggésrend-
szerében. Mivel a nyitottság egyaránt létrejöhet a filozófiai kérdésekre
adott ellentétes válaszvariációk, azaz a különböző filozofikus problé-
mafelvetések lehetséges megoldási módozatainak, *válaszvariációinak*
hatványozott ellentételezettsége révén, *e problémakörök holisztikus és*
önhasonlóan ismétlődő sorozatában.¹⁰⁸ S e formálási folyamat, a filo-
zófiai kérdésekre adott lehetséges, de ellentétes válaszvariációk mint
lehetséges, de ellentételezett megoldási módozatok *feszültségkeltő esz-*
tétikai hatása generálja a *Tragédia* kétséget nem hagyó és leginkább
megnyilvánuló esztétikai értékét: a „*hermeneutikai feltölthetőséget*”
(Almási Miklós terminológiáját¹⁰⁹ alkalmazva). Ezzel együtt létrehoz-
va a nyitottságot, (ahogy látni fogjuk a második fejezet egészében),
annak az esztétikai tárgyban megjelenő formai-logikai karakterét mint
szabályozott nyitottságot és emellett a nyitottság (alanyi) interpretációs
karakterét is, hiszen, Umberto Ecoval érvelve, az esztétikum megképző-
dése folyamatában „minden mű jellegzetes vonása, hogy újabb és újabb
arculatait feltárva tapasztalatok kimeríthetetlen forrása lehet”.¹¹⁰ E
drámai költemény másfél évszázada megnyilvánuló jelenvalósága nyi-
tottságából, annak interpretatív és formai-logikai karakteréből, így for-
málási sajátosságából, hermeneutikai természetéből, „feltölthetőségé-
ből” *egyaránt fakad* és a rá irányuló mindenkori egyéni, valamint szo-
ciológiai-társadalmi és metafizikai erőteréből.

Gadamer radikális kijelentését – „*Az esztétikának fel kell oldódnia a*
hermeneutikában”¹¹¹ – az támasztja alá, hogy a *Tragédia* esztétikumá-
nak vizsgálata összeolvad a benne és a vele megtörténő hermeneutikai
tevékenység vizsgálatával. Ahogy az látható könyvem terjedelmes

első részében, a *Tragédia* esztétikai értékeinek sajátossága a műről szóló, a művel kapcsolatos és a műben történő hermeneutikai tevékenységekben bontakozik ki. Másrészt éppen ez a hermeneutikai komplex vonatkoztatottság az, mely rámutat arra, hogy a műalkotásnak van igazsága,¹¹² mely igazság a műben történő és a művel kapcsolatos hermeneutikai tevékenység és tapasztalat során nyilvánul meg a befogadó (és/vagy elemző) számára. *Az ember tragédiája* az esztétikai értékelések szélsőségesen ellentétes vonulatát generálta, napjainkig ívelően, mondhatnám, hogy e mű 'válságba hozta' az esztétika hagyományos kategóriáit, a műalkotást mint egyfajta esztétikai törvényszerűségek és objektív értékek gyűjteményeként valló felfogást. Az a tény, hogy a *Tragédia* jónéhány nyelvi, poétikai 'sikerületlensége' ellenére máig él és hat, nem magyarázható a hagyományos esztétikai kategóriákkal, ahogy nem érthető meg az sem, hogy ugyanazon műalkotás miként képes generálni egy másfél évszázada folytonosnak tekinthető ellentmondásos értelmezés-sorozatot és egy, a különböző művészeti ágak közegeiben folyton megújuló, igen változatos és gazdag hatástörténetet.

A *Tragédia* mint műalkotás létfolyamata: a műről szóló és másfél évszázada tartó értelmezés- és hatástörténete, hogy olvassák, értelmezik, megértve alkalmazzák; hatásának „bűvölete” pedig a szellemi kultúra igen változatos formációiban objektíválódott. Mindez nem más, mint *a műalkotás megvalósult létlehetőségei*. E műalkotás ontológiai létfolyamata folytonosságában máig töretlen, gazdag és burjánzó. 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 szabályozott nyitottságának, formálási sajátosságának, esztétikai értékének, hermeneutikai természetének és „feltölthetőségének” explicitté vált realizálódása: egy, a mű által gerjesztett „másképp-értési” folytonosság, mely, ahogy *eredménye*, úgy *a feltétele* is a *Tragédia* másfél évszázada tartó létfolyamatának.

I. 2. Az értelmezés szabadsága

„[...] a legiskolázottabb, legmélyebb elmék sem merítették ki minden mélységeit.”¹¹³

Négyessy László, 1923

Palágyi Menyhért már 1900-ban megsejtette e drámai költemény illusztris 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, [...]”¹¹⁴

Tény, hogy a magyar irodalom történetében nincs még egy ilyen műalkotás, amelyről ennyifajta tanulmányt, esszét írtak volna, illetve amely szinte egyidősnek mondható másfél évszázados értelmezés- és hatástörténetével.¹¹⁵ Madách születésének századik évében, a Magyar Tudományos Akadémia által 1923. októberében rendezett emlékünnepen Négyessy László *Egyetemesség, magyarság és egyéniség Az ember tragédiájában* című előadásában egy olyan világműalkotásnak vélte e művet, mellyel a magyar költői szellem az egyetemes filozófiai költészet első vonalába nyomult, s mélységei kimeríthetetlennek tűnnek.¹¹⁶ Ez utóbbit nemcsak az értelmezéstörténet nagysága, hanem az is igazolja, hogy e mű „bűvölete” igen látványos a hatás, a nagyszámú – műalkotásokban is tárgyiasult – módozatait, műfajait, formációit, és spektrumát tekintve, valamint az eddig ismeretes 40 különböző nyelvre való fordítása révén is.¹¹⁷ Így ma már Madách fő műve azon klasszikus alkotások közé tartozik, melyek egyfajta „kulturális teljesítmény jelleg” öltönek (Márkus György kifejezését alkalmazva). Ahogy a klasszikus műalkotásokat, úgy a *Tragédiát* is ez az *interpretációs saját termékenység* és ezzel együtt az adott korra jellemző „különböző kulturális gyakorlat”-okba való ágyazottság mentheti meg a feledés veszélyeitől.¹¹⁸ E „kulturális teljesítmény jelleg” a *Tragedia* interpretatív termékenységének köszönhető, mely hermeneutikai természetéből, „fel-

tölthetőségéből” és nyitottságából fakadóan egyaránt megnyilvánul az explicitté vált értelmezéstörténete mellett a művet övező, tárgyasult formát is öltő hatástörténetében, így például az esszé- és a szépirodalomban, a képzőművészetben, a színház-, film- és zeneművészetben, s 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 objektívalódtak az interpretáció különböző módozataiként, generalva az interpretáció, az adaptáció, az illusztráció, a transzformáció, a továbbírás, a rájátszás és a ’kölcsonzés’ különböző művészi formáit. Az értelmezés explicitté vált és a hatás műalkotásokban tárgyasult formáinak effajta tágabb interpretatív termékenysége a *Tragédia* esetében töretlennek tűnik.

Esztétikumának hatáseréje így abban nyilvánul meg, hogy koronként átvélően és a szellemi kultúra egyre távolabb eső területein is hatva – *működik*.¹¹⁹ Éppen ezért tartom indokoltnak (egyben a Madách-irodalomban tudtommal először) feltenni a következő kérdést: az értelmezés szabadsága szempontjából a *Tragédia* folytonos „másképpértésének”, értelmezés- és hatástörténetének, interpretatív termékenységből fakadó impozáns „kulturális teljesítmény jellegének” milyen hermeneutikai, esztétikai tényezői vannak?

2. 1. A „hermeneutikai feltölthetőség”

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.¹²⁰ Majd Umberto Eco-nál már „a művészi üzenet alapvető többértelműsége minden idők minden műalkotásának állandó vonása”, melyet a nyitottsággal azonosít.¹²¹ Uszpenzkijnél szintén „a többértelműség általában (azaz a többféle értel-

mezés lehetősége) a művészi alkotás lényegi oldalát jelenti.”¹²² Han-kiss 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.¹²³ 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 jelentés-sűrűsödés.¹²⁴ 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.”¹²⁵

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 jelentésszintézisének összetettsége szinte felmérhetetlen, hiszen annyi fajta jelentésszintézisének 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* hermeneutikai természetévé nyilvánul, egyrészt a műben immanens módon történő lét- és önértelmezések többszólamúsága által, másrészt értelmezésre felszólító, kommentálásra készült jellege, így 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 disz-

kurzusban, narratívában és filozófiai hermeneutikai argumentációban); ontologikus sajátossága pedig itt az, hogy az ember világban való létére irányulnak kérdései. A hermeneutikai természet mint a mű esztétikai minősége, sajátossága és az általa generált, a befogadási folyamatban realizálódó „hermeneutikai feltölthetőség” immanens esztétikai értéke egyben a műalkotás „revitalizálódásra”¹²⁶ képes értékvilága. Így, ha elfogadjuk korunk esztétikai értékstruktúrájának egyik legfontosabb alkotóelemének a „hermeneutikai feltölthetőséget”, akkor a *Tragédia* (igen sokszor és még a közelmúltban is megkérdőjelezett¹²⁷) esztétikai értékessége nemcsak állítható és tapasztalható, hanem bizonyítottnak is vehető. A folytonos – egyben szükségszerűen ellentmondásokat hordozó – „másképp” értései újítják meg ezt az értékstruktúrát, mivel a „műérték nem immanens módon van, hanem csinálódik”. Almási Miklósnak az értékes művek ritualizálódási folyamatát bemutató elemzését alapul véve,¹²⁸ annak valamennyi eleme megtalálható a *Tragédiáról* szóló 150 éve tartó értelmezéstörténeti folyamatban. Ellentmondásos értelmezés-sorozata (néhány alapvető vonulatot mutatva) és hatástörténetének látványos változatossága 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 szembeállítására. Igen tanulságos kutatási feladat lenne az újabb és újabb generációk interpretációs ’értékcsinálódási hullámának’ és a *Tragédia* hermeneutikai feltölthetőségének együttes felderítése, a ritualizálódási folyamatok elemzése. Az értelmezéstörténet reflexiójában csaknem ötven év múlva fogalmazódik meg először pozitív faktumként a „feltölthetőség”, az előző fejezet mottóiként idézett Alexander Bernát és Sík Sándor megállapításaiban a 20. század első évtizedében, s az utolsó évtizedben S. Varga Pál elemzésében¹²⁹ pedig, már vizsgálandó problémakörként jelenik meg.

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

mindenkori befogadó részéről az érintettség élményének a létrejötte 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 ötvözet”, tehát maga a műélmény – Almási Miklós szerint.¹³⁰ A művészeteteoretikusok a 20. század elejétől, jobbára a szellemtörténeti gondolkodás óta (közben a strukturalizmus által is megkérdőjelezetten) többségében egyetértenek abban, hogy a műalkotás életben tartója az élmény és ez az alapja minden további esztétikai és hermeneutikai tevékenységnek.¹³¹ Például Sík Sándor *Esztétikájában* ontológiai szempontból a mindenkori befogadásban létrejövő személyes élményt véli elsődlegesnek, mely a művet létbe hozó és a létben tartó.¹³² Vagy Gadamerrel szólva: „Egyenesen a műalkotás rendeltetésének látszik, hogy esztétikai élménnyé váljék, tehát, hogy a megélt a műalkotás erejével egy csapásra kiragadja életének összefüggéséből, s ugyanakkor mégis visszavonatkoztatja létének egészére,”¹³³ melynek révén a műalkotás egy lét-, világ- s önismereti élményartikuláció és átrendez(het)ji 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 használva) az „interpretáció fogalmi játékát”,¹³⁴ a *Tragédia* esetében a létezés értelmének kérdéseiről.¹³⁵ Az élmény intenzivitasát és egyben talányosságát a mű és a befogadó közötti dialogikus viszony tartja fenn.¹³⁶ E viszony egyrészt a *Tragédia* hermeneutikai természete által vezérelt, másrészt a befogadó által realizált és kölcsönösen működtetett a műalkotás „hermeneutikai feltölthetősége” révén. Az élménytípusok és intenzitásuk az *értelmezés szabadságélményét* teljesít(het)jik ki és ezzel együtt lehetővé tehetik a „hermeneutikai feltölthetőség” immanens 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 *jelentéskoncentrációból is fakadó rejtvénytyszerűsége*¹³⁷ egy olyan fe-

szültségből ered, mely a művön belüli filozófiai kérdés-, problémafelvetések jellege és az ezekre adott válaszvariációk ellentétessége révén jön létre, mégpedig nyitottságának formai-logikai karakterében, legfőképp szabályozott nyitottsága okán.¹³⁸ Több befogadói generáción ívelt át e műalkotás értelmezés- és hatásfolyamata, s bár ma már – a rituális értékörögzés folyamatában – klasszikus műalkotásnak tartjuk, mégsem került kizárólagosan a kanonizáció árnyoldalára, a megrögzült kötelező olvasmányok vagy a felejthető vizsgatételek jegyzékére. Mindez revitalizálódásra való képességét mutatja, azt, hogy e műalkotás hermeneutikai természetete által lehetőséget ad a „hermeneutikai feltölthetőségre”, a „másképp-értésre” mint a mű által hordozott immansens esztétikai sajátosság – befogadó általi – realizálására és működtetésére, interpretatív és formai-logikai nyitottságával egyetemben. 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

Értelmezés és szabadság összefüggésében: az „értelmezés szabadságot teremt, mivel ott, ahol értelmezés megy végbe, szabadság képződik, létesül és érvényesül”,¹³⁹ miáltal az értelmezés a szabadság egyik létmódja. Az értelmezés szabadsága a meghatározottságokhoz való viszonylatában lehetséges. Meglátásom szerint a műalkotás értelmezésének szabadsága, annak érvényesülése, valamilyen meghatározottság *mozgó, változó jellegével valamint kimozdulásával* jár együtt, egy meghatározottságok által övezett térben. Az értelmezés szabadságának alapvető, egymással dinamikus összefüggésben lévő meghatározottságai a mű, az értelmező befogadó által létesített értelmezői folyamat, valamint a benne érvényesített (tudatos vagy tudattalan) értelmezési stratégia.¹⁴⁰

Az értelmezés szabadságának a terét egyrészt 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, her-

meneutikai természete és „feltölthetősége” valamint nyitottságának formai-logikai karaktere, így szabályozott nyitottsága (filozófiai kérdésfeltevései és ellentétes válaszváriációi, azaz a filozófikus problémaköreinek ellentételezett és lehetséges megoldási módozatai) révén a mindenkori 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*.

Ezen belül érvényesül(het) a befogadó mint értelmező (és/vagy elemző) által többnyire tudattalanul vagy elemzőként tudatosan bevont szabályrendszer, *egy adott eljárás, interpretációs módszer*, mely szintén meghatározza az értelmezés szabadságát. Hasonlóan egy *mozgó meghatározottságot* jelent, szinkronitásában és diakronitásában egyaránt. Az értelmezési stratégiák mögött lévő elméleti irányzatok története hazánkban szinte egyidős magával a *Tragédia* értelmezéstörténetével, s egy növekvő szabadságszintet¹⁴¹ láthatunk a pozitivistá, a szellem-történeti, 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 mindenkori 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 mutatja, mutathatja meg. Mivel az egyes értelmezési stratégiákkal bíró (befogadó-)

elemzők a saját teoretikus (tudományos, illetve filozófiai) háttérük által meghatározottan, a tőlük kapott 'szemüvegen' keresztül tekintenek a műalkotásra, mely egyben egyedi értelmezésük 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.”¹⁴² 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 mozzanatai, 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*, következőképpen az elméleti tudomány számára csak részben és csak közvetve hozzáférhető.”¹⁴³

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 tárgya, a művészet, a művészeti és esztétikai tevékenység (az alkotás, 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.¹⁴⁴) Az esztétika szubjektív folyamatokat, szubjektív esztétikai magatartásformákat, viszonyokat, tevékenységeket és értékítéleteket (is) vizsgál. Így a szubjektumot ezen folyamatokból kizárni, vagy objektívizálni, tudományosan dezantropomorfizálni lehetetlen.¹⁴⁵ 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 maga számára.”¹⁴⁶

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 képzeljük el. A *Tragédia* értelmezés-szabadságának diakron folytonosságával függ össze szinkron szinten egy újabb értelmezés, a „*másképp-értés*” *létrejöttje*, mely folyamat egy valamilyen fentebbi *meghatározottság elmozdításával, kimozdításával vagy kimozdulásával jár együtt*. E kimozdítás-kimozdulás által újabb és újabb teremtő terek nyílhatnak meg az értelmezés szabadsága számára, létrehozva egy 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, meglátásom szerint, 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, sokszor nem tudatos „választás” – a potenciálisan meglévő értelmezések között –, különböző módon érvényesül minden egyes befogadásnál, minden egyes értelem- és jelentésadásnál. Ezért nem létezik végső, lényegi vagy egyetlen igaz jelentése e műnek, ahogy minden más nagyszerű műalkotásnak sem, csak egyedi és konkrét jelentésalkotásai, értelem-történései vannak. Másrészt azért sem, mert a *Tragédia* hermeneutikai természetéből és „feltölthetőségéből”, interpretatív és formai-logikai nyitottságából mint esztétikumának sajátosságából és értékeiből is adódik az, hogy a jelentésalkotások, az értelmezések egy *folytonos* történetben vannak. Így az értelmezés szabadságának konkrét produktuma, a választott és megvalósuló, egy éppen létrejövő jelentés mint egyszeri 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 életrészekben „másként” érti a művet), mivel a *Tragédia* hermeneutikai természete és „feltölthetősége” lehetővé teszi a másfajta értelem-összefüggések bevonását, játékba hozását. Többek között (ezért is) az értelmezés szabadsága bár határolt, de történetében, folyamatszerűségében soha le nem zárható, *nyitott* folyamat, mivel az értelmezés szabadságához hozzátartozik a „másképp-értés” lehetősége, mint ahogy a „szabadságban a másként-lét lehetősége is mindig hozzátartozik a szabad létezés adott állapotához.”¹⁴⁷

Ha a műalkotást mint mozgó meghatározottságot emeljük ki, akkor az értelmezés szabadsága lehetőségének iránya a művön belül, egy, a *műalkotás által szabályozott mezőn belül válik lehetőséggé*.¹⁴⁸ A *Tragédia* szakirodalmának az a tendenciózussága, mely szerint nagysága és ellentmondásossága mellett „néhány – egymást alig respektáló – vonulatra bomlik”,¹⁴⁹ éppen a műalkotás által szabályozott relációs mezők hangsúlyozottságát mutatja, mely többszólamúságából és a filozófiai kérdésfeltevésekre adott ellentétes válaszvariációkból, azaz szabályozott nyitottságából, valamint hermeneutikai természetéből és

„feltölthetőségéből”, a feltölthetőség interpretatív nyitottságából egyaránt fakad. Hatásának „kulturális teljesítmény jellege” pedig indirekt módon bizonyítja e mű interpretatív nyitottságát, ezzel együtt interpretatív termékenységét, Eco kifejezésével szólva azt az aspektusát, hogy „különböző integrációkra, produktív kiegészítésekre ad lehetőséget”.¹⁵⁰ Megközelítésében tehát *a nyitottság egyrészt poétikai-formatív, másrészt interpretatív és produktív* karakterűnek mutatkozik Madách fő műve esetében.¹⁵¹

Az értelmezés szabadságélménye *deduktívan a szabadság* mint az esztétikai érték felfogásra irányul. Almási Miklós szerint a méltánytalanul elfeledett sartré-i művészetkoncepció legelevenebb gondolata az, hogy egy klasszikus műalkotás által nyújtott aktív esztétikai tevékenység „az egyéni szabadság megvalósítása, mint ahogy a mű érték-küldetése e szabadságválasztásra való felhívás. Sartre-nál a művészi érték a szabadság előcsarnoka: előkészít a valós, önmagát választani képes autonóm individualításra. [...] Létezik egy olyan világ – a mű – , amit példának vehetsz, mert itt választanod kell, kisugárzása így az emberi lét alapvető szabadságdimenzióját tartja életben.”¹⁵² 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”.¹⁵³

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 elvként, már eltérek a sartré-i felfogástól. Tudniillik a klasszikus esztétikákban és a sartré-i felfogásban is, ahogy Lukács György nembeliség-konceptiójában, egy 'honnan-hová' mozgástérről beszélhetünk: a befogadónak az esztétikai tevékenységben egy valamilyen szempontból értéktelen létezésből egy magasabb, valamilyen szempontból értékesebb szférába, létezésbe való átlendüléséről, „ugrásáról”. A gadameri hermeneutika óta e viszony meglátásom szerint már *nem a magasságkülönbségen*, hanem *kölcsönösségen és egy „beszédszerűségben létrejövő” jellegén alapul*, miszerint a mű és a befogadó, mintegy belépnek egymás világába, és ezután már egyik sem ugyanaz, mint korábban bármelyikük volt.¹⁵⁴ E kölcsönös bevonódás a befogadó irányából nem más, mint (a korábban, *A „másképp-értés” tényezőiről és folytonosságáról* című fejezetben bemutatott) hermeneutikai és esztétikai tevékenység dialogikus, értelmező, megértő és applikatív jellege.

Az értelmezés szabadsága a meghatározottságokhoz való viszonyán alapul, ezen belül kiemelhető a műalkotás tárgyiasságához mint meghatározottsághoz való viszony. Ha az értelmező a szabadságát a műalkotás meghatározottságától való elszakadásban érvényesíti, (melynek eredményeképpen az értelmező nem veszi tudomásul a műalkotás jelrendszerének, kódoltságának szabályszerűségeit mint meghatározottságot, azaz szabadságát a műalkotástól függetlenül érvényesítve eloldódik a szöveg általi kötődésektől, a 'szabadság valamitől' irányultságában), ekkor az értelmezési eljárás szabadságigénye túlterjed önnön belsőleg megvonható határain, és ez a 'szabadság a mű szövegétől' – egy negatív szabadsággá válik. Ez ugyanakkor *önkényességet* jelent (het) azon értelmezőknek, akik elfogadják az értelmezés szöveg általi meghatározottságát, a 'szabadság valamire' irányultságát, mely (ahogy ezt láttuk az értelmezéstörténet tendenciái kapcsán és láthatjuk majd a *Tragédia* vizsgálata során) maga is egy folytonos kimozdulásban van a mű esetében, annak hermeneutikai természete, „feltölthetősége”, ellentétes filozófiai válaszvariációi, így szabályozott nyitottsága okán. Itt a

szabadság értelmezésének egyik filozófiai felfogását állíthatjuk a háttérbe, a „pozitív szabadság” (‘szabadság valamire’) illetve a „negatív szabadság” (‘szabadság valamitől’) fogalompárját. Isaiah Berlin révén ismertté vált fogalom pár egy korábbi változata már Sartre-nál is megtalálható, ahogy erre Fehér M. István felhívja a figyelmet: a „kötődésektől való eloldódás és a kötődésekbe való belépés összefüggéseként felfogott szabadság” fogalompárjában.¹⁵⁵ E kettősség az értelmezői magatartásokban is megnyilvánulhat: így a ’kötődésekbe belépő’ értelmező számára, aki elfogadja a mű szövegének meghatározottságát értelmezése folyamatában, a ’kötődésektől’, így a mű szövegétől való eloldódó értelmezői magatartás 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.¹⁵⁶ Részben erre utal S. Varga Pál, amikor (már idézetten) a *Tragédia* recepciójának megbillent egyensúlyáról valamint arról a jelenségről ír, miszerint „a mű hibás szillogizmusként látszik viselkedni, amelyből bármiféle következtetés levonható.”¹⁵⁷ 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*” 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.¹⁵⁸ Ez történik például akkor, ha csupán egy szólammal azonosul a *Tragédia* befogadó-értelmezője és a többi figyelmen kívül hagyja.

Ahogy a szabadság esetében, úgy az értelmezés szabadságának az esetében is bekövetkezhet az *elkülönbösülés állapot*a. Egyrészt, ha például a „potenciális értelmezési háló”,¹⁵⁹ azaz a kulturális hagyomány tudáskészlete elszegényedik, így a *Tragédia* megértését segítő spontán értelmezői háló hiányossága az értelmezés, s vele együtt az értelmezési szabadság elkülönbösüléséhez 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 – Jaub-szal szólva – az „élvezve értjük és értve élvezünk”¹⁶⁰ folyamata. Mivel kulturális tudáskészletének hiányossága okán nem ve-

szi észre (éppen az alkotói, művészi szabadság érvényesüléséből eredő) eltéréseket, sűrítéseket, tipizálásokat és feszültségforrásokat sem, ezáltal az értelmezés szabadságélménye is elmarad, 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 alaptémáját illetően. E tendenciának a bekövetkezése sajnos elég nagy valószínűséggel bír, hiszen a fogyasztói civilizáció felgyorsult életvitelének spontán 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 élnek hétköznapjaikat és elkerülik az egzisztenciális (vagy éppen 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.¹⁶¹ Sajnos ez a lehetőség is fennáll a *Tragédia* esetében. De ugyanígy fennáll annak a veszélye is, hogy a megemelkedett ingerküszöbű esztétikai érzékenység korában¹⁶² – így napjainkban – a létértelmezésen keresztül 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.

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 megfajtési igényt, feszültséget s továbbgondolást generálni, intellektuális élményt és az értelmezés szabadságélményét kínálva fel esztétikumának sajátosságai és értékei, így hermeneutikai természetű, „feltölthetősége” és nyitottsága révén: addig él és létezik e műalkotás, benne állva egy szabad, kreatív és többfajta relációjú komplex dialogicitásban. A műalkotás esztétikai tárgyyszerűsége, úgy, mint az értelmezés szabadságának egyik meghatározottsága, egyszerre hordozza az értelmezés szabadságának lehetőségterét interpretatív nyitottsága okán, az értelemadás és -találás színterét, de a szöveg szabályszerűségei, belső rendje, éppen nyitottságának szabályozottsága révén az értelmezés szabadságának a meghatározottságát is. A szabályozott nyitottság, mely elsődlegesen 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 objektív és szubjektív meghatározottságait, így értelmezési stratégiájukat is. És e kettő között jön létre az – időben mindig konkrétan megvalósuló, de folyamatában, a meghatározottságok mozgó jellege miatt változó, így potencialitásában *lezárhatatlannak tűnő* – hermeneutikai, esztétikai tevékenység (és történeti folytonosságában az értelmezés- és hatástörténet), 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* másfél évszázada.

Az ember tragédiája mint a hagyomány egy darabja és mint minden nagyszerű műalkotás – Ricoeur szavaival – „az értelmezés révén él; ezáltal marad fenn, azaz marad élő”,¹⁶³ konkrét és egyszeri megértése, értelmezése *egy mindenkori részlegességgel és viszonylagossággal bír*. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy bármelyik értelmezés megtörténése 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 szükség-szerűvé a műről szóló dialogicitás folytonossága*. A *Tragédia* értel-

mezése, ahogy a recepcióesztétika felfogásában bármely műalkotásé, „nem fogható fel idő feletti szubsztanciaként, csak történetileg alakuló totalitásként”.¹⁶⁴ Ezen alakuló folyamatban az értelmezések igaz vagy hamis volta „egyedül azon mérhető, hogy hozzájárul-e a másik értelmezés a műalkotás kimeríthetetlen értelmezésének további kibontakoztatásához.”¹⁶⁵ 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 megtapasztalhatónak.”¹⁶⁶ 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...«.”¹⁶⁷

II. Hogyan lényegül át a filozofikum esztétikumá *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, keltelkedni, és végül mégis – hinni.”¹⁶⁸

Barta János, 1978

E terjedelmes második fejezet egészében a címadó alapkérdésre válaszolva, az irányultságot tekintve jobbára *nem* a befogadás, az értelmezés, a megértés és alkalmazás folyamatának hermeneutikai tapasztalata felől közelíték a műalkotás felé, mely az első fejezet nézőpontját jellemezte, hanem a bölcséleti műalkotás mint *esztétikai képződmény sajátosságait, és az abból kiinduló hermeneutikai, esztétikai folyamatokat vizsgálom.*

Az előző fejezetben a befogadási folyamat hermeneutikai vetülete, valamint annak explicitté vált megnyilvánulásai, így a *Tragédia* értelmezéstörténete és a mű hatástörténete felé irányultságom oka: annak tényszerű gazdag változatossága. Mivel, ha e mű esztétikai értékessége még napjainkban is vitatott, az már nem vitatható, hogy igen terjedelmes a recepciója, valamint az sem, hogy rendkívül gazdag és szerteágazó a hatástörténete, a legkülönbözőbb műalkotásokban is objektiválódva, melyet a *Százötven éve Az ember tragédiája „bűvöletében”* című fejezetben részletezek. Értelmezéstörténetének és hatástörténetének e nyilvánvaló nagysága, változatossága és egyben ellentmondásossága vetette fel a tárgyalt „másképp-értés”-ek kérdéskörét. Vizsgálata, eredményét tekintve a *Tragédia* esztétikumának sajátosságait és értékeit körvonalazta, így hermeneutikai természetét, „feltölthetőségét”, interpretatív, produktív és szabályozott nyitottságát, egyben az értelmezés szabadságára lehetőséget adó mivoltát. Így gondolatmenetem-

ben lényeges a következő kérdés megválaszolása is: *miből fakad a Tragédia mint műalkotás nyitottsága és az ezzel összefüggő 150 éve folytonosnak tekinthető hatása?*

A fejezet alapkérdésére adott válasznak irányt szab – babitsi inspirációjú – kiindulópontom,¹⁶⁹ miszerint a *filozofikum esztétikai funkcióváltásai* keretében valósulhat meg az átlényegülési folyamat: *e műalkotás (filozofikus) témájaként, anyagaként, a gondolatiság formalkotó elveként, valamint a mű filozofikuma (már esztétikaivá lényegült) hatásának forrásaként.* Feltételezésem szerint a *Tragédia* filozofikumának – a forráskutatás során felismert filozofikus nyersanyagához képest meglévő – újdonságértéke és autonomitása, valamint a mű immanens esztétikai értéke, szuverenitása éppen e gondolati 'nyersanyag' *formálásának a módjából* fakad. Miáltal nemzedékeket tanított meg, Barta János mottóként idézett szavaival: „kérdezni, létünk nagy problémáival küszködni, kételkedni, és végül mégis – hinni.”

A *Tragédia* filozofikumának esztétikumká váló átlényegülése *folyamatát* vizsgálva először a műben megragadható filozofikum minősége felől közelítek. Kissé leegyszerűsítő képi hasonlattal szemléltetve: a *Tragédia* gondolatiságának a minőségét vizsgálom, mint egy érmének (a műalkotásnak) az egyik oldalát. 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 az átváltozás történik és egy folyamatszerűségben, a filozofikum funkcióváltása és átlényegülése során esztétikumká lesz, melynek következményeként megmutatkozik az érme másik, a *Tragédia* mint irodalmi műalkotás oldala. Kérdésfeltevésem nézőpontjából nem vélem feladatomban Madách főművének, e komplex irodalmi műalkotásnak az elemzését, sem a szöveg minden részletre kiterjedő filozófiai értelmezését. Nem vizsgálom felül sem az életrajzi, a kortörténeti kontextus, a forráskutatás; sem a műfajiság, a kompozíció, a nyelvi megformálás (stb.) vagy a komparatistikai összevetések, a hazai, a világirodalmi párhuzamok vonatkozásában felgyülemlett ismereteket. Ugyanakkor az eddig összefüggésrendszerében nem elemzett, a *filozofikum esztétikumká váló átlényegülésének fordulópontjait keresve és folyamatát*

vizsgálva, indokoltan támaszkodom az egyes Madách-kutatók azon megállapításaira és az értelmezéstörténet néhány számomra megmutató releváns vonulatára, melyek e kutatási folyamatban egy integratív jellegű dialógusra, továbbgondolásra, másrésről a felvetett alapkérdésem további, már a *Tragédia* filozófiai értelmezésén és elemzésén alapuló megválaszolására is ösztönöztek.

II. 1. Az átlényegülés folyamata és fordulópontjai

„Minél újszerűbb valamely alkotás, annál inkább kapkodunk valamely hasonló után, 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 különyszerű és eredeti alkotás Az ember tragédiája, hogy nem csodálhatjuk, ha a bírálók nagyon is belekapaszkodtak [...] fölületes és lényegtelen hasonlóságokba.”¹⁷⁰

Palágyi Menyhért, 1900

Az értelmezéstörténet a *Tragédiának* zavarba ejtően sokféle eszmei forrását, filozofikus „anyagát” s emellett számtalan gondolati párhuzamát vélte megtalálni a különböző gondolatrendszerekben. Az inkább vonulatokat jelző áttekintéséből is kiderül, hogy ezeknek a valós, vagy netán 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 bölcselete bír. Törekvésem e második fejezet egészében, Palágyi Menyhért fentebbi gondolata nyomán, hogy vegyük észre azt a „különyszerű”-t, ami a *Tragédiát* „a maga nemében egyetlené teszi” és fogadjuk el azt, hogy egy igen széles kultúr- s művelődéstörténeti, ter-

mészettudományos és filozófiai ismeretanyag birtokában, azt kreatívan formálva is lehet meglepően eredeti, immáron másfél évszázada élő és ható művet alkotni egy alsósztrigovai kis kastélyban, egy sokáig diletánsnak tartott, ám kétségkívül autodidakta szerzőnek. Éppen ezért a műegész filozofikumának témáját és anyagát nemcsak az eszme-mozai-kok, áramlatok, illetve a gondolati párhuzamosságok felől közelítem meg, ahogy tette ezt az értelmezéstörténet nagyobb része, hanem már egy újabb szempontként, *filozofikus problémaköreinek diszkurzus-jellege és narrativitása mellett mindenekelőtt filozofikuma milyenségét és a formálásának módját és hatását* vizsgálom. Babitsi inspirációjú feltételezésem az volt, hogy a filozofikum megsokszorozódott esztétikai funkcionalitása keretében valósulhat meg ez az átlényegülési folyamat. Konkrétan: a műalkotás filozófiai hermeneutikai témájaként, mely egy univerzalisztikus igényű világmagyarázat és „világkritika”, értelemadás és értelemkeresés, lét- és önértelmezés egyben; anyagaként, az egymást kritizáló, egymással szembeálló filozófiai eszmék és gondolatok révén, melyeknek kiemelem diszkurzus és narratíva-jellegét; a filozofikum formaalkotó elveként, mégpedig a gondolkodási horizontok – az általam elkülönített metafizikus, antimetafizikus és „életgyakorlati” bölcselet – hatványozott ellentéte és a nyolc – szintén általam elkülönített – filozofikus problémakör formálódása nyomán; továbbá a filozofikum ellentétes megformáltságából fakadóan a mű esztétikai hatásának forrásaként.

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

Ha előszámláljuk a *Tragédia* filozófiai, eszmei forrásait, akkor a legtöb-bet vitatott hegeli, kanti forrás, hatás és az Athenaeum folyóirat által valószínűsíthetően közvetített filozofikus problémakörökön belül,¹⁷¹ illetve mellett a „liberális-romantikus történetfilozófiai eszméket”; a pozitívizmus korai irányzatait, így a fizikai-biológiai determinizmust, illetve a mechanikus (vulgár)materializmust,¹⁷² a morálstatisztikát, az utópikus szocializmust, a frenológiát, az entrópia-tant¹⁷³ és a vitalizmust szokás felsorolni.¹⁷⁴ A konkrét olvasmányokat tekintve 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 egyetemes 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, [...]”¹⁷⁵ Fichte nézeteivel való rokonságot,¹⁷⁶ Humboldt *Kosmos*ának hatását is meg kell említenünk,¹⁷⁷ továbbá a kortárs „egyezményes” filozófia hatásának feltételezését is.¹⁷⁸

A haladás narratívája,¹⁷⁹ 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 látom, valamint a művet értelmező irodalmárok eltérő Hegel- és Kant-interpretációjában.

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, a 897-es bejegyzés alatt szerepel Kant *A tiszta ész kritikájának* második rigai, 1787-es kiadása, melyet Madách feltehetően ismert és forgatott.¹⁸⁰ 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 diszkurzus.¹⁸¹ 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 kor-
szakában, felülemelkedve „a történelem mindennapiságán”.¹⁸² A hege-
li történetfilozófiai kérdések, melyek az Athenaeum folyóirat által köz-
vetített problémakörökkel részben megegyeznek, így a haladás kérdése,
az „eszme kifejlése”, központi kérdései a *Tragédia* történelemfilo-
zófiájának is, azonban a mű kérdésfeltevésői és válaszvariációi csak
részben, mintegy kiindulópontként igazolhatják ezt a valószínűsíthető-
en közvetett hegeli problematikát. Melyek ezek az eszmék? Ezt maga
Madách foglalta össze Erdélyi Jánosnak 1862 szeptemberében írott le-
velében és egyben annak kritikájára is válaszolt: „Egész művem alap-
eszméje az akar lenni, hogy a mint az ember istentől elszakad s önerejére
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 ter-
mészet 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 bízzál«-ja vonatkozik. [...] Csak azt akarom kihozni, hogy
midőn a szocializmus gúnyolásával vádolsz, akkor szabadság, ke-
resztyénség, tudomány, szabad verseny s mindazon eszmék gúnyolá-
sával is vádolhatsz, mik az egyes részeiknek tárgyai, miket éppen azért
választottam tárgyaiul, mert az emberiség fejlődésének főmomentuma-
iul nézem. Ilyennek nézem a szocialisztikus eszméket is, s azért állítam
elő egy képben. Igaz, mindannyiban megbukik Ádám. De megbukik
azon érintetlen gyöngéinél fogvást, melyek természetében vannak, me-
lyeket csak isten keze pótolhat, az eszme folyton fejlődik, s győz, neme-
sedik. – Ezzel csak ez intenciót akartam menteni előtted, az embert akar-
tam 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 nevetés-
gessé tettem.”¹⁸³

Voinovich Géza, a második Madách-monográfia írója a közvetlen hegeli forrást abban látja, hogy a *Tragédia* történelembölcselete egyenes vonalon követi az *Előadások a történelemfilozófiáról* című Hegelmű korszakbeosztásait és alap gondolatait.¹⁸⁴ 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.¹⁸⁵ 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.”¹⁸⁶ Mosolyra fakasztóan interpretálja a hegeli fejlődéselvű dialektikát a párizsi szín utáni hanyatlásról szólva, miszerint „a triáda nyila lefelé fordult”.¹⁸⁷ Bárdos József a kompozíció „tökéletesen hegeli rendszerű” jellege mellett foglal állást.¹⁸⁸ András László pedig egyértelműen kijelenti: a „mű egész építményét (Szerb Antal vélekedésével ellentétben) egy neofita buzgalomával építi fel a hegeli történelembölcselet és a dialektikus hármas egység bővületében”.¹⁸⁹ 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”.¹⁹⁰ Azonban a hegeli dialektika ezen értelmezése Madách művére vetítve sem tűnik másnak, mint a benne fellelhető, hatványozott filozófiai ellentétek felsorolásának.¹⁹¹

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, Fáj Attila, Fábíán Ernő, Szathmári Botond és magam is. Mielőtt a hegeli forrás, illetve hatásproblematika ellenében szóló ezen érveket összegezném, érdemes ki térnünk röviden egy jelzésértékű hiány-jelenségre. Palágyi Menyhért a Madách-monográfia megírásakor Hegellel már kiemelten foglalkozott,¹⁹² majd 1903-tól egyre intenzívebben kapcsolódott be a százade-

lő német filozófiai és szellemi életébe. Monográfiájában hatvan oldalon keresztül elemzi a *Tragédiát*,¹⁹³ azonban nem találunk utalást a hegeli hatásra. 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 újakezdi. [...] 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 dezillúziós kor fia.”¹⁹⁴

Ugyan hegeli problémafelvetést mutat a kiindulópont, mivel a történelmet a szellem (az eszmék sorozatának) önkifejlődéseként látatja a *Tragédia* filozofikuma 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 kikiktatta a szintézist”.¹⁹⁵ A hegeli kiindulópontot mint problematikát, és ezzel együtt a hegeli gondolatokhoz való kritikus viszonyulást erősíti meg Barta János is, aki a hegeli bölcsélet hatásának tulajdonítja azt, hogy e drámai költemény több lett mint „romantikus-mitikus kalandosorozat” és azt is, hogy Madách érdeklődése a világtörténelem folyamata felé irányult, de „Madách akkor került ennek a historizmusnak a bővületébe, amikor az már hanyatlóban volt; a vele járó optimista metafizikát már nem is tudta átvenni.”¹⁹⁶ Németh G. Béla összegzése szerint: „Azt állítani, hogy a hegeli rendszer a maga tisztaságában volna jelen, nem lehet.”¹⁹⁷ 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, meghatá-

rozott tartalmi cél létrehozásának, fokozott tökéletesedésnek, az államok világszellemi magasságba emelésének, isteni gondviselésnek. [...] A Tragédia szabadságésszméje semmiképpen sem tekinthető azonosnak, de még rokoníthatónak sem a hegeli világtörténetben megvalósulóval – haladás a szabadság tudatában” elvvel.¹⁹⁸ Bíró Béla pedig egyetértően foglalja össze Fáy Attila véleményét: „A madáchi hármasságok nem esnek egybe a hegeli dialektikus triással. Fáy Attila arra is fölhívta a figyelmet, hogy Madách nemcsak hogy nem követi Hegelt, hanem egyértelműen el is utasítja eszméit. Hegel-ellenessége, ha más-honnan nem, a *Civilizátor* című vígjáték cselekményéből és szatirikus célzatából is világosan kiolvasható.”¹⁹⁹ Striker Sándor 1996-os összegző áttekintésében a Madách-irodalom kanti forrásfeltételezéseit szembeesíti a *Tragédia* legelső, még Arany János javításai nélküli szövegével és egy erőteljes kanti párhuzamot és egyben forrást lát, míg a hegelit megkérdőjelezi.²⁰⁰ Szathmáry Botond mind a hegeli történelemfelfogásnak, a fejlődéselvnek, mind a hegeli dialektikának a műben való jelenlétét határozottan cáfolja.²⁰¹

A hegeli hatás ellenében érvelők 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.²⁰²

Kant filozófiája, ahogy Hegel, mai eszmetörténeti horizontunk felől a modernitás korai szakaszának (a kora-modern) univerzális igényű filozófiája.²⁰³ 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 forrásuk voltak, így például egyetemi tanulmányai közvetítésével, az Aethaneumon vagy más filozófiai olvasmányokon keresztül, például Schiller *Levelek az ember esztétikai neveléséről* közvetítésében, vagy akár a kortárs „egyezmenyes” filozófia (Hegellel szembeni) kanti szimpátiájának²⁰⁴ köszönhetően. A személyes filozófiai beszélgetések tárgya is lehetett a kanti fi-

lozofia, például gyermekeinek nevelőjével, Borsody Miklóssal, aki jól ismerte a német filozófust, mint ezt a bő egy évtizeddel később született filozófiai értekezése²⁰⁵ 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 hatás-feltételezés. Striker Sándor 1996-ban áttekintését adta a kanti hatás-problematikának és az érvrendszer együttesét Dieter P. Lotze kanti párhuzamaival támasztotta alá.²⁰⁶ 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.²⁰⁷ A század közepén Barta János ismételt hangsúlyozza ezt az észrevételt a szabad erkölcsi cselekedet vonatkozásában, melyet ugyanakkor Madách a „maga küzdő emberségből” is leszűrhetett.²⁰⁸ Gelencsér Géza bár utal a kanti ismeretelméleti párhuzamra, de „elejti” a Kant-fonalat.²⁰⁹ Hermann István egyetért Galamb Sándorral a kanti párhuzamot illetően, de a közvetlen hatást megkérdőjelezi: „Valószínűleg a szabadkőművességen keresztül hallatszottak át egyes kanti gondolatok”.²¹⁰ Mezei József szerint ugyan felfedezhetünk „kanti reminiscenciákat”, ahogy számtalan más filozófiai gondolatot is, melynek nyomán e filozofikum több értelmező szerint „eklektikusnak” tekinthető, azonban „a Tragédia nem gondolati műként kezelendő, hanem műalkotásként”.²¹¹ Horváth Károly szerint kanti analógiát mutat az, hogy „erkölcsi előny az ember számára, hogy az Isten, a halhatatlanság és a szabad akarat eszméje szempontjából bizonytalanságban van, éppen ebben a kétségálatpotban 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.”²¹²

Striker Sándor áttekintését kiegészítve, illetve folytatva, korábban Eisemann György érvelt (a konkrét hatás kérdését nyitva hagyottan) a gondolati háttér kanti magyarázó elve mellett.²¹³ „Kanti észjárásra” emlékeztetőnek gondolja 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 [...]»²¹⁴ Emellett Isten mint a „magasabb morális lény” eszméjének kanti áthallását állapítja meg Eisemann.²¹⁵ Feltételezhetően tőle függetlenül a *Tragédia* filozófiáját elemző könyvében az erdélyi Fábíán Ernő is ugyanerre a következtetésre jutott: „A *Tragédiában* Isten erkölcsi szükség.”²¹⁶ Magam is úgy vélem, hogy bár az eszkimó-színben a küzdelemben való hit az emberiség vonatkozásában elveszik, és az utolsó szín első felében az egyén részéről is, mégpedig az öngyilkossági szándék révén, azonban a szín zárójelenetében a kanti etika átvétele érvényesül: az embernek önmaga megsegítéséért kell ’transzcendentálnia’ erkölcsi értékeit, a *Tragédiában* a küzdést magát, hitét, bizását, hogy értelmet adjon létezésének. Kanti áthallásban: az embernek erkölcsi cselekvéséhez szüksége van egy ’magasabb morális lény’ eszméjére, függetlenül Isten létezésének bizonyosságától, ezért transzcendentált jellegű a kanti terminológiában.

A sátán rosszra törő, ám jót művelő szerepének forrása nemcsak Goethe *Faustjához* köthető Eisemann György szerint, mivel „e gondolat Kantnál is megtalálható, *Az emberiség egyetemes történetének eszméje világpolgári szemszögből* című művében. Ahol a rossz, éppen az isteni célszerűség folytán, a jó előmozdítójává válik [...]»²¹⁷

A kanti rokonságok érvrendszerét nyomatékosítja Hites Sándor is, aki a Madách-könyvtárban fellelhető egyetlen Kant-mű, *A tiszta ész kritikájának* „dialektikus látszat” fogalmára – az emberi gondolkodás olyan hibájára, mely az eszméket valóságos létezőkként gondolja el – építi a párhuzamot, így Ádám tragédiája, csalódásai tulajdonképpen e hibából, az „illúziók lelepleződése”-ből fakadnak.²¹⁸ A párhuzamok annak ellenére meggyőzőek, hogy „Madách Kant-ismeretére nincsenek perdöntő adatok”.²¹⁹

A hegeli fejlődés-eszme és az eszme történelem-formáló szerepének csupán kiindulópont-jellege,²²⁰ valamint a meggyőző kanti gondolati párhuzamok mellett tovább érvelve, kanti áthallásának vélem a *Tragédia* filozófikumának alapvető sajátosságát, a filozófiai kérdésekre adható válaszvariációk *antinomikusságát*, így például a bizonyosság és a bizonytalanság; a létezés értelmessége illetve értelmetlensége; a monizmus és a dualizmus (stb.) esetében, melyben tétel és ellentétel egyaránt igaz lehet az értelem számára. A történéseket kommentáló ádami és luciferi eszmeveszélyből a befogadó számára kibontakozó bölcselkedés a 'semmit sem tudhatunk biztosan', kanti terminológiában a *feltétlen bizonyosságot nyújtó ismeret határoltságának* a megmutatásán alapul. Tehát annak bemutatásán, többnyire Lucifer nézőpontjaként megjelenítve, hogy csak saját konkrét megismerő képességeink, az emberi elme öntevékenységének folyamatában, a mindenkori értelmi és cselekvési struktúráink viszonylatában ismerhető meg a valóság és ezek a megismerő struktúrák, képességek az emberiség történelmében folyamatosan változnak. A kanti dialektika mellett további kanti áthallásokat mutató jegyek: a *kategorikus imperatívusként* is értelmezhető küzdés, ennek *transzcendentált megerősítése*; a *Van és a Kell (Sein és a Sollen) két-világának narratívája*, valamint a német filozófus terminológiájában, a „*morális progresszus*” *lehetőségeként* értelmezhető a zárójelenetben megfogalmazott szabad erkölcsi választás és fejlődés lehetősége az ember, az emberiség számára.²²¹

Szathmáry Botond szerint – megerősítve e kanti párhuzamokat – a *Tragédia* dialektikáját, az ókori, hérakleitoszi dialektika mellett (mí-szerint a „világ az állandó ellentmondások harca”), úgy mint „antino-mikus dialektikát”, „az újkorban sokkal inkább Kant filozófiája teste-síti meg, mint Hegelé”. A luciferi „dialektikus mozgatóerő”, mely „az isteni célszerűség miatt egyben a jó előmozdítója is”: Jakob Böhme után majd Kantnál él tovább.²²²

Lucifer érvrendszeréhez elsősorban a pozitívizmusnak a 19. század közepére kialakult formáit, így a ma már inkább „elágazásnak” minősü-lő irányzatait társítja a Madách-kutatás: a mechanikus (vulgár)materi-alizmust és a biológiai, illetve a mechanikus determinizmust. Ezek az irányzatok összességében az anyagi meghatározottság, a körkörös lét-

értelmezés és az ember mint biológiai lény, mint a természeti tényezők által meghatározott létező melletti érveket kínálják fel többek között.²²³ 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 esetben felette kicsiny vagy gyakran éppen semmi szerepe sem marad a szabad választásnak.” A determinizmus sajátos korabeli válfajának, a morálistisztikus Adolphe Quetelet tételét is felismerhetőnek vélték Lucifer érveiben, mely szerint „az emberek cselekedeteikben statisztikai törvényeknek engedelmessékednek”.²²⁴ Szegedy-Maszák Mihály összefoglaló következtetésével egyetértve: „A liberalizmus mellett a *Tragédia* másik eszmei forrásként 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 falanszterszínben a XIX. századi pozitívizmus egyes gondolatait véljük felismerni, abból az előfeltevésből indulunk ki, hogy a pozitívizmus az olyan bölcséleti rendszereknek nagyobb körét jelenti, melynek 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 ese-

mények 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 *Tragédiá*-t 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: kül- vagy belföldi ösztönzés segítette-e Madáchot, vagy mindkettőtől függetlenül jutott a pozitivistákhoz hasonló gondolatra.”²²⁵ Baranyi Imre szerint, konkretizálva a pozitívizmus korai áramlatait, az Athenaeumból elsősorban a „fizikai, biológiai, történelmi determinizmust ismerhette meg Madách, valamint az ezekhez csatlakozó morálstatisztikai tanokat.”²²⁶

Madách Fourier-től csupán a falanszter ötletét vette át és a falanszter-szín „csak néhány nem alapvető jellegzetességében emlékeztet Fourier utópiájára”.²²⁷ Szegedy-Maszák Mihályhoz hasonlóan vélekedik Horváth Károly is: „Madách azonban Fourier-től és követőitől csupán a keretet vette át, magát a falansztert mint építményt és társadalmi szervezetet, de ezt a Fourier-től teljesen idegen, sokban azzal ellentétes tartalommal töltötte meg.”²²⁸ A *Tragédiában* valamilyen módon megnyilvánuló, korabeli természettudományos és társadalomtudományi ismeretek mindegyikét – Horváth Károly összegzését alapul véve²²⁹ –, így ismertetését, fordítását vagy reflexióját megtalálhatjuk az Athenaeum hasábjain is, akár az entrópia-elvét,²³⁰ a frenológiáját,²³¹ vagy a korabeli szabadversenyessé kapitalizmus kritikájára vonatkozóakat.²³² Valószínűsíthető, hogy az utópista szocializmus néhány gondolatát is e folyóirat másodlagos közvetítése révén ismerhette meg²³³ a fiatal Madách. A korabeli *hazai filozófiai diszkurzus lenyomataként* is értelmezhetjük ennek az „enciklopedikus folyóirat”-nak 1837 és 1843 közötti működését, melynek a fiatal Madách bizonyíthatóan lelkes olvasója volt.²³⁴

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”.²³⁵ A *Tragédia* filozófiája feloldódik az eszmei forrás- és ro-

konság-halmaz felsorolásában, Dante, Shakespeare, Milton, Kölcsey, Vörösmarty, a fiatal Schelling, Dickens, August Comte, John Stuart Mill, Pascal, Fourier, Owen, Saint Simon, de legfőképp Hegel, Feuerbach, Rousseau, Ludwig Büchner hatásának állításában. Ahogy szerinte Hegel a *Tragédia* „eleven teste”,²³⁶ úgy „Rousseau: szívügy”.²³⁷ Bár a szerző esszéisztikus gondolatmenetei igen hatásosak, mégis szemléletében igencsak problematikusak, hiszen a *Tragédia* gondolatosságának autonomitása teljes mértékben eltűnik a madáchi ’gátlástalan szabad-rablásnak’ nevezett alkotói ismeretanyag felhasználása mögött. András László szerint Madách még beépítette a könyvtárában fellelhető, a hegeli kritikára építő Feuerbach *A kereszténység lényege* című könyvét, mégpedig az eszkimó-színbe,²³⁸ mint ahogy Ludwig Büchner *Kraft und Stoff* című, a „materializmus bibliája”-ként emlegetett könyv téziseit, mégpedig Lucifer mondataiba. Bár e gondolkodók nagyobb részének ’eszme-mozaikjai’ itt-ott felismerhetők, de e filozofikum sajátos minőségeinek megismeréséhez nem elegendők.²³⁹

Szegedy-Maszák Mihály a spekulatív metafizika, a tágabban értelmezett pozitivizmus mellett a vitalizmust, az emberben eleve adott életlendületet és valamennyi *hatványozott ellentétességét* hangsúlyozza.²⁴⁰

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”.²⁴¹ 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 álmodva 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.”²⁴²

Bíró Béla a Madách-könyvtár könyvei alapján a gnosztikus hagyomány és a családi tradíciójú szabadkőművesség, emellett (Barta János észrevétele nyomán elindulva) a kortárs „egyezményes filozófia” hatását 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 szubjektív értelmezői asszociációkat mozgató koncepciójában: Bíró Béla szerint a szabadkőművességet a gnosztikus dualizmus befolyásolta,²⁴³ a dualizmus a kortárs magyar „egyezményes” filozófia fő képviselőjének, Szontagh Gusztáv filozófiájának „alappillére”,²⁴⁴ valamint a *Tragédia* alapvetően egy dualista mű ellentétei, paradoxonai révén²⁴⁵ 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 rokonságot hangsúlyozza: „ahogy mindjárt a teremtés után az angyali kar a várható disszonanciákat egy végső, nagy egységbe tudja feloldani, ez az ötvenes évek »magyar«-nak dekrálált ún. »egyezményes« filozófiájára rímel, közelebből 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.”²⁴⁶ *Az ember tragédiája értelmezéséhez* című tanulmányában hasonlóan fogalmaz: a harmónia-felfogás „minden bizonnyal Madách személyes élménye, világnézetének és magatartásának egyik alppillére. [...] Abban, hogy ezt tudatosította, segítségére volt az egykorú, fejlődő magyar filozófiának az az iránya, melyet »egyezményes«-nek szoktak nevezni.”²⁴⁷

Szintén ismert életrajzi adat, hogy a gyermekeit egyedül nevelő, magányos alsósztrigovai nemes 1855. októberében fogadta fel Borsody Miklóst mint tanítót. 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 kedvence, nagy műveltségű, világlátott férfiú és mindent megpróbált: volt pap,

színész és a forradalom idején Bem környezetében katonáskodott.”²⁴⁸ 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.²⁴⁹ 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 legközvetlenebb környezetéhez több éven át tartozó férfiúval folytatott eszmecsere erőteljesen befolyásolhatta Madách gondolkodásmódját.²⁵⁰ Andor Csaba több ilyen gondolati párhuzamot talál, így a történeti fejlődés szükségszerűségének gondolatát, az emberi tevékenység teremtőerejének anyagvilág általi határoeltságát és a vallás függés-szülte gondolatát.²⁵¹ Mészáros András részletes elemzést ad Borsody értekezéséről és óvatosságra int a hatásfeltételezés vonatkozásában, bár kettőjük filozofikus gondolkodásának hasonlóságát közös *'Kant-tiszteletükben'* látja.²⁵²

Az eszmei forrásoktól és a fragmentált jellegű kölcsönzött gondolatoktól csak részben válnak elkülöníthetővé a gondolati párhuzamok, mivel a *Tragédia* filozofikumának értelmezése során jónéhány olyan *gondolati rokonságot* vettek észre, mely forrásként, közvetlen ismeretként meggyőzően nem bizonyítható vagy nem is feltételezhető, azonban a műből mégis 'kiolvasható'. E gondolati párhuzamok, ahogy a *Madách korát megelőző* néhány filozófusra és a kortársakra, úgy a *Tragédia keletkezése utánira* is vonatkoznak, mely véleményem szerint a *mű problémagazdagságát*, eszmetörténeti értékességét mutatják, másrészt *e filozofikum diszkurzus-jellegét*, valamint *gondolati perspektivikusságát*.

Fáj Attila Madách történelemfilozófiája és a 17–18. századi Giambattista Vico történetfilozófiája között lát hasonlóságot: a *Tragédia* történelmi színeinek hármasságában 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 kor-

szakait mindenütt hármasság tagolásának 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, nyelvezet, jogszokások és művészeti formák jellemzőek) és az emberek korát különítve el („civilizált” kor, melyekben az „értelem barbársága” uralkodik, a kíméletlen önzés, maró kétely, megragalmazott 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.²⁵³

A 19. század második harmadáig meglévő eszme-mozaik rokonságok közül Szegedy-Maszák Mihály meglátását emelem ki, aki a pozitívista 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 puritanizmus-hoz hasonlóan káros vakbuzgóság jelképét látta.”²⁵⁴ A falanszter-szint elemelve 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 gyengésege, hogy az emberi szabadságot csak igen elvontan és tagadólagosan tudják megfogalmazni: a kételkedéssel, az elégedetlenséggel, a vitával azonosítják, s bár felfogásukból nem hiányzik az értékes részmozzanat: az állóképszerű társadalom eszményének elutasítása.”²⁵⁵

Szathmári Botond filozófiai olvasatában a gondolati rokonság tovább gyarapodik és néhol túllép a *Tragédia* megírásának idején is: „Ádám történelemfelfogása mögött leginkább a fichte felfogás munkál, mely szerint a Lét vagy a történelem az Én tevékenysége”; „Madách történelemfilozófiáját a nietzschei távolság pátozásával lehet a legjobban

jellemezni. A történelmi színek bemutatásánál Madách ugyanolyan perspektívából néz világunkra, mint ahogy Nietzsche szemlélte az emberiség nyüzsgő hangyabolyát”.²⁵⁶ „Madách éppúgy kijózanodott az értelem mindenható hitéből, ahogy a kor legjelesebb filozófusai, Schopenhauer, Kierkegaard vagy Nietzsche”.²⁵⁷ 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,²⁵⁸ ahogy erre már utaltam.

Madách és Kierkegaard között először Belohorszky Pál von párhuzamot,²⁵⁹ 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.”²⁶⁰ Szegedy-Maszák Mihállyal ért egyet Fábíán Ernő, 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.”²⁶¹ A kierkegaard-i 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, vagyis forrásként is használhatta,²⁶² konkrét bizonyíték azonban nem került elő.

Szerb Antal spengleri párhuzamában²⁶³ a ciklikus történelemfelfogás mint narratíva-elem meglátása érvényesül, ahogy a 17–18. századi vicoi rokonság kapcsán, Fáj Attila részéről szintén. A műegész eszmeisége felől, az ádami és luciferi, a metafizikus és antimetafizikus diskurzus ellentétessége is párhuzamba állítható a spengleri megállapítás-

sal, az antimetafizikus (luciferi) gondolkodás szellemi kultúráját romboló erejének megláttatásával. Oswald Spengler szerint a „civilizáció egy kultúra elkerülhetetlen sorsa”, a „civilizáció a visszavonhatatlan vég, amely benső szükségyszerűségtől hajtva újból és újból beköszönt”.²⁶⁴ Minden nagy kultúrkorszak hanyatlása a civilizáció eljövételével válik teljessé, így követte például a görög szellemiséget, a metafizikus gondolkodást a római racionalitás, amely a világbirodalom teljes pusztulásához vezetett. Spenglernél a civilizáció az antimetafizikus ember, a számítóan racionális, az érdekirányultságú, a haszonleső intellektus korszaka, „és ez nem csak az antikvitásra érvényes; a határozott, teljességgel antimetafizikus embernek ez a típusa újból és újból felbukkan.”²⁶⁵ Babilon, Egyiptom, India, Kína és Róma mind egy-egy civilizációval aggott el, épült le, s a 19. század második felétől ez a nyugati, fausti kultúra sorsa is. Kádár Zoltán a falanszter-szín madáchi látomását veti össze a spengleri válságfilozófiai „jóslatokkal”, több hasonlóság jelzésével: az antimetafizikus ember racionális pragmatizmusa kiöli a világból a természetességet, a szellemiséget és a kreativitást s kialakul egy mindent gépiesre fazonírozó, haszonelvű és önpusztító civilizáció.²⁶⁶

A 20. századi egzisztencialista filozófiákkal fellelhető párhuzamot többen is jelezték, az előfutárral, Kierkegaard némely gondolatával való hasonlóságon túl. Barta János így ír: „álljon itt egyetlen párhuzam, annak bizonyítására, mily közel áll Madách lelkivilága korunk bölcséleti irányai közül az ú. n. 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...²⁶⁷ Továbbá heideggeri gondolati rokonságot lát Fábíán Ernő az értékek folyamatos kiüresedésében,²⁶⁸ míg az eszményhiányt és a kultúrkritikát illetően Nietzsche kijelentéseivel.²⁶⁹ 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 diszciplinával 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 felidézük az emberiség halálhírét jelentő képet, a kihülő napról – de ezzel farkasszemet nézni: Madách jobban bír, mint Heidegger...)²⁷⁰ Kiemelve a kudarc-problematikát, Hubay Miklós továbbá Madách és Camus gondolatai között is rokonságot lát, mégpedig az „eszmék fokozatos degenerálódási folyamatának” mélypontját illetően.²⁷¹ 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 egy etikain kívül semmi értelmet a történelemben. Ez a Komlós Aladár és Camus értelmezésében vett „sziszüphoszi ember” a Madách embere.”²⁷² Az értelmezéstörténet e vonulatára magyarázatként szolgálhat, hogy az életfilozófiák, illetve – néhány gondolatban szellemi örökösük – az egzisztencialista filozófiák és a *Tragédia* között megtalálható hasonlóságok, az autentikusság és az inautentikusság problémaköre mint közös narratíva-elem alá vonható, mely már a kiteljesedett modern filozófiai diszkurzusa felé mutat.

A gondolati párhuzamok kapcsán a továbbiakban éppen csak jelzészerűen tekintek ki *filozófia és irodalom közös határmezsgyéjére*, így például az „emberiség-költemények” hosszú sorára, valamint a hazai romantikus bölceleti irodalom és a *Tragédia* közötti gondolati rokonságokra. A forráskutatás mellett az emberiség-költemények vonatkozásában Horváth Károly összegezte a közös jegyeket. A modern embert a legmélyebben foglalkoztató kérdéseket, „a haladás lehetősége, a szabadság és vézetszerűség, szerelem és küzdés, élet és halál” problé-

máit 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.”²⁷³ Horváth Károly összehasonlítása Milton *Elveszett paradicsomára*, Goethe *Faustjára*, Byron *Manfredjára* és *Káinjára*, Shelley *Prométheuszára* és Victor Hugo *Századok legendájára* vonatkozóan – a műfajiság tárgyalása mellett²⁷⁴ – a következő közösnek mutakozó 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 küzdelem heroizmusában oldják fel”.²⁷⁵ Ugyanakkor *az emberi rációban 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 világerzéssé, egyetemes szeretetté táguul.”²⁷⁶

Szegedy-Maszák Mihály a *Tragédia* vitalizmusa kapcsán Kölcseyt mint „Madách kedvenc szerzőinek egyiké”-t említi, „kit a *Lantvirágok-tól* (1840), *A nőről különösen esztétikai szempontból* (1864) című értekezéséig gyakran idézett: Kölcsey ugyanis élete végén, politikai reményeinek szertefoszlásakor, cselekvő rezignációjában az emberben eredetileg adott küzdésvágyat tekintette az egyetlen biztos pozitív értéknek.”²⁷⁷

Lukácsy Sándor Kölcsey történetfilozófiai kérdésfeltevésének – melyet a *Töredékek a vallásról* című esszé-jellegű írásában vetett fel – megoldási módozatában látja a hasonlóságot: Kölcsey is keresi, végigtekintve a történelem nagy fordulatait, hogy hol találhat „bizonyos közösleges 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 kerenge-

ni. De ezen kerengések megszűnnek és újra kezdődnek, s mindannyian újabb alakú tüneteményeket hoznak magokkal, anélkül, hogy a centrumtól való távolság észrevehetően kisebbednék.”²⁷⁸ Eötvös a körforgást hangsúlyozva, „az ismétlődés szakadatlan láncolataként fogja fel a történelmet” *A karthausiban* (1839), s azt tapasztalja, hogy az eszmék önön 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.”²⁷⁹

A történelem körforgás-jellegű felfogása szinte törvényszerűen veti fel a küzdés kérdését és értelmét, Eötvösnél, Kölcseynél, Vörösmartyánál és Madáchnál egy reménytelennek tűnő helyzetben, „és mégis” igelve. A lét mint körforgás Vörösmarty *Csongor és Tündéjében* az Éj monológjának létértelmező gondolata, a semmiből a semmibe való visszatérés. A *Gondolatok a könyvtárban* című bölceleti költeményében a körforgás pedig egy történetfilozófiai ’eszmecsíra’ és a vers küzdésre való biztatása „épp oly váratlan, irracionális fordulattal” történik „a reménytelenség mélypontján”, mint amilyen „Madách reménytelenül-hősies válasza a történetfilozófia borzongató kérdéseire.”²⁸⁰ Vörösmartyanak (a romantika áramlatával összefonódó) hatását mint Madách művének „legkézenfekvőbb” forrását mutatja be Martinkó András. *Vörösmarty és Az ember tragédiája* tanulmányában a forráskutatás azon sajátosságát teszi szóvá 1978-ban, melynek során „a legkülönbélebb filozófiai, természet- és társadalomtudományi, politikatörténeti területeken mártogatták be az áramlatokba, irányzatokba, szituációkba Madách agyát, miközben a legtávolabbi, sőt jövőbeli irodalmi analógiák uniformisába öltöztették *Az ember tragédiáját* – ügyet sem vetettek, vagy csak nagyon mellékesen, *Vörösmartyra* mint a *legkézenfekvőbb forrásra, hatásra, analógiára.*”²⁸¹ Vörösmarty életműve, bölceleti költészete és a *Tragédia* között alapvető motívum-egyezősként látja a mulandóság, halandóság problematikát, ezen belül a születés és halál, keletkezés és elmúlás ciklikus körforgását, a lét, az élet pillanatnyiségének tragédiáját, valamint az ember mint a világ birtokosa gon-

dolatot, a „kétségletű romantikus nőszemléletet”, de mindenekelőtt a *közös romantikus világlátást és poétikát*.²⁸²

Ahogy a Madách saját korán messze túlmutató eszmei párhuzamok fellelése a *Tragédia* gondolati gazdagságát és egyben perspektivikusságát jelzik számunkra, hasonlóan perspektivikus vonással bír filozófia és irodalom határmezsgyéjének műfaji kereteit illetően az *antiutópikus sajátosságok* megléte is, melynek előremutató jellegét tudomásom szerint Szerb Antal tette először szóvá: az ember egyénisége megsemmisül „a falanszter-jelenet anti-utópiájában, amely annyi hasonló modern regénynek az őse”.²⁸³ Majd komparatistikai összevetésben Szegedy-Maszák Mihály vetette fel és Fáj Attila már a *Tragédia* egyik műfaji sajátosságaként taglalta.²⁸⁴ Szegedy-Maszák Mihály az utópia és az ellenutópia vonulatába helyezte a falanszter-szint: „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 természettudomány és a technika győzelmét, élete végén azonban arra a felismerésre jutott, hogy a technika embertelenítő hatása (*Úszó sziget* 1895, *A világ ura stb.*).”²⁸⁵ S hogy Madách hasonló felismerésre jutott, mint fél évszázaddal később Verne, Szegedy-Maszák Mihály szerint ezt egyaránt ösztönözhatték a hazai eszmetörténeti előzmények „a végletes észelvűség” bírálatát²⁸⁶ illetően, de ugyanígy ösztönözhetette maga az utópia műfaja is, melynek kereteit követve²⁸⁷ „eredeti módon kifordított”, és 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.²⁸⁸ Bár a külföldi *Tragédia*-értelmezések érintését nem vélem feladatomnak, azonban mégis érdemes megjegyezni, hogy Szegedy-Maszák Mihály e kijelentését a külföldi szakirodalom is visszaigazolja, miszerint Madách fő műve a 20. századi antiutópiák megállapításainak 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 disztópikus társadalmainak rémálomszerű jelene között milyen meglepően szoros a kapcsolat. De figyelmeztet arra is, ahogy a romantika reagált leginkább e jelenségekre, így válva a disztópikus regény előfutárává.²⁸⁹

A 20. század elejétől elszaporodó antiutópiák sokszor történelemfilozófiai dimenziót öltenek, a bennük felvázolt jövőkép a jelennek szól, intő jelként, figyelmeztetésként vagy fenyegetésként.²⁹⁰ Meglátásunk szerint ilyen közösnek mutakozó intő figyelmeztetés a *Tragédia* falanszter társadalma és néhány jelentős 20. századi antiutópia²⁹¹ fiktív társadalma között az, hogy a mindennapi élet célelvű funkcionalitásába, valamely hasznossági elvébe illetve a legalapvetőbb érték és eszmény, a *szabadság hiányát* és annak következményeit, így az *akarat-szabadság hiányát* (mint az emberi akarat kanti értelemben vett autonóm önmeghatározásának, önmaga törvényadásának a hiányát) jeleníti meg valamennyi 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 kívül és fölötte 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. Az antiutópiáknak a *Tragédia* falanszter-színével hasonló közös sajátossága, mely egyben az akarat-szabadság 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, büntethetővé vagy biológiai létében veszélyeztetetté. Az akarat-szabadság 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 eltüntetésével; 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.

Az eszmei források, a filozofikus áthallások, párhuzamok és komparatistikai összevetések további ismertetése helyett kérdezzünk rá mindezek gazdagsága okára, Palágyi Menyhértől idézett mottóra visszautalva.²⁹² Vajon mi az oka ennek az 'ideges kapkodásnak', az újabb és újabb eszmei források, rokonságok keresésének és feltételezésének, mely már 1900-ban is soknak tűnt és azóta a többszörösére duzzadt? Hogyan magyarázható ez a típusú recepciótörténeti gazdagság? A megtalálni vélt, a műértelmezés valódi „kulcsának” látott, de aztán a műegész filozofikumára tekintve mégsem teljesen releváns eszmei források után az újabb forrás(ok) 'felfedezésének' a vágya lenne a hajtóerő? A *Tragédia* zavarbaejtő eredetisége, rejtvényyszerűsége, újszerűsége elleni 'rovancsolási' kényszer máig meglévő, pozitivistá ihletettségu sajátossága? A madáchi talentum rejtett tagadása lenne, a folytonosan megújuló forráskeresések formájában? Míg a komparatistikai összehasonlítások, a gondolati párhuzamok és rokonságok fellelősei pedig, igazolásai lennének ennek a talentumnak? Netán az eszmei források és gondolati párhuzamok megtalálása a *Tragédia* gondolati eklekticizmusát bizonyítják, ahogy azt számos esetben megfogalmazták már és Madách csupán egy 'gátlástalan szabadrabló' lett volna, aki mindenkitől kölcsönvesz valamit? Vagy a Madách-irodalom tudománytörténeti sajátossága lenne ez a gazdagság?

Az értelmezéstörténet impozáns nagyságának forrása a *Tragédia* hermeneutikai természetében, „feltölthetőségében”, a „másképp-értések” lehetőségében, az értelmezés szabadságában rejlik; másrészt a *Tragédia* „hatalmas” gondolatokkal való teljességében,²⁹³ valamint a filozofikus problémakörök formálásának folyamatában és módjában, így szabályozott nyitottságában és továbbgondolhatóságában van. Ez utóbbi formálásából is fakad a forrás- és hatáskutató Madách-irodalom gazdagsága. Ilyen lényegesnek mutakozó problémakörök a mű filozo-

fikumára irányuló olvasatomban, filozófiai kategória-párokba sűrítve: a leginkább átfogónak és meghatározónak bizonyuló Van és a Legyen két-világ problematikája, mely az anyag és a szellem dualitásával, az eszme megvalósíthatóságának és a létezés értelmességének problémakörével korrelációs viszonyban áll, valamint a történelem teleologikus-sága 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 pozitivista ihletettségu vonulata valamely gondolati horizont szegmentumát helyezi előtérbe egy-egy kiemelt filozofikus problémakör vizsgálata során, miközben a *Tragédia* problémagazdagsága és annak sajátos megoldási, formálási módozatainak elemzése többnyire a *háttérbe* kerül. Néhány más esetben az értelmező a műalkotásban fellelhető valamely konkrét filozofikus minőséget, problémakört vagy filozofémát felnagyítva, annak filozófiatörténeti kezdőpontját vagy láncszemét vonja be a lehetséges források, illetve a gondolati párhuzamok közé. Ugyanakkor figyelemreméltó az értelmezéstörténetnek azon vonulata, mely akár szellemtörténeti, később hermeneutikai háttérrel vagy összehasonlító módszerrel közelít a műhöz, a szövegből bontja ki valamely filozófiai problémakör jelentéstartamát, majd éppen azáltal gazdagítja azt, hogy egy mítosz-, vallás-, vagy eszme- és filozófiatörténeti kontextusba²⁹⁴ helyezi. Erre a műalkotásba nagy számban felmerülő filozofikus problémák *kiegészíthetősége* révén nyílik lehetőség. Továbbgondolható valamennyi problémakör és megoldási módozataik, nemcsak filozófiatörténeti hagyományozottságú, nagy múltú horizontjuk miatt, hanem azért is, mert a *Tragédia* a felvetett filozofikus problémákra *ellentételező* megoldású mintákat nyújt, s egyiket sem teszi egyedül érvényessé. A filozofikus problémakörök formálása mellett a műegész „alapeszmeinek” eltérő felfogása – a szabad emberi akaratot, az egyenlőséget, demokráciát, a testvériséget, „keresztység”-et, a szabadságot, a tudományt, a szabad versenyt, a „szocialisztikus eszméket” illetően – is az oka az értelmezéstörténet ellentmondásos és asszociatív gondolati gazdagságának. Eisemann György megállapításával egyetértve: „puszta megnevezésük is teológiai-filozó-

fiai 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 háttértartalmak szerint.”²⁹⁵ Többek között ezért is mutatkozik kétségesnek az a még mindig jelenlévő megközelítés, hogy e filozofikum a megtalált vagy megtalálni vélt források, eszme-mozaikok és gondolati analógiák, asszociációk egymás mellé illesztésével lenne leírható és megfejthető.²⁹⁶

Az alkotó, 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 fellapolozhatóan; jegyzeteiben, nagyszámú céduláin, úgynevezett „anyagszerein” 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 egésszé 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 akarataról, az akaratszabadság 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 összefüggésrendszerben látatja, hogy közös (*lét*)*értelmet* fedezzen és fedeztessen fel a mindenkori 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 forráshoz, hatáshoz köthetőek. Lehetséges, hogy *egy átfogó látásmód és megértés, a világról való gondolkodási keret*, a Madách korára jellemző diszkurzus(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. Vagy netán olyan gondolati párhuzam felfedezéséről van szó több esetben, melyre a *Tragédia* filozofikumának folyamatosan formálódó, alakuló folyamatában jutott el a gondolkodó, az értelmező és az alkotó Madách, és amely ugyan rokonságot mutat az egyes filozófusok, eszmerendszerek valamely gondolatával, azonban lehetséges, hogy külső szellemi hatástól inspiráltan ugyan, de attól mégis függetlenedő, egyéni következtetésen, egy-egy probléma megoldási módozatainak *logikus és egyéni végiggondolásán* alapul. Ez utóbbi lehetőséget, az egyéni, gondolkodói következtetést teszi szóvá, ahogy azt a fentebbi áttekintésben olvashattuk, például a kanti párhuzam esetében Galamb Sándor és Barta János, illetve egyes pozitívista párhuzamoknál Szegedy-Maszák Mihály és ezt erősíti meg a *mű gondolati perspektivizmusa* is. Úgy vélem, hogy a konkrét forráshoz, hatáshoz köthető filozofikus gondolatok, eszme-mozaikok feltárása mellett igen lényeges ez utóbbi tényezők érvényesülésének a meglátása is: az alkotó korára jellemző *diszkurzus és narratívák a filozofikus anyag és a téma vonatkozásában, a mű gondolati perspektivikusságának, így közvetve autonómításának és mindebből következően a filozofikum formálásának, szuverén módjának a fel- és elismerése*.

Hogyan magyarázható a jónéhány gondolati forrás bizonyított vagy feltételezett megléte valamint a megtalált filozofikus párhuzamok gazdagsága? Semmiképpen sem a madáchi 'szabadrablás' gyakorlataként vagy a mű gondolati eklekticizmusaként. Mindebben inkább a recepciótörténetben történő explicit megnyilvánulását láthatjuk a *Tragédia gondolati perspektivizmusának és probléma-gazdagságának, a filozofi-*

kum formálása (szabályozott) nyitottságának, hermeneutikai természetének, „feltölthetőségének”, így a filozófiai eszmékkal való feltölthetőségének is. Előreutalva megjegyzem, hogy a relevánsnak tekinthető eszmei források (mint a megformált eszmei nyersanyag, filozófiai ismeretanyag) és a Madách kora elé és/vagy korán túlmutató gondolati párhuzamok csak *látszólag* tűnnek heterogénnek, vagy eklektikusnak.

1. 2. Filozófiai diszkurzus és narratívák a *Tragédiában*

Az értelmezéstörténet egybehangzó álláspontja, hogy az alkotó Madách által ismert *koreszmék kritikai szembesítése* történik meg a műben. Erdélyi János az, ki először szóvá tette az egymással szembenálló világmagyarázatokat és egyben elutasította együttlevőségüket, egymást relativizáló jellegüket.²⁹⁷ Szűk négy évtized múltán, a század végén Morvay Győző a *Tragédia* gondolatvilágának háttérében az ellentétes, illetve a kettős világmagyarázatok körvonalazódását már egységként interpretálta.²⁹⁸ Ezzel párhuzamosan bontakozott ki az a kérdéskör, hogy vajon Madách, a költő szavai melyik szereplővel és a mögötte lévő világmagyarázattal azonosíthatóak. Így jött létre néhány olyan értelmezéstörténeti vonulat, mely az alkotó világlátását hol Luciferrel vagy Ádámmal, hol Ádámmal és Luciferrel, hol az Úr szólamával vélte meg egyezőnek. 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 igaz, prioritással bíró világmagyarázatként értelmezheti a többi felett. Csupán néhány azonosító-értelmezést kiemelve: ismert, hogy amíg Erdélyi János kritikájában a mű (madáchi) alapeszméjét Luciferben látta megtestesülni, így a művet az „ördög komédiájaként” olvasta, addig Arany János egyértelműen kijelenti, hogy Lucifer történelemfelfogása, nézőpontja nem azonos a mű egészével, ahogy Madáchéval sem. Valamint további lényegi különbség kritikusi normáikat tekintve, ahogy azt Dávidházi Péter megállapítja, Arany János véleménye – „a művészet harmóniája nem mindig az optimizmusé is” – Erdélyivel határozottan szembe kerül, aki a „feltétlenül harmonikus művészi igazságot” szinte

követelményként rögzíti.²⁹⁹ 1900-ban Palágyi Menyhért Madáchot Ádámmal; a „költő Lucziferjé”-t pedig barátjával, Szontagh Pállal vélte azonosíthatónak.³⁰⁰ Bő két évtized múltán a Nyugat Madáchszámában 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.”³⁰¹ Így a *Tragédiát* mint az „erkölcsi világrend kettős lényegének egybeműködését”, a rossz és a jó egyenrangú küzdelmeként interpretálja.³⁰² Ez a „kétlelkűség” variálódik tovább több mint fél évszázad múltán is, miszerint Ádám és Lucifer párbeszéde „kivetített belső vita”,³⁰³ „a költő megosztott értelme, tudata, szellemi énje két felének jelképei.”³⁰⁴ 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,³⁰⁵ ugyanakkor „lelke másik fele”, „elszabadult idealizmus”-a pedig az élet fölé emelkedve egy „földöntúli értékismeret”-et és annak megvalósítását követeli tőle.³⁰⁶ További ezzel összefüggő kettősséget is lát, így „szenvedélyes liberalizmusát” és a vele szembeni „romantikus pesszimizmust”, mely „kibékül lelkében azért, mert mindkettő ugyanazt tagadja”.³⁰⁷ Monográfiájának végén „Ádám alakjában igen sok öntükrözés”-t lát, mivel „minden lényeges vonása alkotójára mutat vissza.”³⁰⁸ Visszatérve az 1923-as évhez, Császár Elemér tanulmánya egyfajta kitérő, mivel egy harmadik szolam és egyben világmagyarázat prioritását állítja: a „költő szavai az Úr szavaiból szól hozzánk és hisz az emberiség jövőjében, Ádám a dráma tanulságait vonja le és kételkedik benne.” Ezt azal 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.”³⁰⁹

Miként e vázlatos áttekintés megmutatta, az értelmezők észreveszik az ellentétes szolamokat, többségük azonban *keresi azt a főszolamot és a mögötte lévő világnézetet*, melynek ekkori – jobbára pozitivistá majd szellemtörténeti értelmezői megközelítésének – prioritását az adja,

hogy melyik tulajdonítható az alkotó világlátásának. Az itt éppencsak felvillantott értelmezések mindenesetre jelzik azokat a meghatározó szövegeket 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”,³¹⁰ mivel Madách tisztában lehetett ennek következményeivel is, hiszen „számos följegyzése tanúskodik arról, hogy különféle diszpozíciók különféle igazságokhoz vezetnek. Már jóval főművének megírása előtt nagy előszetettel 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.”³¹¹

S. Varga Pál a befogadóra irányulva is felteszi ugyanezt a kérdést: melyik szólammal illetve milyen, a szöveg 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 szövege 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 szerint, 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.³¹²

A *Tragédia* eszmevilágának hátterében (a fő szólamokkal részben tár-sítva) két, illetve három meghatározó eszmerendszer, áramlat szembeállítása körvonalazódott az értelmezéstörténetben. 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, ellentmondásaikat „gondolatilag kibékíteni, feloldani nem tudta.”³¹³ 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 világ-szemlélettel keveredve még éppen csak kialakulóban volt.³¹⁴ Szegedy-Maszák Mihály Németh G. Bélától eltérően tehát nemcsak egy ellentételezést állapít meg a *Tragédia* eszmevilágában, hanem *hatványozottat*: a „liberális-romantikus történetfilozófiai szemlélet”-tel ellentételezett pozitívizmus helyett a tágabban értelmezett spekulatív metafizikával szembeni (szintén tágabb értelmezésű) pozitívizmust és az utóbbival ismételtelen szembeállított vitalizmust.³¹⁵ 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 pozitívista tuda-

mány elvette hitelét. Madách legtöbb kortársával ellentétben nem egyszerűen a hegeli rendszerbe tetőző teleologikus rendszereket, a spekulatív metafizika létjogosultságát tagadta a pozitivisták szemébe, hanem a pozitívizmusnak az ő korában adott formáit meghaladva, az állandóan megújuló életlendületet állította szembe a célértékkel, melyet kiagyaltak nélt. ³¹⁶ Következtetése, hogy „Madách vitalizmusának végső forrását kétségkívül a Sturm und Drang időszakában kell keresnünk, de magyar 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.” ³¹⁷ A *Tragédia* eszmeáramlatainak hatványozott ellentételezése abban áll, hogy egyrészt „Lucifer állandóan a liberalizmust, Ádám viszont a pozitívizmust rombolja”, ³¹⁸ 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.” ³¹⁹ Évának elsődleges szerepe pedig abban van, hogy „ébre tartja Ádám életöztönét”, Ádám „vele született életlendülete” egy „magasabb értéket képvisel a műben”, mely elsősorban a küzdésvágyban realizálódik. ³²⁰

Mindezt továbbgondolva napjaink terminológiája és a *Tragédia* filozofikumának sajátosságai felől, mind a spekulatív metafizikát és a vele szembenálló szélesebb értelemben vett pozitívizmust, mind ez utóbbival ismételtelen szembeállított vitalizmust egy *tágabb* filozófiai kontextusba helyezem. Így a *hatványozott ellentétet egyrészt a Tragédia filozofikumának metafizikus és antimetafizikus gondolatísága között*, ³²¹ másrészt mindkettő *spekulativitásával és kizárólagosságával egyaránt szembehelyezett „életgyakorlati”, életfilozófiai jellegű bölcselet között* látom megnyilvánulni. E hatványozott ellentételezettség relációjából is fakad, hogy sem a metafizikus, sem az antimetafizikus gondolkodás, sem az „életgyakorlati” bölcselet *nem válik abszolúttá Madách fő művében*.

A metafizikai, valamint az antimetafizikai gondolkodást Jürgen Habermas nyomán értelmezem: „metafizikainak nevezem annak a filo-

zófiai idealizmusnak Platónhoz visszanyúló gondolkodását, amely Pló-
tinosztól és az újplatonizmustól Ágoston és Tamás, Descartes, Spinoza
és Leibniz filozófiáján át Kantig, Fichtéig, Schellingig és Hegelig ter-
jed. Az antik materializmus és a szkepszis, a késő középkori nomina-
lizmus és az újkori empirizmus antimetafizikai ellenmozgalmat jelent,
ám ezek is a metafizika gondolati lehetőségének horizontján belül ma-
radnak.”³²² Így *ott marad* Habermas szerint a *pozitivizmus is*, minden-
féle „antimetafizikus dühöngése” ellenére, hiszen éppen ezzel árulta el
szándékát, azt, hogy a „tapasztalati tudományok gondolkodását emeljék
abszolútummá”.³²³ Tehát a pozitívizmust, bármennyire is antimeta-
fizikus, éppen a kizárólagosságra való törekvése teszi szándékában ab-
szolutisztikussá.

Metafizikai és antimetafizikai filozófiai gondolkodás abszolutisztis-
kus horizontját a 20. század gondolkodói kísérik meg majd felszámol-
ni. Habermas szerint Nietzsche erőfeszítései a metafizika túlhaladására
„kétértelműek voltak”,³²⁴ s hasonlóan, a metafizikai gondolkodás moti-
vumát látja továbbélni Karl Jaspers „filozófiai hit”-ében és Heidegger
filozófiájában is.³²⁵ Innen nézve (a metafizikai gondolkodás 20. századi
továbbélése felől) nem tekinthető véletlennek, hogy Barta János a
Tragédia gondolati perspektivikusságát éppen Karl Jaspers *Philosophie*
című művével állítja párhuzamba,³²⁶ sem a heideggeri,³²⁷ illetve a
nietzsche-i párhuzam-mozaikok³²⁸ felvetése Fábrián Ernő, Hubay
Miklós illetve Szathmáry Botond részéről.

Habermas szerint a metafizikai gondolkodás horizontja, így *az Egy-
re, 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”,³²⁹ 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 szembe-
állításából meríti.³³⁰ Habermas koncepciójában az átfogó (filozófiai)
modernitásnak, „a modern kornak a 18. századi felvilágosodás filozó-
fusai által megfogalmazott projektuma abban rejlik, hogy mindenko-

ri önértelmezésükben semmitől sem zavartatva fejleszti 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.”³³¹ A ’felvilágosítók tervezete’ elindít egy olyan programot, mely a modernitás átfogó diszkurzusában kialakítja a fejlődés három öntörvényű területét, az *univerzális moralitást, az autonóm művészetet és az objektív tudományt, egy látásmódként terjesztve*.³³² Habermas a modernitás filozófiai diszkurzusát a „*jövő felé nyitott*”-ként ragadja meg,³³³ Fehér Ferenc és Heller Ágnes pedig a *folytonos tagadás dialektikájában és dinamikájában*, egy ellentétes pólusú ingamozgásban látják a modernitás átfogó filozófikus alapjellemezőjét.³³⁴ A modernitás első, korai filozófiai szerintük Kanté, majd Hegelé, mindkettő univerzális igényű, „metanarratív” filozófia, még 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”.³³⁵ A metafizikus filozófiák két-világának mozgó horizontjában a művészet, a tudomány, az erkölcs, a szellemiség alkotásai az *univerzálisra irányulnak, egy „tökéletességeszmény” folytonos előrehaladásában*.³³⁶ A ’kétvilágban’ 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, Hegelé és Marxé is.³³⁷ Az átfogó modernitás létrejöttének első „nagy történeteiben” a történelem teleologikus, cél-elvű szemlélete, a folytonossá tett tökéletességeszmény mellett továbbá a két-világ „magasságkülönbség”-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; relatívra és abszolútra; diszharmonikusra és harmonikusra; Van és a Kell, 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, hogy a valóság megismerésével, a tudás, az eszmeiség, az erkölcs és a művészet integrációjával az ember egy boldogabb, teljesebb életet tud kialakítani. 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”.³³⁸ 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 pozitivizmus „antimetafizikus dühöngése”, mely ’dühöngés’ metafizikai horizontú abban, hogy a pozitivizmus is kizárólagos világmagyarázatra törekedett; majd a „természettudományok tapasztalati-tudományos módszere”, melyek fokozatosan megrendítették a metafizikus filozófiai megismerés „privilegiumát”;³³⁹ valamint a történeti tudat színrelépésével a „végesség dimenzióinak meggyőző ereje” és mindemellett „az érintkezési formák és az életformák eldologiasodásának és funkcionálizálásának” lassú terjedése.³⁴⁰ A metafizikus gondolkodás válságfolyamata részben egybeesik – Lyotard kifejezésével élve – az univerzális „nagy elbeszélések”, a mindent biztonságossá tévő szellemi-eszmei „metanarratívák apparátusának elavulásá”-val.³⁴¹

Ezt a hosszú eszmetörténeti válságfolyamatot szinte *leképezi* a *Tragédia* filozofikuma: a metafizikus és antimetafizikus gondolkodási horizont szembenállása, valamint a mindkettővel ellentételeződő „életgyakorlati” bölcsélet révén, s ahogy azt látni fogjuk, e hatványozott szembeállítás során egyik sem válik kizárólagos érvényűvé, illetve ab-

szolutizálttá, ebben az értelemben egy szabályozott nyitottságról beszélhetünk. A hatványozott szembeállítás, tagadás miatt, amiatt, hogy nincs univerzális metanarratíva, a filozofikus problémakörök egyik megoldási módozata sem válik kizárólagossá, abszolút érvényűvé, így az átfogó modernitás filozófiai diszkurzusához hasonlóan a *Tragédia* filozofikuma is egy folytatólagossá tett tagadásban és a „jövő felé nyitott”-ként értelmezhető.³⁴² A *Tragédia* filozofikumának e modernitás-jellemzői a *filozofikus problémakörök formálásának módjában nyilvánul meg*, a problémakörök megoldási módozatainak hatványozott elmentetésében és a problémakörök formálásának szabályozott nyitottságában.³⁴³ *Igy a formálás módja e filozofikum esszenciája, azaz a formálás módja a Tragédia filozofikumának a modernitás filozófiai diszkurzusára jellemző kifejeződése és (ön)reprezentációja is egyben.*

Filozófiai olvasatom leginkább átfogó horizontjában 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 eszmevesztés mint értékvesztés, a megvalósíthatatlanság vagy a torz megvalósulásának győzelme. Miből fakad a tragikus eszme-vesztés? Elsősorban Ádám (a habermasi értelemben vett) *metafizikus, eszmei-szellemi lényegkereséséből* ered,³⁴⁴ a megtalálni vélt lényeg, idea („illúzió”) 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, ahogy arra már Hites Sándor is utalt, a kanti „dialektikus látszat” fogalma, mely az emberi gondolkodásnak arra a hibájára hívja fel a figyelmet, miszerint az eszméket valóságos létezőkként gondolja el, megvalósíthatóságukat állítva. S tulajdonképpen ebből a hibából, az „illúziók lelepleződései”-ből fakadnak³⁴⁵ Ádám csalódásai. Úgy vélem, az eszmék megvalósíthatósága vagy megvalósíthatatlansága dilemmája mögött a *metafizikus két-világ narratívájának két szembeállított pólusa van*, a szétszakítottság a Van világának uralmával (luciferi szólam), illetve a Legyen világa megva-

lósulásának ádámí akarása. E problémakör két, kizáróan ellentétes megoldási módozata mellett harmadik fajta variációt, az átjárás lehetőségét a két-világ között majd az Úr fogalmazza az utolsó színben, az általam „életgyakorlati”-nak nevezett bölcsélet gondolataként.

Ádám *metafizikai tudásra és egyben egy abszolút tudásra, bizonyosságra mint* az eszmei lényeg megismerésére vágyódik és 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 megvalósíthatatlanoknak bizonyulnak a Van világában, az álmodott történelem különböző korszakaiban az egyes küzdő egyén, Ádám nézőpontjából, mivel életintegrációjuk, 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 diszkurzus egyik alapvető narratívája is megkérdőjeleződik, egyben jelezve *az eszmei 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 törekvéssel *áll szembe* a luciferi antimetafizikus gondolkodásmód kizárólagosságra való törekvése. Részletezve e szembenállást: a valamely egy igaz, eszmei lényeggel szemben az 'egy igazság'-ok cáfolása; az ádámí nézőpont, horizont szűkösségének a bemutatása, a metafizikus megvalósultságok lehetetlenségének vagy torz megvalósulásainak, egyben a haladás látszólagosságának a megláttatása; a szabad akaráttal szembeni determináció, a szellemiséggel szembeni anyagi,

materiális meghatározottság hangsúlyozása, valamint az emberiség erkölcsi javíthatatlanságának és szellemi értékei elértéktelenedésének bemutatása. Összességében *az emberi létezés értelmességének, értékeségének és haladásának a megkérdőjelezése*. Ádám az emberi létezés metafizikai, többnyire valamely eszmei lényegében és ezáltal az értelmességében hisz, ennek megtalálásában és megvalósításában bíz. Lucifer a megvalósíthatatlanság vagy a torz megvalósulás bemutatásával és kételkedő racionalitásával megkérdőjelezi ezt a valamely eszmei értelmességben való hitet, körkörös létértelmezésével és világmagyarázattal az egyenes vonalú fejlődést, az emberi küzdés folyamatának az értelmét és ezzel együtt az Úr által teremtett emberi világ értelmességét. Ellentétes létértelmezések csapnak össze az álomképek hatására Ádám-ban, 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, melyek létének autentikusság-alapját jelentik.³⁴⁶ 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 teremtett 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 értelmetlen a teremtett világ létezése, melyet szerinte alapvetően az anyagnak a szellemmel való vegyítése tette azzá, Ádám nem fogadja el. Az öngyilkossági jelenetnél Lucifer szavai nem az ádámi döntés feletti örvendezésé. 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 szellemlényként már csak egy halott „báb-istenség”. Így itt beigazolódna a luciferi refutatív szólalm igazsága: az embernek az anyag és szellem dualizmusára épülő léte értelmetlen, tehát az anyagnak a szellemmel való felruházása értelmetlen teremtő 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 lényeginek mutatkozó, eszmei értelmességében való hitét.

Amíg az ádámi metafizikus létértelmezés kritikáját Lucifer adja, egy antimetafizikus érvrendszerbe bújva, addig az ádámi kritika jobbára abban nyilvánul meg, hogy újabb és újabb eszmei, lényegi értelmet vél felfedezni, majd végül csupán abban, hogy nem fogadja el a luciferi érveket az ember abszolút determináltságára vonatkozóan.

Az egyik metafizikus problémakörön belüli szembeállítás, az eszme megvalósíthatóságába vetett ádámi hit és annak megvalósulatlansága, megvalósíthatatlansága közötti *kizáró ellentmondásosság* ugyan folytonos az álomképek sorozatában, mégis *a XIII. szín végén és a XIV. színben a sarki pólusok ellentételezettsége a legszélesebbre feszített*, 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 megtagasztaló egyén, hanem egy egyetemes perspektíva felől tekint eszméi teleologikusságára, (talán Lucifertől ’tanulva’ e nézőpontváltást), melyek mégiscsak előbbrevitték az „embernemet”, „bármilyen hitvány”-ak is voltak, felemelték az egyént:

(...) bármilyen 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.
Óh, vissza hát a földre, új csatára.

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

S aztán? – Van-e küzdés, nagyság, erő
A mesterkelt világban, melyet az
Ész rendezett teóriáiból,
S melyet magad szemlélhetél imént.

Ádám lendülete azonban szinte határtalan és szintén Lucifertől tanultakkal érvel először, majd Ádámként lelkesedik:

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

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

Ím, nagy Isten,
Tekints le és pirulj, mi nyomorult,
Akit 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 megvalósíthatósága mellett, akkor ez az önként vállalt halált jelenti egyben, ahogy azt láthattuk a szabad akarat s választás eszméje mellett kitartó, öngyilkosságra készülődő Ádámnál. A zárószínen, az Urához visszatérő és őt visszafogadó Ádám számára az Úr és az angyalok kara nyilatkozta ki egy újabb eszmét, az erény és a nagyság elérhetősége és a küzdés folytonosságának megerősítése mellett, illetve után, 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 transzcendentált módon az Úrtól) visszakapott eszme megvalósíthatósága négy feltételhez kötött. Egyrészt az „égi szó” meghallásához: így egy magasabb létszféra felé történő irányultsághoz, kapcsolódáshoz, mégpedig a költészet, a dal és az azt közvetítő nő, s érzelmei segítségével, másképpen szólva az „örök nőiség” és a művészet medialitásában. Másrészt a luciferi működéshez és következményéhez, a jó és a rossz dialektikájában, hiszen Lucifer „Lesz az élesztő, mely forrásba hoz, / S eltántorítja bár – az mit se tesz – / Egy percre az embert, majd visszatér”. Harmadrészt, az angyalok kara énekében foglaltak szerint az isten és ember kapcsolatának helyes megéléséhez:

Ámde útd felségében
Ne vakítson el a képzet,
Hogy, amit téssz, azt az Isten
Dicsőségére *te* végzed,
És ő éppen rád szorulna,
Mint végzése eszközére:

Sőt te nyertél tőle dísz, ha
Engedi, hogy tégy helyette.

Negyedrész az ahhoz az Ádámhoz, aki újra tud majd bízni küzdésének erejében.

Megjegyzem, a zárójelenet teológiai vonatkozásait a két világháború közötti filozófus, Halasy-Nagy József „különös szekuralizált teológiá”-nak véli, egyfajta élhető kereszténységnek, melynek egyik üzenete, hogy Lucifer, az ész, az „örök halál felé vezeti az embert”.³⁴⁷

Napjaink filozófiatörténeti horizontjából tekintve a nagymúltú metafizikus, valamint (a pozitívizmus révén felerősödő) antimetafizikus gondolkodás két olyan, egymással ellentétes, de mégis szorosan összetartozó módja és válfaja a 19. század univerzalizásra törekvő, „metanarratív” filozófiai diszkurzusának, melynek a század második felére lassan kialakuló és a 19–20. század fordulójára már egyértelművé lett válsága együttesen jelenti a lényegiség, az értelmesség, a haladás-eszme, valamint az abszolút bizonyosság és az emberi megismerés egzakt objektivitásának a megkérdőjelezését, mely válságfolyamat kulcsszava a relativizmus lesz.³⁴⁸ Ebben a *válság- és határhelyzetben áll a Tragédia* filozofikuma, a metafizikus-antimetafizikus gondolkodási horizont és egyben az univerzális, metanarratív filozófiai diszkurzus megkérdőjeleződését tekintve.

A *Tragédia* filozofikumának konstruálódási folyamatában a „nagy elbeszélések”, az *univerzális igényű filozófiák narratívái*³⁴⁹ fedezhetőek fel. Így a *történelem teleologikus felfogásának narratívája*, mely univerzális jellegű, a valamilyen eszmé(k)ben megragadott célbeteljesítő befejezettség posztulátumára építő.³⁵⁰ 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 lét-felfogást mutatva*, de egyben azt meg is *kérdőjelezve*, mégpedig a luciferi ciklikus körforgás-felfogással. Ádám metafizikus cél-

szerűségigénye 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,³⁵¹ 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.”³⁵² Ehelyett az Úr záró jelenetben 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*, segítő társát, eszközeit is megjelöli és potenciális eredményességét is („biztosítva áll nagyság, erény”). Tudjuk, 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, differenciálódik képze Ádámban. A XIII. színing mint teleologikus narratívaként a meghatározó (bár Ádám néhol elidegenedik a „célirányos történelem képzetétől”, például an Kepleri alakváltozatban³⁵³): „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 teremtés elhibázottságára, az emberi szellemnek az anyagi lét lehúzó erejével szembeni tehetlenségére, 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. színing – s ott sem Lucifer iróniája buktatja meg a történelmi haladás eszméjét, hanem a földi lét végessége: a történelem fölötti idő.”³⁵⁴ A záró jelenetbe koncentrált életfilozófia, az általam „életgyakorlati” bölcseletnek nevezett, mégis megnyit egy másfajta jellegű fejlődési, haladási lehetőséget, mégpedig az ember mint erkölcsi lény fejlődését kínálva fel, azonban csak potencialitásában. (Megjegyzem S. Varga Pál elemzése nyomán, hogy a 19. századi magyar romantikus költészetben, az euró-

pai hagyomány egyik világekpi alkotóeleme éppen a teleológia,³⁵⁵ mely – a madáchi lírára is hatással bíró – Petőfi költészetében, a választott költői-forradalmári szerepben mutatkozik meg a legerőteljesebben, ám kétségekkel is telve.³⁵⁶

Mint e teleologikus narratíva ellentettje, kizárólagosságra törekszik a luciferi, a kezdet és vég folytonos ismétlésére épülő, végtelen ismétlődésnek tekinthető *ciklikus körforgás-felfogás*. A vicoi (17–18. századi) illetve a spengleri (20. századi) gondolati párhuzam meglátása Fáj Attila, illetve Szerb Antal részéről indokolt, mivel a történelmet illetve a kultúrát körkörösségében, ciklikusságában felfogó narratíva áll itt szembe a hegeli fejlődéselvű történelemfilozófiával is megragadható teleologikus történelmi narratívával. Továbbá, ahogy erre már utaltam, a (luciferi) körforgásszerű létértelmező narratívába, ahogy némely pozitívista gondolkodó, úgy az Athenaeum néhány tanulmánya³⁵⁷ valamint Kőlcsey *Töredékek a vallásról* című esszéje,³⁵⁸ Eötvös regénye és Vörösmarty bölceleti költészetének némely mozzanata³⁵⁹ is beilleszthető, s valamennyi hazai vonatkozásáról feltételezhető illetve az utóbiakról bizonyított, hogy igen erőteljesen hatottak Madáchra.

Meghatározó a Tragédia filozófikumában a két-világ narratívája. 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* ennek egy részét, mégpedig az ész, az értelem, a racionális pragmatizmus, a tudomány mindenhatóságát. *Helyébe* az „örök nőiséget”, az érzelmet állítja, s mellette a művészet, pontosabban a költészet és a dal magasabb létszféra felé mutató, két-világot összekötő 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 magasabb létszféra felé irányuló küzdés parxisa legfőképp a bölceleti irodalom sajátja, Goethe *Faustjában* megváltó jelleggel bír; a magyar irodalomban, különösen Vörösmarty bölceleti költészetében (konkrétan a *Gondolatok a*

könyvtárban költeményében) az „és mégis” jellege erősödik fel; míg Madách *Tragédiájában* e kettő ötvöződik.³⁶⁰

A *Tragédia* filozofikumának diszkurzus-jellege és filozofikus narratívái, valamint a gondolati problémagazdagság és annak formálása *magyarázatként is* szolgál az értelmezéstörténetben, elsősorban 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, „hogy lehetséges a végső, mindent összefoglaló meta-narratíva”.³⁶¹ Ezt a ’mindent biztonságossá tévő szellemiséget’ (Lyotard kifejezését alkalmazva) azonban alapvetően megkérdőjelezi a *Tragédiának* az ellentételező formálásból eredő filozofikus polemizálása, döntően a metafizikus és antimetafizikus gondolkodás szembenállása, valamint a mindkettővel szintén ellentételeződő életintegratív, „életgyakorlati” bölcelet, mely a zárószinben koncentráliódik és éppen e hatványozott ellentételezettségük miatt *egyik sem válik abszolutizálttá*. Megjegyzem, Lyotard a posztmodernről részben „a nagy elbeszélésekkel szembeni bizalmatlanságként” határozza meg.³⁶² A *Tragédia* az egyes filozofikus problémakörökön belül megfogalmazott, ellentétes válaszvariációkkal, azok *viszonylagosságában 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 *perspektivikusságát, és ezen modernitásra jellemző sajátosságát* hangsúlyozzuk.”³⁶³

A két-világ magasságkülönbségének narratívája a *Tragédia* filozofikumában *azonos* funkciót tölt be, ahogy a metafizikus filozófiai gondolkodási horizont esetében. A mű zárásában, az Úr válaszaiba tömörítve a spekulatív filozófiával szembeállított életintegratív, „életgyakorlati” bölcelet lényegi elemeként az embernek a „magasabb” szférával, a Kell, a Legyen világával való kapcsolódási lehetőségét, egyben erkölcsi fejlődésének módját, és a küzdés praxisa révén annak lehetséges eredményességét („biztosítva áll nagyság, erény”) hangsúlyozza. Tehát egyfajta *potencialitásában* adott bizonyosságot mégis nyújt a *Tragédia* „életgyakorlati” bölcelete, mégpedig a legátfogóbb-

ban megfogalmazva: a magasabb létszférával, a Kell, a Legyen világgal való kapcsolódás lehetőségét biztosítja az „égi szó”, a nő és a művészet segítségével. A Legyen világa felé irányultsághoz a szabad választáson alapuló erkölcsi tudat és cselekvés „nagy eszmé”-jét kínálja fel s a küzdés praxisára és a bizásra 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 és folyamatosan bontakozik ki. Először a tudós Ádám-Kepler a második prágai szín végén az emberi ’enisteni’ törekvések, majd a tudásra irányuló határoltóságát ismeri fel, egyik elemét az „életgyakorlati” jellegű bölceletnek. Majd az űr-szín végén az ádám „élet küzdelem” felismerés a másik lényegi elem, ahogy a folytonosan megújuló ádám lendület is. Végül az Űr szavai tömörítik e bölceletet az angyalok karának énekével együtt, a szabad erkölcsi választás mint „nagy eszme” és a „kegyelem” kinyilatkoztatásával. Éva az Űr szavait, illetve az angyalok karának dalát rögtön megérti, míg Ádám csak gyanítja. Nem véletlenül, hiszen a történelmi színekben Éva pozitív 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 anti-metafizikus gondolatosság sem), mivel a mű fiktív világában elsősorban a lehetőségében, a jövő felé irányulva adott. Valamint azért sem abszolútizáló e bölcelet, mert a vele szembenálló luciferi nézőpont és világlátás sem válik érvénytelenné, az Űr nem cáfolja meg Ádám számára az álomképeket, sőt Lucifer működését korlátoltan, de szükségesnek véli, mely hatásában sem tekinthető érvénytelennek, gondoljunk csak Ádám utolsó mondatára. Továbbá ez az „életgyakorlati” bölcelet azért sem tekinthető abszolútizálónak, mert bár az Űr szavai sommázzák és az angyalok kara nyilatkoztatja ki, de „nagy eszméje”, a szabad választás bűn és erény között: *mindig az egyes ember aktuális döntése marad*, ahogy a múltban, úgy a jövőben is.

A bölcelet életintegrativitásának gondolata a kortárs magyar filozófiai gondolkodásban is megjelenik, mégpedig az „életgyakorlati bölcelkedés” 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 véelő³⁶⁴ 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 Hetényi János írásait.³⁶⁵ Úgy vélem, hogy a gondolati rokonság, a hatás kérdésének eldöntése nélkül is, megállapítható. Az egyik párhuzam a filozófia feladatának *hasonló* 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; fejtsse szüntelen az élet kérdéseit, és magából ki- és betekintsen”, a filozófiának „az élet nyelvén, kell hogy szóljon.”³⁶⁶ Hasonlóan, a *Tragédiának* a spekulatív filozófiával szembeállított „életgyakorlati”, életfilozófiai bölcseletét értelmezhetjük egyfajta válaszként is a filozófia feladatának újra felélénkülő diszkurzusában, hiszen éppen a 19. század közepére tudatosodott 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 racionális diszkusszió, sem a metafizikus vagy az antimetafizikus, az ez utóbbin belüli pozitivistá gondolkodás. A *Tragédia* „életgyakorlati”, életfilozófiai bölcselete nem egy racionális tudással felismerhető, egy igazságot nyújtó vagy egyfajta világmagyarázatot adó, hanem egy élet-tevékenységre, a jobb élet megélésére való biztatás, elsősorban az Úr záró szólamába tömörítve. Egy olyan küzdő és bízó élettevékenységre való biztatás ez a 'jó és a rossz dialektikájában', mely az *emberi öntudat alapvető értékei*, a két-világot összekötő *eszmeiség*, az *örök nőiség*, a *művészet és az erkölcsi szabad választás valamint a küzdés*, a *bizás praxisának értékei* mentén koordinálódik.

A *Tragédia* életintegratív, életfilozófiai bölcselete egyfajta *élhető gondolatiság*, egy, a spekulatív filozofálás egyoldalú kizárólagosságá-

tól, a metafizikus és antimetafizikus, szélsősegesen ellentétes válaszvariációitól eltérő sajátos életfilozófia, melynek ugyanakkor több gondolati eleme is van, ahogy ezt részben már említettem. Egyrészt ilyen elemnek gondolom a Szegedy-Maszák Mihály által jelzett vitalizmust,³⁶⁷ Ádám folytonosan megújuló életlendületét, melynek Éva a generálója. 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 életlenület szimbóluma. [...] Hiába csügged el és hal meg a férfi-Ádám minden történelmi színben, a nő, az életösztön 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 bízik. 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 Zrínyiiben 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 világnézeté szélesedjék.”³⁶⁸

A *Tragédia* „életgyakorlati” bölcséletének másik gondolati eleme a két-világ narratíva, mely az „és mégis” küzdésnek a *magasabb szférára való irányultságában* és a *két-világ átjárhatóságában ragadható meg.* A két-világ kizárólagos ellentétének (a Van uralma, vagy a Kell

világa megvalósíthatóságának) a feloldása jelenik itt meg harmadik megoldási módozatként, az *'ellentétek egységének hierarchikus együttlevősége' formájában*: azaz terminológiámban a Van és a Kell két-világa ellentétes ugyan, de nem kizárólagos, hanem együttlevő, mégpedig a Kell világának értékhierarchikusságában. A Van és a Kell két-világának ellentétes együttlevősége: a *legátfogóbbnak bizonyuló metafizikus problémaköre a műegész filozofikumának*. Ennek kiegyenlítő megoldási módozata a zárósínen az „életgyakorlati” bölcselet alapeleme: a két-világ ellentétes ugyan, de együtt van és átjárható (az „égi szó” meghalása révén, a nő érzelmei, a költészet és a dal segítségével), ez az *(ellentétes) együttlevőség pedig, a Kell világának értékdominanciáját hordozza*. Ez az alapelem mint filozofikus problémakör magához rendeli az eszme megvalósíthatóságának, a létezés értelmességének, az ember anyagi és szellemi egységének, az ember által elérhető tudásnak és a szabad akarathoz metafizikus problematikáját. Harmadrészt ez az élet-integratív, „életgyakorlati” bölcselet: a küzdés praxisával, s egyben a „magasabbra” irányultsággal elérhető, az ember számára egy boldogabb, teljesebb, harmonikusabb létmód *lehetőségét* jelenti, a mű fiktív világához képest a jövőbe helyezve, a jövő felé nyitottan. A záró-jelenetben koncentrációban „életgyakorlati” bölcselet, igaz, hogy csak lehetőségében, de mégiscsak szemben áll mindazzal, melyet az inautentikus létszféraként megjelenített, Lucifer által megláttatott történelmi színek mutattak. Ez utóbbi, az autentikusság-inautentikusság a már kiteljesedett modernitás filozófiai diszkurzusának egyik narratívája, mely problematika jobbra az egzisztencialista filozófiákra jellemző. Innen nézve nem tekinthetőek véletlennek azok az értelmezéstörténetben felmerülő gondolati párhuzamok, melyek Kierkegaard-ról,³⁶⁹ mint pre-egzisztencialista gondolkodóval és a 20. századi egzisztencialista filozófiákkal való (részleges) gondolati rokonságra hívják fel a figyelmet,³⁷⁰ mely narratíva irányába – Hubay Miklós kifejezésével szólva – „Madách túlgondolkozhatta magát kora eszméinek és közhelyeinek zsongó kaptárán.”³⁷¹ Végül ennek az „életgyakorlati” bölcseletnek lényegi eleme az Úr és az angyalok kara által megfogalmazott „nagy eszme”, a szabad erkölcsi választás eszméje, mely csupán a lehetőségében hordozza az ember erkölcsi fejlődését, aki az erény helyett a bűnt is választhatja.

A kortárs magyar „egyezményes” filozófia feltételezhető hatására utaló vagy – bizonyítható adat hiányában csupán – gondolati párhuzamot mutató további mozzanat éppen e fentebbi elemmel mutat rokonságot. Hetényi János *A rögtön-ítéletről* című írásában fedezhetjük fel azt a megállapítást, mely céljában rokon a madáchi „életgyakorlati” bölcséletnek az erkölcsi fejlődés lehetőségét a jövő felé megnyitó elemével, de ugyanúgy mindkettő kanti és schilleri áthallású egyben: „az erkölcsi haladás végtelenül óhajthatóbb az értelmi haladásnál”.³⁷²

Barta János egy másik rokon mozzanatát emeli ki az „egyezményesekkel” Madách fő művének: az ellentmondások feloldása, a harmonikus kiegyenlítésre való törekvés nagy valószínűséggel a kortárs „egyezményes filozófia” hatásának tulajdonítható szerinte. Ezzel a kiegyenlítő mozzanattal azonban „fel is adott valamit kérdezése radikális erejéből”.³⁷³ A *Tragédia* zárójelenetét a recepciótörténet többnyire kiegyenlítésnek, feloldásnak, kibékítésnek nevezi. Sötér István olyan „kritikai kiegyenlítődésnek” látja a zárszót, mely „pesszimista jellegétől” fosztja meg a művet,³⁷⁴ Mezei József „hiányos dialektikának” látja, mivel Madách „nem tud más eszmét, csak a tétel ellentételét”.³⁷⁵ Véleményem szerint, ahogy ezt később részletezem, a *Tragédia* életintegratív, „életgyakorlati” bölcséletének egy olyan minősége ez és egyben a metafizikus problémakörök olyan, harmadik féle megoldási módozata, mely nemcsak egy kiegyenlítés, feloldás, hanem *több* ennél: az ellentétek *egységének megteremtése*, de egy *értékhierarchikus együttlevőségben*.³⁷⁶ S miért nevezem ’életintegratív’ filozofikumnak, „életgyakorlati” bölcséletnek? Nemcsak a kortárs „egyezményes” filozófia némi gondolati párhuzama illetve szóhasználata miatt. A metafizikus Ádám törekvései élehetetlenek, elérhetetlenek, eszméi – bármilyen nagyszerűek is voltak – megvalósíthatatlanoknak vagy csak részlegesen megvalósulónak bizonyultak, több esetben csalódást, kiábrándulást okoztak, 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 meg hasonlottságaival, így létezésének értelmetlenségével szembesülhetett. E végletes egyoldalúságok-

kal szemben azonban az élet gyakorlata más, mivel éppen az (*ellentétes*) más-ságok együttese, s nem az egyoldalúvá merevített (az emberi létezését felörlőnek mutatkozó) kizárólagos ellentétek halmaza.

Barta János több munkájában is hangsúlyozza azt, hogy a 19. század közepén a kor eszmeáramlatainak metszéspontjába és ugyanakkor egy válsághelyzetre tehető a *Tragédia*. Szintetizáló jellegű írásának e gondolatmenete más perspektívából jut hasonló következtetésre: „Ahogy ez évtizedek világnézeti ihletettségu szépirodalma mutatja, a kor levegójében 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 pesszimizista-nihilista áramlataihoz. A nagy otthontalanokon 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.”³⁷⁷

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'*.³⁷⁸ Milyen tényezőkből ered a *Tragédia* nyitott mű mivolta az első fejezetben tárgyalt hermeneutikai, esztétikai sajátosságok mellett? Mindenekelőtt mit értünk a nyitottság kategóriája alatt?

Ha egy kategória egyre rétegzettebbé válik, érdemes genealógiájára, így a nyitottság és a nyitott mű első megfogalmazására felfigyelni, mégpedig Hans Robert Jauss, Gadamer és Umberto Eco előtt, hogy csak a meghatározóakat említsem, Popper Leó elméletét felidézni. Nemcsak azért, mert a fiatalon elhunyt művészetkritikusnál szerepel először

e kategória és az erről szóló művészetfilozófiai jellegű dialógus, hanem azért is érdemes hosszabban kitérni e gondolatokra és értelmezéstörténetük néhány aspektusára,³⁷⁹ 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 véli.

Popper Leó *Dialógus a művészetéről* című 1906-ban írt művészetfilozófiai jellegű írásában „A” és „B” a műalkotások zártságáról és nyitottságáról vitáznak.³⁸⁰ 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 előtti.”³⁸¹ „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.”³⁸² „B” a lezártságot még azzal indokolja, hogy az ember ráhelyezi a művészetre azokat „a béklyókat, amelyekben mi magunk 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 elveszünk 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.”³⁸³ „A” továbbra is a nyitottság meglevőségével érvel, „B” érvrendszerének technikáját alkalmazva. Így „A” szerint „emberi egészünk” nyitottságra irányultsága éppúgy leképeződik a művészetben mint a lezártság, mégpedig „küzdő” „kételyeinkben” és folytonos kérdésfeltevéseinkben, azok nyitottságában, melyek aztán a „világ megsejtésé”-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 szolgálivá szegődünk a nagy szintézisnek, melynek egykor el kell jönie, 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 pillérek közt folyik el, boldogságnak érzi kételyeit, s ez az, amit én nyitottságnak neveztem.”³⁸⁴

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 a Barta János-féle, a Madách-mongráfiájában is megnyilvánuló alkotói ’tipizálást’ elfogadjuk), ugyanakkor 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 problémafeltevéseire nem az egy igaz választ, hanem a válaszvariációkat kínálja fel a *Tragédiában*. S bár nem állította fel az egy „igaz oltárát”,³⁸⁵ azonban mégis törekedett a „nagy szintézisre”, ahogy jelzi ezt számunkra művének életintegratív bölcselete. S a madáchi kérdezést mi sem jellemzi jobban, mint a popperi megfogalmazás: ahogy teóriájában a nyitott mű abszolútuma a kérdésfeltevés, (melynek „valamennyi kontrasztot magában kell hordoznia”), úgy a *Tragédiáé* is. Ha elfogadjuk e popperi elméleti kiindulópontot de-

duktív módon, akkor a *Tragédia nyitottságának egyik tényezőjét kérdésfeltevésének és válaszvariációnak jellegében, 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 értelmezésében³⁸⁶ a *Töredékek „I. Theorémá”*-ja: „A művészet fejlődésének fő tényezője a félreértés.”³⁸⁷ 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,³⁸⁸ mivel a művész a teremtés során eredeti művészi szándékát mintegy „félreértve” alkot. Hévízi Ottó értelmezésében, 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 hatásegység lehetőségfeltételeinek deskripciójára tesz kísérletet. Nem azt kérdezi: hogyan érthetném a művet »jól«, hanem azt: milyen faktoroknak köszönhető, hogy a művet éppen *így* tudom csak (félre)érteni.”³⁸⁹ Egyetértve Hévizivel, a popperi félreértés-fogalom, éppen hermeneutikai aspektusa révén a heideggeri megértés és véleményem szerint a gadameri „másképp-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”,³⁹⁰ a befogadói megértés és értelmezés félreértett jellegének állítása egyben, melynek eredményeképpen „*a művet a félreértés »teremti« és a félreértés »működteti«.*”³⁹¹

Hans Robert Jaub figyelmet Bonyhai Gábor hívta fel Popper Leó *Dialogus a művészetről* 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.³⁹² Jaub értelmzésében 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.*”³⁹³

Jól látható a popperi nyitottság kategóriájának kettős aspektusa, mely egyrészt lehet a kételkedő-kérdező attitűdből fakadóan a műalkotás önmagában megvalósuló nyitottsága, a kérdés- és problémaközpon-túság és a kérdések nyitva hagyása révén,³⁹⁴ mely így „nem kész voltában kész” produktumot eredményez. Itt a nyitottság kategóriája részben generatív és hangsúlyozottan formatív, hiszen az alkotófolyamat természetéből adódóan *a megformálás módjában van a nyitottság.* Másrészt a nyitottság lehet a mű és a befogadó közötti dialogicitásból, a szükségszerűen meglévő „félreértés”-ből fakadó *lezárhatatlan értelemalkotási folyamat,* melyben a nyitottság hermeneutikai, interpretatív aspektusa válik nyilvánvalóvá. Nem meglepő, hogy a nyitottság kategóriájának e (kidolgozatlanul maradt) popperi genealógiája magába hordozza e kategória későbbi alakulásának alapvetően kettős tendenciáját: így például Umberto Eco „nyitott mű modellje” jobbra formatív illetve poétikai elméletnek tekinthető;³⁹⁵ míg a gadameri koncepcióban a mű nyitottsága a mű és a befogadó közötti kérdés és a válasz dialektikájából és dialogicitásából fakad.³⁹⁶

A *Tragédiára* vonatkoztatva a nyitottság kategóriájának e *kettős* minősége egyaránt érvényesül, akár a kételkedő-kérdező alkotói attitűd műben leképeződő mivolta, a *Tragédia* többszólalmóságában, valamint kérdésközpon-túságában és a válaszvariációk, a szembehelyezett ellentétek viszonylagosságában megnyilvánuló poétikai illetve formatív-logikai jelleggel (ahogy azt alább részletezem); akár a „másképp-értés”-ekből, illetve a szükségszerűen meglévő popperi „félreértés”-ből fakadó lezárhatatlan értelemalkotási, értelem-történeti folyamatként. Ez

utóbbi aspektust, a 'nyitva tartott jelentés' érvényesülését a *Tragédia* mint műalkotás hermeneutikai-esztétikai irányultságú vizsgálatával fedtük fel az első fejezetben, hermeneutikai természete és feltölthetősége felől egy formálási folyamat olyan produktumaként, mely a mű és a befogadó közötti hermeneutikai és esztétikai, megismerő, értelmező és alkalmazó tevékenységben 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 jellegű³⁹⁷ 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.”³⁹⁸ 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 másik (akár művön belüli, akár művön kívüli) nyelv igazságai által »levizsgáztatni«”.³⁹⁹ 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.⁴⁰⁰ S. Varga Pál szerint mindezt elvi következetességgel Imre László fogalmazza meg: „a Tragédia szerkezeti alapelve a polifónia, a többszólamúság: »Akárcsak Dosztojevszkij, Madách sem egyetlen hő-

sével azonosul, hanem többféle nézőpontból (vagy legalábbis kettőből) láttatja az ember életét és történelmét.«⁴⁰¹ E megállapításból és a polifónia bahtyini elméletéből kiindulva, valamint a *Tragédiát*, Bécsy Tamás nyomán kétszintes drámaként tételezeten,⁴⁰² S. Varga Pál a kompozíciót a többszólamúsággal, a műben megszólaló nyelvekkel, szólammokkal azonosítja valamint a nyelvi világukban megalkotott világképek viszonyrendszerével. Elkülönítve és egymáshoz való viszonylatukban is elemzi a „felső szinten” az Úr és Lucifer szólamát, az „alsó szinten” Ádám, Éva, s a történeti ember szólamát és egymáshoz való viszonyát, illetve a felső 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 legtöbbször, általában úgy vélekedtek, hogy nem: a mű túlságosan is kiegyenlített 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.”⁴⁰³

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 gyötrődő lelkében, százada vajúdó szellemében s egyéneken és koron túl az emberélet végső értelmében. Mert a legnagyobbat merte kérdezni, figyelünk még ma is izgatottan a válaszára.”⁴⁰⁴ *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”?⁴⁰⁵ Barta János elemzésében két főkérdés válaszként 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 valószínű 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 megértett értelem nem marad elkülönülve a mi gondolatainktól. Ellenkezőleg: annak a kérdésnek a rekonstrukciója, amelyből egy szövegnek mint válasznak az értelmét megértjük, át megy a mi saját kérdésfeltevésünkbe.”⁴⁰⁶ 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.⁴⁰⁷

A *Tragédia* értelmezéstörténetében elsőként Barta János az, aki hangsúlyozottan a kérdésfeltevés felől közelít elemzésében és mintegy a ’mondottak mögé menve’ fogalmazza meg e műalkotás két „főkérdését”. Egyrészt, ahogy azt fentebb említettem, 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 emberfölötti, 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.”⁴⁰⁸

Ádám részben a *minden-tudás ígéretéért* hagyja el Urát, másrészt hogy „*önmagát metafizikailag*” *függetlennek* *tételezhesse*. Éppen e ketős 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, főkérdésekként fogalmazhatóak meg, melyre válaszként a mű megszület(het)ett. Ádám ezért követeli majd Lucifertől a harmadik színben: „Hagyj tudnom mindent, úgy, mint megfogadtad”, hiszen e vágyott abszolútnak vélt tudásért és a független mivoltért lett lázadóvá. Ádám e törekvésének hátterébe odaállítható Fichte abszolút énje, Barta János kifejezésével az a „romantikus titán”,⁴⁰⁹ aki a metafizikai és az abszolút tudás megszerzésére képesnek hiszi magát, aki autonómnak, szabad akarattal 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 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 lélek halhatatlanságára való rákérdezés a XV. színben: „Óh mondd, óh mondd, minő sors vár reám: / E szűkhatáru 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 ’hámozzhatunk ki’ a szövegben a ’mondottak mögé menve’, amelyek többsége a *filozófia metafizikai 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? Miben lehet bizonyos az ember? 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?”⁴¹⁰ 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? Stb. A legáltalánosabban megfogalmazható kérdés, mely a *Tragédia* lét- és önértelmező, valamint értelemadó (értelemkereső, -állító és -tagadó) filozófiai hermeneutikája ’mögé menve’ tehető fel: 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 létének 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.*”⁴¹¹ E kérdésfeltevések metafizikai tudásvágytól vezéreltek, univerzális irányultságúak, ugyanakkor, ahogy a ’minden’-re, az emberiségre, úgy az egyes emberre, az ’egy’-re 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 színben) 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? Stb. 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 teremtett világ lényegére, a történelem milyenségére: *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 emberkép, 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 diszkurzusnak, a „nagy elbeszélések” attribútumára való *rákérdezés* egyben.

A *Tragédia* esztétikai hatása abban is rejlik, hogy a mű a saját életünkre, korunk problémáira is rákérdeztet bennünket, filozofikus kérdésfeltevései a *mi kérdéseink* is. Egyrészt, mivel a mű megértése a kérdés és a válasz dialektikáján alapulva egy „beszélgetés jellegű kölcsönös viszonyként tünteti fel” magát,⁴¹² másrészt a *Tragédia* hermeneutikai természetete, az önmagán belüli többszólamú létértelmező és az értelmezésre, kommentálásra felszólító jellege generálja a befogadó kérdésfeltevéseit. Ahogy azt az első fejezetben kifejtettem, ez a létértelmező jelleg, mely maga is értelmezést kíván, egyben applikatív módon felkínálja a saját létértelmezés, konkrét szituáltságunk, korunk 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, a konkretizálhatósággal és az aktualizálhatósággal összefüggésben. Korunk az a kor, mely minden korábnál okosabbnak hiszi magát, amely a tudás, illetve a tudomány révén az embert olyan divinatorikus pozícióba helyezi, mint amilyen Ádám metafizikai tudásvágyában és ’enistenségében’. (Ismerjük nap-

jaink olyan tudományos törekvéseit, melyek szinte az ember divinatórikus beavatkozásaként értelmezhetőek a természet folyamataiba, pl. klónozás, lombikbébi, génkezelt növények stb.) Így szinte nap mint nap feltehetjük a kérdést: mi a sorsa korunk 'enisteni' pozícióra és mindentudásra törekvő emberének? Hubay Miklós az applikatív jelleget és e divinatórikus 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* eszmevilágával, szituációival. Kerekén megmondva: a kor bejött Madách utcájába.”⁴¹³ 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”,⁴¹⁴ így a kérdés és a válasz dialektikájában létrehozva a mű és a befogadó közötti beszélgetést, egy „közösséggé” változást, „melyben nem maradunk az, ami voltunk.”⁴¹⁵

A művön belüli többszörös kérdésfeltevés, egy igen lényeges *filozofikus minőségét* is jelzi Madách főművének (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 jobbára 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.”⁴¹⁶ *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 logika alkalmazásával tesszük fel azokat a kérdéseket, amelyekre a mű mint válasz megszületett: „Előbb ki kell hámozni a kérdést, melyre a műalkotás válasz, ha a műalkotást – mint választ – meg akarjuk érteni. Valójában itt az egész hermeneutika egyik axiómájáról van szó, [...]”⁴¹⁷

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 a válasz struktúráját mint 'a művel folytatott beszélgetés' működésének modelljét előrevetítve mutatom be (mint a Megformált filozofikus problémakörök című fejezet analizálásának már részleges eredményét). Egyben Szegedy-Maszák Mihály tömör és jelzesszerű megállapítását, a „problematizmus”-t, a „kérdés nyugtalan-ságában” való hagyást, s mindennek esztétikai hatását is felfedem: „Az ember tragédiája korának leggyötrőbb kérdéseit veti fel, s helyett hogy egyértelmű választ adna rájuk, szövege mindvégig a problematizmus és nem a szisztematizmus közegében mozog, a kérdést kérdésnek hagyja, az addigi válaszkísérleteket bírálja, és a feleletet váró befogadót meghagyja a kérdezés nyugtalan-ságában.”⁴¹⁸*

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 problémákra adott lehetséges, de ellentétes karakterű megoldási módozatok) jönnek létre.⁴¹⁹ A legátfogóbban és egyben absztrahált filozófiai kategória-párokban megragadva e metafizikus problémaköröket és ellentétes megoldási módozataikat: mindenekelőtt (a két-világ narratívájában megfogalmazottan) a Van és a Kell két-világ szakadéka problematikájára, a Van uralmára vagy a Legyen megvalósíthatóságára adott válaszok ezek és ezzel együtt az eszmék megvalósíthatóságára vagy megvalósíthatatlanságára, torz megvalósulásaira, a létezés értelmességének vagy értelemnélküliségének, az ember anyagi vagy szellemi meghatározottságára adottak. Továbbá a történelem teleologikus vagy ciklikus jellegének ellentéteességére; 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 és az abszolút vagy a relatív antinomikusságára (az Úr és Lucifer viszonyában). A filozófiai kérdések illetve a dialógusokban megfogalmazódó problémafelvetések nyomán kizárólagosan szembenálló, anti-

nomikus válaszvariációk (mint lehetséges megoldási módozatok) fogalmazódnak meg a filozófikum konstruálódásának folyamatában, többnyire a metafizikus valamint az antimetafizikus, jobbra a spekulatív és abszolutizáló gondolkodás szintjén. 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 önhasonló sorozatának* köszönhető, mivel (fraktálszerű) önhasonlóságuk révén, egy holisztikus mintázatban kivetülnek egymásra és az egészre. Így a gondolati feszültség hatványozott, fenntartása *folyamatos* a műalkotás egészében.⁴²⁰

E folytonosan fenntartott feszültségnek csak az utolsó szín második felében *csökken* az intenzitása. Az egyes filozófiai problémakörök addigi sarki pólusainak, a többnyire metafizikus, valamint antimetafizikus válaszvariációk egyenrangú, ugyanakkor kizárólagos ellentétesége, a

befogadási folyamatban ennek feszültséggel telített 'vagy-vagy' választási dilemmája: átalakul. A pólusok között *egy újrendezettség* jön létre, mégpedig *az ellentétek egysége, ám egy értékhierarchikus együttlevőségben*, valamelyik 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' *átalakul egy 'és, de' rendezettséggé, az egyik pólus értékhierarchikusságával*. Mégpedig oly módon, hogy a filozofikum konstruálódási folyamata eljut, és egyben eljuttatja a befogadót, a már ismert, a metafizikai gondolkodás horizontján belüli metafizikus vagy antimetafizikus, ellentételezett válaszvariációkhoz képest egy újabb filozófiai összefüggés megtalálásához, egy harmadik, már „*életgyakorlati*” *jellegű* válaszvariáció-sorozathoz, mégpedig az ellentétek egységének, értékhierarchikus együttlevőségének megláttatásához. Absztrakciós kategória-párokban megragadva: a Van és a Kell 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 világának értékdominanciájával. Ebből következően az eszmék megvalósíthatatlansága vagy megvalósíthatósága helyett az ellentétek egysége, a bűn és 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 percre az embert, majd visszatér”. Hasonlóan, ahogy azt láthatjuk majd a *Tragédia* filozofikumának hermeneutikai értelmezésében, az anyag és a szellem antinomikussága, kizárólagos szembeállítása is egy együttlevőséggé, az ellentétek egységévé alakul át, mégpedig a szellem dominanciájával: az ember nem az anyagiséga (természeti, biológiai meghatározottságai) által kizárólagosan

és egyoldalúan meghatározott teremtmény, s nem is csak szellemi lény, illetve az eszméi által létező teremtmény, hanem anyag és szellem harmonikus egysége, együttlevősége, szellemisége dominanciájával (az 'és, de' relációjában). A szabad akarat vagy a determináció kizárólagos válaszvariációi, antinomikussága helyett, illetve 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 kizárólagos ellentételezettsége alakul át abban az értékhierarchikus együttlevőségben, 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 gondolati eleme*, ahogy meghatározó része ennek a műegészen végighaladó küzdés-filozófia is, a mű végén (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 fajta válaszlehetőségekben, megoldási módozatokban a kategória-párok feszültségének intenzitása csökken, de gondolati ellentételezettségük *nem szűnik meg*. Így spekulatív filozófiai dilemmájuk sem oldódik fel a metafizikus, valamint az antimetafizikus gondolkodás horizontján, mivel a harmadik-féle válaszvariációkban az ellentétek ugyan egységgé, egy hierarchizált együttlevőséggé alakulnak át a záró-jelenetben és egy életintegratív, „életgyakorlati” jellegű bölcsélet szintjére tevődnek át, azonban *a jövő felé nyitottan, potencialitásukban*. Néhány metafizikus kérdés nyitottan marad,⁴²¹ konkrétan az ember „arasnyi lét”-ére vagy halhatatlan-

ságára, 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.⁴²² 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 látatott 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, hierarchizált együttlevőségének harmadik fajta, lehetőségében a jövő felé nyitott „életgyakorlati” válaszvariációját. S akár az egyik korábbi válaszvariáció és érrendszer, 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 lehetségesége. A műalkotás egésze nemcsak *kimozdítja* a befogadót az emberiség problémáinak esetleges reflektálatlan közegéből és nemcsak bevezeti egy erőteljesen és hatványozottan ellentéteessé 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 lehetségesé. A kérdés és válasz struktúra, az antinomikus filozófiai problémakörökben megfogalmazott, hatványozott ellentétbe állított vá-

lasztási 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,⁴²³ 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 e problémakörök logikai formaelve. E filozofikum hatványozott ellentételezettségéből adódóan az esztétikumká váló átlényegülési folyamat eredménye, az esztétikai oldal képződménye felől – S. Varga Pál kifejezésével szólva – a relativitás poétikájaként,⁴²⁴ a halmozottan ellentétes, tagadólagos és folytonosan felülírt, egymással vitatkozó aspektusok következtében az *ironia* olyan poétikájaként is megragadható, mely a történelemmel való kapcsolatát illetően már „romantika utáni, mert általában a romantikus totalizációk ellen irányul” és magának az ironiának a „totalizációját sem engedi meg. Amit állít, azt a szembehelyezett ellentétek viszonylagosságában, a léthez fűződő nyelvi viszony elkerülhetetlen metaforikusságának félig játékos, félig rezignált tudomásulvételével állítja, s ezzel válik kora egyik legjellegzetesebb magyar alkotásává.”⁴²⁵

A „*másképp-értés*” tényezőiről és folytonosságáról című fejezetben három befogadói szereptípus 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 szereptípust, azt az értelmezőt, aki az egymástól különböző nézőpontok, szólamok valamelyikébe helyezkedik és azzal folytat dialógust. Másrészt jeleztem a műegység által felkínált meta-hermeneutikai befogadói szereptípust, mely egyben a kívánatos elemzői szemléletet is mutatja, mivel arra törekszik, illetve „arra kell törekednie, hogy a műben szembenálló világ-alternatívákat explicitté tegye.”⁴²⁶ Meta-hermeneutikainak vélem e befogadói (elemzői) szereptípust, 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 szerepet. Ez egyaránt magában hordozza az *azonosuló* esztétikai viszonyulás lehetőségét, mely egy intellektuális érintettség révén érvényesülhet, hiszen a 'mese rólunk szól', lét- és önértelmezésünket a legmélyebben érintve, 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 lendítve át a befogadót. A műalkotás befogadásának folyamatszerűségében létrejövő befogadói szerep tehát azonosuló-relativizáló is lehet, mivel a befogadás esztétikai tapasztalatát az ironikusság mellett az azonosulásnak, az érintettségnek a tragikum felé hajló minősége egyaránt jellemezheti, összességében egy rezignáltságot eredményezve.

1. 4. Filozófiai hermeneutikai argumentáció

A hagyományos filozófia hermeneutikája a *világértelmezést*, a *világmagyarázatot* tekinti küldetésének és az *értelemadást*, majd a modernitás filozófiai diszkurzusa (Heidegger által hangsúlyozottan) az *emberi élet értelmére való rákérdezést*, valamint a *jelenvaló-lét létmegértésére* irányulót.⁴²⁷ A *Tragédia* mindhármát, illetve annak valamely vetületét hordozza. Egyrészt törekvésében univerzális világértelmezést nyújt, a 'minden' átfogását, mivel egyaránt mondandója van világunk keletkezéséről és pusztulásáról, a világot mozgató princípiumokról; az ember anyagi-szellemi dualitásáról; a tudásról, a történelem menetéről, közöség és egyén kapcsolatáról, az egyén determináltságáról illetve szabad akaratáról, az akarat szabadság hiányáról (stb.).⁴²⁸ Szegedy-Maszák Mihály megfogalmazásában: „a költészet nyelvén próbált megfogalmazni egy teljes világértelmezést”.⁴²⁹ Ahogy a filozófusok a saját világukat értelmezik, úgy Madách is az általa ismert 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 szövege – „a valamit-mint-valamit megértés” filozófiai és a „magát-valamin megértés”⁴³⁰ irodalmi dimenziójának elemeit.

Közbevetőleg megjegyzem, hogy a filozófia és az irodalom beszédmódjának ellentétessége és ugyanakkor a diszkurzivitás és a poétikusság együttlevősége *egy alapvető feszültséget teremt a befogadás folyamatában*. Tudniillik az esztétikai bevonódás ígéretét, az azonosulást többször megszakítja a gondolatiság racionális diszkurzivitása és diszkussziója, a logikai, néhol analízáló következtetésekre és érvelésekre építő beszélgetés, mely már egy filozofikus jellegű értelmezést kíván. Miként az irodalmi 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, miáltal többszörösen megszakad a beleélés katartikus azonosulást és bennelevőséget feltételező esztétikai folyamata. A katartikus átélés szűkebb, a tra-

gikum 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 antikartikusnak⁴³¹ vélik a *Tragédiát*. Meglátásom szerint e két fajta, az irodalmi és a filozófiai beszédmód ellentétes együttlévősége e mű egyik olyan feszültségforrása, mely esztétikai hatással bír.⁴³²

Ahogy a filozófia, úgy a *Tragedia* is a lét egészére irányulva a világ jelenségeit egy összefüggésrendszerben láttatja, hogy közös értelmet fedezzen fel bennük, így filozofikuma a világertelmezés mellett a hagyományos filozófiára jellemző *értelemadás* funkcióját is hordozza, de ugyanakkor modern irányultsággal *a lét értelmére való rákérdésezést is*, melynek nyomán az értelem-keresés, -állítás és -tagadás variációi rajzolódhatnak ki. Konkrétan: 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.⁴³³ Továbbá a 'miként értelmezem a világban önmagam helyzetét és szerepét?' filozofikus hermeneutikai kérdése a *Tragedia* 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 és a dualizmus problémakörén alapulóan eltérő önértelmezéseket mutat a világ működtetésében betöltött szerepüket illetően. Tehát a *Tragedia* filozófiai hermeneutikája, *ahogy a világegész működésére, annak magyarázatára és az értelemadásra, illetve értelmetlenségére irányul* (az ádami értelemkereső; a luciferi értelmességtagadó, -hiányoló és az Úr értelmesség-állító válaszvარიációiban); *ugyanúgy az emberi léttörténések, az emberi létezés milyenségének, szerepének interpretációjára, a lét- és önértelmezésre egyaránt vonatkozik*. Ez az *összetett filozófiai hermeneutika mint a Tragedia* konstruált filozofikumának a minősége, a filozofikus problémakörök formálásának szabá-

lyozottá tett nyitottsága mellett, mint *e problémakörök tartama; egyben az átváltozás folyamatának olyan másik meghatározó tényezője, mely az 'érme' irodalmi műalkotás oldalán, már mint esztétikai sajátosság ragadható meg. Mégpedig a Tragédia hermeneutikai természeteként, a műalkotásban történő világ-, lét- és önértelmezések ontikus folyamataként, mely ugyanakkor többfajta szólamú, így többfajta értelmezést, „hermeneutikai feltölthetőséget” generáló, esztétikai értékre-remtő folyamat is. Ennek kompozíciós és nyelvi szinten is megjelenő többszólamúságát, Ádám, Lucifer, az Úr, Éva és a történeti ember horizontján is kirajzolódó világképeket S. Varga Pál elemezte *Két világ közt választhatni – Világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában* című könyvében, valamint *Történelem és ironia* tanulmányában a különböző nyelvek összemérhetetlenségéből adódó ironiát mutatta be. E paradigmaticusnak bizonyuló koncepcióra, a műben megszólaló nyelvek, nyelvhasználatok és a befogadói nézőpontok vizsgálatának néhány eredményére alapozva⁴³⁴ mutatom be a filozofikum esztétikumká váló átlényegülésének folyamatában a *Tragédia* filozófiai hermeneutikáját, és átminősülését a műalkotás hermeneutikai természetévé.*

Ha Lucifer, Ádám, Éva és az Úr *világmagyarázó, értelemdadó, 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 értelmességét 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 történések szereplője, átélője és az egyes 'valakik' értelmezője és értékelője is folytonosan jelen van (a londoni színing az ádámi reflexiók a színek végére tömörülnek, majd innentől folytonossá válnak a történésekkel párhuzamosan.) Az ádámi hermeneutikai szerepkör össze-

tettsége az emberi létkérdés és létértelmezés komplexitását jelzi: Ádám, az ember egyrészt adott, van, a különböző történelmi aktuális közegekben és alakváltozatokban; mindemellett önmaga által interpretált és értékelt személy is egyben: *irodalmi módon megformált, történelmi alakváltozatokba bújtatott filozófiai (ön)reflexivitás*. És ebbe az ádám – 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 meglátatója, többször előrejelzője, magyarázója a történéseknek és egyben destruktív értékelője, folytonos tagadása, kifordításai, refutatív beszédmódja révén pedig a ’relativizálás poétikájának’⁴³⁵ 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 ádám hermeneutikai szerepkör összetettsége, hogy személyében, álomsorozata és felébredései révén összeolvad a történések szereplője, átélője a történéseket 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* filozofikuma a közvetett és a közvetlen kategóriapárosát is felkínálja, egyben a 20. századi egzisztencialista filozófiai gondolkodásra jellemző megoldást nyújtva: a közvetlen és a közvetett (ébredlét és álomlét) közötti távolságot az *átélés, a megélés intenzitása* hidalja át, mely függetleníteni képes önmagát az álombeli közvetlenség és az ébredlét közvetlenségének kettősségétől. E filozófiai hermeneutikai összetettség egy másik eredménye, amit viszont oly sok értelmező szóvátett már: *Madách* Ádámot mint *egy* embert és mint *az* embert, egyént és az emberiséget egységében tudta ábrázolni.

Az ádám *önértelmezésnek* a műegészen végighúzódo folytonosan alakuló folyamatából annak felismerését emelem ki,⁴³⁶ melyet Lucifer már az első színben előre látott, miszerint az ember „magát Istennek

képzeli”. Lucifer csábításának következményeként lép bele Ádám egy divinatorikus pozícióba, mely a második szín végén a „Legyünk tudók, mint Isten” motivációjában fogalmazódik meg. A paradicsomból való kiűzetetés eljuttatja az „Ön magam levék / Enistenemmé” állapotába. Majd a negyedik színben már ennél is többről van szó: „Erősebb lett az ember, mint az Isten.” (Tudjuk, a „nagy mű” „Hiú törekvés, dőre nagy-ravágy”-nak bizonyul a fáraó-Ádám szemében is a szín végén.) A történelmi színek során Ádám fokozatosan veszít pozíciójából. A hetedik szín végén Ádám Tankrédként szinte lemond divinatorikus jellegű, eszméi révén a világot irányítani szándékozó törekvéséről, amikor így szól: „Mozogjon a világ, amint akar, / Kerekeit többé nem igazítom”. Az Úr első megszólalása kerék metaforájának átvétele jelzi ezt a divinatorikus törekvést: „A gép forog, az alkotó pihen. / Évmillióig eljár tengelyén, / Míg 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 szavaira:

Im itt vagyok, lelkem vágytól remeg,
Belátni a természet műhelyébe.
Felfogni mindent és élvezni jobban,
Uralkodván felsőbbség 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 dőlné össze kebled,
S mindezt elérnéd, Istenné leendnél. –
Kevesbet óhajts, s tán elérheted.

Az uralom az angyalok karának megfogalmazásában az isteni Erőre utal, az élv az isteni „gyönyör”-re, mely Ráfael főangyalnál a Jóság („Ki boldogságot árjadoztatsz, / A testet öntudatra hozva, / És bölcsességed részesévé / Egész világot felavatva: / Hozsána néked, Jóság!”) valamint a tudás az Eszmére. A tudós Kepler – az Úr zárószímben elhangzó „életgyakorlati” bölcséletét, annak életintegratív jellegét előrevetítve – beszél itt tanítványához, aki szinte az ifjú Ádám ’enisteni’, a mindentudásra, az élvre és uralomra irányuló törekvéseinek *hasonmásaként* jelenik meg. (A szereplők hasonmás-jellegét Szegedy-Maszák Mihály veti fel.⁴³⁷) Kepler tehát felismeri az ember divinatorikus törekvéseinek 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 sem fogok fel.” – Keplernek a titkos tudást ígérő válasza igen egyszerű és egyben 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 legjámorabb még.
Mert csak magában múlat csendesen,
Agyrémekekkel himzett világa közt.

Megjegyzem, Madách Imre – Kant hatására vagy tőle függetlenül, nemigen dönthető el – egyik feljegyzésében így ír: „A metafizika annak poézise, mit nem tudunk.”⁴³⁸ E töredék a kanti metafizika és észkritika kontextusában a ’metafizika mint az emberi ész határaitól szóló tudomány’ egyik lehetséges madáchi értelmezését jelezheti. A kep-

leri válaszban egyrészt a metafizikus gondolkodással, filozófiával elérhető tudás kérdőjeleződik meg egyértelműen. Másrészt, (a már nem idézett további válasz során) lehetséges értelmezésében, Kepler „dőröség”-nek nevezi az előítéletmentes gondolkodás útjába álló, a „szentséges kegyeletül” létrehozott, és a „már megalakult hatalmat” védő ideológiákat. Mindezzel szemben, az utókorba, az „egykor”-onba helyezve (mely a befogadó számára a romantika korát idézheti fel) az egyszerűt és természetest állítja:

Mely ott ugrat csupán, ahol 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 sem veszik.” Filozófiai olvasatomban a tan életintegrativitásáról, a „minden érti” sensus communisáról (kanti eredetű fogalommal), illetve a művészetnek az életben benne-levőségéről, valamint az egyszerűségről és a természetességről van szó, mely Kepler-Ádám felismerésében egy „életgyakorlati” bölcselet csírájaként körvonalazódik. Az „életgyakorlati” bölcselet további elemét, *az ember-mivolt és élet alapkarakterét, az „élet küzdelem” gondolatát szintén Ádám ismeri fel, valamint a szabad akarat mint az ember további lényegi sajátossága* melletti kiállása juttatja a szikla szélére. Tudjuk, mindkettőt, annak kérdőjelezése, 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 eszményesítesz, / Kifogsz az élő nagy természetten.” Lényegi figyelmeztetése és megállapítása Keplernek:

De a szabályt, a mintát hagyj pihenni.
Kiben erő van és Isten lakik,

Az szónokolni fog, vés vagy dalol,
Ha lelke fáj, szívrázóan zokog,
Mosolyg, ha a kéj mámorát alussza.
S bár új utat tör, bizton célra ér. –
Művéből fog készíteni új szabályt,
Nyűgül talán, de szárnyakul soha
Egy törpe fajnak az absztrakció.

A metafizikus tudás, a bölcselet „Agyrémekkel himzett világa”, a szövevényes tan nem vezeti előbbre az embert. Kepler-Ádám szerint, *az ember „istení része”*: *az alkotó erő*, mely nemcsak „a kulcsszavak szintjén” jelenik meg,⁴³⁹ hanem itt konkretizálódik is: a szabályokat átlépő, az újat létrehozó, a teremtő, a (művészi) alkotásban realizálódó erő. A „sárgult pergamenteket” tűzre dobó gesztus az önálló és előítéletmentes gondolkodás előtt nyit teret. Az „életgyakorlati”, életintegratív bölcselet (rousseau-i áthallással) tovább körvonalazódik 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 teóriát 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 divinatorikus pozícióját jelzi:

Kilöktem a gépből egy föcsavart,
Mely összetartá, a kegyeletet,
S pótolni elmulasztám más erősszel.

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.«⁴⁴⁰ 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 *divinatorikus törekvések hiábavalóságának tudatosulásával*, másrészt egy isteni attribútum, egy isteni rész, az „erő”, mégpedig az *alkotó erő felismerésével*, az ember-mivolt lényegi sajátjaként. Ugyanakkor a metafizikus bölcsélet is megkérdőjeleződik, ahogy majd a felvilágosodás racionalizmusa és a hasznosság szolgálatába állított tudomány is, a falanszter-színben.

Éva inkább átéli, átérzi az eseményeket, *benne* van az életben. Az ádám minden-tudásra való vágyódás, az értelemadó és -kereső, önértelmező reflexiók helyett őbenne mindvégig egy eredendően ösztönös, érzelmi alapú és intuitív beállítottság, az életben-benne-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 zavarna folyvást.” Ebből a fejedelmi pozícióból folytonosan veszít, a prágai színben „méregből és mézből” összeszúrt Borbála, a párizsi és londoni színben kettős alakváltozatokra hasadva. Éva végül két végletesen ellentétesre feszített minőségben és egyben alakváltozatban összpontosul: a londoni jelenetben a sírt „glóriával” átlépő Éva alakja állítatódik szembe az eszkimónőével. A londoni szín haláltánc-jelenetében Éva az, aki megfogalmazza isteni attribútumát, a gyönyört.⁴⁴¹ „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 süllyedés ívét is, a „megtestesült Költészet”-től az állati szintig:

A nő, az eszmény, e megtestesült
Költészet, hogyha süllyedt, torzalak lesz,
Mely borzadályt szül. Menj, ne lássam őt.
(...)
Öleljem ezt, ki egy Aszpáziát
Tarték karomban! Ezt, kiben derengni
Látom megint annak vonásait,
De úgy, mint hogyha csókjai között
Állattá válna. –

Éva alakváltozatainak *szélsőségesen és kizárólagosan ellentétesség formált kettőssége* figyelhető meg, ugyanakkor az ellentételezettség együttlevőségének feszültségteremtő ereje. Kettősségének pozitív alakváltozatai hatékonyan segítik Ádámot.⁴⁴² Éva életben-benne-levése egy közvetlen tudásban nyilvánul meg, pozitív alakváltozataiban a transzcendencia immanenciájának tudását is hordozva. Ez a minőségi többlet hangsúlyozottan jelenik meg a zárójelenetben, hiszen *Éva nemcsak közvetíti az „égi szó”-t, hanem rögtön érti is az Úr szózatát, az „életgyakorlati” bölcelet sommázatát*, míg Ádám csak gyanítja, ám követi. Pozitív történelmi alakváltozatú megszólalásaiban az „életgyakorlati” bölcelet csirái 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 magasabbrendű, közvetlen célt”, segítve a „millióknak kell érvényt szereznem” felismerésében.⁴⁴³ Az athéni szín elején Luciaként, Kimónnal beszélgetve igen jó emberismerőnek bizonyul:

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

S ha férjében, Miltiédászbán a nagyravágy erősebbnek bizonyulna, mint a szabadságszeretet, Lucia-Éva megátkozna férjét, vagy másképpen fogalmazva: „Luciától tudjuk meg, hogy Miltiédész-Ádám egyetlen jellemhibája a »nagyravágy«.”⁴⁴⁴ A római szín végén szintén az „új-rakezdési jelenetben Éva jár az élen – mint mindig, amikor az Úr nézőpontja iránti érzékenység válik fontossá”.⁴⁴⁵ Éva értése nem közvetett, hanem *egy közvetlen hermeneutika*, negatív alakváltozataiban az adott kor atmoszférájának megfelelő, abban elmerülő *megélt értelem; pozitív alakváltozataiban pedig, a transzcendencia immanenciájának tudása*. „Éva intencióinak alakulásában mindvégig 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.”⁴⁴⁶ Ahogy Éva idézi elő anyaságával a Lucifer elleni ’lázadásukat’ is. Ez a *többlet* egyben a *legsúlyosabb kritikáját adja* a mindent megismerni akaró ádám tudásnak, az eszmehitnek és a luciferi hideg tudásnak és dőre tagadásnak, a spekulatív (metafizikai és antimetafizikai) gondolkodásnak egyaránt. Mégpedig az életintegratív, „életgyakorlati” bölcelet felől (aminek kinyilatkoztatója az Úr és előrejelzője a tudós Kepler) történik meg ez a kritika, hiszen ennek értője, közvetítője és hordozója (az életben-benne-levő) Éva, a küzdő Ádámnak is lendületet adó, az „égi szó”-t közvetítő nő. Míg Ádám létezésének értelmességét a külvilágban objektívalódott jelenségekben keresi, addig *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 ádám 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, küzdés-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 demonstrál-

va 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 sejti, 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 nyűgül van csupán.

A világ ura, ki éppen öngyilkosságra készülődik: nagyszerű az *irónia*, s tán a legkirívóbbak egyike, hiszen ez most nem Lucifer szólamának szinte már megszokott poétikája (és nem is a Lucifer szólamát itt-ott megkérdőjelező Ádámé), hanem ez az irónia Ádám öngyilkosságra készülő léthelyzetének és divinatorikus szólamának tagadólagos viszonyából ered. Majd az első ember, ki a nőt egyetlen értékcsökkentett 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, ellened hiába vívok: / Emelj vagy sújts, kitárom keblemet.” Az Urát elhagyó ember visszatért Urához. Egyben 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”,⁴⁴⁷ azonban válasza határozottan mutatja, hogy elfogadja az Úr, illetve Istene hatalmát és akaratát: „Ha úgy akarja Isten, majd fogamzik / Más a nyomorban, aki eltörüli, / 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 veszek 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 és megtalálni, hanem egyszerűen és életintegratív módon magában az életben, az emberi létezés legnyilvánvalóbb és legnagyobb értelemében: a gyermekben, azaz az élet folytonosságában. *A gyermek révén válhat az ember – az Úr-hoz 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 összemérhetlensége vezet ahhoz a revelatív felismeréshez, hogy a lét értelmére nem csupán az e világi történelem vagy az önistenítő szellem nyelvén lehet rákérdezni.”⁴⁴⁸ 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 tárgyiasságával egyetemben mint általa *létre-hozottat* tekinti. 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.”⁴⁴⁹ 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 teremtő akaratát ismerik el teremtettségük minőségében, „hogy szellemük anyagi létüktől függ” és „az Úrtól való teremtettség tudatát őrzi bennük eszméletüknek az a része, amely a harmónia biztosítására törekszik és tudatosítására szolgál. Különösen Éva marad „közvetlenebb kapcsolatban” az Úrral. Valamint az „Úrhoz fűződő kapcsolatként értékelik a költészet, a zene iránti fogékonyságukat [...]”⁴⁵⁰ „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«.”⁴⁵¹ A filozófiai hermeneutika felől az Úr a teremtett világ értelmességét állító voltában, s mind ebben, mind önértelmezésében kerül szembe Luciferrel, mely egyrészt a monizmus és a dualizmus, valamint a létezés értelmességének, illetve értelmetlenségének dilemmáját generálja.

Ádámot és Lucifert eltérő, ellentétes hermeneutikai attitűdje 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 mutatózó, Lucifer

által láttatott és értékelt álomszínek hatására, de a zárójelenetben valamennyi, a létezés értelmességéhez kapcsolódó hit-elemet transzcendentált módon visszakapja 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 még egyszer és utoljára az ádám hit hermeneutikája, annak „transzcendentális intenció”-n alapuló jellege. Luciferé a *gyanú hermeneutikája*,⁴⁵² melyet egy radikális *destruktív kétely irányít*, így az ádám 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.⁴⁵³ *Ádám abszolútizál, Lucifer pedig relativizál.*

A *Tragédia* egyik 'legművészibb' vonása az, hogy az ádám és luciferi hermeneutikai kétszólamúság és egyben kétfajta retoricitás a lehető legtermészetesebben szólal meg *ugyanazon* történelmi fejlemények vonatkozásában; Gadamer kifejezésével szólva, nyelviségük „retorikai és hermeneutikai aspektusai teljesen áthatják egymást”.⁴⁵⁴ 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 látta.⁴⁵⁵ Ezt a kétfajta hermeneutikai hozzáállást elkülönöző nyelvük, szövegművelésük jelzi, melyet S. Varga Pál Lucifer illetve

Ádám (valamint az Úr, Éva és a történeti ember) szólama felől igen meggyőzően elemzett, bemutatva az értelmezéstörténet jónéhány, ellentmondásos vonulatát is.⁴⁵⁶ Így csupán a filozófiai nyelvhasználat egy meghatározó sajátosságát emelem ki a továbbiakban. A *Tragédia* versbeszédében ott a nyilvánvaló filozófiai nyelvhasználat (idő, tér, szellem, anyag, eszme, erő, jóság, lét, kezdet, vég, végetlen, űr, végzet, szabadság, szabad akarat stb.⁴⁵⁷), 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 konstatálásról 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.”⁴⁵⁸ 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 a befogadóra, az elemzőre vár, mely a több mint négyezer sornyi szöveg kontextusának rejtvényyszerű felfejtésével, *kiegészíthetőségével* közelíthető meg, a „hermeneutikai feltölthetőség” egyik működési módjaként.⁴⁵⁹

Ádám és Lucifer nyelvhasználatának esztétikai jellemzője, hogy egy folyamatos és hatványozott feszültség van az ádami érzelmi, hangulati líraiság és a drámaiság illetve a luciferi filozofikus argumentáció és retorika között. Az ádami líraiság is kettős jellegű, a heroikus patetizmus küzdés-elszántsága és egy folyton megújuló lelkesedés vegyül a bukások, a csalódások fájdalmas tragikusságával, ’búcsúzavainak’ elégi-kus, melankolikus hangjával; míg vele szemben a kevert hangnemek polifóniája Lucifer nyelvének sajátja, a humor, a szarkazmus, a gúny, de legtöbbször az *irónia* esztétikai minőségeinek vegyítése. A filozófiai nyelvhasználat aforisztikus sűrítettsége, tömörsége és elvonatkoztató jellege, valamint az irodalmi nyelvhasználat poétikussága (líraisága és drámaisága),⁴⁶⁰ a tragikum és az irónia esztétikai minőségei), mindezek

együttlevősége 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 tárgyiasság szintjén érvelési stratégiaként* (a manipulatív meggyőzési technikák alkalmazásával⁴⁶¹) és *ironikus retorikaként jelenik meg*. A filozófiáról való hagyományos gondolkodásban az argumentációt tartják a filozófia egyik megkülönböztető sajátosságának, mégpedig a 'meggyőző argumentáció'-t. Descartes óta pedig a kételkedés az, ami a tagadással együtt az átfogó modernitás filozófiai gondolkodásának alapvető jellemzője. Meggyőzési 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 módok közül egyik sem, így Luciferé sem válik abszolutizálttá, ahogy érvénytelenné sem, mint ahogy Ádám szólama sem és az Úr, 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 szembe forduló 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.”⁴⁶² Az irónia ugyan jobbára Lucifer szólamának sajátja, azonban detotalizációs jellege révén, így önmagára is visszahatóan, egy folytonos ellentételezettségben megnyilvánulva, a műegész dialogikus szerkezetét hálózta át. S. Varga Pál könyvében a fő szövegek egyikeként Lucifer céljának, stratégiájának, szólamának, retorikájának formálódását mutatja be,⁴⁶³ *Történelem és irónia* tanulmányában pedig, az irónia megnyilvánulási formáit elemzi a műegészre 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 kizökkenésével kelt ironikus hatást” vagy a Lucifertől és néhol Ádámtól eltérő nyelvi világok összemérhetlenségén alapul (itt egyetlen példát említve: a falanszter-színben

Ádám és a Tudós párbeszédében). A befogadó számára az irónia di-
rektebben megnyilvánul Lucifer „félre” (egy „odaértett közönséghez”
történő) kiszólásaiban és anakronizmusában.⁴⁶⁴ Ugyanakkor az iró-
nia Luciferre is visszahat, néhol Ádám részéről, míg másutt egy-egy
történés hordozza azt önmagában. A XI. színtől „kibővül”, mivel Lu-
cifer és Ádám alakja egyszerre áll „a történések szintjén s a fölött.
Ezzel az irónia tere is kibővül, legyen szó akár az alakok nyelviségé-
ről, akár a történet színreviteléről.”⁴⁶⁵ Az irónia, a műegész dialogi-
kus szerkezetét áthálózva⁴⁶⁶ a filozofikum oldaláról az ellentétek hat-
ványozottsága révén a bizonytalanság-keltés, a relativizmus eszköze
is, melynek viszonylagosságát a *Megformált filozofikus problémakörök*
című fejezetben részletezem.

A luciferi filozófiai hermeneutikai argumentáció példaként, a *Tragédia*
filozofikumának egy meghatározó problémakörét, az *anyag és a szellem*
metafizikus problémakörének formálódó logikai ívét mutatom
be, melyen belül az argumentáció az anyag és a szellem *kizáró* ellentétes-
ségére vonatkozik. Lucifer, a szellemlény, önmagát a „tagadás ősi szel-
leme”-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 irá-
nyul. Lucifer célja: bizonyítani az Úr számára, hogy vele egyenrangú
lény, abban az értelemben, ahogy önmagát a világ működéséhez szük-
séges negatív princípiumként meghatározza, dualista felfogásának ho-
rizontján belül. Így célja az is, hogy bizonyítsa nemtetszésének igazát: az
Úr teremtése tökéletlen, mind az anyag létrehozása miatt, mind az anyag
és a szellem vegyülékéből teremtett ember miatt. Az Úr által a képére
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, még-
pedig abban, hogy az anyagot létrehozta és azt a szellemmel vegyi-
tette, mely teremtményében, az emberben „öntudatra kél”. Az Úr szá-
mára, teremtményén keresztül, közvetetten bizonyít Lucifer, illetve ez
a meggyőzősi harc, küzdelem az Úr és Lucifer között az ember, az
emberiség színterén folyik, miután ’osztályrészét’ követelve, „egy tal-

palatnyi 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-szellemi dualitásának, annak végletes és kizárólagos szembeállításának összes gyötrelmét, s hogy megpróbáljon kilépni anyagi meghatározottságából (az űr-szinben 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 teremttségének „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” metafizikai függetlenségének gondolatával, sőt a kitaráshoz még reményt is adva, hogy *minél élesebb legyen* az embernek a lényében és jövőbeni sorsában a szellemi és az anyagi diszharmonia, az anyagnak a szellemséget lehúzó hatalmának, illetve az anyag és a szellem kizárólagosságának megtapasztalása. Ezt az ádámi, az anyag és a szellem kizárólagosságának megtapasztalását erősíti fel a szellemi értékek elsatnyulása feletti luciferi sajnálkozás is, különösen a londoni színben (melyet látszat-sajnálkozásnak is értelmezhetünk).

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 olyanná, aki az Urat tagadja, ugyanakkor ahhoz hasonlítja önmagát. 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, aki mer.

Lucifernek, a manipulatív technikától hemzsegő csábítás⁴⁶⁷ 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. Ádám 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 űr-színben azzal, hogy *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 utolsóknak 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 legdőntőbbnek 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 válassz jó és rossz között, / Hogy önmagad intézzed sorsodat.” Szinte törvényszerű a *Tragédia* filozófiájának ellentételezésekre építő logikájában, hogy ezt az elvesztettnek hitt, a szabad akaratba vetett értelmességet éppen az Úr adja

vissza Ádámnak az angyalok karának éneke szerint. Úgy, mint egy transzcendens terv determinációjába helyezett szabad akaratot. Mégpedig az eddig kizárólagos ellentétbe állított determinizmus *vagy* szabad akarat helyett *a kettő egységét egy értékhierarchizált együttlevőségben*, melynek értelmében egy transzcendens 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 / Pajzsul áll Isten kegyelme.” Ahhoz azonban, hogy Ádám a maga számára legfontosabbnak vélt szabad akarat eszméjét mint szellemi lényegét, mint szellemi létének értelmet és alapját is jelentőt visszakapja egy transzcendens meghatározottságba helyezve, egyrészt fel kellett ismernie ezt a *meghatározottságot*, azaz el kellett ismernie az Úr hatalmát és akaratát, mely *a divinatorikus pozícióról való lemondásával jár együtt* („Uram, legyőztél. Ím porban vagyok / Nélküled, ellened hiába vívok”). Másrészt meg kellett találnia, fel kellett ismernie *anyag, biológiai, azaz természeti lényként való létezésének minőségét, 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. Ekképpen *az anyag és a szellem kizáró jellegű ellentételezettsége egységgé alakul, a szellem dominanciájával, az ellentételezett pólusok 'vagy-vagy' relációjával szemben az 'és, de' relációjában. Ez a szellemi dominancia a magasabb, értékesebb létszféra felé irányuló jellegben nyilvánul meg.*

1. 5. Dialektika és a filozofikus problémakörök formaalkotó elve

*A Tragédia filozofikuma egy folyamatosan formálódó gondolati építmény, nem egy egységes*⁴⁶⁸ *vagy egy szisztematikus filozófiai gondolatrendszer,*⁴⁶⁹ *nem is egy filozófiai téziszgyűjtemény, netán egy ellentétek sorozatába állított eszmei forrás-anyag gyűjtemény. Ugyanakkor nem filozófiai értekezés, nem alkot konzekvens filozófiai elméletet,*⁴⁷⁰ *hanem egy irodalmi műalkotásba átformált sajátos filozófiai hermene-*

utika. Meggondolandó jellegét éppen az nyújtja, hogy a filozofikum konstruálódása egy feszültségekkel telített, dinamikus alakulási és történelmi *folyamat*, mely a legátfogóbb vetületben a 18. század végi és a 19. század első felének univerzális igényű, filozófiai diszkurzusának narratíva-elemeivel és (részleges) *megkérdőjelezésével* történik, ennek válsága leképeződéseként; ezen belül a metafizikus és antimetafizikus gondolatiság kizáró ellentételezettségét magába foglaló, majd azzal ismételtlen szembeállított bölcsélet életintegratív, „életgyakorlatív” tételével. E hatványozott tagadás és a filozofikus problémakörök szabályozott nyitottsága, így a filozofikum formaelvként megnyilvánuló sajátosságai a modernitás filozófiai diszkurzusának alapjellemzőjét, a dialektikus tagadást és a ’jövő felé nyitottságot’ mutatják Madách fő művében.⁴⁷¹ Nemcsak reprezentál, hanem egyben *kifejezi azt a módot, ahogyan reprezentál*.

E filozofikum további minősége – a diszkurzus és narratíva jellege, a kérdés- és problémacentrikusság, a filozófiai hermeneutikai argumentáció mellett – az, hogy *a gondolatiság egységét, koherenciáját a különböző filozofikus problémakörök azonos formálódási módja*, annak azonos logikai elve hordozza, mely *e filozofikum sajátos dialektikájának esztétikai vetülete*. Ez az azonos formáló-logikai elv a *Tragédia* filozofikumának *rendszerű* jellegét látatja, 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, válaszvariációkban: így a két, szélsőségesen, kizárólagosan szembeállított válaszvariáció után megfogalmazódó harmadik fajta (mindkettővel ellentétes) megoldási módozatban, az ellentétek egységében, az egyik pólus értékhierarchikus dominanciájával. Ugyanakkor e formálási folyamatban egyik módozat, válaszvariáció sem válik abszolutizálttá az egyes problémakörökön belül. Ez a logikai-formáló elv mint sajátos dialektika, a műegész *filozofikumának az esszenciája*: a létezés a (metafizikus és az antimetafizikus filozófia problémaköreiben feloldhatatlan) kizárólagosan ellentétes pólusok (önhasonló sorozata) mellett (egy életintegratív, „élet-

gyakorlati” bölcelet horizontján megfogalmazottan) az ellentétek egységévé alakuló folyamata is, melyben az *ellentétek egysége egy értékhi-erarchizált együttlevőségben rendezett*. E folyamat esztétikai vetületben nem lineáris, a befogadói visszacsatoló mechanizmusok révén is egy folytonos felülírás jellemző rá.

A *Tragédia filozofikuma* tehát nem tézisszerűen kifejtett e műalkotásban, hanem a *filozofikus problémakörök formálásának logikai elvében, sajátos dialektikájában megmutatkozó*. Ezért nem beszélhetünk filozófiáról a *Tragédia* esetében, bármilyen markáns filozofikus minőségei is vannak, mivel a *filozofikus kérdésközpontúság és a metafizikus problémakörök megoldási variációi, interpretatív és szabályozott nyitottsággá lényegülnek át; a filozófiai hermeneutikai argumentáció hermeneutikai természetté és „feltölthetőséggé” alakul; a filozofikum sajátos dialektikája pedig hatványozottan ellentétes és az ellentéteket együttlevőségükben láttató formaelvű minősül és egyben lényegül át*.

A *Tragédia* filozofikumának folyamatosan formálódó jellege mindenekelőtt az európai filozófiai gondolkodás ősi formájával és témájával állítható párhuzamba, mivel magában hordozza a filozófiai kérdésekre adott válaszvariációk ellentétessége révén a szókratészi-platóni dialógusba bújtatott érvet és ellenérvet. Imre László egy rövid utalásban már jelezte a párbeszédnek a szókratészi dialógussal való rokonságát, egy másfajta hasonlóságot kiemelve: „Madách a »gondolatok bábá«-jának szerepét többnyire Luciferre bízta, aki a szokratészi dialógus eszközeivel kényszeríti Ádámot a csalódásra. (Ádám gondolatát szándékosan torzítja, ad abszurdum viszi, hogy ez úton bizonyítsa be annak tarthatatlanságát.)”⁴⁷² E műalkotást a szókratészi-platóni dialógussal rokoníthatóan a kérdezés nyelve jellemzi,⁴⁷³ a kérdésfeltevések és válaszok, „állítások és ellenvetések, fölszólítások és tagadások”⁴⁷⁴ váltakozása, mely *dialektikus jelleg ugyanakkor többször ironikusságot generál*.⁴⁷⁵

Meglátásom szerint, ha filozófiai párhuzamot keresünk a dialektikus jegyek vonatkozásában, 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 dialektikával*⁴⁷⁶ való párhuzamot lelhetjük meg, a kanti antinomikus dia-

lektika⁴⁷⁷ mellett, minthogy a hegeli dialektikáét, egyetértve azokkal az elemzőkkel, akik tagadják a fejlődéselvre építő hegeli dialektika „tiszta” átvételét.⁴⁷⁸ A Madách-irodalom eddigi, inkább jelzésszerű párhuzamának megállapításán túl azonban árnyaltabb ez a rokonság. 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 *átmegy a maga ellentétes '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, ezáltal a megszerezhető tudás dialektikusságát.⁴⁷⁹ A platóni dialektika a „továbbkérdezés művészete, ez pedig azt jelenti, hogy a gondolkodás művészete”,⁴⁸⁰ 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 pozitívítások és a negatívítások folytonos, többször ironikus hatású egymásba-játszása révén. A jelenetek többségét erre a szókratészi hagyományra épülő kérdezés és a válasz, majd a továbbkérdezés nyelve és dinamikája, dialektikussága jellemzi. A bipolaritások együttese és feszültsége, a platóni kérdező, továbbkérdező nyitottság, az 'így van – nem így van' dinamikája teszi a *Tragédiát* sokunk számára ma is meggondolandóvá. Ez a (szókratészi-platóni jellegű) 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 *Tragédiá*-ban a szókratészi-platóni dialektikától abban *különbözik*, hogy nem egy egyenrangú egysége az ellentétes filozófiai válaszoknak, hanem *az ellentétek olyan együttlevősége, melyet valamely szembenálló pólus dominanciája jellemez egy értékhierarchikusságban*. 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 filozófikus problémakörök megformálásának folyamata, egy 'és, de' relációban.

1. 6. A filozofikus problémakörök (humboldtianus) holisztikus mintázata

A *Tragédia* filozofikus problémaköreinek mint a filozofikum gondolati alapegységeinek a belső formálási módját, megoldási módozatait, választáriációit vizsgálva meglátásom, hogy az egyes filozofikus problémakörök formálásának logikai és egyben strukturáló elve a mű filozofikumának egészét képezi le, azt, hogy *a létezés az ellentétek kizárólagossága mellett az ellentétek (értékhierarchizált) együttlevőségévé alakuló folyamata*. Az egyes filozofikus problémakörök mint gondolati alapegységek formálódó struktúrája és a filozofikum mint az egész ezen összefüggése: Madách kedves könyvének, Alexander Humboldt *Kosmos*ának természetfilozófiai holisztikus felfogásával mutat *hasonlóságot*. Megjegyzem, hogy a *Kosmost* a memoár irodalom szinte egyedüli könyvként emeli ki, Madách Imre kedvenc olvasmányaként az ötvenes évek második felében.⁴⁸¹ Alexander Humboldt 1845-ben megjelent művének alapos ismeretét Madách vanyarci baráti köre, Veres Pálné és lánya, Szilárda is megerősíti, melyet Palágyi Menyhért idéz.⁴⁸² Palágyi közvetlen párhuzamot nem talál, azonban ihlető forrásnak látja Humboldt *Kosmos*át egy „erkölcsi Kosmos” megírását illetően. Hozzá hasonlóan én is csak feltételezéseket tehetnék arra vonatkozóan, hogy e bizonyítottan kedves olvasmánynak, a ’keze ügyében’ lévő Humboldt *Kosmos*ának milyen hatása lehetett a *Tragédiára*, a természetföldrajzi és kozmológiai ismeretek – a III. és a XIII. színbe való – részleges beemelésén túl. E helyett egy analógiára hívom fel a figyelmet: úgy vélem, 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. Azt azonban tudjuk, hogy 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 eszmetörténeti horizontunk felől tekintve, többek között Békés Vera tudománytörténeti- és tudományelméleti kutatásai nyomán (is) Alexander Humboldt-ot vélik az egyik legkiválóbb reprezentánsának „a pozitivistá 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, pozitivistá, mechanista szemléletű természet- (és társadalom-) tudományokkal szemben.”⁴⁸³ A „göttingai paradigma” holisztikus szemléletének reprezentáns műve Alexander Humboldt *Kosmosának* 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”⁴⁸⁴ ragadjam meg. A Humboldt-fivérek egy olyan „hiányzó paradigmát”⁴⁸⁵ 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 paradigma⁴⁸⁶ mellett a humboldtiánus természetfilozófia is. Organikus szemléletű tudományos programjuk bármely ún. „természetes rendszer” (a kozmosz, a természet, a társadalom, egy élő szervezet, az ember, a nyelv, az anyagi kultúra stb.) leírásán alapul, melynek lényege *a holisztikus felfogásban, (egy valamely) rendszer egészének mint szervesen összefüggő egésznek a felfogásában ragadható meg*.⁴⁸⁷ *A holisztikusan felfogott struktúra mint az egész organizmus (valamely természetes rendszer) szerkezeti szintje, ahol az egész több, mint részeinek összessége, egy olyan hálózat, szöveték, melynek bármely pontját érintő változás kihat az egész rendszer működésére, a minden, mindennel összefügg jegyében.* E holisztikus jellegű struktúrában *a hete-*

*rogén részek, összetevők keveredéseként, ötvöződéseként előálló alapegységek leképezik az egészet, mivel az alapegységek kapcsolódási alakzatai csakis arra a struktúrára mint egészre jellemzőek.*⁴⁸⁸

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 rejtett hatású képviselőjét, Georg Christoph Lichtenberget 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.”⁴⁸⁹ Közvetlenül 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 teoriát s ráalkalmazták az életet, most midőn ezt vizsgálják tüzetesen, eredményeiből kell a teoriát vonni. Nem a szirmok száma, kémiai agentiák 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 bölcsönktől nevel. Amint félhold vagy kereszt állt rajta.”⁴⁹⁰

Meglátásom szerint, a „humboldtianus, göttingai paradigma” organikus, holisztikus 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 holisztikusan 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, és emellett*

magára a műegész filozofikumára mint egészre jellemző. (Ahogy az előzőekben ezt bemutattam, mégpedig a *Tragédia* filozofikumának szabályozott nyitottsága felől valamint a kérdés és a válasz dialektikáját elemezve, miszerint a filozofikus problémakörök közös formálási, logikai és egyben strukturáló elve magának a filozofikumnak az esszenciája. A továbbiakban pedig nyolc ilyen filozofikus problémakört vélek elkülöníthetőnek.) Tehát a *Tragédia* egy olyan organikus 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 mintázatból fakadóan, az egész több mint alapegységeinek, azaz problémaköreinek összessége. Ez a többlet az alapegységek, a problémakörök *önhasonló (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) *önhasonló sorozatának és holisztikus mintázatának köszönhető, mivel önhasonlóságuk révén kivetülnek egymásra és az egészre, így a gondolati feszültség hatványozott, fenntartása folyamatos és igen intenzív a műalkotás egészében.* Két alapvető logikai elv érvényesül ennek során: *az ellentét – a gondolati alapegységeken 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.*⁴⁹¹

II. 2. A feszültségteremtés mint az intenzív esztétikai hatás forrása

„Végső 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.”⁴⁹²

Szegedy-Maszák Mihály, 1978

A *Tragédia*: Madách polemikus bölcselkedése, mely magába sűríti élet-és sorsérzését, viszonyát a szűkebb-tágabb valósághoz, világmagyarázatát, lét- és történelem-értelmezését. A sűrítésből (is) fakadó eltérési fokozatok – a bibliai történettől, a kanonizálódott történelmi eseményektől – kényes egyensúlyát teremti meg. S mint minden irodalmi alkotás: a nyelvi jelekkel, emberi léthelyzetekkel, sorsokkal, magatartásmin-tákkal, eszmékkel, 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 voltaképpeni magja Madách tehet-ségének. Történelmi színei lehetnek szaktudományi tekintetben igazak vagy hamisak, mindegy, de van levegőjük, eszmei és hangulati egy-ségük. Ugyanezzel a tömörítéssel dolgozik a részletekben. A valóságnak akármely fölkapott kis mozzanatát át tudja itatni az egyetemesség hangulatával; látszólagos csekélységekkel tud úgy szemlélni, hogy az embernek és a földi létnek törvényszerű, tipikus jellegzetességét lássa meg bennük.”⁴⁹³ Németh G. Béla a *Tragédia* nyelvének belső po-lemikusságát, a szokatlan társításokat, a képhasonlat nélküli, „szituációs metaforikusságot”, a jelképhasználatot, nyelvének méltóságát emeli ki, a történelmi rétegzettséggel együttjáró archaikus ízt és heterogenitást, valamint a *sűrítés nyelvi aspektusait*, a jelentéssűrűsödést létrehozó szentenciózusságot, aforisztikus tömörséget és a még kialakulatlan-nak tekinthető magyar bölcséleti nyelv kifejezőkincsével formált filozófiai nyelvhasználat tömörségét és sokrétű fogalmiságát.⁴⁹⁴

A sűrítés, a típusmeglátás, a korábrázolás tömörsége mellett az *el-lentételezésre* figyelt fel leginkább az értelmezéstörténet, melyet job-

bára 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 végletes ellentétek vagy kettős polaritások állandóan felülírják egymást, hol az egyik válik érvényessé, hol a másik, ugyanakkor kritikusan megújítják egymást és egy egészet is alkotnak.⁴⁹⁵ A bipolaritások együttese, a (szókratészi–platóni) kérdező-továbbkérdező nyitottság, az 'így van – nem így van' dinamikája teszi a *Tragédiát* sokunk számára ma is meggondolandóvá. 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 antinómák), továbbá az ellentétes szerkesztésmódú és modalitású mondatok gyakoriságát említhetjük meg, a szereplők ellentétes jellemvonásait és egymáshoz való viszonyát, a mű szerkezetének ellenpontoszó elvét, valamint a szólamok, az ön- és létértelmezések, a világmagyarázatok, értelemadások és az értékszerkezetek ellentétesességét, a filozofikus problémaköröknek az ellentétek kizárólagos, majd egy egységgé, értékhierarchizált együttlevősséggé alakuló folyamatát, így a [metafizikus ↔ antimetafizikus] ↔ „életgyakorlati” bölcsélet hatványozott ellentételezettségét, Ádám abszolutizáló, Lucifer relativizáló filozófiai hermeneutikáját (stb). A *Tragédia* alapvetően dialogikus formájában az *irónia közlésmódja* igen gyakran az ellentétek általi viszonylagosságából ered, miáltal az elbizonytalanítás, a *detotalizáció eszköze*. Sokrétűen használt, jobbára 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.⁴⁹⁶ Ellentételező a formálás abban az értelemben is, hogy nem-

csak az ellentétes viszonyba állított jelenségek *halmozását* tapasztaljuk, mely itt-ott harsánnyá, rikitóvá, 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 göngyölködik fel: így az ellentétek hálózata révén a *Tragédia szövege a heterogén jelenségek szokatlanul nagy mennyiségét tudja koherens egészé* összefogni.

Az ellentételezések különböző szintű és formájú megvalósulásaiban a filozofikus problémafelvetésekre adható lehetséges válaszvariációk ellentétes sarki pólusai közötti *feszültség az esztétikai és intellektuális hatáskeltés egyik leglátványosabb eszköze a műben*. E feszültség szemantikai szinten elsősorban – Szegedy-Maszák Mihály, mottóként idézett tömör megállapításával egyetértve – az egymást kizáró világmagyarázatok,⁴⁹⁷ az ellentétes ön- és létértelmezések, értelemadások és -tagadások (a filozofikum filozófiai hermeneutikájának), valamint a különböző filozofikus problémák 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 önhasznószerű jelleggel formázott alap-egységek, filozofikus problémakörök jönnek létre a XV. szín végére, melyek fraktálszerűen 'holisztikus mintázatúak'*. E formálási folyamat esztétikai funkciója a *folytonosan meglévő dinamikus és gondolati feszültség fenntartása a befogadó tudatában*.

A feszültségteremtéshez és esztétikai hatásához egyrészt a bizsziáció 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 modernitásban vált kitüntetett célá és értékévé,⁴⁹⁸ hiszen az elmúlt két, két és fél évszázadban a műalkotás már nem csak mint az életeseemény tartozéka, vagy visszatükröző utánzata, hanem autonóm, különálló dologként

tárgyasítódott, 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.⁴⁹⁹ Az oszcilláció jelenségét Hankiss Elemér elemezte igen alaposan *Az irodalmi mű mint komplex modell* című könyvében.⁵⁰⁰ 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, úgy szólván 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.⁵⁰¹ A kreatív tevékenység azáltal, hogy kapcsolatot teremt a tapasztalatok korábban össze nem függő síkjai, mátrixai között, egyben az „eredetiség győzelmét”⁵⁰² jelenti a szokások fölött.⁵⁰³ *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 metafora⁵⁰⁴ 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.⁵⁰⁵

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 jelentés-adó szándéka. Másrészt *határt szab* az érthetőség, a mindenkori befogadó értelmezési készsége és képessége, valamint harmadrészt az, hogy a kódoltság a médiumra jellemző szabályok között zajlik. E kód-szabályok – és maga a határoltság – 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 mintázatú 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 ismert szavaival szólva a befogadó „létben való gyarapodását” vagy Koestler kifejezésével: a befogadó részesülését „a létezés más minőségeiben”.⁵⁰⁶

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 (másszóval: 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 egyi-

keként 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,⁵⁰⁷ a kisebb jelcsoportok nyelvi, stilisztikai mozgásrendszerét, és a makromozgásokat, a cselekménysort, az idő-térbeli, dramaturgiai lendület ívét; a dinamizáló és késleltető mozzanatokot stb.⁵⁰⁸ 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: „hogyminden olyan nyelvi-stilisztikai formulában, szerkezetben, mely alkalmas költői hatásimpulzus kiváltására, egyszerre több, de legalább két valóság-sík van jelen, s a tudat e síkok között feszültséget érez, illetve a síkok közt ide-oda vibrál, oszcillál”⁵⁰⁹ és *e feszítettségéből fakadó oszcilláció az esztétikai hatás kiváltójának az alapja* – Hankiss Elemér teóriájában.⁵¹⁰ 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.⁵¹¹ Ezáltal 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 feszítettödnék egymásnak.⁵¹² *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 és a rossz, a lét és a semmi, az élet és a halál, a van és a nincs, az állítás és a tagadás, az abszolút és a relatív, a szabadság és a szükségszerűség, a szeretet és a gyűlölet (stb.).⁵¹³ E koncepciót részletezi tovább Hankiss Elemér az *Ikarosz bukása* könyvének több fejezetében is, melyben az oszcilláció, „az ellentétes pólusok közötti villódzás”, „a tudat- és létsi-

kok 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.⁵¹⁴ Sőt, az is „lehet, hogy meghatározó eleme általában a valóságnak, a világnak.”⁵¹⁵ Hankiss következtetése: az emberi tudat sajátossága az, hogy 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”.⁵¹⁶ 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 villódznak és sugároznak át.”⁵¹⁷

A Tragédia a lehető legnagyobb számú oszcillációt 'sugározza'. Számptalan ellentétes vagy különböző magatartás-, tudat-, érzelem-, valóság- és létsíkot különíthetünk el a műben. Valamennyi között *eltérés, illetve feszültség van*, és ez a műalkotás különböző rétegeiben egyaránt 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, érték szerkezetben, a filozofikus problémakörök hatványozottan ellentétes formálási folyamatában egyaránt, az egész művet behálózva, rendkívül nagyszámú oszcillációs mozgás-sorozatot gerjesztve. A filozofikus kérdésfeltevésekre, problémafeltevésekre adott ellentételező, ugyanakkor egymással egyenrangú válaszlehetőségek, megoldási módok, az 'együtt van, de ellentétesen' feszültsége folyamatos és dinamikus egészen a záró színig, jobbra a metafizikus és antimetafizikus gondolkodás szembeállított megoldási módokai révén, majd itt a feszültség intenzitása némileg csökken, az „életgyakorlati” bölcséletnek az ellentéteket egységgé alakító, értékhierarchikusan együttlévő relációjában. Azonban a feszültség *továbbra is* fennmarad, mivel az „életgyakorlati” bölcsélet potenciális karakterű a befogadó számára. A

A filozofikus ellentétes válaszvariációk a világmagyarázat, a lét- és önértelmezés alapvető kategóriáit 'vibráltatják' 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 a konkrét tárgyiság, a jó és a rossz, lét és semmi, élet és halál, van és nincs, állítás és tagadás, idő és időtlenség, változó és változatlan, fejlődés és ciklikusság (stb.) filozofikus ellentétpárjait. A filozófiai kérdésekre adott ellentételező válaszlehetőségek – szélesre feszített egyoldalú sarkalatosságuk miatt – nagy kilengéssel 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.

Példaként az oszcilláció működési mechanizmusát szemléltetve (majd a *Megformált filozofikus problémakörök* című fejezetben részletezetten) vessünk egy pillantást a *Tragédia* egyik legnagyobb ívű szemantikai ellentétpárjára, a kezdet és a vég oszcillációjának működési mechanizmusára. A szöveg egésze a teremtés kezdetét és a teremtett 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 vízionált emberiség-történelmet, és mindennek végpontját, az eszkimó szint. Majd a vég e fájdalmas álom-tapasztalata után – 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 oszcillációjának 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 oszcilláció,

akár a luciferi egyetlen mondatba és percbe sűrített ellentétpár 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 Létnék egy ismeretlen dimenziója, tartománya kezdene felsejleni.”⁵¹⁸ E (dialektikus) villódzást a történelem befejezettségére és befejezhetetlenségére vetítve a filozófus Palágyi Menyhért találóan írja le, terminológiámban, mint az ellentétek együttlevőségét. Tudjuk, az álomszínnek a befejezettséget állítják az eszkimó-szín pesszimista jövőképe révén, ugyanakkor Ádám ébredése után az Úr biztató 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 hely adunk: egyik fölzsabadít bennünket a másiknak nyúge alól. És érteni kezdjük, hogy ami mindig bevégeztetett, mindenütt bevégezetlennek tűnik föl.”⁵¹⁹

A filozófikus 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. (Az értelmezések többsége az ellentétek diszharmóniája, küzdelme, harca és az ellentétek harmonikus egysége, kibékülése, kiegyenlítődése között tesz csupán különbséget.) Ugyanakkor az ellentétek közötti viszony eddig megmutatkozó (kizárólagos szembeállításának, il-

letve értékhierarchikus együttlevőségének) kétféle minősége azonos abban, hogy bár különböző intenzitású feszültségben, 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. Ott van ez a feszültség („a két egymás mellett futó tudatsík feszültsége”) a dialogikusságban, a közlésmódban és az esztétikai minőségekben, legfőképp az irónia, a szarkazmus, a tragikus és az elégikus keveredésében, de éppúgy ott van a jellemformálás, a cselekmény, a szerkezet, az idő- és térsíkok (stb.) formáiban és hangsúlyozottan a filozofikum megformáltságában is.

Néhány példával szemléltetem a műalkotás egészében a feszültségeteremtést 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: „aki enmagamban / Olyan különvált és egész vagyok.” Egyszerre hordozza magában a szellemi és anyagi, természeti és erkölcsi, érzelmi és értelmi lényének egyoldalúan szembeállított kettősségeit. A történések révén kénytelen megtapasztalni az értelmetlenség és értelmesség, 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, míg az Úr zárószinben elhangzott szavait gyanítva közel jut az ellentétek együttlevőségének, egységének felismeréséhez. Barta János olvasatában a *Tragédia* a „nagy ember”-t, a vezető egyéniséget tartja a legjelentősebb történelemformáló erőnek.⁵²⁰ 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 csöcselékkel; vagy éppen a kor folyamával, melynek „Úszója, nem vezére az egyén”; valamint ezt az egyént éppúgy kizárja magából a falanszter kollektivisták személytelensége, ahogy az „eljegecesedett” eszkimó-szín elembertelenedett világa. Az önmagát autonómnak tételező ’enisteni’ 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 egymásba-játszása* adja, alakjának esztétikai hatása ezen bipolarítások együttlevőségének feszültségéből ered. Ádám és Lucifer viszonya, kapcsolata is hasonló: ösellenségek, és/de társak is a lázadásban. Hasonló az Úr és Lucifer viszonya, 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. (A *Megformált filozofikus problémakörök* című fejezetben elemzem.) Ugyanez figyelhető meg Éva alakjában, (ahogy arra *Filozófiai hermeneutikai 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 e két pólusnak a legkülönbözőbb variációit nyújtja.

Anélkül, hogy akárcsak vázlatosan is áttekinteném a *Tragédia* szerkezeti sajátosságait, illetve rendkívül nagy számú elemzéseit, csupán jelzem, hogy itt is látványosan mutatkozik meg a kizáróan ellentétes pólusok együttlevőségének logikája, az értelmezéstörténet részleges megnevezésében: az állítás és a tagadás váltakozása. Egyrészt a keret és az álomszínek ellentéte, ugyanakkor átjárhatósága és együttessége – a paradicsomi létformára történő – visszaemlékezések, másrészt az álomszínek közötti állító-tagadó viszony révén. Tudjuk, ez utóbbi hege-

li rokonságát többen hangsúlyosnak vélik, ugyanakkor megkérdőjelezett a kompozíció hegeli ihletettsége, a hegeli dialektikával releváns mintája, hiszen a párizsi színig meglévő értékelkedést egy fokozatos értékcsökkenés követi, éppen ezért a hegeli triád és annak spirális fejlődéselve nem vetíthető rá egyértelműen a *Tragédiára*. Hubay Miklós *Miért szép Az ember tragédiája?* tanulmányában a szerkesztés 'építő-romboló' ellentétességére, annak együttlevően érvényesülő folyamatára, ugyanakkor 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.”⁵²¹ 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 feszültségteretemtését 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 világgömböddel,
Aki gyászt és fénypalástot,
Zöld s fehér mezt váltogatsz fel.
A nagy ég áldása rajtad!
Csak előre csüggedetlen;
Kis határodon nagy eszmék
Fognak lenni küzdelemben.
S bár a szép s rút, a mosoly s könny,
Mint tavasz s tél, kört vesz rajta,
Fénye, árnya lészen együtt:
Az Úr kedve és haragja.

A Föld leírását tekintve a tizenharmadik szín ür-jelenetében a felépítés és a lebontás látványa együttesen érvényesül. Ahogy Ádám távolodik a Földtől, egyrészt felépíti az úrbéli 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 növesztett elhagyatottságban, a megsemmisülés érzetében Ádám megérthesse és megfogalmazhassa emberi létezésének értelmét, „az élet küzdelem” felismerést. További példa a ’felépítés és lebontás’ folyamatára: az egyiptomi színben a rabszolga és a fáraó ellentétesen strukturált viszonya. A felügyelők által szinte 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 mikrodráma minden további dialógusa a túlzóan egymásnak feszített elemekre épül. Olyannyira szélsőségesen váltakozik 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 haldokló utolsó szavait – „Milljók egy miatt” – a fáraó először elrettentőnek véli, majd nem is érti igazán; de később Éva segítségével és Lucifer ellenében fokozatosan saját felismerésévé, sőt meggyőződésévé válik, és végül történelemformáló eszmévé növekedik a hajdani rabszolga utolsó szava: „Fülemben cseng még: milljók egy miatt. / E millióknak kell érvényt szereznem. / Szabad államban – másutt nem lehet.” Hasonló ellentétes strukturáltságot vehetünk észre az athéni színben a bent és a kint; a szentély és az athéni köztér; a család (Kimón és Lucia) szorongása, aggódása és a „rongyos, gyáva nép” unalmat elűző „közlelkű rideg”-sége között; valamint Miltiádész, a „vezér”, a „nagy ember”, illetve mint a halálra ítélt „áruló” méltatásai között. Ahogy felépül előttünk – családjának szavai nyomán – a népe szabadságáért küzdő, hős Miltiádész 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 ke-

reszt” nevében a „nőt, aggot, gyermeket” tűzzel-vassal irtó „kereszt vi-tézi”.

A *Tragédia* egészét tekintve, a felépítő-lebontási folyamat – ez utóbbi dominanciájával – különösen erőteljessé válik a londoni színtől kezdődően. Mint egészét átfogja – távolból tekintve az új világra – az ádami lelkesedés a „szabad versenytér” és a „közjólét érzete” felett, (mint egyik pólus) és ezzel szemben, a közletről tapasztalt, lassan kibontakozó torz valóság ellentéte, melynek nyomán Ádám érzelmei csalódásba, sőt elutasításba váltanak át (a másik, az ellentétes pólusba). És ezen belül ott a számtalan kisebb bipolaritás, ellentétes együttlevőség: Ádám „szebb világ” feletti lelkesedésébe a folyton beleszó-ló luciferi tagadás; majd a zajló élet apró jelenségeibe, mikrodramáiba beleszólt értékvesztés és morbiditás, hogy majd egy végső haláltáncba íveljen, szemben Éva megdicsőülésével; és persze maguk a mozaik-szerű 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 történetének leértékelődését láthatjuk, az eredendő bűn elkövetését a női kíváncsiság komédiájaként, bábjáték formájában bemutatva. Az ezután következő eszmecsere, e mutatvány az azt néző ifjak tetszéséről és az ádami nemtetszéséről egyben az alko-tó jelenének művészetkritikájába ível. Kitérőként megjegyzem, hogy itt Lucifer „torzképű összevissza” jelzős szerkezetét Madách Imre ko-rának egyes romantikus műveire is vonatkoztathatjuk.

A tetszés szubjektív vagy objektív kérdését feszegeti először Luci-fer:

S ki mondja meg, kinek van igaza,
Azoknak-é, kik az életbe lépnek
Az ébredő erő önérzetével,
Vagy aki, korhadttal aggyal már, kilép. –
Vajon tetszőbb-e egy Shakespeare neked,
Mint nekik e torzképű összevissza?

Lucifer fogalmazza meg azt a művészetkritikát, de mint a ’torzban való gyönyörködésnek’ forrásait, az ’új irányt’, a romantikát illetően, melyet Madách más írásában is közzétett:

Én éppen a torzban gyönyörködöm.
Az emberarcra egy majomvonás;
A nagyszerű után egy sárdobás;
Ficamlott érzés, tisztos szörruha;
Kéjhölgytől szemérem szózata;
Tömjénezése hitványnak, kicsinynek;
Szerelmi élvre átka egy kiéltnek;
Feledtetik, hogy országom veszett,
Mert új alakban újraéledek.

Alexander Dumas *Kaméliás hölgyére* tett elutasító célzást sejtethünk a „kéjhölgytől szemérem szózata” sor mögött. A romantika e szélsőséges tendenciáját elutasító luciferi sorok mögött Madách George Sand-kritikája is ott rejtőzik,⁵²² kinek *Lélia* (1842) regényéről címmel kritikát is írt,⁵²³ mely szerint az életet csak „mívelő”, „kísérteties alakokat” látnak az olvasók, csupa őrült, beteg, torz lelket és egy szeretetre képtelen, már mindenből kiábrándult női főszereplőt, „akik gyötrik egymást, szenvedélyeikkel üldözik, hogy vérezzenek, mint az Anachoréta, hogy összecsapjuk kezünket, miért történik ez?”⁵²⁴ A szereplők motiválatlansága, a cselekmény logikátlansága miatt a regény szomorúságát inkább nevetségesnek ítéli meg Madách. Akárcsak a *Tragédia* fentebb idézett soraiban, ebben az írásában is Shakespeare-t állítja szembe (az egyes romantikus műalkotásokkal, melyeket elsősorban a rendezettség hiánya és torz vonásai miatt utasít el, ahogy Ádám is: „A torz az éppen, mit nem tűrhetek”. *Madách* tehát 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 kiegyenlítettségben oldották fel.

Kisvártatva a zenészt is látjuk, ki ’végtelen kínnal kurjongat’; persze ott vannak a tanulók is, akik kisszerű ugratásokban élik át azt a ’győzelmet’, mely egykor a hazáért való lelkes küzdést jelentette. A tudomány is leértékelődik, hiszen az emberiségért hozott önzetlen fáradozás „dicső eredmény”-e itt már csupán áltudomány. Hosszan folytathatnánk a leértékelődések sorozatát, melyek következménye, hogy a londoni szín végére Ádám csalódása teljessé válik.

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 erőknék. –
Kilöktem a gépből egy főcsavart,
Mely összetartá, a kegyeletet,
S pótolni elmulasztám más erősbbel.
Mí verseny ez, hol egyik kardosan
Áll a meztlen ellenek szemében,
Mí függetlenség, száz hol éhezik,
Ha az egyes jármába nem hajol.
Kutyáknak harca ez egy konc felett.

Majd e szabadversenyessé kapitalizmus lebontott világa után 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 alaposabb poétikai 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, 'igen vagy nem' előtti döntés pillanatában áll le a drámai akció dinamikája, melyet megszakít a filozófiai fejtegetés kontemplatív lassúsága, majd ezután a betét után robban ki a konfliktus vagy történik meg a konfliktust kiváltó választás, a döntés. Például az első színben Lucifer dualista filozofálása az Úr és Lucifer között kirobbanó konfliktus pillanatába ékelődik bele. A második színben pedig, akkor bölcsel-

kedik 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 vagy-vagy formában tevődik fel, megválaszolatlanul marad és az ember bűnösségének eredetére kérdez. Hasonló lassító betét figyelhető meg a harmadik színben, amikor Ádám egyre erőteljesebben követeli a megígért tudást, az aktív, tudni és tenni vágyó ember 'enisteni' lelkesedésével, hiszen ezért a tudásért és az önállóságért lett lázadóvá, szegült elene 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 értekeznek. Igaz, e betétnek egy más funkciója is érvényesül, mivel egy előrehozott érvelés. Az elvi alapját jelenti a további történeti színeknek, annak, hogy Ádám álma évezredekkel ölel át, másrészt annak, hogy Ádám és az emberiség sorsa egyetlen egységet, 'egyet a mindenben – mindenben az egyet' jelenti.

A filozófiai és irodalmi beszédmód, a diszkurzivitás és a poétikusság *különbözőségének feszültségteremtő* erejét a *Filozófiai hermeneutikai argumentáció* című fejezetben már érintettem, miszerint az irodalmi szöveg líraiságát, érzelmi, hangulati telítettségét ellentétesen szakítja meg a bölcselkedő betét racionalitása, logikai és érvelő 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 menetét, melyek többször az eltérő diszpozícióra hívják fel a figyelmet, és egy axiológiai dimenzióváltásra épülve, az egyes történések ellentétes vagy viszonylagos jellegét mutatják meg. Ugyanakkor a befogadót állandóan kizökkentik az átélés folyamatából és egy kívülálló pozícióba juttatva távolságtartó értékelésre, gondolkodásra ösztönzik, miáltal folytonosan megszakad a beleélés katartikus azonosulást és 'bennelevőséget' feltételező folyamata, így a katarzis esetében is egy kettős, ellentétes tendencia és ugyanakkor együttlevőség érvényesül. Az ellentétek együttlevősége megfigyelhető a *Tragédia* versbeszédében is. Egyrészt ott a nyilvánvaló filozófiai nyelvhasználat, annak erőteljes fi-

lozófiatörténeti hagyományozottsága, 'rejtvénytyszerű megfejthetősége', a számtalan aforisztikus tömörségű kifejezés, a gnómaszerű sorok, a szentenciák önmagában vett filozofikussága, a vitázva érvelés szigorú logikája, a reflexiók élessége; másrészt ezek kibontásai a poétika nyelvén, a paradoxonok, az irónia, illetve az allegóriák, metaforák és hasonlatok (stb.) formájában. Mindemellett ott a két fajta világszemlélet összeütközését kísérő további kettősség, míg Ádám lírai nyelvében a tragikus és az elégikus esztétikai minősége felé hajlik, (csak igen ritkán nyilvánul meg az irónia, addig Luciferé alapvetően ironikus, vegyülve a cinizmussal, a szarkazmussal, néhol a humorral (bár Lucifer néha Ádámként beszél', de ez nem az alkotó tévedése). Továbbá, a műalkotás dialogikussága, a párbeszédesség is a feszültségre épül, gyakran annak *ironikus* jellegére, mely S. Varga Pál szerint: „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.”⁵²⁵

Ugyancsak éppenhogy rámutatok a vitatottság szakirodalmi terjedelméhez képest a *líraiság és/vagy drámaiság kettősségére és ellentételezettségére*. A *Tragédia* lírai vagy drámai illetve lírai és drámai minőségének mint drámai költeménynek, emberiség-költeménynek, kétszintes drámának⁵²⁶ a megvitatása egyaránt létrehozta a maga érvrendszerét, gyarapítva azt a kevert műneműség különböző variánsaival. Megjegyzem, a lírai és drámai kettősség szétválaszthatóságát és ezáltal 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”, egyben szétválasztva a cselekményt előrevivő drámai dialógusokat és az érzelmeket, gondolatokat megjelenítő költői szöveget.⁵²⁷ Ennek a 'játéknak' ötletes eredménye a *Tragédia dalai*⁵²⁸ 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”. Kitérőként megjegyzem,

hogyan Szerb Antal a filozófiai és irodalmi beszédmód kettősségével magyarázza a drámai költemény műfajának különleges jellegét *Az ember tragédiája szellemtörténeti helye* tanulmányában: „a drámai költemény a költő vigasztalódása azért, hogy nem lehetett filozófus”, mivel legbensőbb jegye, „hogyan sorait a legnagyobb szellemi szándékok, a végső kérdések és szimbolikus, mély értelmű feleletadások feszítik”.⁵²⁹

Az ellentétes pólusok együttlevősége a *Tragédia időszerkezetében* is jelen van. Egyrészt együtt, de mégis ellentétesen jelenik meg egy erőteljes gondolati feszültséget teremtve, a mitikus idősík a bibliai színek révén, a történelmi színekkel szemben. A Paradicsomból kiűzetett álmódó és felébredő Ádám a történelmi álmokképek cselekvő hőse és többnyire a felébredések után annak értékelője is, illetve a londoni színtől az értékelés az álm-történelem szintjén zajlik, a már 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, mivel „Madách művében egy anyagból van szöve kezdet és vég”.⁵³⁰ Az idő relatív folyamata az utolsó színben teljesedik ki, hiszen az egy éjszaka álmódó jövő egy évezredek átívelő múlttá változik át.⁵³¹ Valamint a *Tragédia* végén megnyíló, újakezdődő ádामी történet 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, történés, szituáció gondolati sommázatát nyújtják, az ellentétes pólusokat feszítik egymásnak, s feszültségük ereje e szembenállások együttlevőségéből fakad. Csak néhány példát kiragadva: „Csak hódolat illet meg, nem bírálat.”; „Nemes, de terhes, önlábunkon állni.”; „Mind, mi él, az egyenlő soká él, / A százados fa s egynapos rovar.”; „Néked silány szám, nekem egy világ.”; „A kor folyam, mely visz vagy elmerít.”; „Minő csodás kevercse rossz s nemesnek / A nő méregből s mézből összeszűrve.”; „Előre csak önhitt 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 megismételni azt a tényt, hogy a *Tragédia* értelmezésének története is bővelkedik a szélsőségesen egymásnak feszülő, ellentétes tendenciákat mutató vonulatokban, gyakran, valamilyen szempontból,

két ellentétes táborra szakítva az interpretátorokat: vannak, akik optimista kicsengésűnek, mások pesszimistának vélik; többen a küzdés „és mégis” folytonosságát tekintik meghatározónak, míg mások a hiábavalóság szkepticizmusát, a reménytelen véget; vannak, akik rossz filozófusnak, de jó költőnek találják Madáchtot vagy éppen fordítva; egyesek a konfliktusrendszer megléte mellett érvelnek, míg mások tagadják ezt; néhányan katartikusnak tartják vagy éppen hiányolják a katarzist, hasonló az igen és a 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. Ha elfogadjuk azt a gadameri megállapítást, hogy a mű azonos értelmezéstörténetével, akkor azt mondhatnánk, hogy a *Tragédia* mindez együtt. A szembenálló értékelést és következtetést hordozó interpretációk együttesen adják értelmezés- és hatástörténetét, egyben indirekt módon megmutatva azt, hogy a *Tragédia* mindezzel lehetőséget nyújt. A teljesség igénye nélkül összefoglalva az ellentétes együttlevősegeket, melyek a gondolkodtató erőt, a feszültséget és így az intenzív esztétikai hatást folytonosan fenntartják: alapvetőnek tartom a 'poeta philosophus' művészalkatot; a kérdés- és problémaközpontúságot; filozofikus és irodalmi beszédmód, a diszkurzivitás és poétikusság feszültségkeltő együttesét; a filozófiai kérdésekre adott válaszok ellentétes struktúrájának, az igenek és a nemek, az állítások és a tagadások, a vanok és a nincsenek, a pozitívítások és a negatívítások ingadozását, 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 bipoláris és ellentétes pólusok együttlevősége és az ezáltal megvalósuló és folytonossá tett viszonylagosság *át- és átszövi 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 jobbra tragikus minőségű, másutt ironikus, mely az ellentételezettség révén létrejövő viszonylagosságon alapul. A téma, a megformálás művészi logikája, az erőteljes gondolati koherencia egy intellektuális, kérdező-kétkedő művészalkatot 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 előttem akartam magamat a logycatlanság vádjá alól kitisztítani (mit költészetben is újabb költőink nagy többségének ellenében a' leg nagyobb hibának tartok) [...]”⁵³² Arany János javításait ugyan elfogadta,⁵³³ de a logikátlansággal szemben vagy akárcsak a látszata ellenében megvédte magát. Hasonló karakteressége művészalkatának, hogy az Erdélyi Jánoshoz írt önértelmező viszontválaszában határozottan visszautasítja, hogy a „nagy s szent eszméket” nevétségessé tette volna.⁵³⁴

Az ember tragédiája egy kreatív elme nagyszerű alkotása, aki – Koestler kifejezésével szólva a teremtő alkotásról⁵³⁵ – az európai kultúra igen nagy spektrumú elemeit ismerve kiválogatja, átcsoportosítja, a maga számára is értelmezi, szükségszerűen eltéréseket hozva létre a kulturális hagyomány világától, majd a már átértelmezett és átformált elemek továbbgondolásával egy meglepő kombinációjú,⁵³⁶ *eredeti (mű)-egészt teremt, szuverén módon*. Ezt az eredetiséget vette észre legelső ítésze, Arany János, aki (dolgozatom előszavában idézett) Tompa Mihálynak 1861. augusztus 25-ei levelében Madáchról mint „igazi talentum”-ról írt, aki „egészen önálló irányt mutat”-va egy „hatalmas gondolatokkal teljes” műalkotást teremtett.⁵³⁷ Erről a monumentális teremtő gesztusról szól Madách Imre egyik csodálója, Karinthy Frigyes is: „Ezt a »szomorú játékot«, ezt a drámai költeményt vidáman

nekifeszülő erővel a legtisztább Intelligencia és Belátás teremtette meg, tulajdon akaratából, a hetedik napon, mint valami isten.”⁵³⁸

II. 3. Megformált filozofikus problémakörök

„A madáchi mű roppant dimenziói és a komponálásnak elszánt következetessége, az a szinte matematikus szigorúság, amellyel Madách színről-színre, tételről tételre vezet le a lehetséges megoldásokat: kiszabadították őt az adott pillanat vonzóköréből. Ezért nem csoda, hogy Madách túlgondolkozhatta magát kora eszméinek és közhelyeinek zsongó kaptárán.”⁵³⁹

Hubay Miklós, 1978

A *Tragédiában* minden általam elkülöníthetőnek vélt filozofikus problémakör (így a filozófiai kérdésekre adott válaszvariációk mint gondolati alapegységek) *lehetséges megoldásait* illetően *háromfajta válaszlehetőség formálódik, melyek hatványozottan ellentétesek egymással. Ugyanakkor szabályozottan nyitottak*, mivel egyik sem válik abszolutizálttá a műegészen belül. Hubay Miklós mottóként idézett kifejezésével élve, e különböző problémakörök „matematikus szigorúság”-gal, „tételről-tételre”, *meglátásom szerint: egy holisztikus mintázatban, önhasonló módon, fraktálszerűen 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' értékhierarchikus ellentétes együttlévőségében.* A filozofikum folyamatosan formálódó folyamatában a következő, egymással igen erőteljes összefüggésben lévő filozofikus (metafizikus) problémaköröket mint gondolati alapegységeket vélek elkülöníthetőnek: az eddig már részletezett és a legátfogóbbnak mutatkozó Van és a Kell két-világa, az anyag és a szellem, az eszme megvalósíthatatlansága és megvalósíthatósága mellett az értelmesség és az értelemnélküliség, 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 műegész filozofikumával a formálás elve révén azonosságot mutató és egyben folyamatában alakuló, önmagában hatványozottan ellentételeződő filozofikus problémakört különíték el. E filozofikus problémakörök egymáshoz viszonyítva és a műalkotás filozofikumával mint az egésszel való relációjukban holisztikus és 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. Tartalmukban pedig, a metafizikus, az antimetafizikus gondolkodási horizont és a mindkettővel egyaránt szembenálló „életgyakorlati” bölcelet alá vonható a háromfajta válaszlehetőség, az egyes problémakörök esetében, a hatványozottan ellentétes világ-, lét- és önértelmezésen alapulva. S mivel egyik gondolkodási horizont sem válik abszolutizálttá, így szabályozottan nyitott formálásról beszélhetünk. E hatványozott ellentételezésű problémakörök struktúrájukban fraktálszerűen, önhasonlóan ismétlődnek, folytonossá téve a feszültségteremtést, mely a lehető legnagyobb amplitúdójú oszcillációk létrehozójaként, az intenzív esztétikai hatás forrásai egyben. Ezáltal, bizonyítva feltételezésem, a filozofikum esztétikai funkcionalitásában nem csupán téma és anyag, hanem „a hímzés és a bővület”,⁵⁴⁰ azaz egyrészt a formálás módja, másrészt, amit reprezentál, azt a formálással fejezi ki és ezzel a formálással hatni képes. Összegezve: a filozofikum (a problémakörök) formálásának elvei, a folytonossá tett hatványozott tagadás és a szabályozott nyitottság egyben magának a modernitás filozófiai diszkurzusának az alapminőségét mutatja: a tagadás dialektikus dinamikáját és a jövő felé való nyitottságot. Így e formaelvben nyilvánul meg a Tragédia filozofikumának a modernitás filozófiai diszkurzusára 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 nyitottsága révén pedig a befogadót benne hagyja a felvetett komplex problematizmusban.

A Kisfaludy Társaság székfoglaló ülésén, 1862. április 2-án hangzott el Madách Imre előadása, *Az aesthetika és társadalom viszonyos befolyása* című. Az idézett rész tágabb szövegkontextusa azokat a műalkotásokat véli igazán értékesnek, melyekben „korának egész tudása benne foglaltatik. [...] egy Dante, egy Milton, Shakespeare vagy Goethe néhány vékony kötetbe annyi ismeretkincset rakott le, hogy azokat aknázók serege egész könyvtárat képez immár.”⁵⁴¹ Ezen alkotói esztétikai értékmérce szerint ma már a *Tragédiával* folytathatnánk a felsorolást. Érvelése korának azon költői ellen irányul, akik „borzadva minden tanulmánytól, azt az ihlet megöklőjének 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.”⁵⁴² Az utolsó idézett mondat igen lényeges számunkra. Rendkívül tömör megfogalmazásában tehát két logikai elvet, az ellentétet és a hasonlóságot jelöli meg a költészethez párosítva, feladatának a „legrejtettebb ellentétek s hasonlatok” kiderítését véli, míg a zene a pontos, árnyalatnyi megkülönböztetés révén válik rokoníthatóvá a matematikával. Úgy vélem, ezt a madáchi esztétikai gondolatot éppen a *Tragédia hatványozottan ellentételessé formált metafizikus problémaköreinek* (megoldási módozatok, válaszlehetőségek, gondolati alapegységek) *önhasonló ismétlődése* (is) bizonyítja, ahogy ezt a *Filozófikus problémakörök (humboldtianus) holisztikus mintázata* című fejezetben előrevetítettem és filozófiai olvasatomban a továbbiakban részletezem.

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

A *Filozófiai hermeneutikai 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 ’együttlevőségge’ ala-

kul, mégpedig a szellem dominanciájával, az ellentételezett pólusok 'vagy-vagy' relációjával szemben az 'és, de' viszonylatában. Miáltal *az ember: anyag és a szellem kizárólagossága* (anyag vagy szellem egyoldalú uralma) *helyett annak egysége, az ellentétek együttlevősége révén, de a szellem dominanciájával*. A harmadik megoldási módozattal (válaszvariációval), az „életgyakorlati” bölcsélet gondolati elemeként nem válik érvénytelenné a luciferi érvrendszer azon része, mely az emberi lény anyagi, biológiai meghatározottságát hangsúlyozza, sem Ádám szellemi, eszmei törekvései. Ezzel az együttlevőséggel a két szembenálló, luciferi, illetve ádami válaszvariáció *kizárólagosságra* való törekvése kérdőjeleződik meg, a csak anyagi meghatározottságú, vagy a jobbára szellemi lényként való felfogása az embernek. Feltehető a kérdés: mi jellemzi az anyag és a szellem (ellentétes) egységének szellemi dominanciáját?

Mindenekelőtt az, hogy *ez a szellemiség egy 'magasabb életszintre' irányuló*, mely mögé filozófiai olvasatomban a Van és a Kell (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 akaratunkat szegezzük szembe a bűn és a nyomor, a lealjasodás és az elnyomorodás valóságával.”⁵⁴³

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 viszonyban. A londoni szín elején a két-világok ellentétességét Lucifer úgy mutatja be, hogy analógiát von az anyaggal szembenálló, de hatalmát fenntartó mivolta; 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,

Tagadásul, mely véle harcban áll.
S míg emberszív van, míg eszmél az agy,
S fenálló rend a vágynak gátat ír,
Szintén fog élni a szellemvilágban
Tagadásul költészet és nagy eszme.

Ádám azért küzd a történelmi színekben, hogy *a két világot egye-
sítse*, a Van tökéletlenségét és értelmetlenségét a Legyen világa (meg-
valósult) értékes eszméivel tegye értelmessé és értékessé, harmoniku-
sabbá és boldogabbá.⁵⁴⁴ Ádám a Van és a Legyen szubjektuma egy-
szerre, a „lét” és a „legyen” szubjektuma, „két világhoz tartozó” sze-
mély.⁵⁴⁵ A Legyen világa értelmezhető egy „világi Paradicsom áldá-
sos és nyugvó” állapotának;⁵⁴⁶ az ádámí törekvések „ideál” szférája-
ként, szemben a „reál”-lal;⁵⁴⁷ vagy az „életélmény és boldogság tel-
jessége”⁵⁴⁸ állapotának. S. Varga Pál értelmezésében: „Ádám törek-
véseinek 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 tulaj-
donképpen az egyes eszmék és megvalósíthatóságuk. Ily módon a két-
világ problematikája korrelatív az eszmék megvalósíthatósága dilem-
májával. Először a „nagyravágy” ellenében a szabadság megvalósítása
ez a „részcél”, annak athéni kudarca után újabbak következnek egé-
szen a konstantinápolyi szín végéig, mivel „a szabadság megvalósítá-
sának is feltételei vannak, mégpedig az egyenlőség és a jog (a testvéri-
ség).”⁵⁴⁹ Majd a tudomány vágyott világát és annak torzulását a
prágai színbe illesztve, az „álom az álomban” párizsi színben ez a
hármasság – „Egyenlőség, testvériség, szabadság!” – összpontosul,
hatásában egyedüli színként (a második prágai színben felébredő)
Ádám lelkesedését kiváltva:

Vak, aki Isten szikráját nem érti,
Ha vérrel és sárral volt is befenne.
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” vágyó-dik Ádám, „mely fejlődni fog, / Ha egy nagy ember eszméit megérti, / S szabad szót ad a rejtlő 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* akaratszabadság hiányát mutatja be. Ugyanakkor teljes mértékben megkérdőjelezve a racionalizmusba és a tudományba vetett hitet (a modernitás korai szakaszának filozófiai diszkurzusában a két-világ „magasságkülönbségének” egy lényegi elemét, melyet a romantika már megkérdőjelez). Ez a *megsemmisítés megismétlődik* az űr-színben, mégpedig az anyagi létformájától elszakadni vágyódó Ádámot illetően. Ahogy harmadszor is megtörténik a megsemmisítés az eszkimó-színben, a történelmi-morális emberre vonatkozóan és negyedszer pedig, egy kísérlet formájában, az (ön)megsemmisítés határán álló öngyilkossági szándék révén. Ádám a ’két-világ’ egyesítésének ismétlődő kudarc-sorozatát éli át az utolsó színig, amely a Van realitásának és a Legyen világának *permanens összeegyeztetlenségének* értelmezhető és egyben a lucifer által láttatott 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 megmutató, azt biztosító „égi szó” mint az „életgyakorlati” bölcselet eleme*. Ezzel a transzcendens 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 világa, állapot, ennek beteljesült elérhetősége is, éppen a folytonos küzdelemre való biztatás révén, melynek folytonossága éppenhogyan magába foglalja a bukásokat, a csalódásokat is. A Van világának luciferi uralma, a két-világ szakadéka *vagy* a Legyen világának ádामी metafizikus megvalósultsága az egyes eszmék rész-céljain keresztül mint két sarkalatos, egyoldallú és egymást kizáró pólus metszéspontjában születik meg a *Van és a Kell világának átjárhatósága*, így egy harmadik, már életbölcséleti válaszvariáció. Az utolsó színben az Úr szavai egyértelműen megmu-

tatják a két-világ közötti összekötő hidat, valamint a Legyen világának értékhierarchikusságát, az „égi szó” meghallását, s ha az elhalkulna Ádám számára, akkor a nő ’szíverén’, tisztább lelkületén, érzelmein és a művészetben (a költészetben, a dalon) keresztül.

E madáchi két-világ narratívában a művészet egy eszköz-funkciót, hid-szerepet kap a két-világ között, hasonlóan a kanti Sein és a Sollen morális, a schilleri esztétikai és a korai német jénai romantikus művészetbölcselek két-világához. Ez utóbbiak, a jénai romantikusok művészetbölcseletében (a Schellingnél, a Schlegel-testvéreknél, 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.⁵⁵⁰ A *Tragedia* „életgyakorlati” bölcseletében a művészet ugyanezzel a két-világot összekötő eszköz-funkcióval bír, végső céljában az ember érzelmi-lelki-erkölcsi fejlődését biztosítva. A Van és a Kell két-világának szakadéka, kizárólagos és feloldhatatlan ellentétessége megszűnik az átjárhatóság, az „égi szó” meghallása révén. A két-világ feszültsége ugyan megmarad, de már egy olyan hierarchikus rendezettség alakul át a zárójelenetben, melyben a kettő ellentétessége egy egészet alkot, a Kell világának hangsúlyozottságával. A ’vagy-vagy’ *relációja egy ’és, de’ rendezettségé*, a Van és a Kell kizáróan ellentétes két-világa együttlevőségé alakul át, *de* a Kell 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 életintegrációja*, mely egyben átfogó célként a Kell, a Legyen világának megvalósítási törekvése és az egyes ember s az emberiség vonatkozásában létezésének értelem-alapja. Ilyen meghatározó „alapesz-mék” mint a Kell világa megvalósulásának „rész-céljai”⁵⁵¹ 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 koheren-*

cia az egyes filozofikus problémaköröket illetően, hiszen mindebből szervelesen következik a (modernitás korai szakasza) univerzális filozófiai diszkurzusának 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.⁵⁵² 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 vélő 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. 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 áll szemben. A zárójelenetben, egy „életgyakorlati” bölcséletben megfogalmazottan, az Urához visszatérő és az őt visszafogadó Ádám számára e *kizárólagos ellentétek egy együttlévséggé alakulnak* át. Az Úr válasza és az angyalok karának éneke újrarendezi diszharmonikus világát, így az „égi szó” közvetítésével a Van és a Kell világa átjárhatóvá válik; Ádám számára megjelenik a „nagy eszme”, az Úrtól (vissza)kapott szabad akarat, mégpedig a szabad erkölcsi választás eszméjének formájában. Ennek mint egy eszmének az érvényesíthetősége (szemben a luciferi determinizmussal) az álombeli színektől eltérően már nem a minden-tudás, az értelem révén elérhető vagy egy történelmi teleologikus fejlődésként nyílik meg, hanem egy alapvetően másfajta, *lelki-erkölcsi fejlődési lehetőséget* jelent. 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 zárószinre koncentrálódó „életgyakorlati” bölcsélet potenciális, csupán a lehetőségében megnyitott, így e műalkotás befejezése a befogadóra vár. E lehetőség mégis *szabályozottan nyitott*, mivel a kérdés és a válasz dialektikája, a válaszvariációk mint a filozófiai problémakörök (alapegységek) hatványozottan ellentétes megoldási módozatainak relációs mezőjén, a műalkotás e ’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-Masszák Mihály tömör megállapítása szerint: 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*”.⁵⁵³ Az Úrnak Luciferhez intézett zárószavait értelmezve pedig a *monizmusba helyezett dualizmus* válaszvariációját lelhetjük fel mint harmadik fajta megoldási lehetőségét a monizmus és a dualizmus problematikájának. Mindhárom válaszlehetőség, megoldási módozat *egyaránt benne van* a problémakör filozófiai és teológiai hagyományozottságában, és a műalkotás folyamatosan formálódó problémakörében.

A problémafelvetés szintjén az első színben az Úr saját igazát, monista mindenhatóságát állítja: „Megsemmisíthetnék, de nem teszem”. Vele szemben Lucifer, szintén a saját igazának nézőpontjából a világ dualista berendezkedése mellett érvel, nyelvében itt egyszerre konfirmatív (saját igazát állító) és refutatív (cáfoló):⁵⁵⁴ „De mindöröktől fogva élek én.”; „Ott állok, látod, hol te, mindenütt, / S ki így ösmérlek, még hódoljak-e?; „Együtt teremténk: osztályrészemet / Követelem.” Az Úr és Lucifer közötti vitában mindkét nézőpont lehetősége, így a filozofikus, teológiai probléma ellentétes pólusai, a szembenálló világ-, lét- és önértelmezésen alapuló megoldási módozatai adottak a befoga-

dó számára: *lehet, hogy a világ monista elrendezettségű vagy az is lehet, hogy dualista*, hiszen Lucifer megkapja 'osztályrészét', az „Együtt teremtnék” érvének következményeként. Az első szintől az utolsó szín záró jelenetéig e kétfajta, egymást 'vagy-vagy'-ként kizáró válaszvariáció eldöntetlen marad a befogadó számára. A befogadói folyamatban az ellentétes pólusok mint e válaszvariációk egymást kizáró lehetősége (saját érvrendszerével) együttesen van jelen, egy oszcillációs esztétikai hatásmechanizmus generálójaként, egy feszültségforrásként.

Az Úr záró szavai (e problémakör harmadik megoldási módozata) *az ellentétek együttlevőségét állítják, egy 'és, de' relációban, az egyik pólus (a monizmus) értékhierarchikus (a jó) dominanciájával*: Lucifer alárendelt szerepét, működésének szükségességét és egyben a világ monista alapú elrendezettségét, azt, hogy a gonosz csupán relatív, ámbár szükséges tényező a teremtett világ működésében, de hatalma és hatóköre korlátozott. Tehát az Úr *egy monizmusba helyezett dualizmust nyilatkoztat ki*. Az Úr szerint („Lucifer, egy gyűrű te is / Mindenségben – működjél tovább”) a világ, az élet működéséhez szükséges a 'hideg tudás, a dőre tagadás', a forrásba hozó negatív erő, a luciferi ténykedés folytonossága. Azonban hatóereje az Úr (és az ember) által korlátolt: „S eltántorítja bár – az mit se tesz – / Egy percre az embert, majd visszatér.” A monizmusba helyezett dualizmus megoldási módozata mint az életintegratív, „életgyakorlati” bölcselet eleme az utolsó szín zárójelenetében fogalmazódik meg: az ellentétek egy értékhierarchikus egységben vannak jelen (az Úr hatalmában áll, hogy megengedje Lucifer szükséges, ám korlátolt működését), már egy csökkent intenzitású feszültséget generálva.

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,⁵⁵⁵ míg ezzel szemben a monizmus és a dualizmus eldöntetlenségét

már jóval korábban jelezte Szegedy-Maszák Mihály, és mindkettő viszonylagos jellegét S. Varga Pál elemezte, bemutatva az Úr és Lucifer nézőpontjának nem abszolút jellegét.

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 nagymúltú, *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 teológiai⁵⁵⁶ gondolkodásban, összefonódva a rossz eredetű kérdésével, így annak teremtettségével illetve a lét eredendően meglévő, jóra és rosszra való kettéosztottságával és ezáltal a rossz abszolút vagy relatív hatalmával.⁵⁵⁷

(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 kézilyvtárában mindig a keze ügyében volt a *Biblia* vaskos kötete.⁵⁵⁸ 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 vonások, alakok, történetek, témák és egyéb gondolati reminiscenciák révén, hanem az *Apokrifák* és a „zsidó teológiai irodalom sem volt előtte ismeretlen.”⁵⁵⁹ Madách Imre tragikus sorsú Mária nővére fiának, Balogh Károlynak, az alsósztrigovai kastélyban nevelkedő unokaöccs visszaemlékezésében olvashatunk Borsody Miklósról, a fiúk nevelőjéről, akit Madách Imre igen kedvelt és a *Tragédia* megírásának évében és azt megelőzően 1855 végétől a szellemi társa volt, s aki „előbb teológiát, majd filozófiát abszolvál; mint teológus »tagja volt a Piaristák rendjének [...]»⁵⁶⁰ Valószínűsíthető, hogy a *Tragédia* problémaköreinek inspirálója és az (egyik) első olvasója is Borsody Miklós lehetett 1861 tavaszán,⁵⁶¹ Szontagh Pál mellett. És végül még egy apró adalék Balogh Károlytól:

Divald Gusztávot, a katolikus plébánost és Henrici Ágostont, a falu másikat, evangélikus lelkészét Madách „őszintén szerette”. „Madách sok tanulást merített a két lelkésznek oly különböző világfelfogásából. [...] Gyakran szándékosan teológiai, dogmatikai kérdéseket szövén a társalgásnak fonalába, érdekléssel hallgatta az eme kérdések felett azután meginduló, sokszor heves vitákig fejlődő fejtegetéseket.”⁵⁶²)

A monizmus és dualizmus problémaköre saját történeti horizontjának bevonása értelmezésembe meghaladná e dolgozat kereteit, azonban e problémakör történetiségében is megfogalmazódott megoldási módok zataira való rövid és vázlatos utalás indokolt. A rossz forrásáról és természetéről számtalan eredetmítosz és vallás beszámol. A dualitásra 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 eredetű kérdését a *Biblia* katolikus teológiájában és dogmatikájában homályosság veszi körül.⁵⁶³ 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 és a vele szorosan összefüggő, a rossz hatalmának abszolút illetve 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.”⁵⁶⁴ 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.⁵⁶⁵

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 tetszés, 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.”⁵⁶⁶ 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 szólam képviselője/képviselői elfogadják. Igazságértékük ezért viszonylagos [...]”⁵⁶⁷ Egyetértve tágabb következtetésével: viszonylagos marad a befogadó számára az Úr nézőpontjának monista, illetve Lucifer nézőpontjának dualista jellege is: sem az „Úr nézőpontja nem tekinthető abszolútnak”, sem Luciferé nem tekinthető érvénytelennek.⁵⁶⁸

A befogadó számára éppen a két nézőpontban illetve értékítéletben a kizárólagos szembenállásuk és az eldöntelenségük révén *erősítődnék* 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

színen megfogalmazódó vita *több, egymással összefüggő filozofikus problémakört, így az anyag és a szellem, az értelmesség és az értelmetlenség illetve értelemhiány, végtet és szabadság problémakörét veti fel*, 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.

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: „Számúzve minden szellemkapcsolatból / Küzdj a salak közt, gyűlöl, idegen.” Mégpedig éppen a luciferi érvrendszer egyik elemét felhasználva, hiszen ha Lucifer számára a szellemkapcsolat az értékes, míg az anyag és a szellem vegyülésében létrejött teremtés tökéletlen és értelmetlen, akkor a legnagyobb büntetés e szellemlény számára éppen a „salak” (az anyagvilág) közti küzdés,⁵⁶⁹ melynek működéséhez mintegy eszközt is ad az Úr, mégpedig az Éden két fáját. Sőt, már e küzdés eredményességét is előre jelzi a mindentudónak és mindenhatónak mutakozó Úr, miszerint „hasztalan rázod porláncodat, / 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.

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. „Ott állok, látod, hol te, mindenütt” – mondja, mivel az Úr és Lucifer tere, ténykedésének vonzata csak a másiktól való kölcsönös viszonyukban tételezhetőek. Lucifer érvelése a következő bipolaritásokra épít: 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 princi-

umnak, Lucifernek a kezdetektől, az „úr” érzetének létrejöttétől már szerepe van. Lucifer nézőpontjából tekintve ezt a 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 monizmust, ahogy a dualizmus érvrendszerét.* Ugyanakkor lehet a *monizmusba helyezett dualizmust* mint a problémakör harmadik megoldási módozatát is *előrejelző történet.* Tudniillik az is lehetséges, hogy ez a módosítás, a két fa átadása, az Úrnak az utolsó színben már nyilvánvalóvá vált mindenható tervének, a monizmusba helyezett dualizmusnak itteni, első lépcsőfoka. A két fa átadása mint egy történet, tehát *egyaránt* jelzi a feltételezhető monizmust (a monista büntetés, a ’salak közti küzdés’, így a működés eszközeként) illetve a feltételezhető dualizmust is (a teremtésben való luciferi osztályrész elismeréseként), de ugyanígy feltételezheti a monizmusba helyezett dualizmust is, Lucifer negatív működésének engedélyezését, mely majd „Szép és nemesnek új csírája lesz”. Mindenesetre ez utóbbi az első színben csupán mint *gondolati lehetőség* adott, mivel az utolsó színből, a problémakör folyamatos kibontásának harmadik megoldási variációja, a monizmusba helyezett dualizmus felől, egy visszacsatolás révén erősítődik fel a két fa átadásának e harmadik értelmezési vetülete.

A dualista (luciferi) nézőpont felől a teremtés szándéka tehát már Lucifert feltételezi és maga a teremtés folyamata is: így Lucifer nem csupán ellentmond, tagad, hanem önmagát az Úrral egyenrangú lényként határozza meg. Végző 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 látta: „Győztél felettem, mert az végzetem, / Hogy harcaimban bukjam szüntelen, / De új erővel felkeljek megint.”⁵⁷⁰

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*, 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 tökéletesnek vélt befejezettséghez képest („Be van fejezve a nagy mű, igen. / A gép forog, az alkotó pihen. / Évmillióig eljár tengelyén, / Míg egy kerékfogát ujítani kell.”). S. Varga Pál szerint nem a szerző következtelen e beavatkozás miatt, ahogy azt több értelmező felrótta, hanem: „az Úr nézőpontja nem tekinthető abszolútnak.”⁵⁷¹ Ahogy nem tekinthető Luciferé sem. Így mindkét módosítás *egyaránt* szólhat akár a monizmus, akár a dualizmus válaszának érvrendszere mellett.

Dualizmus vagy monizmus kérdése eldöntetlen marad az első színben a befogadó számára, mindkettő lehetséges. Ugyanakkor viszonyuk, az Úr monista, Lucifer dualista nézőpontjából 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. A problémakör formálódó folyamatában itt még nem beszélhetünk a monizmusba helyezett dualizmusról (az 'és, de' relációjában). Hiszen ha erről lenne szó már rögtön az első színben, akkor a „Lucifer útjára (aki csupán egy „gyűrü”-je az Úr mindenségének a záró színben) lépő emberpárt nem hagyta volna el az Úr, hiszen „végső soron az ő útja is az Úr útja”.⁵⁷²

A világot egy *vagy* kettő princípiumból eredeztethető filozófiai, metafizikus alapkérdést a *Tragédia szövege megoldatlanul, nyitottan hagyja az utolsó jelenetig*. Miért e nyitottság? Ha a befogadó e nyitottságból eredő kétértelműséget konkretizálni tudná, az enigmát, a titkot megszüntetné, tehát maga a szöveg valamilyen egyértelmű megoldást sugalmazna az első színben az utolsó jelenetig, akkor lényegesen kisebbedne a műalkotás esztétikai és tragikai hatásfoka, Lucifer és Ádám alakjának mélysége. Egyrészt, ha a dualizmus oldaláról Lucifer egyértelműen és kizárólagosan mint az abszolút gonosz tételeződne már az első színben, aki „mindöröktől fogva” él, és Istennel együtt működte a

világot és akinek végzete, hogy negatív princípiumként az Úr elleni küzdelemben, a Jó és a Rossz, az állítás és a tagadás dualitásában buk-jék szüntelen mint a teremtett világnak egyenrangú princípiuma: akkor itt valóban csak 'Lucifer komédiájáról' lenne szó. Ekkor Ádámot és Évát csupán egy 'égi komédia' becsapott, hiszékeny és determinált-ságukban véttlen 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 teremtette Lucifert, tehát egy olyan relatív gonoszról van szó, akinek léte feltételes és viszony-lagos, akinek ténykedése Isten által engedélyezett, bármikor korlátoz-ható és megszüntethető: ha kizárólagosan innen néznénk Lucifert már a mű elején, akkor alakját hierarchikusan eleve kisebbítjük. Az Úr el-leni küzdelem (az emberi szintérbe helyezetten) még el sem kezdő-dött, máris méltatlan vetélytársként negligáltuk. Így Ádám bűnbeesése és annak következménye ismét veszítene tragikai jelentőségéből, hi-szen eleve feltételezhető a luciferi bukással és az isteni győzelemmel, megbocsátással járó boldog vég.

Azonban láthatjuk, hogy e kérdés, a világ egylényegű vagy kétlé-nyegű működtetésének kérdése megválaszolatlanul marad az utolsó színig és így sem Lucifer alakja, sem Ádám tragikumuma, sem az embe-rért folytatott (az Úr és Lucifer közötti) küzdelem nem veszít jelentő-ségéből, sem többfajta értelmezési lehetőségéből. E kérdés nyitottsága ugyanakkor lehetővé tette, hogy Madách Imre úgy formálja meg Luci-fer 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 ra-gadható meg, a dualizmusból fakadó *abszolutisztikus* és a monizmus-ból fakadó *relativisztikus minőségben*, valamint a problémakör formá-lódó folyamatában, a zárójelenetben egyértelművé váló monizmusba helyezett dualizmus szintén Lucifer relativisztikus minőségét hangsú-lyozza. Az első szintől a zárójelenetig, így a lehetséges dualizmuson

alapuló abszolutisztikus, a lehetséges monizmuson alapuló relativisztikus tulajdonságcsoportnak a befogadó tudatában való folytonos egymásba játszása, feszült együttlevősége, oszcillációja az, ami Lucifer alakját oly talányossá és egyben hatásossá teszi, míg a zárójelenetben az Úr (a monizmusba helyezett dualizmus megoldási módozatában) egyértelműen kinyilatkoztatja a luciferi működés szükséges, ám mégis korlátolt, így relativisztikus jellegét. Úgy vélem, hogy a monizmus és a dualizmus, valamint az abszolút és 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. Mindenekeelőtt Istennel egyenrangúnak véli magát. Célja továbbá bizonyítani nemetszésének okát: az Úr alkotásának, a teremtett világnak és az emberi létezésnek a tökéletlenségét és azt, hogy „hiányzik az összhangzó értelem”. Abszolutisztikus voltában, negatív princípiumként a neki jutott szerep e világban csak körkörösén értelmezhető: az isteni győzelemmel szemben felkelő negatív, új erő örökös harcosaként, az állítással szembeni örök tagadásként és a győzővel szembeni, végzetszerű elbukóként, hiszen kettőjük mindig megújuló, végtelen küzdelme a dualista lényegű világ mozgatója. Lucifer saját léthelyzetéből tekint a teremtett világra is, nem lát és nem láttathat fejlődést az emberi történelemben, mivel szerinte egy örökös körforgás a lét. Abszolutisztikus voltában (dualista világertelmezésében) végletesen szembenáll 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 teremtés tökéletességét tagadja, az anyag és 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, egy „anyagelvű” mechanikus és vulgármaterialista filozófiaként. Másrészt tagadja mindazokat az emberi értékeket, mely az anyag és a szellem vegyüléséből létrejött te-

remtmények szellemi, lelki, érzelmi, erkölcsi értékei, s arra törekszik, hogy azok látszatvoltát, viszonylagos jellegét, determinisztikus voltát bizonyítsa. Ezen keresztül kívánja meggyőzni Ádámot a létezés, s egyben létezésének értelmetlenségéről, az anyag és a szellem diszharmonikus dualitását hordozó teremtmény létezésének értelemnélküliségéről. Lucifer a lét „összhangzó értelem”-hiányát, így értéktelenségét állítja, szemben Ádám értékkeresésével, értékmegvalósítási küzdelmeivel,⁵⁷³ a lét értelmességét állító bizakodásával. 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 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 perc 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.⁵⁷⁴ Hiszen az öngyilkosságra készülő Ádám ugyanaz a metafizikus Ádám maradt:⁵⁷⁵ 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 álomképeimből,
Kiábrándultam sokból, s most csupán
Tőlem függ, útam másképpen vezetni.

Így végső csalódottságában és elkeseredésében Ádám inkább a halált, az öngyilkosságot választja. Lucifer ezt megelőzően az emberi szabad akarattal szembeállított végzettről, a determinizmus uralmáról, annak egyértelmű belátásáról szándékozta meggyőzni Ádámot, azonban ez még a statisztikai determinizmus érveivel sem sikerült. 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.

Ez nagykorúvá tenne, önerődre
Bíznán, hogy válassz jó és rossz között,
Hogy önmagad intézzed sorsodat,
S a gondviselettől felmentene.

Ez az eszköz ugyanakkor Ádám metafizikai irányultságában céllá vált, s ezt a „nagy eszmé”-t, melyhez élete feláldozása árán is ragaszkodott volna, és amelyet *így emberi lényegeként önmaga határozott meg*, a drámai költemény végén majd az Úrtól kapja vissza mint egy transzcendens (vagy transzcendentált) determinációba helyezett szabad erkölcsi választás eszméjét. A műegész filozofikumában így Lucifer, azaz, hogy felkínálta a szabad akarat eszméjét, tulajdonképpen *az Úr eszközeinek – „rosszra tör”-őnek, ám „jót okoz”-ónak – bizonyult az ember lét- és önmegértésének folyamatában*.

Lucifer abszolút és relatív 'Janus-arcúsága' *együttesen* van jelen, így Ádámhoz való viszonyulása hasonlóan ellentétes. Abszolút gonoszként sokszor megelégedett és kárörvendő Ádám eszméinek, értékmegvalósító 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 látatja meg a múlt értékeinek eltűnését, éppen Ádámmal vitatkozva, aki fentről egy 'szébb világot' 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.”⁵⁷⁶ Értelmezésben *egyáltalán nem esik ki szerepéből, nagyon is ördögi stratégia ez*, hiszen az élet elsatnyulása felletti sajnálkozás méginkább megerősíti az anyag és a szellem kizárólagos kettősségében, diszharmonijában 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, innen-től mégis jellegzetessé váló – értékcsökkenéstől kezdődően a luciferi stratégia is megfordul és a korábbi értékek eltűnése, eltorzulása feletti (ironikus) sajnálkozással erősíti 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 ironiából mégsem hiányzik a megértést jelző pátosz árnyalata sem.”⁵⁷⁷

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 tökéletes-

dési folyamatában és e relatív gonosz tevékenysége csupán végtelen bölcsességének tanúsága.

A *Tragédiában* Lucifer relatív minőségének hasonlóan ez a jellemzője: *az Úr eszköze az ember jobbbá válásának folyamatában*, így „Lucifer már-már az embertől végtelen távol tartózkodó Úr humanizált eszközévé válik.”⁵⁷⁸ 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.”⁵⁷⁹ 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 űr-színben, szintén a luciferi törekvéssel, (egy szándékolt félreértés formájába bújtatva⁵⁸⁰) a ’rosszra töréssel’, Ádám megsemmisítési szándékával szemben, többszörösen is „jót okoz”. Mivel Ádám itt ismeri fel – filozófiai terminológiában szólva – platóni idealizmusának tarthatatlanságát. A Föld szellemével vitatkozva fogalmazza meg ezt az idealizmust:

Dacolok 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 csupán az anyag és a szellem egységében létező emberé, földi létezéséhez kötöten. Másrészt a luciferi ’rosszra törés’ pozitív eredménye, hogy Ádám-ban, a megsemmisülés hatására, újra feltámad lelkes életlendülete, melyet Lucifer igencsak meglepődéssel vesz tudomásul: „Valóban e meg-

törhetetlen / Gyermekkedély csak emberé lehet”. De a legfőbb ’jót okozása’ mégis az űr-színben az, hogy éppen a *Lucifer által (is) előidézt megsemmisülés tapasztalatának hatására* fogalmazza meg Ádám – önmaga számára is egyértelműen – az „élet küzdelem” felismerést:

A cél voltaképp 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 filozófikus problémakörök megoldási lehetőségei közötti állandó feszültségre, vibrálásra vezethető vissza a Lucifer alakját övező, máig élő, elsősorban intellektuális élményt adó esztétikai hatás. Ennek a hatásnak jelzése az is, hogy a *Tragédia* szállóigéinek jelentős része Lucifer mondata. A gnómiikus, aforisztikus tömörségű luciferi mondatok, bölcséleti 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” (stb.).

[Zárójelben ugyan, de érdemes egy pillantást vetnünk a *Tragédia* keletkezéstörténetének feltételezett előzményeire Lucifer alakjának hatássossága, megformáltsága kapcsán. Andor Csaba *A Tragédia születése* című tanulmányában azt kívánja bizonyítani, hogy *Az ember tragédiája* első változata, a *Lucifer* című 1853 elején született, a második

1856–57-es változat, majd a harmadik változat az általunk is ismert *Tragédia*. Madách Imrét 1852 augusztusában Rákóczy János, Kossuth titkárának rejtegetése miatt letartóztatják Csesztvén. A balassagyarmati, majd a pozsonyi börtön után 1853 januárjában Pestre szállítják, az Újépületbe. Madách a börtönben verseket ír és ’memorizál’, majd ’megírja’ a *Tragédia* első változatát, a *Luczifert*. A keletkezés körülményeit maga Madách mesélte el Pétery Károlynak, író- és képviselőtársának, együtt utazva az 1861-es országgyűlésről. Pétery ezt a visszaemlékező beszélgetést emlékirataiban írta le, melynek egy 1888-ban közölt kivonata maradt fenn, és ezt a kevésbé ismert szöveget teszi közzé Andor Csaba. Kivonat – Pétery emlékirata – Madách emlékezése: e hármas emlékező láncolat így beszél az első változat, a *Luczifer* keletkezéstörténetéről és a sajátos madáchi alkotói folyamatról: „mikor félévi letartóztatásom után Pozsonyból az Újépületbe hurcoltak: lassankint borzadva vettem észre, hogy lelkem megtörik az iszonyú börtön sötét falai közt, a hol a napvilágtól is meg voltam fosztva. Akkor éreztem, mi az a Magán-börtön. De nem adtam meg magam küzdés nélkül sötét gondolataimnak. Felújítottam emlékemben a forradalom dicső napjait, átfürkészttem életem, ifjúságom, családi köröm minden szép emlékét, hogy a sötét lehangoltságot, mely a hosszas magán-börtönben vérem minden cseppjét megmérgezte, eltávolítsam magamtól. Az örüléstől féltem.” (Itt egy hosszabb rész következik a testileg-lelkileg megtört rabtársakról, a börtönben megkínzott és megöregült Vachott Sándorról.) „Egy végerőlködéssel leráztam magamról a sötét kétségbeesést, s valamennyire nyugodtabb módokról kezdtem gondolkodni. Miként távoztassam el magamtól az őrző rémeit, melyek vázkarjaikkal megfojtással fenyegettek. A mint szétnéztem szűk börtönömben, mintegy a gondviselést híva segítségül, egy krétadarabot vettem észre az asztalom alatt. Valószínűleg a börtönőr ejtette el, mikor a reggelimet behozta. Mintha egy jótékony szellemsugár világította volna meg börtönömet és sötét kedélyemet: tervem abban a perczen kész volt.

– Írni, dolgozni fogok – susogám magamban – kedélyem szórakoztatására. A terv rögtön tetté lőn. A fenyőasztal lett pergamenem.

Minden nap egy-két jó barátom emlékkönyvébe készítettem verset; s miután leírtam, tüstént betanultam s aztán letöröltem, hogy a börtön-

őr vagy auditor észre ne vegyék és íróeszközömtől meg ne fosztassam. Mikor krétám elfogyott, nagy jutalom ígérete mellett sikerült magamat ezzel az íróeszközzel ellátni. De idő múltán azt vettem észre, hogy kedélyem ismét sötétülni kezd, s már nem szórakoztat ez a neme a költészetnek. Másodszer egy drámát írtam. Ez is hamar elkészült. Ezután regénybe kezdtem, de azt félbehagytam. És ekkor kezdtem hozzá az »Ember tragédiájá«-hoz. Először a Lucifer nevet adtam ennek a műnek, mellyel fogságom végéig kihúztam az időt.

Ez a munkám vagy nagyon jó, vagy nagyon rossz – de semmi esetre sem közönséges.

Kiszabadulásom után békét hagytam az irodalomnak, de úgy hiszem, 56-ban, midőn a keleti hadjárat után ismét eltűnt a felszabadulásnak minden sugára: újra hozzáfogtam költői művemhez és rövid félbeszakításokkal még 57-ben be is fejeztem.”⁵⁸¹

Az első változatot, a *Lucifert* Madách memóriája őrizte meg Andor Csaba feltételezése szerint. Az 1856–57-es második változat írásos formája szintén nem maradt fenn, s bár feltételezett, hogy Madáchot ekkortól foglalkoztatja a *Tragédia* témája,⁵⁸² azonban ezen túlmenően Andor Csaba véleménye szerint többről van szó, mivel joggal feltételezhető egy második változat megszületése is.⁵⁸³

Tudjuk, ami az utókor birtokában maradt, az a ma is ismert *Tragédia* egyetlenegy kézírata és egy vázlatlap. Így már *sohasem tudhatjuk meg teljes bizonyossággal*, hogy valójában voltak-e korábbi változatok és hogy mi tevődött át – a Madách emlékezetében megőrzött – *Lucifer* soraiból és/vagy a második változathoz *Az ember tragédiájába*. Mégis, az utókorra fennmaradt *Tragédia* Luciferjének aforisztikus és szentenciózus sűrítettességű mondatai, szigorú logikájú okfejtései, alakjának végiggondoltsága felidéz(het)i bennünk a börtön magányában elmélkedő, asztallapra író és a saját sorait memorizáló Madáchot.⁵⁸⁴ Érdekes felvetéssel támasztja ezt alá Bárdos József, aki a *Tragédia* ritmikáját, verselését megvizsgálva arra a megfigyelésre jut, hogy a mű négyezernél több verssorából a rimes, időmértékes versformában írottak 517 sort tesznek ki, melyekről a könnyebb megjegyezhetőség miatt feltételezhető, hogy esetleg egy korai változat, a *Lucifer* sorai.⁵⁸⁵]

3. 3. Értelemadás és értelemhiány, Ádám bizonyos bizonytalansága

Az értelemadás és értelemnélküliség, illetve az értelemhiány problémafelvetését az előző fejezetben az Úr és Lucifer vitájának filozófiai hermeneutikai tárgyköreként mutattam be, miszerint a teremtett világ tökéletlen, mert „hiányzik az összhangzó értelem”, s a luciferi nemtetszéssel kerül szembe az Úr elégedettsége teremtett világának tökéletessége felett és az angyalok azt dicsőítő éneke. Majd a *Tragédia* egészében ez a 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”.⁵⁸⁶ E problémakör metafizikus vetületét (a *Filozófiai diszkurzus és narratívák a Tragédiában* 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, értelmes eszmei lényeg meg is valósítható, s ezáltal az emberi létezésnek és benne az emberi történelemnek célja van (egy teleologikus narratíva kontextusában). Végül mint a metafizikus filozófiai diszkurzus problémakörét (a *Filozófiai hermeneutikai argumentáció* fejezetben) a filozófiai hermeneutika értelemadásra, értelemkeresésre irányuló jellege felől vizsgáltam. E részfejezetben e problémakörre adott lehetséges válaszok, megoldási módozatok logikai strukturáltságát, formálását elemzem a bizonyosság kérdésköre mellett.

A teremtett világban „hiányzik az összhangzó értelem” – állítja Lucifer. Az Úr teremtett világa tökéletlen, mivel az anyag a szellemmel vegyülve „Néhány feregben 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 eszkimó szín. A vég: az emberiség pusztulásra ítéltettség az anyagi, természeti világ uralma miatt. A befejezett tudás posztulátumára épülő metafizikus kérdésre adott egyik válaszvariáció tehát

*az értelmetlenség, a 'nincs értelme az emberiség létezésének' válasza, mert az emberiség természeti létében megszűnik, elpusztul, hiszen a Nap kihűl; s az ember fokozatosan elveszíti szellemi-eszmei-morális lényegét, természeti világát és elállatiasodik. Az anyag és a szellem dualizmusában létező ember, emberiség felett végül az anyagi, a természeti világ törvényszerűsége győzedelmeskedik. Ugyanakkor tudjuk azt is, hogy a 'nincs értelme az emberiség létezésének' válasz csak egy megszorított feltétellel együtt érvényes: 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 eszkimó-szín a végső és a teljes pusztulás színe a természeti-eszmei-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, az egyén, a metafizikus ember szempontjából pedig az öngyilkosságra készülődés jelene, melyben feladja addig megtalálni vélt „élet küzdelem” célfelismerését. Ugyanakkor öngyilkossági szándéka azt bizonyítja, hogy a szabad akaratban, a szabad választás eszméjében való hitét nem adja fel, így az eszme által hordozott *értelmesség a már elveszített küzdelem-filozófia után a még utoljára érvényesíthető szabad akarat eszméjébe helyeződik át*, mely paradox módon mégis értelmetlen cselekedethez, a halálhoz vezet, mely az *eszmehit devalvációjaként is értelmezhető*.*

A másik egyenértékű, ám ellentétes válasz az értelemadás: *van értelme az emberiség létezésének, az emberi életnek, az anyag és a szellem dualitásában teremtett 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 küzdelem a dinamikus harmónia működéseként látatják: „Csak előre csüggedetlen; / Kis határodon nagy eszmék / Fognak lenni küzdelemben.” Az Úr teremtett világa, ha tökéletes, akkor értelmes is, *s e küzdelemben nyilvánul meg az értelmesség*. (Az értelmetlenség, az értelemhiány létmagyarázatát képviselő Lucifernek e küzdelem csak diszharmonikus lehet.) Ez az értelmességet adó válaszvariáció nem a végre figyel, hanem *a léte-*

zés folyamatára. Ádám létének és az emberiség létezésének értelema-
dó tényezőjét keresi, azt, amely az emberi életnek, az emberiség léte-
zésének értelmet ad, s ez a „küzdés maga”. Ahogy Németh László is
írja: „a küzdés értelme maga a küzdés, tanítja az egész.”⁵⁸⁷ Az „élet-
gyakorlati” 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 választás „nagy eszmé”-jével együttjáró.

A lét értelmére, értelmességére adott egymásnak ellentmondó fele-
letek révén a *Tragédia* szöveg-egésze megszünteti a válaszok abszolu-
tisztikus jellegét, hiszen kétfajta ellentétes válasz, így végső soron egy
nyitottság születik. Akkor lennének abszolutisztikus válaszok, ha kizá-
rólágotan vagy az egyik vagy a másik egyértelműsödne. Abszolutizáló
válaszként interpretálhatnánk, ha a pusztulásra figyelve a *Tragédia* szö-
vegének gondolatíve az emberiség létének értelmetlenségét egyértel-
műsíténé. Erre a válaszlehetőségre figyelnek azok az interpretátorok,
akik pesszimistának látják a *Tragédiát*. Ez az olvasat már a mű első
megjelenésekor felmerült, amikor Arany János 1862. április 2-án Ma-
dách Imre székfoglalója megtartásakor bemutatta főművét, szükséges-
nek látta e „magán körben” megnyilvánuló pesszimizmus vádjától meg-
védeni: „De én nem találok ezt a pesszimizmust az Ember tragédiájában,
mihelyt mint egészet fogom fel. [...] Minden tárgyi hűség mellett,
mellyel egyes korokat felmutat a szerző, látszik, hogy Lucifer célja
szerint a sötétebb oldalt vette. Ez nem a szerző pesszimizmusa, ez ma-
gából a szerkezetből foly így.”⁵⁸⁸ Vagy, ha a másik válasz egyértelmű-
södne, 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, az újra meg-
újuló küzdelmek, az eszmék formájában történő értelemtalálások, va-
lamint az eszmék torz megvalósulása vagy megvalósulatlansága miatti
csalódásoknak az értelemvesztést váltogató sorozatában, az értelem-
állítások, -tagadások, -keresések és -hiányok egymást váltó oszcillá-
ciós mozgásában. Mindkettő póluskilengés – a két ellentétes pólus

közötti ingamozgás dinamikájában – eléri a maga legszélsőségesebb kilengési pontját: 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 sarki póluson a létezés értelmességében való hit is csúcspontra jut a kilengésben, 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 folytonos feszültsége, a két sarki pólus közötti 'igen-nem' oszcillációs mozgása egy folytonos feszültséget teremt a műalkotás befogadásának folyamatában, amely az intellektuális és egyben az esztétikai hatás 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 („Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!”) kerül szembe.

Lényeges látnunk a szövegben, hogy a küzdés, a létezés értelmességének megerősítésében *az Úrhoz visszatérő Ádám részeseül*, aki „térdre esve” elismerte az Úr akaratát és hatalmát, míg az értelmetlenség és értelmesség feloldhatatlannak tűnő kettősségében *az Úr ellen lázadó, 'enisteni' Ádám* gyötrődött a történelmi színekben, a jövő színeinek látomásaiban. Másrészt az Úr biztatásában az is benne foglaltatik (genealógiáját tekintve), hogy az ember számára az értelemadó, az értelmességet visszaadó erő a transzcendens vagy transzcendentált hatalom lehet. Az értelem-elvevő, -tagadó erő pedig Lucifer. Megjegyzem, már korábban biztatja Péter apostol Sergiolus-Ádámot a VI. színben az Istennel együtt történő küzdésre, munkálkodásra:

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

Az álomszínek, 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.⁵⁸⁹

Az értelemdadás hermeneutikai filozófiai kérdésének e kettős megválaszolása, az értelmetlenség és az értelmesség ellentétes együttlevősége egyike azoknak a filozofikus minőségű *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 bölcselet” egyik gondolati alapegységeként. De azt, hogy ez az „életgyakorlati” kiegyenlítés – Ádám buzdítása a küzdésre és a bizásra – eredményes volt-e, nem tudhatjuk, 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 sarki pólus közötti ingamozgás, az igenek és a nemek közötti oszcilláció a befogadó tudatában zajlik és ott is ér véget, így a mindenkor olvasó dönti el, hogyan ’írja tovább’ a *Tragédiát*, hogyan értelmezi az emberiség létezésének értelemkereső, -tagadó, majd az értelemvesztés után ismételten értelem-állító kérdéskörét, érvényesítve az értelmezés szabadságának lehetőségét.

Az utolsó színben az Urához visszatérő, önmaga ’enisteni’ mivoltát már elhagyó 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.⁵⁹⁰ Az Úr válasza azonban kétségek közt hagyja Ádámot, hiszen nem ad bizonyos választ a halhatatlanság („E szűkhatáru lét-e mindenem”) és a fejlődés teleologikus kérdésére („Megy-é előbbre majdan fajzatom”), ugyanakkor a másik két kérdésre – „Van-é jutalma a nemes kebelnek?” és a „ki fog feltartani, / Hogy megmaradjak a helyes uton?” – viszont válaszol. Az Úr végső válaszai ebből a szempontból egyszerre

nyújtanak bizonyosságot és bizonytalanságot, de ugyanakkor egy bizonyosságba helyezett bizonytalanságot is (az 'és, de' relációjában). A madáchi metaforát továbbírva: a bizonyosság mennyországát és a 'bizonytalanság poklát', mint egy újabb, esztétikai impulzust indukáló 'ellentmondásos együttlevőséget':

Ne kérdd

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

Az Úr válasza megismétli az ádám kérdés 'halandó vagy halhatatlan az ember' kettősségét és részben ez okozza a bizonytalanságot. A válasz a létezés titkának megőrzését indokolja. Ezzel *a metafizikus abszolút tudás megszerzhetetlenségét* állítja, mivel, ha az ember tudná, hogy halandó, egyetlen földi életének tudata a hedonizmusba, a 'muló perc élvébe' süllyesztené; vagy ha az ember biztosan tudná, hogy halhatatlan, „Erény nem volna itt szenvedni többé”.⁵⁹¹ Az Úr válaszában másik része a 'most' szempontjából indokol, halandóság és halhatatlanság egymásnak feszítésével az erre irányuló tudás bizonytalansága 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 halhatatlanságban lehet hinni, de tudni nem le-

het 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 eltúlzáskor 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 álomszínek érvényességét. Távol maradt az álomképekben 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 áthallású filozófiai olvasata is, hogy az Urat nem az eredmény, a befejezettség, az emberi produktum érdekli, hanem egészen más, így 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 biztosítója. (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:

S ha jól ügyelsz, egy szózat zeng feléd
Szünetlenül, mely visszaint s emel,
Csak azt kövesd. S ha tettűs életed
Zajában elnémul ez égi szó,
E gyöngé nő tisztább lelkülete,
Az érdekek mocskától távolabb,
Meghallja azt, és szíverén keresztül
Költészetté fog és dallá szűrődni.
E két eszközzel álland oldalodnál,
Balsors s szerencse közt mind-egyaránt,
Vigasztaló, mosolygó géniusz.

A szabad választást jó és rossz között s az isteni gondviselés bizonyosságát az angyalok karának éneke nyilatkoztatja ki. Isten és az em-

ber 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 jótékonyan / Takart el istenkéz vágyó szemedtől”). Barta János szerint a *Tragédia* egyik főkérdésére – „képes-e az ember bárminő metafizikai tudásra, s szüksége van-e rá életében”?⁵⁹² – adott *nemleges* válasz ez.

Ádám nem tudja meg azt sem, hogy az ember halandó vagy halhatatlan, sem azt, hogy 'megy-é előbbre fajzata'. A megtalálni vélt emberi lényeg, a folytonos küzdés, az Istentől elhagyott világban értelmetlenné és eredménytelenné válik, *a transzcendencia vagy egy (kanti áthallású) transzcendentált kinyilatkoztatás adhatja vissza ezt az értelmességet mint hitet*, a küzdés folytonosságában és értelmességében. Úgy vélem, hogy Ádám, az ember és az emberiség számára csupán a transzcendencia vagy a transzcendentálás révén újból visszakapható küzdésben való bizalom – az Úr utolsó mondatában megerősített „Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!” – értelmezhető úgy, mint *egy lehetőségében ismét megnyitott folyamat*, 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 végesége a megvalósultságuk. Úgy tűnik, hogy *a határ maga a végesség*, ahogy az álom-színek 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”⁵⁹³) tragikumája, 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 'enistenév' válni akaró Ádám megtapasztalta azt a folyamatot, amelyben az ember saját végességének és ezáltal ha-

tároltságának 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 meglétét, mely az emberi végesség és határoltság alapvetően tragikus tapasztalatát is jelenti, azaz a bizonytalanságnak a bizonyosságát*. Keresni kell a bizonyosságot, de el kell fogadni, el kell tudni 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 „Végetlen a tér, mely munkára hív”. Az emberi végesség és határoltság 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 ’tettdús élet’, a folytonossá tett küzdés, a küzdés praxisa az, és a szabad erkölcsi választás eszméje mint az erkölcsi fejlődés lehetősége, valamint egy lelki, érzelmi fejlődése egy magasabb létszféra irányába (az „égi szó”, a nő „tisztább lelkülete” és a művészet segítségével), mely ismét megnyit(hat)ja e határoltságot*. Ebben az értelemben a küzdés megváltó funkciójú, egyben „végetlen” teret nyitó.

Ádám bűnbeesésével nemet mondott a paradicsomi függőségben élő ’öntudatlan emberre’, ahol isten és ember viszonya közvetlen volt. Az ezzel ellentétes sarki 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 kiegyenlítődéssel ugyanakkor magában hordozza az emberi végesség és határoltság 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.*

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 a metafizikus diszkurzus felbomlásának tragikus embere, egyben a metafizikai tudás és az abszolút bizonyosság elvesztésének is az elszenvedője.*

3. 4. Szabad akarat és determináció

Lucifer a determinizmus azon válfaját képviseli,⁵⁹⁴ mely a teremtett világon 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 okozati összefüggésrendszerre épít. Alapvetően egy olyan *determinisztikus célszerűsége*re, 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 *Ádám, a szabad akarat képviselője*, aki a nagyszerű eszmék megvalósításának motivációjától hajtva maga kívánja igazgatni az emberi nem képviselőjeként az emberiség történelmét. Az akarat szabadság 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 elismer bizonyos meghatározottságokat a tudás megszerzésének folyamatában, a filozófia nyelvén szólva így mérsékeltlen indeterministának nevezhetjük, hiszen folyamatosan megtapasztalja az élet azon területeit, amelyek semmiféle szabad választást nem hagynak az ember számára. A luciferi szólamban a determinisztikus tényezők egy csoportjának a végzet, néhol szinonímájaként 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 (az emberi létezés minőségét befolyásoló) törvényszerűség határoz meg. Harmadrészt a végzet azonos Ádám bukásaival a nemes eszmék megvalósításáért folytatott küzdelemben. E két utóbbi jelentéstartalom az álomszínekben a meghatározóbb. Végül a végzet magára a bukást, a romlást okozó tényezőre is utal, mely az emberi természet egyik alapsajátossága.

A *Tragédiában* a szabad akarat és determinizmus azon filozofikus problémakörök egyike, melyben a luciferi determinizmus, illetve az ádami 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 színig. Esztétikai hatása úgy realizálódik, hogy e szembenállás révén a befogadói tudatban egy gondolati feszültség van jelen, hiszen hol Ádámnak adunk igazat: igen, az ember maga irányítja sorsát, s vele együtt a kisebb vagy nagyobb közösség életének minőségét; 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 élettörténetünk 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. Tehát Ádám biológiai, természeti lényének bizonyos korlátozottságait hamar felismeri és elfogadja. A harmadik szín végén Lucifer filozofikus válaszában mintegy megnyugtatta a mérsékelten indeterminista Ádámot – az „araszyi 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 újólag 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 gondolatkör képezi a luciferi determinizmus-felfogás egyik alapját. Ezt bizonyítja az is, hogy ugyanez a célszerűségen 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 tézisét: „Az ember sincs egyénileg lekötve, / De az egész nem hordja láncait”. 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 kacaglak.” S e célt a harmadik színben a „látád 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 célját, a halált is. 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 bízva 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 ádám küzdés, melynek létesítő eleme éppen az ismétlődő bukás? Mert „szent” és „nagy eszmé”-kért történő, melyek megvalósíthatatlanoknak bizonyulnak. Milyen ez a küzdés? Az embert, az emberi nemet emelő, egy magasabb létszféra, a Kell világa felé irányuló, ahhoz folytonosan közelítő, így elbukásában, az ádám csalódásokban mindig tragikus. Miért szükségszerű a bukás, a csalódás? Mert az emberi nem természetében uralkodik egy másik végzettség is, mivel ott van benne egy eredendő rosszság is: a gyarlóság, a silány emberi ösztönök, az árulás, a hatalomakarás, az ember természetében benne rejlő uralomra-vágyás és hiúság; 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 korcsosulnak el a megvalósítás során, Lucifer azok sarkosítását, *egyoldalúan túlzásba vitt* jellegét, megmerevítését kritizálja:

Ah, épp a szent tan mindig átkotok,
Ha véletlen reá bukkantatok:
Mert addig csűrítetek, hegyezitek,

Hasogatjátok, élesítitek,
Míg örülség vagy békó lesz belőle.
Egzakt 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 egyénfölötti folyamatok eszközeként látta: „Előre csak önhitten úton, / Hidd, hogy te mégy, 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 összhangzó értelem.” Mikor lenne értelmes Lucifer szerint? Feltételezhetően, ha végzet és a szabadság nem kaotikusan viszonyulna egymáshoz, nem üldöznék egymást, ha valamifajta értelmes rend lenne közöttük viszonylatában. Úgy tűnik számomra, hogy Lucifer a rendet egy abszolút determinizmusban látja, nemcsak a fentebb is-

mertetett nézetei miatt, hanem azért is, mivel önmaga létének milyenségét a tagadás „ősi szelleme”-ként egy folytonosan meglévő, áthághatatlan végzet törvényében határozza meg („Győztél felettem, mert az végzetem, / Hogy harcaimban bukjam szüntelen. / De új erővel felkeljek megint.”). S mi Lucifer célja az Úrral szemben? Bemutatni 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 válassz 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 autonómnak 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. 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, meddig, hogyan, 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, e két jelenetben, egy ellentétes póluskiengésben a végzet, a meghatározottság és a szabad akarat között. Az utolsó színig Ádámot nem győzték meg teljes mértékben a determinizmus mellett 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) szabad 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 kára 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
Pajzsul áll Isten kegyelme.

Az Úr szándéka, terve szerint az ember szabad erkölcsi lény, akinek azonban erkölcsi felelősséget kell vállalnia választásaiért, ugyanakkor tudnia kell az isteni tervről is, arról, hogy védelmére, azaz gyar-

ló 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 megerősítődik 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 önmagától „Isten kegyelme”. Valamint maga az Úr erősíti meg a pozitív jövőt, akkor, amikor a rossz és az ember viszonyát írja le illetve, amikor Luciferrel közli rendeltetését:

Te, Lucifer meg, egy gyűrű te is
Mindenségemben – működjél tovább:
Hideg tudásod, dőre tagadásod
Lesz az élesztő, mely forrásba hoz,
S eltántoritja bár – az mit se tesz –
Egy percre az embert, majd visszatér.
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 „Szép és nemesnek új csírája” legyen, vagy hogy a rossz oldalára tévedt ember „majd visszatér”? A válasz az olvasóra vár.

II. 4. Az „és mégis” küzdés filozofikuma és ’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 világnézeté szélesed-

jék. Az »és mégis«: bizalom az irracionális életösztonökben, melyek a végső órán kitörnek a lélek mélységeiből, megcáfolják a legvilágosabb logikát, utat találnak az úttalanban, és megmentik az embert és a nemzetet. Legnagyobbjainknak ez az életbölcseisége a magyar eidosz legsajátabb filozófiai mondanivalója.”⁵⁹⁵

Szerb 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 [...]”.⁵⁹⁶ E „nagyon is magyar” kontextusban történő értelmezéstörténeti tendencia vázolója után a kanti gondolati párhuzamokat vizsgálom, majd az „és mégis” küzdést mint romantikus mítoszteremtést mutatom be.

Az „élet küzdelem” felismeréséről valamint a sajátosan magyar „és mégis” jellegéről többek között olvashattunk már az 1984-es Horváth Károly-monográfiában,⁵⁹⁷ korábban Martinkó András *Vörösmarty és Az ember tragédiája*⁵⁹⁸ tanulmányában. Martinkó András szerint a magyar nagy romantikától, Vörösmartytól – „Mi dolgunk a világon? küzdeni / Erőnk szerint a legnemesbekért.” – 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* végszava. 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 „küzdés-eszmét” 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 véshte 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

szintűgy, 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.⁵⁹⁹ Madách fiatalkori drámáiban is a „küzdés embereit láthatjuk (a szabadságért küzdő Commodus, Nápolyi Endre, a *Csak tréfa* Zordyjának szenvedély-kultusza, *Férfi és nő* stb.) Ez úgy látszik ember-bölcselelő és művészi igénye lehetett, mert a *Eszmék Léliáról* c. írásában is – a szóban forgó könyvet bírálva – a küzdést hiányolja a főhősben.⁶⁰⁰ 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 bölceleti lírában: amikor már a válságos élmények, a dilemmák súlya elnyom a költőben minden logikus, igenlő válaszlehetőséget, – még ha inkonzekvens módon is – ilyenkor a morális tartalmú küzdés-eszme, 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* »szólószem-filozófiája«, *Gondolatok a békekongresszus felől* stb.)⁶⁰¹

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.”⁶⁰² Hasonlóan széles történelmi horizonton értelmez Szerb Antal a *Magyar irodalom-történetében*, aki a *Tragédia küzdés-filozófiájáról* mint a (mottóként idézett) „magyar eidosz legsajátabb” életbölcességéről írt, melynek „lelki alapja az az érzés, hogy bármi 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.”⁶⁰³ Ugyanebben az évben, 1934-ben jelent meg Szerb Antal valahai tanárának, Sík Sándornak az írása,⁶⁰⁴ aki szintén a műnek ezt a „leglelke szerint magyar mondanivaló”-ját hangsúlyozza: „Van-e ennél a csak azért is bízó, csak azért harcoló lelkületnél magyarabb? Az egész magyar történelemnek, legalább Mohács óta, nem

ez a legmélyebb hangja? Nem ezt a lelkületet sugározzák-e legkülönbjünk, azok, akikben leginkább megtestesült a magyarság történelmi akaratát? 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 hősiessé 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 mindamellettt szakadatlanul küzdött és bízott, akkor a magyar az. Íme, Az ember tragédiája leglelke szerint magyar mondanivalója!”⁶⁰⁵

A feltételezhetően Madách Imre által is ismert *A tiszta ész kritikájában* Kant három kérdést vet fel: „1. Mit lehet tudnom? 2. Mit kell tennem? 3. Mit szabad remélnem?”⁶⁰⁶ E három kérdés köré ívelve mutatom be e drámai költemény és a kanti filozófia közötti gondolati párhuzamokat, kiemelve a küzdés-filozófia kanti áthallásait.⁶⁰⁷

Mit lehet tudnia Ádámnak? Ahogy arra *A Tragédia filozófiai forrásairól és gondolati párhuzamairól* részfejezetben már utaltam, kanti analógiát mutat e műalkotás egyik lényeges sajátossága, mégpedig az, hogy a filozófiai kérdésekre adható válaszok, *a problémakörökben megfogalmazódó megoldási módzatok antinomikusak*. A Van uralma vagy a Legyen megvalósíthatósága; 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 relatív dilemmájában tétel és ellentétel egyaránt igaz lehet az értelem számára. Ezt az antinomikusságot oldja majd fel a spekulatív, a metafizikus és antimetafizikus gondolati horizonttal szembenálló „életgyakor-

lati” bölcelet válaszvariáció-sorozata 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 és határolt voltát mutatja, valamint azt, hogy az abszolút bizonyos tudás nem szerezhető meg. Kanti terminológiában a *feltétlen bizonyosságot nyújtó ismeret határoltóságának* 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 nyíljk. ⁶⁰⁸ Ennek a kanti megoldásnak mindkét elemét felismerhetjük mint gondolati párhuzamot: a minden-tudás korlátozását az Úr részéről, hogy valóban tér nyíljk az ember morális fejlődése előtt, így az angyalok kara énekének „nagy eszmé”-je, a szabad erkölcsi választás eszméje és az Úrnak a további küzdsre való biztatása előtt. Az emberi tudás korlátolt voltára többnyire Lucifer hívja fel a figyelmet, arra, hogy csak az emberi nézőpont és diszpozíció, valamint a megismerő képességek 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 mint a titkos tudás egy részét, a tanítvány panaszára („Hogy lényegében semmit sem fogok fel”) adott válaszában („No, látod, én sem – s hidd el, senki más.”). ⁶⁰⁹ Tehát *az emberi megismerés és tudás határoltóságában és bizonytalan voltában mind Lucifer, mind az Úr, mind Ádám szólama megegyezik* és ezt bizonyítják a falanszter és az eszkimó-szín történései is.

Kant másik kérdése nyomán tehető fel a ’Mit kell tennie Ádámnak?’ kérdése. Ádám tragikussága részben abban rejlik, hogy az értelmes életre küzdő törekvését egészen az utolsó színig egy hiábavalónak tűnő küzdelem-sorozatként éli át. Mégis a „küzds 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 Kell 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 emberemet’ – alárendelődnek majd az utolsó szín második felében a morális fejlődésnek. Másképpen fogalmazva: az eszmékért való küzdelem a magasabb létszféra felé ugyan „Emelt” és „Előre vitt”, azonban a zárószínen ez már inkább az eszköze lesz az erkölcsi fejlődésnek, a „nagyság és erény” biztosítékeként. Az utolsó színig a *küzdés ádámi öntörvénye*, (és az erre alapozott emberi öntudat) *egy kanti kategorikus imperatívusz-ként értelmezhető*. Ezt a *belső* indíttatású küzdést a „szent” és „nagy” eszmékért, mely (Kant szavaival) „*általános törvényhozás elveként*” is érvényesülhet⁶¹⁰ – 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 újrakezdést 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 *Filozófiai diszkurzus és narratívák a Tragédiában* című részfejezetben utaltam, *a küzdés folytonosságát az „életgyakorlati” bölcselet alapelemként tételezem*, melyet Szegedy-Maszák Mihály a vitalizmus történeti formájaként értelmezett, s Ádám életlendületét e folytonos küzdésvágyban látta realizálódni, melynek generálója Éva.⁶¹¹

Mit „szabad” remélnie Ádámnak? A drámai költemény tizenegyedik színétől Ádám már csak szemlélő. A londoni szín álomképében a „szabad versenytér” torzulásaival, értékhiányosságaival szembesül és okát is megtalálja, ám az ádámi felismerés gép-metaforája még mindig egy divinatorikus pozíciót sugall: „Kilöktem a gépből egy főcsavart, / Mely összetartá, a kegyeletet, / S pótolni elmulasztám más erősbbel.” Ádám a falanszter-színen az akarat szabadság hiányának és a racionális prag-

matizmusnak az embert ember-mivoltában megnyomorító következményeivel szembeül, 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 önmaga számára, 'enisteni' mivoltában nem képes értelmet adni létezésének, illetve küzdése, bármilyen nemes eszmékért is történik, eredménytelennek bizonyul. Tudjuk, a drámai költemény utolsó mondata az Úrhoz visszatérő Ádámhoz szól. A „Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!” felszólításban és az ezt megelőző dialógusban az is benne foglaltatik, hogy az ember számára az értelemadó, az értelmességet visszaadó a transzcendens hatalom lehet. Az álomképek jövő színeiben, az eszkimó-színben kétségessé vált küzdés-filozófiát – a létezés értelmessége, az eszmék értékessége és az erkölcsi cselekvés folytathatóságának 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 megkérdőjeleződött a csalódások, a bukások, a gyarló ember ténykedései révén, majd újra és újra megtalálni vélt. Az emberiség vonatkozásában a küzdésben való hit végérvényesen elvész az eszkimó-színben, mindezt az egyén részéről majd az öngyilkossági szándék mutatja. Az Úr utolsó mondatában, felszólításában a kanti etika áthallása érvényesül: az embernek önmaga megsegítéséért kell 'transzcendentálnia' erkölcsi értékeit. Mit jelent ez? Kant szerint az embernek erkölcsi cselekvéséhez szüksége van egy 'magasabb morális lény' eszméjére, vagyis Istenre, ahogy Ádám *küzdés-eszméje is egy ember feletti, magasabb szféra felől nyer megerősítést és a transzcendentálás kanti áthallásúként (is) értelmezhető.*

A *Tragédia* egy logikus és koherens gondolati ívvel zárul a „küzdj és bízva bízzál!” transzcendens (illetve 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 megteremtésének 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 teremtmény láttatja ezt be a teremtővel.

Ezt az elveszett(nek hitt) értelmességet, azaz a küzdés értelmességét a nagyszerű eszmékért, mely ugyanakkor a Kell világa, egy magasabb létszféra felé irányuló, 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 bizást csak egy transzcendens erkölcsi parancs, törvény, felszólítás formájában adhatja vissza. Az ádami küzdésnek mint egy autonóm cselekvésnek, a történelmi színekben – kanti áthallásban – a szabad akarat önállóan hozott lényegi törvényének a létrejötte során 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 küzdésből fakadó erkölcsi világrend 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,⁶¹² úgy a *Tragédiában* is, mivel *a küzdés így válik egy belső erkölcsi imperatívusból általános érvényű törvénné, a transzcendentálisan 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 kétségessé 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 álomképek hatásaként. Mintha a küzdés, valamint a bukás és a 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 és reményét vissza kell adni, minden csalódás, bukás és a szörnyű „vég” ellenére is, s mindezt a legfelsőbb lény, az Úr Ádammal való beszélgetésében és egy utolsó felszólításban, parancsban teszi hangsúlyozottan nyilvánvalóvá és egyértelművé.

Mit „szabad” remélnie Ádámnak? Reménykedhet az Úr biztatásában, 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”). Az Úr ily módon 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 segíti az „égi szó”, Éva oldalán és Éván keresztül, ’költészetté és dallá szűrődve’. Az etikus küzdés és cselekvés lehetőségét, a szabad választást jó és rossz között, valamint az isteni gondviselés bizonyosságát erősíti meg 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 küzdés-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 megerősített küzdés-filozófia lehet az a hiányzó „főcsavar” az emberi világ működésében, mely erősebb, mint a kegyelet.* Így értelmezésében a *Tragédiának mint egy ’új mitológiának’ a középpontjában az én moralitása, ethosza áll, mely általános érvényű egyben, és ez nem más, mint az „és mégis” küzdés filozófiája.*

Az ember tragédiájának utolsó mondata – „Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!” – többszörösen is kitérítetett. Egyrészt az egyik legtöbbet idézett madáchi mondat és egyben szállóige, másrészt a drá-

mai költemény 4141 sorának utolsó sora és egyben utolsó mondata, és a több mint 27 000 szavának utolsó hat szava. Valószínű, hogy nem akad hazánkban olyan felnőtt ember, aki ne ismerné, ne olvasta, vagy hallotta volna már ezt a szállóigévé vált mondatot, aki ne érezte volna magát legalább egyszer megszólítva és felszólítva e mondat által. A mondatban az isteni felszólítás ígéinek bővítmény nélkülisége, szemantikai hiányossága a forrása a legkülönbözőbb lehetséges jelentéseknek, és forrása egyben annak, hogy a szövegből kiszakítva ez az egy mondat mint szállóige rendkívül sokféle élethelyzetre alkalmazható. „Mondottam, ember: küzdj” – valamiért. Esméid, vágyaid megvalósításáért? A létezésed értelmességéért küzdj, öntudatod és méltóságod megtartásáért, a gyermekedért, kisebb-nagyobb közösségedért, nemzetedért. 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? Valamilyen szellemi, eszmei lényegben? Vagy a saját emberi mivoltodban bízzál, a magadra irányuló hitedben? Autonómiádban, szabadságodban, erős karodban és szabad akaratodban? 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.

Hogy milyen formában hatott Kant filozófiája, közvetett vagy közvetlen módon, nem bizonyítható egyértelműen. Lehetséges, hogy Kantot eredetiben olvasta Madách, így a könyvtárában meglévő *A tiszta ész kritikáját* is. Az is lehetséges, hogy ismeretei közvetett forrásúak voltak és inkább valamilyen adaptációs hatásról van szó: például az Aethnaeum folyóirat közvetítésében vagy más filozófiai olvasmányokon keresztül jutott el hozzá a másik nagy mű, *A gyakorlati ész kritikájának* kategorikus imperatívusz fogalma. Az is meglehet, hogy a kortárs „egyezményes” filozófia hatása érvényesült, hiszen a három kanti alapkérdés interpretálása némi párhuzamot mutat az „egyezményesek”-nek az embert mint értelmi-cselekvő-érzelmi hármasság harmo-

nikus együttesét érintő felfogásával.⁶¹³ Lehetséges, hogy mindez ötvöződött személyes élettapasztalatával, a magyar történelem nagy tanulásaival, a reformkori eszmeiséggel, a romantikus líra, kiemelten Vörösmarty hatásával. Az is lehetséges, hogy Borsody Miklóssal, a nagy műveltségű házitanítóval való beszélgetésekben tudatosodott. 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.⁶¹⁴ Bármilyen módon (akár e tényezők összességéeként) e küzdés-filozófia Madách műveltségének, élményvilágának, élet-filozófiájának lenyomataként érvényesül a *Tragédia* filozofikumában, „életgyakorlati” bölcséletében. 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 – forrásuktól függetlenül – annak a filozofikus tartamnak alapvető része, mely az esztétikai formálás anyaga egyben. E filozofikum formálásában 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,⁶¹⁵ valamint az ószövetségi mítosz alaptémáját ábrázoló, feldolgozó legkülönbözőbb műalkotások. Valamennyi ugyanarról szól, az Isten által teremtett 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 kifejezésével szólva – történeti és történetetlen struktúra.⁶¹⁶

A 'történetetlen' Ádámról, az első ember archetípusáról a mindenkori keletkezés szituációjától meghatározottan beszél az *Ószövetség* teremtéstörténete 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 lényévé lett«, az utolsó Ádám pedig éltető lélekévé. 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 mennyekiek 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,⁶¹⁷ vagy filológiai szempontból az alkotó bibliai olvasmányaiival és feltételezett teológiai ismereteivel hasonlítom össze a *Tragédiát*, mivel ezt többen és igen alaposan megtették már,⁶¹⁸ hanem *Madách romantikus mítoszáat a bibliai Ádám-mítosz bűnbeesés valamint megváltás jellegével*⁶¹⁹ állítom párhuzamba.

A *Tóra* első könyvében a két teremtéstörténet összekapcsolása, az első ember teremtésének és bűnbeesésének története – és érintőlegesen Ádám utódainak, Káinnak, Ábelnek és Szetnek a története – alkotja Ádám héber eredetű antropológiai mítoszáat. A teremtés és ezen belül az ember teremtése két leírásban, úgynevezett kettős történetben található. E kettősséget a többfajta hagyomány együttélésével magyarázzák.⁶²⁰ Az első történetben szereplő Ádám-mítosz szubsztanciája a te-

remtés, 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 ellenszegülés, a bűn elkövetésének a lehetőségét. Az emberi bűnbeesés abszolút kezdete – filozófiai hermeneutikai alapállásból⁶²¹ – a fa Isten által való megteremtése és a törvényhozás. Ez az isteni parancs és a fa jelképesen az emberi választás autonómiáját hordozza, azt, hogy az ember ezen isteni tiltó törvény ki nyilatkoztatása után már saját maga sorsának irányítója, mégpedig szabad vagy-vagy választásával: elismerheti Istent, az isteni parancsot megtartva⁶²² vagy elfordulhat tőle. A *fa így a szabad akarát jelképe*, az isteni tiltás pedig az isteni törvényt jelenti, és e kettő létrehozásával, ki nyilvánításával Isten egyben átadta az embernek a szabad döntés, a szabad választás jogát. Ez a szabadság egyben a teremtmény – Istentől való – elpártoló képességének, bűnbeesésének is a forrása.

A második teremtéstörténetben az *Ádám-mítosz szubsztanciája: a bűnbeesés ténye*,⁶²³ melynek háttérében az emberi autonómia átélése van, az Istentől kapott szabadság gyakorlata. A jahvista-elohista hagyományozottságú teremtéstörténet már nemcsak antropológiai, hanem sokkal inkább étiológiai mítosz.⁶²⁴ Az *Újszövetségben 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 minden ember vétkezett, 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 *Ószövetségben* a Teremtéstörténet(ek)en kívül csupán néhány elszórt utalást találhatunk az első emberpár bűnösségére, így „Ádám mintegy visszahatásban személyesedik meg”.⁶²⁵ Ezáltal a *Biblia egészében az Ádám-mítosz a (teremtés) bűnbeesés és a megváltás körére bővül*.

Sokan, sokszor leírták már a *Tragédiáról*, hogy Madách meglehetősen szabadon kezelte a mitológiai anyagot. A *Biblia* világától 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 tanul-

mánysorozatát 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 bibliás műveltsége.⁶²⁶

Madách képzelete az Urat⁶²⁷ „dicsőtől környezetten trónján”, angyalok seregétől körbevetten látta. ⁶²⁸ 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 teremtés-dicséretének néhány eleme előrevetíti a bűnbeesés utáni állapotot is.⁶²⁹ Az elkülönböződés oka, mely nem róható fel logikátlan-ságnak, a műalkotás expozíciójának poétikai, sejtetően előremutató sajátosságaihoz 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) gondolatrítmusos alakzata, majd miután ez első emberpárt is megalkotta, ötdöször 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 gondolatrítmus 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. A Sátán veszít, 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 ösgonosz alárendelt vagy az Úrral egyenrangú helyzetének eltérő felfogásán alapul, hiszen e 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, valamint Lucifer abszolút és relatív voltának 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. 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.⁶³⁰ A bibliai kísértés rövidségével 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 álmoképekben 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, / Elhagylok én is, lásd, mit érsz magadban.”⁶³¹ Alapvető elkülönböződés a harmadik

szín egésze, hiszen az *Ószövetség* a kiüzetetést 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 Pollák Miksa összehasonlítása alapján. A paradicsomi kiüzetetéssel szemben Madáchnál Ádám és Éva önként hagyják el az Édent („El innen, hölgyem, bárhová – el, el! / Idegen már s kietlen ez a hely.”)⁶³² 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 fölcattan, és így válaszol: »Vagyok« – bolond szó. Voltál és leszesz. / 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 összeméri, és így állítja szembe:

[...] homályban ül,
Mi egy világot rendít és teremt,
[...]
Csak ember műve csillog és zörög,
Melynek határa 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 Jóbbhoz, 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.»⁶³³

Horváth Károly a *Tragédia* keletkezésének idejével és hátterével kapcsolatban Madách egyik levélfogalmazványát idézi, melyet Szon- tagh Pálnak küldött episztolájának „fogalmazványára írt rá”: „Újra el- olvastam a Pálnak töltött mérget. Mért nem tartám azt magamnak? Eh mit? E mérég igazság, ha tragédia is, s az emberi természet sohasem tagadta meg magát, és Ádám a teremtés óta folyvást más és más alak- ban jelen meg, de alapjában mindig ugyanazon gyarló fereg marad a még gyarlóbb Évával oldalán.”⁶³⁴ A „levélfogalmazvány” hordozza azt – a *Tragédiát* is meghatározó – predesztináltságra utaló gondolatot, hogy az ószövetségi Ádám bűnbeesésének történetét minden kor min- den embere megismétli, mivel gyarlóságát örököljük, újra és újra bele- születünk ebbe az ádामी léthelyzetbe. Az első ember bűnbeesésében, Ádamban mindannyian és örökösen egyek vagyunk. Az ember gyarló természete és ebből következő folytonos bűnbeesése azonban a *Tragé- diában kiegyenlítődik* egy – a rangjában éppoly fontos – ellenpólussal, mégpedig az „és mégis” küzdés (utolsó színig) megújuló, értékesre irá- nyultságával, mely megváltó jellegű.

E vázlatos összevetés alapján is megállapítható, hogy Madách Imre a *Tragédia* bibliai színeiben szinte *továbbírja* az ószövetségi teremtés és bűnbeesés történetét. Arányokat módosít, szerkezeti pontokon tesz ki- egészítést. Továbbgondolja, ahol a bibliai történet homályos vagy hiá- nyos. E szupplementumok és aránymódosítások következtében az *első három szín metafizikus problémaköröket vet fel*, így az Úr és Lucifer közötti monizmus és dualizmus kérdéskörét, Lucifer abszolút és/ vagy relatív voltát, a szabadság és a „végzet” problémakörét, a teremtett vi- lág, az emberi létezés értelmességének vagy értelmetlenségének, érte- lemhiányának 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, egy „életgyakorlati” bölcsleltként megfogalmazot- tat. Az *Ószövetség* Ádám-mítosza a teremtés és a bűnbeesés mítosza, azonban a *Biblia egészét tekintve a bűnbeesés és a megváltás mítosza*. Úgy vélem, hogy a *Tragédia Ádám-mítosza bár alapvetően a bűnbee- sés–megváltás szubsztanciájára redukálódik, mégis annyiban más mi- nőségű ez a mítosz-variáns, hogy a megváltás mint küzdés, mint a*

megtalált, elvesztett, majd transzcendentált módon visszacapott létértelem: az „és mégis” küzdés filozofikumának romantikus ’új mítosza’ lesz.

Ádám és Éva nemcsak mitológiai alakok és az emberiség örök jelképei, szimbólumai, hanem történeti személyek és egyedi emberek is. Madách 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 mítosznak, ’új mitológiának’ Madách Ádám-mítosza?* Minden mítoszban valamilyen módon megfogalmazódik az emberi ráció ösdilemmája: 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.⁶³⁵ 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 mítoszá*t. A mitikus alapkérdésre kétféle választ ad egy ’ellentétes együttlevőségben’: nem képes az emberiség megvalósítani lehetőségeit, mert mindig elbukik, gyarlósága, bűnbeesése, a rossz választása révén, másfelől: képes lehet a jobbításra a Legyen világa felé, mert folytonosan küzd. Ez az ellentételezettség, a bukás valamint az „és mégis” küzdés ellentéte, de ugyanakkor együttlevősége ’Ádám mint az Ember’ dualitásából fakad, az emberi faj alaptermészetének a jóra és a rosszra egyaránt irányuló kettősségből.

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 művészbölcselek, hogy egy „új mitológiára” van szükség.⁶³⁶ Az új mitológia organikus egésszé rendezi el a világot úgy, hogy egyszerre egyetemes, történelmi, s fókuszában az én ethosza

áll.⁶³⁷ A *Tragédia* ilyen 'új romantikus mítosz', az egyén történelmi tapasztalatát képes egyetemessé formálni; mivel ez a bűnbeesés, bukás, de az „és mégis” küzdés az egyedi ember sorsa; és 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 (Ádám bűnbeesése és a történelmi ember különböző gyarlóságai, valamint a determinációs tényezők okán); a bibliai megváltáshoz pedig az „és mégis” küzdés eszméje. A *Tragédia* romantikus mítosza e kettőt ötvözi, így új romantikus mítosza a bűnbeesés, bukás valamint az „és mégis” küzdés mítosza. Dialéktikájában a bukás és a küzdés ellentétesen együttlevő, az 'és, de' értékhierarchikusságában a küzdés értékességét állító. A folytonos bukással szemben az „és mégis” küzdés készítése nemcsak a 19. század első felének hazai koreszméjét, és a romantikus líra, mindenekelőtt Kölcsey és Vörösmarty örökségét, valamint a magyar „eidosz legsajátabb életbölcsségét” 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 mítosznak' 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 *Faustjában* is e „törekvés”⁶³⁸ 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.”⁶³⁹ Németh László korábban hasonlóan, a küzdés folytonossága s nem az eredményessége, hanem az „erkölcsi

erőfeszítés” és a lelki fejlődés lehetősége felől interpretálja a zárójelentet: „Egy nagy műnek azonban, minél több fátylat 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 ördögé 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 kifejlik 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 tüdejével az örökkévalóságot szívja és leheli.”⁶⁴⁰

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 és a megváltás mítoszára bővül. Hasonlóan egy *kiegyenlítő*, a *Tragédiában* a bűnbeesés, bukás valamint az „és mégis” küzdés mítosz-modelljét alkotja meg Madách Imre is, Ádám, az ember történetében: az ember duális természete révén ószövetségi Ádámként bűnbeesik, a történelmi színek embereként sorra elbukik, önmaga gyarlósága vagy a determinációs tényezők okán, de ’krisztusi’ Ádámként 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, az erkölcsi és lelki fejlődés (transzcendens, illetve transzcendentált biztatású) útján. Megváltható-e az ember, az emberiség a küzdés által? Képes-e az ember jobbá tenni a világot és önmagát? Az ember mindenkori szabad erkölcsi választása a jó és a rossz között, a „Szabadon bűn és erény közt / Választhatni” révén a kérdések nyitottak maradnak, nyitottak a szöveg szintjén, nyitottak az olvasó és a jövő irányába.

III. Százötven éve Az ember tragédiája „bűvöletében”

„Különös története van ennek az ember tragédiájának.
– Valóban igaz habent sua fata libelli.”⁶⁴¹

Madách Imre, 1861. november 2.

E különös történet már másfél évszázada tart és napjainkban is folytatódik. Nemcsak a negyven különböző nyelvre történő fordításban, a kisebb könyvtárnyi terjedelmű értelmezéstörténetben, hanem a legkülönbözőbb médiumokon keresztül, igen sokszínű viszonyt teremtve a *Tragédia* és a szövegéhez valamilyen módon kapcsolódó, többségében autonóm műalkotás között. Ha számbavesszük e műveket, e viszony (egyre távolabb kerülve az eredeti szövegtől való hűségétől) három alaptípusban körvonalazható: a szöveggel a legszorosabb összeköttetésben áll az *illusztráció*; valamely más művészeti ág jelhordozójára történő átültetést átfogóan *adaptációnak* nevezhetjük, valamint a *Tragédia* valamely gondolatának ’továbbírásáról’, ’felhasználásáról’, ’kölcsonzéséről’, egy vagy több mozzanatára való ’rájátszásról’ is szólnunk kell. A *Tragédia* különböző *integrációkra, produktív kiegészítésekre ad lehetőséget* a legkülönbözőbb művészeti ágakban, melynek (vázlatos, a kezdőpontokat és a mai jelenlévőséget bemutató) szemléltetése után e fejezet egyes részeiben mindhárom alaptípust bemutatom, kiemelve a konkrét műalkotásokat, így az illusztrációk, az adaptáció és a ’továbbírás’ vonatkozásában is a *Tragédia* filozofikuma valamely mozzanatának esztétikai variabilitását. Nem a különböző művészeti ágakban született műalkotások összehasonlító vizsgálataira törekszem Madách fő művéből kiindulva, ahogy nem foglalkozom az intermediális átalakítás válfajainak, egyik közegnek a másikba való átfordításának részletező vizsgálatával sem, mivel az összehasonlító művészetkutatás⁶⁴² bevonása meghaladná jelen könyvem tárgykörét és metodikáját. Hanem egy szűkebb vetületben elsősorban azokat a gondolati kapcsolódási pontokat jelzem, melyek a *Tragédia* befogadását és újraalkotását követően a művészek egy újabb esztétikai képződményben átformálva kiemeltek.

1863 óta az illusztrációk máig ívelő folytonosságának a kezdetét Than Mór *Ádám az űrben* című olajfestménye jelenti. A nagyméretű festmény az Országos Széchényi Könyvtárban tekinthető meg és ennek arany illusztráció-nyomata díszítette az első, Zichy Mihály nevéhez fűződő illusztrációsorozatig a *Tragédia*-kiadások kötetborítóját, így 1864-ben, 1869-ben, 1879-ben és 1884-ben.⁶⁴³ A kettősség, a 'kettős létezés', miszerint egy illusztráció szövegfüggő alkotás és önálló kép is egyben – nem egyedi a *Tragédia* illusztrációtörténetében, ugyanakkor nem véletlen, hogy már az első műalkotás ilyen természetű, ahogy Zichy néhány rajza is. Zichy Mihály valamennyi szint átfogó és igen népszerű illusztráció-sorozatának megjelenése (1887) után csaknem fél évszázad telt el egy olyan teljes sorozat megszületéséig, mely szintén bővelkedik a 'kettős létezésű' illusztrációkban: Buday György fametszet-sorozatáig, melyet 1935-ben tervezett egy stockholmi *Tragédia*-kiadás számára. Kass János először 1957-ben készített illusztrációsorozatot a *Tragédiához*, majd ettől némileg eltérő 1964-ben, a Petőfi Irodalmi Múzeum pályázatára, mely Madách művével együtt 1966-ban jelent meg és azóta számos alkalommal, helyen, hazánkban és külföldön egyaránt.⁶⁴⁴ E klasszikusnak tekinthető teljes sorozatok mellett az eddigi leggazdagabb gyűjtemény, 45 különböző illusztráció-sorozat a Digitális Madách Archívumban található,⁶⁴⁵ 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.⁶⁴⁶ Jelentős részük a *Tragédia* különböző kiadásainak könyvillusztrációi egyben, rézmetszetek, grafikák, tusrajzok, fametszetek, festmények formájában.⁶⁴⁷

Az ember tragédiája némely illusztrációja 'kettős létezése' kapcsán teszi szóvá Varga Emőke: a *Tragédia* poétikai jellemzője, hogy „bár erőteljes inspirációt ad a mindenkori vizuális transzformációhoz, költői nyelve az ábrázolt/hivatkozott látványi elemek és kinetikus folyamatok kiépülését gyakran visszatartja és a művészt 'magára hagyja'.”⁶⁴⁸ E magára hagyás termékeny következménye, hogy „a képsorozatok közül leginkább azok emlékezetesek, melyek látszólag kevésbé

diszkurzívak. Legalábbis első rátekintésre kevésbé tűnnek szöveghűnek; melyek referenciájuk 'hitelességét' nem az ábrázolt tárgyi elemek 'előszámlálhatóságával' bizonyítják.⁶⁴⁹ Hanem azzal, hogy önmagukban is értelmezhető, teljes értékű műalkotások. E 'kettős létezés' meglátásom szerint Than Mór festménye *indítja el a Tragédia* illusztráció-történetében, s majd folytatja többek között Zichy, Buday és Kass illusztráció-sorozatának néhány darabja, melyeket a filozofikum esztétikumká váló átlényegülése felől közelít meg az első részfejezetben.

Rigele Alajos monumentális Ádám szobra (ahogy az utókor nevezi) 1936 végére készült el példaadó összefogással, 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 írásaiban soha nem nevezett Ádámnak) így írt Rigele Alajos: „Mozgalmas drapériát gondolok, mely a test nyugodt 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.”⁶⁵⁰ A leomló lepel (az anyag jelképe) és az égbe törekvő ifjú alakja nemcsak egy filozófiai gondolat, a *felfelé irányuló szellem dominanciájának monumentális jelképe*, hanem egyben sikeres statikai megoldást is jelentett.

Máig megihletti Madách fő műve a festőket és a szobrászokat is, mégpedig elsősorban a továbbgondolás, a 'rájátszás' felől, példaként Czene Gál István folyamatosan gyarapodó festményeit⁶⁵¹ és Jéga Szabó László *Az ember komédiája* (2008) az *Éva almája* (2009) című szoborinstallációit és a *Lucifer* (2010) kollázsát említhetjük meg.⁶⁵² *Az ember komédiája* szobor-installáció a bibliai első emberpár történetének demitologizálására épít, az első emberpár, a vörös földből vétetett

meztelen Ádám és Éva (terrakotta szoborpárosának) paradicsomon kívüli 'életképét' jeleníti meg, a *Tragédiát* 'továbbgondolva' mint egy lehetséges 16. színt. A korunkban meglévő ördögi csábításra utalva köti össze a máát a régmúlttal, a bibliai történetet a *Tragédia* utolsó színének gondolatiságával, az ördögi kísértés és az *ember eltévelyedésének folytonosságát* jelezve számunkra. Röviden leírva a szobor-installáció 'életképét': 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 üldögélnek, lábukat lógatva a mélybe, a semmibe. Az első emberpár, a születendő gyermek – valamennyien a lét és a semmi határán. A gyermeket váró Éva meghitten 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, az ördögi működést jelképező (talán júdási) ezüst pénzérmék és a napjainkra jellemző technikai eszközök néhány darabja. Az alkotó ezt érezte az ördögi csábítás mai, korunkra jellemző jelképtárának, az emberi lényegtől való elhajlásnak. S nem véletlenül juthat eszünkbe Oswald *Spengler jóslata*, hiszen a *Tragédia 'továbbgondolása'*, *Az ember komédiája* szobor-installáció éppen ez irányba mutat. A spengleri kultúra elmélet szerint a (Karolingoktól kezdődő) 'fausti' európai 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*,⁶⁵³ valahai önmaga karikatúrájává válik. S e spengleri jóslatba foglalt vízió mai realizálódására is figyelmeztethet Jéga Szabó László *Az ember komédiája* című szobor-installációja.

Az 1883-as szeptember 21-ei, a budapesti Nemzeti Színházban Paulay Ede rendezésében megvalósuló ősbemutatója óta, ahogy azt a második részfejezetben láthatjuk majd, magában hordja azokat az *adaptációs dilemmákat*, melyekkel a magyar színháztörténeti hagyomány

folytonosan szembenézett a *Tragédia* színrevitele során az elmúlt 130 évben. Enyedi Sándor *A Tragédia a színpadon – 125 év* című bibliográfiája⁶⁵⁴ összesen 1151 különböző bemutatót regisztrál 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, hanem szinte behálózta a földet, az európai fővárosokon keresztül Buenos Aires-től Detroit-ig.

Ha csupán a Szegedi Szabadtéri Játékokra fókuszálunk, igencsak hosszú lenne annak a 'különös történetnek' az elmondása,⁶⁵⁵ melyet Madách könyve ihletett. 1933. augusztus 26-án volt az első bemutató, Hont Ferenc rendezésében, Lehotay Árpád, Tökés 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 Bessenyei György főszereplésével.⁶⁵⁶ Ahogy Marton Árpád írja: „Nem kétséges, hogy a klerikális minősítéssel megbélyegzett alaplú 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 revü 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 színházmű-

vésznet nagy kiegyenlítőjére, Szinetár Miklóstra hárul, aki a fiatalok – Hegedűs D. Géza, Bánsági Ildikó, Lukács Sándor – »farmeres« *Tragédiáját* állítja színpadra, Félix László társrendezésében, 1976-ban.⁶⁵⁷ S e ’különös történet’, 1983-as újbóli Vámos-rendezés (mely az előző „szélesvásznú” színpadraállítás helyett ekkor a „szürkét szürkével” festette⁶⁵⁸); majd a visszhangtalanul maradt 2000-es Korognai Károly-féle rendezés után napjainkban is tovább folytatódott.

A 2011-es év bővelkedett *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 ünnepelve Vidnyánszky Attila (a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház megalapítója, s ekkor még a Debreceni Csokonai Színház igazgatója) rendezésében láthattuk.⁶⁵⁹ Úgy vélem, ez az előadás méltán vonult be a szegedi jeles szabadtéri rendezések közé. Alexander Belozub ukrán díszlettervező 25 méter széles színpadképeinek leglátványosabb központi eleme a 15 méter magas, kecsesen hajló, a Dóm monumentális épületét nagyrészt eltakaró pergament-tekercs, mely a mű elején hófehér, majd a mű végére néhány alapvető jelkép íródik rá (pl. hórusz-szem, dór oszlop, kereszt stb.). A pergament-tekercs alsó részén egy hatalmas fekete nyílásba helyezett nyolc méter átmérőjű forgószínpad volt látható, mely egyben a történelmi színek váltásának helyszínéül 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 pergamentet 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 színpadterre 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 pergamentre történő árnyképek rávetülésével vizuálisan hangsúlyozta a sötét és világos elemek, a jó és a rossz közötti kozmikus 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 szerepköltözések révén Ádám cselekvő alakváltozataiban fáraóként Tóth Lászlót, Multiádészként 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 főszereplők 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 ellenpontosította 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.⁶⁶⁰ Ez a rendezői interpretáció *a küzdés-filozófia belső öntörvényadó és egyben egyetemessé, általánossá váló, valamint transzcendentált jellegét* ragadta meg, meglátásom szerint.

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.⁶⁶¹ 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 *Tragédiára* rájátszó, azt felhasználó, azonban az eredeti műtől tudatosan eltérő⁶⁶² Jeles András *Angyali üdvözlés* filmje (1983). Kass János 1980-ban készítette el *Tragédia*-ihletettségű *Dilemma* című animációs filmjét, amely az első európai, számítógépes programmal készült rajzfilm volt. 1988-tól 2011-ig készült Jankovics Marcell *Az ember tragédiája* 160 perces animációs filmje, melynek 2011. november 27-én volt a premierje a budapesti Uránia Nemzeti Filmszínházban. A rajzfilm a jól vágott szöveg mellett megszámlálhatatlan mennyiségű zenei és vizuális impulzust, képi ötletet és rajzos bravúrt tartalmazó *adaptáció*, ugyanakkor *'továbbírás-továbbrajzolás'* is. Filmes adaptáció abban az értelemben, hogy a mozgóképes feldolgozás „hűségben”⁶⁶³ igen közel áll a *Tragédia* szövegéhez, a szövegválgások nem csonkítják a mű egészének értelmezési kereteit, fogalmi síkjait. 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 *'továbbírásnak, továbbrajzolásnak'* is tekinthető, hiszen a klasszikus adaptációra jellemző szöveg- és/vagy történet-hűségen, a *Tragédia* szellemiségének, atmoszférájának vizuális megjelenítésén túl szinte minden színben található egy-egy mozzanat, mely a képek nyelvén beszél tovább a történetet. A *'továbbírás, 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 egyaránt utal Orwel *1984* című regényére, ahogy a kommunizmus hazai évtizedeire is.

Győrffy Miklós *Madách – zenei öltözetben* című elemző tanulmányában a Madách-szövegek „zenésítéseit” veszi számba. A jónéhány 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 ope-

ra változatot, Ránki György művét említhetjük meg.⁶⁶⁴ Ránki György opera-feldolgozása, adaptációja hűen követi „Ádám belső vívódásait, ingadozását, építő lelkesedés és romboló kétségbeesés között”, átéli „tragikus történelmi látomásait” és „példaadó küzdelemvállalását”.⁶⁶⁵ Dohnányi Ernő kantátájában a *Tragédia* inkább kiindulópontként szolgál, a madáchi szöveg válogatott soraira épülve, azt mintegy ’kölcsonözve’ a szerző „bölcseleti életvallomása” a zenemű, fináléjában Istenhez emelkedő fohással.⁶⁶⁶ S hogy napjaink könnyűzenei műfajára is rövid utalást tegyek, megemlíteném a Belgä együttes (1998-ban akkori buddhista főiskolásokból alakult és ma is koncertező) 2010-ben készült „*Az ember tragédiája*” című rappfeldolgozását az *Oktatási segédanyag* című albumból, melynek utolsó strófájában az oszcilláció a *Tragédia* mint irodalmi mű és annak fikatív világa között zajlik: „A létkérdést Ádám felteszi / De a jóisten fraktálos választ ad neki / Majd kiosztja a szerepeket / És elmond magától egy idézetet / »Ember küzdj és bízva bízzál« / Ha ezt megteszed, a többit bízd rám”.⁶⁶⁷

Ha a szépirodalomra tekintünk, szintén meglepődhetünk a *Tragédia* inspiráló erején: így hosszasan sorolhatnánk azokat a műveket, melyekben a hatás, az újra- és továbbértelmezés valamely formája, a szabad adaptáció, a folytathatóság, a ’továbbírás’ fedezhető fel. Ez utóbbira 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, Nyirő József, Keresztury Dezső, Juhász Ferenc, Takáts Gyula, Baka István, Döbrentei Kornél, Jókai Anna, Páskándi Géza, Lászlóffy Csaba (stb.),⁶⁶⁸ Márai Sándor⁶⁶⁹ *Tragédia*-ihletettségű műveivel. A kortásak 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.⁶⁷⁰

A továbbiakban Karinthy Frigyeset emelném ki, mivel a legváltozatosabb műfajokban és viszonyulási módozatokban rögzítette Madách művének hatását és irodalmi „felhasználását”.⁶⁷¹ Nemcsak gyermekkori naplójában lelkendezett a budapesti Nemzeti Színház 1900-as januári előadásáról, majd olvasmányélményéről,⁶⁷² 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”.⁶⁷³ A *Tragédia* ’folytatását’ írta meg Karinthy Frigyes *Kötéltánc* 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.⁶⁷⁴ Az *Így írtok ti* dráma-paródiájaként olvashatjuk *Az embrió tragédiáját*.⁶⁷⁵ 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, világ-irodalmi rangú.⁶⁷⁶ Szili Józseffel egyetértve, e centenáriumi számban Karinthytól „kapta a legméltóbb méltatását” a *Tragédia*.⁶⁷⁷ (Hozzáteszem: Babits Mihálytól pedig a legtömörebbet a filozofikum esztétikummal való 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) szín; 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*⁶⁷⁸ 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 felvonnak a korra jellemző figurák, az akkori irodalmi élet tipikus szerep-

lői. S Ádám, vidéki szerkesztőként, itt is kiábrándul: „Ó, borzalom fog el! Lélektelen vásárt találtam ott, / Hol eszméket s igazságot keresem”. S mivel nem tud választani a neo-impresszionizmus és a nio-neo-impresszionizmus között, sőt az álhírlapírók is megrohanják a kézirateikkal, úgy érzi, innen is menekülnie kell. Végül egy utolsó kiábrándulás e fiktív jelenkorból: a kávéház agg, harisnyát kötögető ruhatárosnőjében 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 (Játék egy felvonásban)*⁶⁷⁹ 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 újraírása? A jelenet egészében Kosztolányi szinte ’újraírja’ Madách szövegét, melyben Ádám, Éva és Lucifer ugyan a *Tragédiában* megjelenő karakterrel bírnak, így dialógusaik 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 utalnak (Éva mint Madách felesége párhuzamban). Kosztolányi újramondja Ádám és Éva történetét, az Úr pozíciójába az alkotó, a teremtő Madáchot, a költőt helyezve. Kosztolányi *játszik*: egyszerre parafrázál, átír és egyben újraír, meglepetésekkel telített oda-vissza irányuló kapcsolatrendszerrel teremt a *Tragédiával* és alkotójával, a saját korával és annak a műre vonatkozó értelmezéstörténeti kontextusával, valamint irodalom és valóság felcserélhetőségével.

Az ember tragédiája „bűvölete”, hatása páratlanul sokféle, melyről némi ízelítőt nyújtottam a különböző művészeti ágakra tekintve, és a

Madách-kultuszt még csak nem is érintettem.⁶⁸⁰ Ahogy nem érintettem Békés Vera tudománytörténeti jellegű feltételezését sem, 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 főműve, melynek vélhetően minden sorát bensőségesen ismerték, hanem „minden egyes jelenete segítséget nyújtott valamilyen élethelyzet megfogalmazásához”.⁶⁸¹ Egyszermind szabadon lehetett parafrázálni, kiegészíteni, akár parodizálni is. Mindezekelőtt a *Tragédiának* a heurisztikus gondolkodást előmozdító szerepét hangsúlyozza Békés Vera a „marslakók” esetében, részint azzal, hogy „az emberi tudás az igazi főszereplője”,⁶⁸² másrészt, hogy erkölcsi többlete révén „az alkotó gondolkodás valódi iránytűjévé válhatott”,⁶⁸³ mely sajátosságát a pesszimizmus és a »mégis« optimizmus egy jellegzetes keverékének, „konstruktív pesszimizmusnak” nevezi.

A *Tragédia* másfél évszázada meglévő hatása, hogy egyaránt generálja az illusztrációt, az adaptációt, a transzformációt, a rájátszást, a továbbgondolást és a kreatív gondolkodást: az újraértelmezés, az újraalkotás legkülönbözőbb formájú, típusú és műfajú megvalósultságait, mivel *e mű önmagában hordozza a produktív megközelítések számtalan lehetőségét*. Értelmezéstörténete és egyben hatástörténete felől is látható, hogy e bölcséleti műalkotás értelmezése igen *nagy szabadságfokú*, melynek alapja problémaköreinek hatványozottan ellentétes és szabályozott nyitottsága, hogy filozofikus kérdésfeltevései és válaszvariációi, problémacentrikussága, hermeneutikai természete és „feltölthetősége” révén önmagában hordozza a különböző (tárgyasult formát is öltő) 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 témájából, problémaköreiből eredő érintettségünk és ugyanakkor ennek feszült-séggeltető formálása valamint az „és mégis” küzdés-filozófiájának ’új mítosza’ – sokoldalú módon képes serkenteni az (újra)teremtő, kreatív, játékos, illetve konstruktív gondolkodást. A *Tragédiával* történő foly-

tonos és lezárhatatlan dialógust, a „másképp-értés” sokszínűségét meggyőzően reprezentálja értelmezéstörténetének impozáns nagysága, valamint e hatástörténet sokfélesége, „kulturális teljesítmény jellege”, a legkülönbözőbb műalkotások rendkívül nagy számában is objektíválódva. Mindez a *Tragédia* esztétikai hatását, „bűvöletének” kettős minőségét, így értelmezésének szabadságát és egyben annak játéktérmezszerét is,⁶⁸⁴ egyaránt mutatja. E műalkotás, e könyv „sorsa”: a folytonossá vált értelmezése, másképp-értése, a különböző medialitásokban történő (újra)teremtő és ’játékos’ továbbgondolása (továbbformálása, -írása, -rajzolása és színrevitele), konstruktív alkalmazása.

III. 1. Az ember tragédiája könyv-illusztrációiról

Mint említettem, 1863-ban *Than Mór* festette meg az első *Tragédia*-illusztrációt, *Ádám az úrben* című olajfestményét, így a képi ábrázolás egyidős a *Tragédia* 1863-ban megjelent „Második, tetemesen javított kiadás”-ával. Emich Gusztáv, a kiadó vezetője vásárolta meg az olajfestmény metszetté változtatásának jogát és ennek arany nyomata díszítette a kötésborítót 1864-től,⁶⁸⁵ az első, Zichy Mihály illusztrációsorozatáig, 1887-ig. Az eredetileg igen nagyméretű (173 cm × 202 cm) olajfestményen a felhők között lebegő három alak középpontjában Ádám van. Ha nem ismerjük az úr-szín szövegét, a ’pretextust’, csupán e festmény címét, e kép akkor is értelmezhető az (ábrázolt) ember riadtsága, félelme és kiszolgáltatottsága okán, ég és föld közötti helyzetében, megsemmisülése határhelyzetében. Kompozíciója egyértelműen jelzi, hogy az ördögi alak kaján gonoszsága és egy ’isten-szerű’ alak tiltó figyelmeztetésének metszéspontjában lebeg az első ember. *Than Mór* festménye önmagában teljes értékű kép, s egyben az úr-szín illusztrációja is, mivel pontosan megragadható az a szövegrész, melyre a képi ábrázolás jelrendszere utal és azt szinte adekvátnan megjeleníti. A Föld szellemének kézmozdulata Ádámnak ’megállj’-t parancsol. E kézmozdulat az a kapocs, az a testbeszédjel, mely összeköti e kép vizuális jelrendszerét a verbálissal, konkrétan a *Tragédia* XIII. színével és egyben utal a Föld szellemének figyelmeztető mondataira. A szö-

veg- és képviszony interreferenciális kapcsolatában ez az irányultság oda-visszaható, és egy 'közöttiségben' jön létre. Ennek lesz következménye az, hogy e képi megjelenítés hermeneutikai horizontjában annak a filozófiai gondolatnak az érzékelhető megtapasztalása erősödik fel a befogadóban, hogy az *ember létezésében nem más mint anyag és szellem szétbonthatatlan egysége*:

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

Az illusztráció műfaja rendkívül szerteágazó teoretikus problémaköröket vet fel, sokáig az irodalmi műnek alárendelt, „alkalmazott műfajként” tekintettek az illusztrációra, majd maga a praxis, az illusztrátorok, a művészek az autonóm képként is egzisztáló illusztrációikkal kérdőjelezték meg ennek a felfogásnak a kizárólagosságát. Így ma már az illusztrált mű és az illusztráció közötti alárendeltségi viszonyból kilépve éppen a kölcsönviszony, az interreferencialitás szempontja és annak típusai,⁶⁸⁶ a szöveg (mint 'pretextus') és a kép kölcsönviszonyában tekintünk az illusztráció műfajára.⁶⁸⁷ Az 1960-as évek strukturalizmusa termékenynek bizonyuló meglátása – az „illusztrációk önálló képi narrációt építenek ki a szöveg mellett illetve fölött” – nyomán jutott el a képhermeneutikai szemlélet a „kép önálló teljesítményének” felismeréséig.⁶⁸⁸

Úgy vélem, a hermeneutikai szemlélet az illusztráció ontológiai státusának kérdéskörét is felveti: egyrészt az illusztrátor szempontjából, aki egyszerre (elsődlegességet kapott) értelmező befogadó és egyben (újra)alkotó is; az illusztráció képződményére vetülve ez a reprodukció-produkció dilemmáját veti fel, valamint kiemelt kérdéskör az illusztráció befogadásának nézőpontjából az írott szöveg elsődlegessége a vizuális megjelenítéssel szemben vagy e viszony oda-vissza irányultsága és 'közöttisége'.⁶⁸⁹

Feltehető a kérdés, hogy vajon mely illusztrációk azok, melyeknek 'kettős létezése' van? Egyrészt az illusztráció, műfajiságában és mediálitásban nem más, mint az „alapvetően verbális és vizuális meghatározottságú médiumok együtteséből létrejövő interreferencialitás”, mely a befogadás-nézés folyamatában mindig a mindenkori „másik” viszonylatában válik igazán működővé.⁶⁹⁰ Másrészt van, amikor az illusztráció képi 'teljesítménye' oly nagyfokú vagy éppen elsődleges, hogy kilépve e műfajiságból és az intermedialitásból, a szöveggel való interreferenciális viszonyból, szöveg nélkül is, csupán képként, független vizuális műalkotásként is működik vagy éppen így lesz egy esztétikai tapasztalat tárgya. Az illusztráció nevében és létrejöttének okán nyilvánvalóan elválaszthatatlan a mütől. Ugyanakkor sokszor ettől függetlenül, azaz a szöveg ismeretétől független befogadói szemlélet tárgya is lehet képiségében, így létrejöttének ezen ismerete és vonatkoztatottsága nélkül is esztétikai élményt nyújthat, 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) értelmezi, ily módon a szemlélőben elsőbbséget élvez annak hermeneutikai-esztétikai tapasztalata. Ha visszaléptetjük a képet az illusztráció műfaji és mediális státuszába, a szöveg és a kép interreferencialitásában értelmezzük, esztétikai érték-tapasztalat az, konkrétan a *Tragédia* képsorozataira utalva és már a Zichy-illusztrációk elemzése óta mefigyeltlen, hogy „a teljes képhatású, önmagukban is érthető kartonok nemcsak mint képek mesteriek, hanem a szövegnek is legjobb, leghűbb kifejezői”.⁶⁹¹ Úgy vélem, hogy éppen e kettős létezésű illusztrációk dilemmája bizonyítja és egyben igényli egy átfogóbb keret, mégpedig a hermeneutikai szemlélet létjogosultságát. Mivel a kettős módon egzisztáló illusztrációk léte éppen az újraértelmezés, az újraalkotás szabadságát jelzi, az értelmezés egyre inkább növekvő szabadságszintjét mutatja. Az, hogy a *Tragédia* illusztrációtörténetében e 'kettős létezés' már Than Mór festménye kapcsán láthatóan megnyilvánult, majd a Zichy-sorozat kapcsán vetődött fel és azóta több sorozat darabja mutatja e kettős egzisztálást, véleményem szerint az illusztrátorok művészi kvalitásai mellett a *Tragédia*

hermeneutikai természetének és „feltölthetőségének” köszönhető, annak, hogy értelmezésének szabadsága nagyfokú.

A továbbiakban a Digitális Madách Archívum illusztráció-gyűjteményéből, a 45 különböző illusztráció-sorozatból,⁶⁹² illetve a klasszikusnak tekinthetőek közül is azokat emelem ki, melyeknek meglátásom szerint kettős létezése van, azaz a szöveg és kép közötti interreferenciális viszonyban léteznek, ugyanakkor képi műalkotásként is működnek. S még tovább szűkítve vizsgálódásom körét, a *Tragédia* utolsó színéhez készült illusztrációkat hasonlítom össze a filozofikum esztétikumává váló átlényegülése szempontjából – Zichy Mihályét, Buday Györgyét és Kass Jánosét.⁶⁹³

Zichy Mihály 1885-ben kezdte el és 1887-ben fejezte be az első, összesen 20 képből álló illusztráció-sorozatát., Ugyanebben az évben jelent meg a *Tragédia* szövegbelsőben is illusztrált, első díszkiadása, az Athenaeum gondozásában, Zichy rajzaival.⁶⁹⁴ A magyar romantikus festészet kiemelkedő alakját *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 és árnyék különbözetével kidolgozott tónus és folthatások, az egységes felbontása sok apró részletre. Zichy teremtette meg azt a hagyományt a *Tragédia*-illusztrációk történetében, hogy a mű színeinek egy-egy kulcsmondatához vagy központi drámai jelenetéhez, illetve alakjaihoz igazodva készítette el az egyes rajzokat. A vizuális interpretációt adó illusztrátor ragaszkodott a szöveg befogadásának lineáris sorrendiségéhez, folytatólagos viszonyba állított képekben mesélt.

A *Tragédia* szövegétől elválasztva is teljes műegésznek vélem az első szín *Lucifer az Úrral szemben*, a második szín *A Paradicsomban* és az utolsó szín *Ádám: „vége a komédiának”* című Zichy-rajzokat, ezek kompozíciója, virtuóz alak- mozdulat- és érzelemábrázolása miatt. E képek tanúsítják azt, hogy a művészi illusztráció a szövegtől függetlenül is létezhet mint teljes értékű műalkotás.⁶⁹⁵ Ugyanakkor éppen ezek az önmagukban teljes értékűnek is tekinthető kartonok azok,

melyek az adott szín eszmeiségének, a szín szöveg-egészének vagy egy-egy jelenetének a legtömörebb gondolati-eszmei kifejezői is, és egy visszahatásban, a képtől a szöveg felé gazdagítják a befogadás hermeneutikai képződményét. E képek 'kettős létezésének' másik alapjellemzője, hogy a szöveg és a képviszonyok interreferencialitása nemcsak a *Tragédia*-szövegének adott egysége, valamint az adott kép között jön létre, hanem ebbe a 'közöttiségbe' belép egy másik tényező is, mégpedig az első kép esetében a legszebb angyal lázadásának toposza, a második képnél az eredendő bűn elkövetése paradicsomi jelenetének toposza; az utolsó szín képe esetében pedig a szirtfokon álló Ádám mint romantikus hőrosz jelképesse emelt alakja. A szöveg- és képviszonyok interreferenciális működésébe belépő ikonikus szimbólumok révén az értelemképzési horizont kitágul, mi által a rajz autonomitása felerősödik.

Az utolsó szín első – *Ádám: „vége a komédiának”* című rajza – 'kettős létezésének' *autonóm jellege* abban ragadható meg, *hogy az emberi létezés egy drámai határhelyzetét, élet vagy halál közötti választás előtti tragikus pillanatot ragadja meg.* Ez a (*Tragédiához* készített utolsó előtti) Zichy-illusztráció ugyanakkor éppen *interreferencialitása* révén vált a *Tragédia*-illusztrációk *emblematisz képvé.* A szirtfokon álló Ádámot ábrázolja, aki az értelmetlennek tűnő jövő megismerése és az emberiség hasztalan küzdelmeinek láttán, a szabad akarat érvénytelenségét el nem fogadva, öngyilkosságra készül. A gúnyos tekintetű Lucifer és az Ádám felé siető Éva visszatartó mozdulata és 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 ugyanakkor a szövegtől függetlenül is létező műalkotássá teszi a képet, de emellett a szöveg öngyilkosságra való készüldésének jelenetével szintén egy teljes gondolati egységet képező illusztráció egyben. Kass János szerint a *Tragédia*, legfőképp Ádám figurája kitűnő lehetőséget kínál arra, hogy rajta keresztül egy művész a saját koráról beszéljen.⁶⁹⁶ Ha valamennyi jelentős illusztráció-sorozatból az utolsó szín Ádám-ábrázolásait emeljük ki és hasonlítjuk össze egymással, akkor egyértelműen látható Kass János kijelentésének relevanciája. Zichy Mihály művészeti kvalitású Ádámja a 19. század

közepének jelképpé emelt alakja, a romantikus hérosz, a Barta János-i „romantikus titán”, az enisteni ember, aki az ember 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, annyira szoros és kifejező a kapcsolata a XV. szín első drámai jelenetének szövegével és az enisteni ember, a romantikus hős alakjával.*

A másik híressé vált illusztráció-sorozat Buday Györgyé, aki a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának tagja volt az 1930-as évek elején és Sík Sándor tanítványa. Sík Sándor *Advent: oratórium szavalókórusra* szövege 1935-ben, Buday György fametszeteivel jelent meg.⁶⁹⁷ Ugyanebben az évben készítette el *Az ember tragédiájának* illusztráció-sorozatát, egy 22 darabból álló fametszet-sorozatot, a stockholmi egyetemi kiadó megbízására (a Madách-portékkal együtt 24 darabból álló sorozatot), mely az 1935-ös *Tragédia*-fordítást illusztrálta. Réz- és fametszetei hamarosan világhírűekké váltak, 1936-ban a párizsi világkiállításon nagydíjjal jutalmazták. 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. Hermeneutikai terminológiámban fogalmazva: a szöveg- és képviszonyok ’közöttiségében’ létrejövő értelemképzési lehetőség lényegesen beszűkül éppen a képi megjelenítés (színpadképiessége) révén. Ugyanakkor a Buday-sorozat darabjainak túlnyomó többsége „originális esztétikai értékeket mutat”; „meglepően modern az úr jelenet illusztrációja”, „erős expresszivitásával kiemelkedik a sorozategészből a Lucifer-portré”; „ará-

nyos szerkezetével, diffúz vonalstruktúrájával tűnik ki az I. számú kép”. E „Buday-metszetek mint első »modern« szellemű illusztrációk aposztrofálhatók a képi hagyományban.”⁶⁹⁸

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 kontraszthatás, nemcsak a fényviszonyokat és az elhelyezkedésüket tekintve a közös térben, hanem testtartásukat 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 is: 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 kérdezés készletettséget és a beleegyezést. Önmagában is teljes értékű képi műalkotás. Ádám megtört, térdeplő alakja, Éva nyugodt méltósága: 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 végtelen perspektívát sejtető fénylő félköríve közé helyezett. Többek között Buday György e fametszete mutatja, hogy a *Tragédia* filozofikumának esztétikumává való átlényegülése a vizuális jelrendszerben is megvalósítható, hogy a *gondolatiság 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 pillanatot, Ádám térdreesését 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 ellenpontozza 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.

ÁDÁM (*térdre esve*)

Uram, legyőztél. Ím, 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 1966-ban. A későbbi sorozat felől a korábbi inkább vázlatként hat, illetve a két sorozat alapvető különbsége a keretezés, melynek révén Kass János illusztráció-sorozata alapvetően eltér valamennyi *Tragédia*-illusztrációtól. A képek fő témája mellett e keretezés (a keretben több, kisebb méretű, egyszerűbb struktúrájú képi egység található) nemcsak lehetővé teszi, hanem meghatározza a sorozat önmagán belüli motívumgazdagságát, a verbális és vizuális jelrendszer többszintű interreferenciáját, és ezen túl a vizuális jelrendszer narrativitását is többjelentésűvé teszi. A centrumképek fegyelmességének „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 éppencsak jelzésszerűen kell működnie.”⁶⁹⁹

Az eddigi összehasonlításom ívében Kass János sorozatából is az utolsó szín Ádám illusztrációját emelem ki. A XV. szín drámai jeleneteit szinte követik a száz évet is átfogó, eddig bemutatott Ádám-ábrázolások: Zichy heroikus és romantikus 'titán'-ja öngyilkosságra készül, végletes és szélsőséges vagy-vagy választási helyzetben állva. Buday Ádámja, szinte egy lineáris olvasatot követve, a következő drámai pillanatot ragadja meg: Ádám, az enisteni ember leborulását az Úr előtt, annak hatalmának, akaratának el- és felismerését. Végül Kass János Ádámja az ég felé 'kiáltó-kérdező' ember, a XV. szín záró jelenetére, az Úr és Ádám közötti párbeszéd egészére utal, melyben megtudhatjuk, hogy Lucifer működése az Úr által engedélyezett, és tudjuk azt is, hogy az emberiség léte folytatódik, illetve elkezdődött Éva anyasága révén. (Megjegyzem, hogy a „képről értekezni annyit jelent mint kifejtetni a térbeliség rejtett időbeliségét” tézist⁷⁰⁰ itt az illusztrációk egymáshoz való viszonyításában éppen a viszonyítást jelentő szöveg időbeli linearitásához való hozzárendelési lehetőségeként láthatjuk érvényesülni.) Ha a képet önmagában szemléljük, egy ruhátlan férfit láthatunk, akinek tekintete, feje a rávetülő felső fénynyaláb felé fordul. Testtartása, alakja az emberi öntudat jelképe. Az anatómiai jellegű emberábrázolásban előtűnik a csontozat (az arc koponyaszerűsége és a kéz csontozata), jelezve az emberi lény halandóságát és a küzdés nyomait, melyek szikárrá, sötét tónusúvá tették alakját. Testtartásának méltóságát éppen e szikárság adja, izmai megfeszülnek, tenyereit a válaszra várás feszültsége feszíti szét. Megnyújtott nyakát, arcát, száját természetellenesen eltorzítja a kérdés és/vagy a kiáltás tartama, súlya, mely torzítás verbális megnyilatkozás jelentőségét nyomatékosítja. A kéztartás hasonlóan természetellenes, hosszan nyúlik a test középvonala alá, sejtetve a kérdés tartamát, a lába alatt (szimbolikusan) elhelyezkedő magzat felé irányulva. A kép az 'éppen-most' pillanatnyiségára a 'kiáltó-kérdező' megnyilatkozással utal. Ugyanakkor egyszerre tud ikonikus, kimerített és időtlen is lenni, alakábrázolása valamint a kép kompozíciója révén, mely felülről, egy félgömbből leomló fénynyaláb (az Úr jelképe) és az ördögi, háromszögalakú hatalmas szárnyak átlóinak, szintén háromszögesíthető metszéspontjába helyezi mind az emberi alakot, mind a magzatot (mely ellipszishálóba helyezett és köl-

csönviszonyban áll az Úr félgömb-jelképével). Pontosan nem tudjuk, mi ez a kérdés, ahogy nem tudjuk meg konkrétan akkor sem, ha a képre mint illusztrációra tekintünk és a szöveg-kép interreferencialításában keressük a konkrét szöveghelyet. Csak következtethetünk, hogy ez az utolsó párbeszéd Ádám és az Úr között. Annak az embernek a kiáltó kérdése, aki már tud halandóságáról és emberi határoltóságáról; de aki nem tudhatja, hogy e „szűkhatárú 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 eredménytelenségét és értelmetlenségét, még most sem feledve a véget; ugyanakkor tudja azt is, hogy „Végetlen a tér”, mely munkára hívja; de még mindig nem érti, hogy ez miért van így, miért kell így lennie, csupán gyanítja. Egy olyan *ikonikussá merevített kérdező ember*, akinek a létezése végzetszerűen összekötődik az égből jövő fénnel és az alakjához kapcsolódó luciferi árnyékkal, hasonlóan utódaihoz. *A kérdező embernek az istenivel és az ördögivel, a jóval és a rosszal, az erénnyel és a bűnnel való időtlen összekötöttsége* az a gondolat, mely a néző és az olvasó számára is egyaránt megnyilvánulhat.

III. 2. Az adaptáció problematikája – a *Tragédia* ősbemutatóján

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 *Manfrédjének* (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, gondolatísága elsősorban „az olvasás útján érvényesül, a látvány és a dekorativitás eltereli a figyelmet a mű gondolatíságáról. Féltő, hogyha megnézik a színházban, utána már nem olvassák.”⁷⁰¹ Nem így történt. Sőt, éppen e bemutató a *Tragédia* újralfedezését, olvasá-

si hullámát⁷⁰² 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.⁷⁰³ A darab rendezése mellett tevékenysége szinte mindenre kiterjedt, az eredeti, sajtókezüleg írt rendezőpéldány⁷⁰⁴ 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 hűségre törekvő színpadképnek és díszletezésnek (ő maga tervezte és rajzolta meg jelzésszerűen), az először és hatásosan alkalmazott színpadi villanyvilágításnak (pl. holdvilág, félhomály, sötétedni kezd, ragyogó reggel, kis fény), a jelenetek megszerkesztésének, a szereplők kiválasztásának és instruálásának, a díszletek és – az állítólag 504 különböző⁷⁰⁵ – jelmez tervezésének is. Kivételt képeztek Éva kosztümjei, a 11 féle jelmez. Az Évát alakító Jászai Mari ugyanis a saját ruháiban lépett fel, amelyeket Paczka Ferenc és Feszty Árpád festőművészek segítségével ő maga tervezett. A további szereposztás is kitűnő volt: Ádámot Nagy Imre (aki az első Csongort és Faustot is alakította), Lucifert Gyenes László játszotta,⁷⁰⁶ a kísérezőnét Erkel Gyula szerezte. Paulay – naplója és a visszaemlékezések szerint – lázasan készült a bemutatóra, hónapok óta csak a *Tragédia* fantáziadús díszletképeit, monumentális statiszta- és szereplőmozgatásait rajzolgatva, tervezgetve.⁷⁰⁷ A színpadi siker hatalmas volt, a kritika bár elismerő, ám kissé tartózkodó. Rákosi Jenő a Budapesti Hírlapban megjelent cikkében bírálta a legélesebben,⁷⁰⁸ ahogy egy nappal későbbi kritikájában is. A *Tragédia* sikere a színpadon, ha elérhető, szerinte „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 figyelem,

ez beccsel nem bír. De ennek tetszését keresni az Ember tragédiájával azt hiszem mindenképpen hálátlan feladat.”⁷⁰⁹ E kritika figyelmünket a *Tragédia* színházi adaptációjának, 130 év folytonosságában feltehető alapkérdésére 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 tizenháromszor 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.⁷¹⁰ S nemcsak a fővárosban. A magyar vidéken történekről a neves színikazgató, Krecsányi Ignác tudósít emlékirataiban: „Madách e remekműve akkor az egész ország színházba járó és a színművészet iránt érdeklődő közönsége körében valóságos lázt idézett elő.”⁷¹¹ Németh Antal 1933-ban megjelent *Az ember tragédiája a színpadon* című könyvében áttekinti a vidéki bemutatók első évtizedeit: „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.”⁷¹² Az ősbemutatót követő tíz évben 186 vidéki település büszkélkedhetett, a többnyire alkalmi színpadán történő *Tragédia*-bemutatással, a Paulay-féle rendezői és szöveggkönyv-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 színikazgató, Neményi Lili nevelőapja még a 20. század elején is: »Ha bajban vagyunk, elővesszük Az ember tragédiáját.«”⁷¹³

A *Tragédia* közel 130 évvel ezelőtti 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 színpadtervek⁷¹⁴ 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 kétkedése 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, szövegösszeforgatásokat. [...] Alapjában véve igaz 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.⁷¹⁵

A továbbiakban egyáltalán nem a Rákosi-Beöthy-féle kritika folytatása a szándékom, hanem annak jelzése, 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. 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 centenáriuma már a saját modern, stilizált, jelzett színpadi terű (a körfüggöny és forgószínpad alkalmazásával folyamatos előadásban történő) változtatát misztériumjáték formájában rendezte meg, Madách fő művének gondolati egységét is megőrizve. 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.”⁷¹⁶

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 változatáról, minden egyes színrevitel kapcsán, ugyanakkor az eredeti szövegtől való eltérés szabadságfoka már vitatható. Éppen 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. Radó György a kihagyásokat négy okra vezeti vissza: a technikai megvalósítás nehézségeire, a kor érzékenységére, a színpadi előadás korlátozott terjedelméhez igazodó szükségszerű rövidítésekre, 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. Kétségkívül technikai célú rövidítések voltak: a kor érzékenységét 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*-t 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.”⁷¹⁷

A madáchi szövegnek csupán 61%-a maradt meg a Paulay-féle átdolgozás során, a *Tragédiából* 2560 sort hagyott meg a három és fél órás előadás számára,⁷¹⁸ 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 látvánnyá alakítani, – így például a csillagok vonulását, a párizsi véres fejeket, a londoni haláltánc jelenetet, az űr-színt, mivel, idézve szavait: „a mit a színpadon nem lehet a valószínűség meggyőző látogatásával mutatni, azt jobb elhagyni, vagy csak elbeszélteni”⁷¹⁹ –, a rövidítések és a szövegösszeforgatások során az eredeti madáchi mű gondolati egységeit is megsértette.⁷²⁰

Példának okáért az első színben az Úr gyönyörködése a teremtett világ felett – az Úr „Be van fejezve a nagy mű” kezdetű strófa és az angyalok karának „Milyen büszke láng-golyó jó / Önfényében elbizottan” kezdetű éneke – teljes egészében kimaradt. Az angyalok kara első és második énekének vágott szövegét valamint az Úr első megszólalását (I. szín 1–60. sor), így pontosan 60 sort tömörít Paulay Ede, mindösszesen az alábbi nyolc sorba:⁷²¹

Dicsőség a magasban Istenünknek,
Dicsérje őt a föld és a nagy ég,
Ki egy szavával híva létre mindent,
S pillantásától függ ismét a vég.
Megtetesült az örökös nagy eszme,
Im a teremtés béfejezve már,
S az Úr mindentől, mit lehelni enged
Méltó adót szent zsámolyára 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 divinatorikus 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 és nagy eszmék, fény és árny, kedve és haragia). Azzal, hogy kimarad az angyalok karának ezen éneke az ösbemutató 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 küzdés-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 küzdelemének előrejelzését, hanem az űr-jelenetet is teljes egészében – a technikai megvalósítás lehetetlensége miatt. Így a küzdés-filozófia ádám felismerése és kimondása sajnos, teljesen szervesen és funkciótlannal, az eszkimó szín elején hangzott el. Itt, a megöregedett és folyton csalódott Ádám szájából ezek a szavak inkább parodisztikus hatással bírnak. Tudjuk, a *madáchi* drámai költeményben többször is megtörténik a küzdésre való utalás. Így például az angyali előrejelzés az első színben („Kis határodon nagy eszmék / Fognak lenni küzdelemben.”); a luciferi óhaj a második színben („Küzdeést 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 bízzál”). 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 küzdés-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, erőtlen valamint a *Tragédia* egyik alapvető filozófikus gondolati egysége, a küzdés-filozófia csonka maradt.

A Paulay-féle szövegben, a Sűgőkönyv és a rendezői példány egészét 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 igen csak 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 összeviszza gyúrva,
Most vonzza, úzi és taszítja egymást,
Néhány féregben öntudatra kél,
(...)
Az ember ezt, ha egykor ellesi,
Vegykonyhájában szintén megteszi. –
Te nagy konyhádba helyezéd embered,
S elnézed néki, hogy kontárkodik,
Kotyvaszt s magát istennek képzeled.
(...)
Aztán mi végre az egész teremtés?
Dicsőségedre írtál költeményt,
Beléhelyezted egy rossz gépezetbe,
És meg nem ünöd 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 tetszik 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 összhangzó értelem.”). Ennek első fele az ember ’enisteni’, divinatorikus törekvéseire utal, és mindentudóan előre sejteti annak kudarcát. Amikor Ádám először kimondja az „Önmagam levék / Enistenemmé” felismerést a harmadik szín legelején, a befogadónak nincs lehetősége visszacsatolni e vészjósló luciferi jóslatra a Paulay-féle szövegkönyv szerint. Tudjuk, a luciferi filozofálás szinte minden színben hangsúlyozza az ádám szabad akarattal szembenálló, az – eszmék megvalósításáért küzdő – ember törekvéseit meghatározó, a mindig ott lévő, megfellebbezhetetlen végzet (mint determináció) érvényességét, ennek első láncszeme is hiányzik, hasonlóan a luciferi gondolat – a teremtett világ „összhangzó értelem”-hiányának, a létezés értelmetlenségének – első láncszeméhez. Az Úr és Lucifer közötti vita másik alapgondolata, a monizmus és/vagy dualizmus kérdése a Paulay-féle vágott szövegben viszont sértetlen maradt, így ez került előtérbe az 1883-as ősbemutatóban a luciferi nemtetszés mellett.

A Paulay Ede-féle adaptáció több mint két évtizedes *sikertörténetének forrása rendezői felfogása volt*, melyet a korabeli „német meiningenizmust” követő, a történelmi korhűségre törekvő látványszínház, a festői historizmus, az összművészeti törekvések valamint a francia retorikus hagyományt mintának tartó színészi hangvétel jellemezte.⁷²² 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 gondolatíságot. 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, egyszóval: *a népszerűsítéssel*.

III. 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 női létezésnek tulajdonított lényegiséggel, a szerelemmel, többfajta szerelemfelfogást feszítve egymásnak, keresve annak metafizikus lényegiségét.

Czóbel Minka, ahogy Madách is, életének nagy részét a családi birtokon, Anaracson 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.⁷²³ 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,⁷²⁴ érdemtelenül. S ahogy Madáchot, úgy Czóbel Minkát is többször nevezték a magyar nyelvet nem egészen jól ismerő dilettánsnak, kifejezésük gyengeségeit hangsúlyozva, némelykor meglátva és megláttatva egyéni nyelvhasználatuk meghökkentő eredetiségét.⁷²⁵ *Czóbel dilettantizmusát S. Varga Pál határozottan tagadja*: „Dilettáns azonban nem volt: fogatkozásai inkább írhatók az útkeresés, a szereptévesztés, az elszigeteltség, a visszhangtalanság rovására, [...]”⁷²⁶ Sőt, Czóbel Minka éppen a cizelláltabb nyelvhasználatot tartotta a nőirodalom jellegzetességének, másrészt az álomvilágot szinte valóságként leíró jelleget.⁷²⁷ Költészetének háttérben maradása szinte közmegegyezészerű okának vélik nyírségi magányát, visszahúzódó, szemlélődő alkatát, külső megjelenésének állítólag nem egészen vonzó voltát.⁷²⁸ Az anarcsi magány, mely nem tekinthető elzárkózásnak, hiszen társasági életére, társasági tagságaira levelezéséből következtetni lehet, nem lehetett oka kirekesztettségének.⁷²⁹ 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,⁷³⁰ Ibsennel is váltott levelet. Irracionális érzéseket és érzelmeket, hangulatokat, álmképeket, filozófiai eszméket – példaként kiemelve a korban kurióznak 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, *Nyírfa lombok* címmel, melyet további hét lírai kötet követett: az *Újabb költemények* (1892), *Maya* (1893), *Fehér dalok* (1894), *A virradat dalai* (1896), *Kakukfüvek* (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, megtetszettek 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 művésztársat’, – komolyan, igazán. Így keletkeztek a Nyírfalombok. Azóta egyedül és kizárólagosan a művészetnek, az irodalomnak élek.”⁷³¹

Változékony költészete a „népnemzeti lírától a modernségig a kor-szak valamennyi líratörténeti stációját megjárta”.⁷³² 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 „fölpuhul”. A hagyományos „világhiány érzését a szubjektum kozmikus magányaként szólaltatja 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 érzé-

keny 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.”⁷³³

Madách főművének 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 befeléfordulás, 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 álmovilág; külső és belső; látszat és lényeg; „a rútság szecessziós dekorativitásának”; a „halállal és a szexualitással kapcsolatos paradox érzésvilág” lírájává,⁷³⁴ a „szétszórt szubjektum”⁷³⁵ 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.⁷³⁶

Czóbel Minka fentebb idézett bemutatkozó önéletírásából tudjuk, hogy németre fordította Madách *Tragédiáját*,⁷³⁷ egészében vagy részleteket, azt már nem 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 prózáirónak levélben ígéretet tett a fordításra.⁷³⁸ A Czóbel-család tágabb rokonsági körébe tartozott a Madách-család is.⁷³⁹ 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’.⁷⁴⁰

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 érinthetetlen, ugyanakkor földöntúli szépségével mindenkit meghódító nőt, Donna Juannát, így amennyire elmentések, 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 megteremti 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 Juannában 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? (...) Kispukulált pandan Don Juanhoz, egy pici nőnemű Faust, egy gyermeklány a Hamlet hatása alatt (...) Egy disztingvált tévedés.” Egy másik, a Budapesti Naplóban írt recenziójából egy mondatot kiemelve: „Donna Juanna irtózik a szerelemtől, mert bűnnek tartja, hogy halandónak adjon életet. Beszünteti önmagában az emberiséget. Szóval gyermekes, beteg, csacsi.”⁷⁴¹ Itt Osvát 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-felettségnek, így földöntúli szépségének, mely kiemeli a nők tömegéből, éppen hogy nem tulajdo-

nít 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 Juanna* című műve között, a 'továbbírás' módjait is felfedve.

Donna Juanna műfajának problematikussága 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 képzelt eszmék mozgását tárja elénk.⁷⁴² 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.⁷⁴³

A jelenetekre tagolás, a párbeszédék 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 szembetűnő a szegényes cselekményvezetés, a tragikus konfliktusok hiánya, a dialógusok túlrirtsága. Ugyanakkor egy-egy felvillantott élet-sorsban miniatűr, éppen csak jelzett, sejtetett és titokzatos, lelkiiségükben megélt életdrámák sorozata vonul végig az olvasó előtt (a madáchi londoni szín szereplőihez hasonlóan): például az apa feltételezhető meg nem érttsége („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. Czóbel 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 büntudat, a magány-érzet uralkodik rajtuk. A főhősnő és Don Fernando némileg kivételt jelentenek abban, hogy bár ők is boldogtalanok, de veszteségüket azzal kompenzálják, hogy tudatosan eszményeik szerint élnek. Azt viszont már nem veszik észre, hogy éppen eszményeikhez, elveikhez való ragaszkodásuk *lesz* boldogtalanságuk, 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* kétségkívül meglévő műfaji eklektikusságában meghatározónak véljük a külső formai elemeket, így a verses formát, a dialógusokra építő jelenetvezést, valamint a filozofikus jellegű szövegeket, csak akkor nevezhető drámai költeménynek.⁷⁴⁴

Ki is ez a Donna Juanna? A műben Szép Fülöp (1478–1506) és Kastíliai 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 *Tragédiára* és természetesen a romantikára is olyan jellemző végletes ellentétek halmozása, mely néhol a morbiditással azonos. Például Johanna így szól kíséretéhez: „Vegyétek le azt a rüt fedelet, / Mely minden boldogságot elfedett.” Egy másik ellentét: Johanna szépnek látja halott férjét, míg a rabszolgák büzlő 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 pillanatában anyja meghal, aki világhódító, mágikus erejű és szinte földöntúli szépséget hagy örökül lányának, mely *végzetszerűen determinálja sorsát*, hiszen valamennyi férfiú csak ezt a külső szépsé-

get veszi észre, heves udvarlásba kezd, míg Donna Juanna mérhetetlenül unalmasnak véli „rég elcsépelte nótá”-jukat. Mellékesen hatalmas vagyont, ám névtelen árvaságot örököl, valamint egy szintén végzetesnek bizonyuló anyai átkot: „Ne szeressen soha, de tiszta szemmel / Nézz 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 kéréseit, 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.⁷⁴⁵ 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 életében 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 látatja önmagát csillagnak Don Juannal való párbeszédében. Végül szellemi és lelki kapcsolatukra utal a *Túlannról* 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 értlek 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 anyag és a szellem

kizáró ellentmondásosságának gyötrelmeit éli végig 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 készteni menni / Mások és önmaga elpusztítására”. A lélek úzi 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’ felfogás vetül erre a zsarnoki lélek-felfogásra.

Donna Juanna apjától is kapott egy *determinisztikus örökséget*, a nőiség lényegét, a fajfenntartást elutasító (szintén schopenhaueri ihlettségű) 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, Donna Juanna, Don Pedroval, a gazdag előkelő udvarlóval való beszélgetésében a *VI. Tisztesség* című jelenetben: a megvalósult, életet adó szerelem és a halál szükségszerű összefonódottságát állítva („mert ki éltet ad, ha bánja, / Ha nem – egy lényt dob mindig a halálba.”), s 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 ’Übermench’ 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 magaslatokba emeli: „Donna Juanna, üdvözlégy, Donna Juanna!” Donna Juanna elkülönülése és kiemel-

kedése a tömegből hasonlatossá teszi őt Ádámhoz, mégpedig abban, hogy nemes értékeket képvisel a 'tömegember' ellenében: így 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 röpitik felé a mámor szárnyán
Szerelem kardalát; – fényes szivárvány,
Mely minden percben esőcseppé válhat,
Ma szerelem, holnap már fojtó bánat,
Vagy gyűlölség, mely széttépné, megölné
Bálványát sárba dobná, összetörné,
De most előtte még meghajlik térde,
Mind képes volna itt meghalni érte.
(*Egész hévvel.*) 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 udvarlókkal 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 játszó álomszerű 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 álma történelmi alakjainak szinte folytatása a *VII. Túlnanról* című jelenetben a „nagynevű emberi” vezetőkkal, Julius Caesarral, majd Szent Ágostonnal és a Megváltóval történő találkozás és beszélgetés. A *Tragédiára* oly jellemző ellentétek sorakoznak itt is: véges ember – végtelen szerelem; hívja is meg nem is a múlt alakjait; az őket hívó végszót – „Mindent nyerhet, ki mindent elveszített” – akár Ádám is mondhatná. És ahogy Ádám, úgy Donna Juanna is metafizikai tudásra, a lényeg ismeretére vágyódik. Kérdésfeltevése a nőé, mely 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 félve is a választól, a „végesalódás”-tól. Szent Ágostonnal való dialógusban fogalmazza meg vágyait: a Megváltótól a kételkedés és az ’átalatos haláltól’ való megváltást várja, a lelkiismeretfurdalás 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 ihletettségu metafizikus lényegiségre: „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 felszíneseznek ítélt, másrészt tragikus marad értetlenségében. A Megváltótól való elhagyatottsága sejteti, hogy a szépség e jelképes alakja megváltatlan marad. A *IX. Szerelem* című jelenetben hiába ismeri fel a feleségesen szép férfit, Don Juanban ’tulajdon énjének képét, mását’, érzi, hogy az iránta ébredező szerelemmel (mely nárcisztikusként is in-

terpretálható) végzete és halála is beteljesül. Találkozásuk egyben ön-reflexió 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 idézett 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.⁷⁴⁶ Czóbel Donna Juannája, amikor önmagát 'tisza csillaglelekként' 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') visszautal az előző jelenetre, 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 (hasonlóan, mint a nietzschei *Csillag-erkölcs* című versben). A részvét, a szánalom, az irgalom elmarad. A hideg szépség, Donna Juanna (önmaga általi) megválthatatlanságát erősíti meg, hogy majd az utolsó, a *IX. Szerелеm* jelenetben beteljesüljön anyja által jósolt végzete, elkárhozása, a szerelem és a halál szimbiózisában. 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 fogalmazzák meg: Don Juan ezernél több szeretkezése után is vágyódik az Örök Nagy Szerelemre, a fájó boldogságra:

Egy fájóbb boldogságot adjál,
Mélyebb üdv légyen az enyém.
Szeretni vágyom végre, végre!
Ah, engem hány is szeretett,
Ne légy te hozzájuk hasonló,
Légy *az*, kit *én* szerethetek!
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* oly jellemző ellentétek halmozásával:

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

Majd egy zivatar villámzápóra 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 elkárkozásának színhelyét jelöli és – a szecesszióra oly jellem-

zően – szépséges halálvirágként foglalja keretbe történetét. Donna Juanna 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 érzéki, testi vonzatait és a gyermeknemzést (mely „egy lényt dob mindig a halálba”) a mű legvégéig kereste az eszményi szerelem metafizikai lényegét. Azonban ezt a tudást nem kapta 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 és kizárólagos szélsőségek helyett a mértékletesség és az egyszerű, természetes szerelmi érzés megtalálására int. Roppant egyszerűen, mindössze két sorba tömöríti az ember számára felfogható és egyben megélhető szerelem lényegét. Az utolsó és egyben a legátfogóbb ellentétet állítva fel a műben, hiszen e két sor egyszerűségét, élehetőségét állítja szembe a mű egészében megfogalmazott 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 az utókor nézőpontjából és értelmezésében 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.

Az utókor értelmezésében közös bűnük, elkárkozásuk oka *véglete-
sen eltűzött, eszményiesített szerelemfelfogásuk* volt. Donna Juanna bü-
ne azonban nagyobb, mivel a szerelmet metafizikus eszménnyé torzító
felfogása együttjárt életidegenségével, természeti-emberi-női mivol-
tának 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* véli 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 anyagvilágtól;
hasonlóan Donna Juanna az „Örök, nagy Szerelem” iránti metafizikus
vágýában semmisül meg.

Donna Juanna sorsa végzetszerűen meghatározott, anyja ’végren-
delkezése’, apja eszmei öröksége által a Szépség és a Halál gyermeke.
Szépségére, így csupán a felszínre figyelő világban rejtve marad belső
világa, egyedisége és ez magányának, boldogtalanságának egyik forrá-
sa. A szellemisség és egyéniség, mellyel azonosítja magát – a férfiak szá-
mára 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 ma-
gaslatokba 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 földöntúlian szépséges, de a szerelmet soha meg nem ismerő *Donna Juanna* alakjában.⁷⁴⁷ Valószínűsíthető, hogy a szerelmet feleslegesen túlbonyolító női intellektus felett is ítélkezett e műben, szembeállítva a szerelemtől szóló terméketlen, élehetetlen filozofálgatást és misztikus-ságot 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.)

Összefoglalva a párhuzamokat Madách *Tragédiája* és *Czóbel Donna Juannája*, a két drámai költemény között, alapvető filozofikus párhuzamnak vélem, hogy az ádám-i 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 ádám-i kérdésfeltevések a metafizikai minden-tudásra irányulnak, úgy Donna Juannáé is, megidézve a múlt nagy alakjait: „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 ellentmondásos szerelemfelfogásokat jelenít meg *Czóbel* műve is. Véggövetkeztetésük is ugyanaz: a metafizikai lényeg tudása (irányuljon bármire) *nem* szerezhető meg az ember számára; *metafizikai eszményként* a szerelem nem élhető meg. Sőt, az erre való törekvés, vágyódás éppen az ember tragikumának okozója, ahogy Donna Juanna esetében boldogtalanságáé, magányáé, majd elkárhozásáé. A metafizikai magaslatokba emelt szerelem nem élhető meg a földi nő számára, legyen a nő bármennyire földöntúlian szépséges, ahogy Ádám eszméi sem valósulhatnak meg maradéktalanul, legyenek azok bármilyen „szent” és „nagy” eszmék. Nem közvetlen hatásról, transzformációról, hanem egyfajta ihletettségen, inspiráción alapuló analogikusságról és 'továbbírásról' beszélhetünk a két mű közötti kapcsolódás jellegét illetően, mégpedig a nő számára lényeges tudás, a nő eszményvilága, szerelemképe felől. Érdekes megfordítás, bár scho-

penhaueri ihletettségű, hogy a *Donna Juannában* a lélek, vágyaival, akaratával, lelkiismeret-fordulásaival elnyomja a testet, uralkodik felette és gyötri azt, míg Ádámnál éppen testi-biológiai léte korlátozza „büszke lelkét”. Szembetűnő a párhuzam: 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* megléte, 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 főhős nő alakjában és végzetes sorsában egyesül.

MÁSODIK RÉSZ

A MADÁCHI LÍRA MINT AZ ÁTLÉNYEGÜLÉS KÍSÉRLETE

„[...] 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, [...]”⁷⁴⁸

Madách Imre, 1861. november 2.

Verseinek kiadását Madách Imre – a 17 évesen írt *Lantvirágok* kivételével – nem szorgalmazta. Életében csupán 18 költeménye jelent meg, s halálhíre után, nekrológgként két verse.⁷⁴⁹ 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.⁷⁵⁰ Az 1942-es *Madách Imre Összes Művei* második kötetében fellelhető, eddigi legteljesebbnek tekinthető közel háromszáz költemény gyűjteménye előtt,⁷⁵¹ a legelőször kiadott *Madách Imre Összes Műveinek* első kötetében, az 1880-as válogatott kiadású „*Lyrái költemények*”-ben⁷⁵² Gyulai Pál 128 verset közölt – a Madách fiától, Madách Aladártól kapott – „börkötetes” (börmappa tartóban, különálló lapokból álló) kéziratos gyűjteményből és jó néhányat önkényesen javított is. A Magyar remekírók 49. kötete 1904-ben, Alexander Bernát szerkesztésében 58 költeményt jelentetett meg Madáchtól,⁷⁵³ melyekből száz év múlva már szinte egy sem maradt az irodalmi köztudatban. Ma már úgy tűnik, mintha e versek a lehetséges olvasók igen szűk táborának, az életművet kutató irodalomároknak,

monográfia-íróknak készültek volna, akik szinte egybehangzó véle-
ményt alkottak e líra esztétikumának 'csökkent értékűségére' és egye-
netlenségére vonatkozóan. E megközelítésekben a versek hordozójává
váltak egy (ön)életrajzi narrációnak és így 'felhasználásukkal' rekonst-
ruálták a hajdani embert. Emellett a madáchi líra egy olyan kutatási cor-
pusszá vált, mely a *Tragédia* még 'jobb megértését' az összehasonlítá-
soktól (is) remélte, így egy részükre mint a főmű elő-munkálataira tekin-
tett, a tematikus, a motivikus és a gondolati párhuzamokat kereste és ta-
lálta meg. Ezt az egyértelmű álláspontot – az egész életműre vonatkoz-
tatva – képviselte Barta János: „Madách verseinek, drámáinak, elbeszé-
léseinek egy értelme van: az hogy részei a *Tragédiához* vezető útnak.
Őnálló költői értékük csekély vagy vitatható.”⁷⁵⁴ Hasonlóan vélekedett
Németh G. Béla is: „A *Tragédia* és előzményei kvalitásbeli különbségé-
nek elmosása tévösvényre vihet bennünket, vizsgálata viszont a *Tragé-
dia* lényegéhez vezethet közel. A *Tragédia* előtti Madách-művek leg-
főbb buktatója az egységes hangnem hiánya, a végig kitarított hanghor-
dozás folytonos elvétése, a töretlen dikció nélkülözése, a magatartás ok
nélküli váltása, határozatlansága, elmosódottsága, egyénietlensége. Az
összetartó szemléleti, élményi és szerkezeti mag bizonytalansága.”⁷⁵⁵

A jobbára funkcionális szemlélettel szemben úgy vélem, hogy Ma-
dách Imre egynéhány költeménye esztétikai (ön)értékkel bír, bár nem
kétséges, hogy a többszáz költeményből valóban csak igen keveset
emelhetünk ki. Az esztétikai tevékenység és tapasztalat különböző, al-
kotói és befogadói formái, mindezzel együtt az esztétikum megképző-
dése és az esztétikai érték feltárulkozása egy *összetett folyamat*, mely-
nek következményeként az esztétikum sokfélesége is megmutatkozhat.
A számtalan irodalmi mű-meghatározás közös jegye az, hogy az irodal-
mi szöveg mint nyelvi képződmény, kisebb-nagyobb mértékben ugyan,
de valamilyen esztétikai minőséget, értéket hordoz, autonomiással bír
és ez különbözteti meg más típusú szövegektől. Ez a (valamilyen)
esztétikai érték és minőség az, ami – szélesebb értelemben – irodalmi
műalkotássá tesz egy nyelvi képződményt. Azonban minden mű más-
képpen hordozza ezt az esztétikumot. Éppen ezért nem lehet az esz-
tétikai értékességet, az esztétikumot mesterségesen megkonstruálni,
nem elég a mesterségbeli tudás technikája. Ugyanakkor, ha ez a tech-

nika, az 'anyag', a gondolatiság és a nyelv megformálásának technikája „göröngyös”, alapvetően gátló tényezője az esztétikum potenciális létrejöttének. Illetve maga az esztétikai minőség jellege is állandó mozgásban van, ahogy az esztétikai érték mibenléte is: mit tekint annak az alkotó; mit vél annak az adott kor aktuális befogadója, mit tart(ott) annak a hagyomány; mit tart annak a korokon átívelő, változó esztétikai ízlés, esztétikai ítélezés és a kanonizáció.

Madách Imre *Az ember tragédiája* drámai költeményével, már másfél évszázada élő és ható, klasszikussá vált művet alkotott, emellett számtalan verset és drámát írt, melyek kiestek az irodalomtörténeti kanonizációból (illetve be sem kerültek, talán a *Mózes* című drámája kivételével), így a magyar irodalom egyik 'legsabálytalanabb' pályaképének vélik életművét. Az 1840-es, kis példányszámú, szűk baráti körben ismertté vált verseskötetét, a jellegtelen *Lantvirágokat* csak két évtized múltán követte – a már akkor nagyra tartott – *Az ember tragédiája* drámai költeménye. Első jelentős műve tehát harmincnyolc éves korában jelent meg nyomtatásban és sem előtte, sem utána nem írt klasszikusnak bizonyuló műalkotást; bár kisebb megszakításokkal folytonosan alkotott. A pályakép e sajátossága a Madách-kutatókat arra inspirálta, hogy további 'szabálytalanságokat' tárjanak fel az alkotói folyamatban, valamint a *Tragédia* felől visszatekintve, és annak mérlegére téve keressék a nagy mű elő-vázlatait és gondolatcsíráit az életműben. E kutatások eredményeinek egy részét alapul véve (irodalom)esztétikai vizsgálódásaimban, egyik kérdésfeltevésem a következő: *az esztétikum megképzése felől miképpen értelmezhető ez a madáchi 'szabálytalanság'?* A Madách-kutatás – ezen belül is a paradigmátikusnak bizonyuló Barta János-i szellem-történeti megközelítés az esztétikum megképzésének alanyi, alkotói folyamatának a sajátosságai felől közelített, egy feltételezhető alkotói fejlődési folyamatot rekonstruálva –, *így nem kerülhető meg ezen értelmezéstörténeti hagyomány összegzése, ahogy azt A madáchi alkotófolyamat 'szabálytalanságairól'* című fejezetben láthatjuk. A Madách-monográfiák többsége a versek funkcionális értelmezésére épített, biografikus keretbe illesztve azokat, s a néhány esztétikai önértékeléssel bíró vers autonomitása, egy-két kivételtől eltekintve a háttérbe szorult. Ismert, hogy e funkcionális megközelítéssel az irodalmi mű au-

tonómiáját állító formalista, strukturalista és hermeneutikai irányzatok szemlélete alapvetően szembenáll, 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, a mű és a befogadó hármasszisztemének komplexitásában – az esztétikum létrehozása, tárgyiasulása, megképzése és megképződése összefüggésrendszerében – vizsgálódunk, akkor a madáchi ’szabálytalanság’, a líra ’sikerületlensége’, kísérlet-jellege valamint a filozofikum esztétikumká váló átlényegülésének kérdésessége miatt indokoltnak vélem a madáchi alkotási folyamat sajátosságaira vonatkozó kitekintést is, az *esztétikum megképzésének problematikussága* felől. A madáchi „alkat” és alkotási folyamat ’szabálytalanságaira’ vonatkozó tényszerű kiindulópontunk viszonylag kevés: elsősorban *Madách*-levelezésében fellelhető elszórt önvallomások, vegyes feljegyzéseinek néhány mondata és lírájának ars poetica-szerű sorai említhetők meg. E madáchi ’szabálytalanság’ egy teoretikus problémát is felvet: az irodalom és a filozófia, szűkebben a líra és a bölcselkedés határmezsgyéjén ’az eredeti és a jó gondolat’⁷⁵⁶ esztétikai exponálását. Majd a madáchi líra eddig feltárt esztétikai hiányosságainak összegzése mellett már egy *új szempontként*, elsősorban a *filozofikum formálásának kísérleteit vizsgálom* e líra egészében.⁷⁵⁷ Ugyanakkor nem tárgyalom újra a líra és a *Tragédia* közötti tematikus és gondolati párhuzamokat, hasonlóan nem részletezem a versek genealogikus háttérét vagy a magánélet eseményeihez való kötöttségüket, ahogy az epigonszerű-mintakövetést sem.⁷⁵⁸

„E művek, ha nem rendkívül becsesek is, de épen nem becs nélküliek, teljes képét nyújtják a költő fejlődésének s egyszersmind kulcsot szolgáltatnak főművéhez.”⁷⁵⁹ Gyulai Pál megállapítása szinte tömöríti a kritika azon vonulatát, mely egy *fejlődéstörténeti kontextusba* és *alapvetően egy eszköz- és használati funkcióba helyezi e lírát*.⁷⁶⁰ Megjegyzéseit e líra egészéről a Madách-irodalom tovább részletezte és finomította: a versek szűkkörű életélményhez való kötöttségét, az érzelmességet és az epigonságot, a *Tragédiával* való gondolati és tematikus párhuzamosságokat, e líra ádami, illetve luciferi hangját és egészének a főműnél pesszimiztikusabb voltát hangsúlyozva.⁷⁶¹

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 illusztrációkként használják a költeményeket, így kiemelve e líra kétségkívül erőteljes önvallomás-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 könyvein⁷⁶² keresztül Kerényi Ferenc monográfiájáig.⁷⁶³ A monográfia-írók Madách szinte valamennyi jelentősebb élettörténésehez (szerelmi életének eseményeihez, betegeskedései révén egy állandó halál-közelség érzéséhez, kétségbeeséseihöz, a családi és nemzeti tragédiákhoz stb.) idézték a megfelelő költeményt vagy strófát, mivel Madách lírájának nagyobb része 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 önvallomás; nagy részük életrajzi adattal ér föl s pótolja azok gyér voltát. Ez 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.”⁷⁶⁴ Ezért véli Voinovich Géza Madáchot érzelmi, lírai alkatnak, aki „nem lyrai tehetség egyszersmind”.⁷⁶⁵ 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 elmélkedő-reflexív sajátosságok kettős és ellentmondásos együttesében látja.

A másik fajta indíttatás e versek vizsgálatában az, amikor *Az ember tragédiája és a líra közötti tematikus, motívikus és gondolati analógiákat tárták fel*, így a verselgető Madách gondolati költészete került elemzéseik középpontjába. Sőtér István a „nemzeti érzés lírája”, „küzdés és bizás” elve, az „elveszett paradicsom”, az „Éden-szféra” motívumai felől keresi és találja meg ezeket a párhuzamokat mint az egyik „utat” a *Tragédiához*,⁷⁶⁶ 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 küzdés*, 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 *Gyermekimhez*, az *Ó- és újkor* és az *Örüljek 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, valamint az élet és a halál kérdéseit felvető versek tartoznak, ide sorolva a *Pál öcsém sírjánál*, a *Mária testvérem emlékezete*, az *Éjféle gondolatok* verseket és *A halál költészete* című ötrészes ciklust, kiemelve ez utóbbi értékességét a korai *Dalforrás* mellett.⁷⁶⁷ Schéda Mária szinte valamennyi jelentősnek vélt, a *Tragédia* előzményének tekinthető költeményt számbaveszi, szemléletében többször is elszakad a szűkebb funkcionális megközelítéstől.⁷⁶⁸

Szinte valamennyi Madách lírájával foglalkozó tanulmánynak illetve a monográfiák erre vonatkozó részeinek egybehangzó következtetése, hogy *a versek voltaképp a főmű előtanulmányai, félig sikerült vázlatok*.⁷⁶⁹ 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, táj-
szavai (czaplatás, nyék, silleszt) rossz hangzatuk miatt nem honosod-
tak meg az irodalomban. Csak egy erős oldala van: némely helyütt
gondolatok tömör kifejezése”.⁷⁷⁰ Ezt a hiánylistát bővítették tovább a
nyelvi, poétikai, stilisztikai ’éreletlenség’ és ’sikerületlenség’ további
jellemzőivel: a többnyire konvencionális képalkotás szegénysége vagy
elmaradása; a szervesetlen, mozaik-szerű szerkesztések; a nyelvi dara-
bosság; az erős érzelmi hevület dagályossága, mely legtöbbször kon-
vencionálisan szentimentális, illetve patetikus; a kidolgozatlanság; a
bölcseleti, moralizáló, kritikai gondolatok esztétikai hatástalansága, a
gondolati reflexiók, az eszmeiség (az ideologikum) szervesetlenül mara-
dása részletezésével. Általános megállapítás, hogy e lírára egy epigon-
szerű mintakövetés a jellemző, „főleg a romantika ama szentimentális-
biedermeier másod- és harmadvonulatáé, amely irodalmunk homlok-
zata 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 bele-
simulnának.”⁷⁷¹ Németh G. Béla a részletértékeket is elismeri: „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 *Csak béke, béké*-t, akár az *Egy
nyíri temetőn*-t vagy bármelyiket a legjobbakk közül, teljes értékű mű-
vel nem találkozunk, még a *Tragédia* közvetlen előterében sem, ami-
dön a legtöbb részletértéket teremtette költészete.”⁷⁷²

A kanonizációban „Madách egyműves szerzőnek számít, többi mű-
vét inkább a *Tragédia* előzményének tárgyalták. Drámái közül a *Férfi
és nő* (1843) az istenülési vágy és a szerelmi érzés mint testi meghatáro-
zottság ellentétét veti fel, a *Csak tréfa* (1844) a liberális főhős és kissze-
rű környezete közti konfliktusra. Lírai költeményei közül a *Hit és tudás*,
Örüljek meg, a *Dalforrás* mint az édenmotívum feldolgozásai kerültek
szóba; Byron *Cain*-ja 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 *Éjféle gondolatok* és *A halál
költészete* a *Tragédia* legközvetlenebb gondolati előzményei.”⁷⁷³ A
felvonultatott értékelésekkel többnyire egyetértve elfogad-

ható Bóka László⁷⁷⁴ és Kiss Aurél⁷⁷⁵ megállapítása is, miszerint a több-száz költemény között van néhány *önálló értékkel* bíró, „figyelmet érdemlő és tiszteletet parancsoló” alkotás, ezt gyarapította Bene Kálmánnal írt tanulmányorozatunk, *Madách Imre lírája – irodalomesztétikai és filológiai nézőpontból* címmel.

I. 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 renetegében, más eszméink vannak a' sírnál, mások a' lakomában, az élet ki kacagja a logycát. — — — S mellyik a helyes, talán mind, talán egyse.”⁷⁷⁶

Madách Imre, 1844

A 'szűkösnek' tekintett élményháttér, és a hozzájuk kapcsolódó jellegzetes érzelmek át- és átszövik Madách lírájának egészét. Meghatározó a *szerelem élménye* és az abból fakadó szomorúságok, a fájdalmak 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 természet-szeretetét 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 közéleti, 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 *egyrésről a lelkedés, másrésről 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.”⁷⁷⁷ Hasonlóképpen a külső valóságtól kapott közvetlen élmények (egy-egy természeti kép, táj-elem, a harangszó, a temető, a szivárvány, egy-egy utazás, a zsigbvásár, 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 *szervetlennek*. 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 feltételezi, hogy az alkotási élmény *heve* maradt a döntő,⁷⁷⁸ s mivel alkotásaihoz érzelmileg kapcsolódott, emiatt képtelen hozzájuk távolságtartóan vagy kritikusan viszonyulni. Ezt az érzelmi viszonyulást mutatja egy korai, 1844. január 1-jén Szontagh Pálhoz írt levélrészlete is: „Ha fekete kockát vetsz rá, [...] ne hidd, hogy elcsüggedek – mást írok, talán jobbat. – Előttek úgyis csak addig kedves, amíg írom”.⁷⁷⁹ 1864-ben még mindig úgy fogalmazott, hogy verseinek „érdemük felől magam bírāja nem tudok lenni”.⁷⁸⁰ Az alkotás intenzitása miatt verseinek írásakor nem tudott kialakulni egy elmélyültebb állapot, mely egy gondosabb formaalakításhoz is vezet(het)ett volna.⁷⁸¹

Lírájára, legfőképp a fiatalkorira, *az érzelem- és élményközpontúság* a jellemző, ugyanakkor a „tapasztalati, élményi anyagnak szűkében” van.⁷⁸² 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,⁷⁸³ innen (is) eredeztethető az, hogy főleg a korai verseiben *a dilettáns költő módján* összenőtt azok élményanyagával. Költészetének ebben az első intenzív időszakában, 1840 és 1847 közötti években túlságosan közelmaradt 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 érzelgősség méginkább *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 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 élményköltészet 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 érzelgős, 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 érzelgős dagály. Nem véletlen, hogy lírájának élmény-költészeti vonulatában az az egynéhány vers a 'jobbán sikerült' (többek között), amelyekből ez az érzelmi pátosz *hiányzik*, így például a „miniatűrök”, a leíró és a panteisztikus költemények említhetőek meg.

Az, hogy később újból és újból elővette költeményeit és javított rajtuk (például 1864-ben kiadatásukat tervezve, erre, a részben mottóként idézett, az 1861. november 2-án Arany Jánoshoz írt levelében maga is utal,⁷⁸⁴ valamint a Nagy Ivánhoz szóló levelében is⁷⁸⁵), 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 fogyatkozásként „*a darabos nyelv*”-et teszik szóvá, átfogóan a nyelvi, poétikai, stilisztikai érleletlenség jellemzőit. Verseinek „göröngyös technica”-jával Madách nagyon is tisztában volt. Ennek őszinte megvallását tartalmazza 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 a 'technicája' felől 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 esztendőről 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 iesztt, ’s hogy még szekrényem egy szegletében élnek csak annak köszönhetik, hogy más emlékek is csatlakoznak hozzájuk.”⁷⁸⁶ Tudjuk, hogy 1864. februárjában Nagy Ivánt arról értesíti, hogy apróbb költeményeit gyűjtögeti, javítja és rendezi, de „ezt most hanyagúl viszem”.⁷⁸⁷ Ez a hanyagság (igaz, ekkor már egyre gyakrabban betegeskedett) talán egy ösztönös reakció volt arra a sejtésére, hogy verseinek többsége középszerű, vélhetően ezért is találta ki önmaga számára a ’próba évet’, tapasztalva maga is a kiváltó élmény ’túlközelségét’. Ugyanakkor 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 [...]”.⁷⁸⁸ Tehát emlékezetében a gondolatok maradtak meg, és nem azok szövegformája. Nem hiszem, hogy 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 rímet csinál, de kinek eszmeköre felül van a köznapi”.⁷⁸⁹ Az aforisztikus mondat nemcsak a forma egyik kellékét kérdőjelezi meg, hanem, értelmezésemben, 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 a gondolatiság. Ez egyike a madáchi ’szabálytalanságoknak’: az

intenzív élet-élményként megélt érzelem, a *gondolati reflexió együttlevősége* és a mindezzel együttjáró *gondolati ellentételezettség*. Ennek a 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 elvek, a ’világnézetek’ ellentétességét a különböző életélményekhez és az eltérő érzelmekhez való kötődésével indokolja: „nem bölcsészeti tant írtam kényelmes dolgozó szobában, nyugodt kedéllyel, nem háborgatva senkitől, melly esetben el birtam volna én is az ellentmondásokat kerülni, tudtam volna én is a’ legkellemesebb világnézeteket ki keresni. 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 egy se.”⁷⁹⁰

E 21 évesen írt levélnek három lényeges információja van alkotói látásmódjáról és gyakorlatáról: az élmény-közelség, az élet történéseihez kapcsolódó gondolati reflexivitások megléte, és ebből következően a különböző, ellentétes ’világnézetek’ meglévősége. A fiatal Madách már ekkor látta, hogy az eltérő diszpozíciók ellentétes világnézethez, világértelmezéshez vezetnek. Gondolkodói alkatából fakadó ’világnézeti’ *ellentételeződésnek* valóban nehéz megtalálni a lírai formáját, a műfajok többé-kevésbé meglévő homogenitása miatt is, s ebből következően mindaz, ami egyrészlől a versek rovására (is) írható – „az egységes hangnem hiánya, a végig kitarzott hanghordozás folytonos elvétése, a töretlen dikció nélkülözése, a magatartás ok nélküli váltása, határozatlansága”⁷⁹¹ – egy más poétikai forma eredetiségének forrása lesz majd. S hogy ezt a formát, a *Tragédia* többszólamú és szabályozottan nyitott, hatványozottan ellentételeződő gondolati horizontokat egymásnak feszítő, a filozofikumot esztétikumká átlényegítő formáját megtalálta – *Madách Imre, a poeta philosophus érdeme*.

Hogy mi lehetett az oka „göröngyös technicá”-jának, és hogyan válhatott meghatározóvá – élményként átélve – az emocionalitás és a

gondolatiság együttese? Nyilván a különböző szubjektív adottságok, hajlamok, képességek, és jó néhány külső körülmény megerősítő együttese, melyekből jelzésszerűen, csupán néhányat emelnék ki egy rövid biográfiai kitekintésben. 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 éveknél tulajdonítom azt is, hogy gondolkodó, összetevő és elvonó tehetségét jobban kimivelte, mint a képzelő erőét”.⁷⁹² Neveltetésének életrajzi ténye, hogy a gyermek, illetve a fiatal Madách anyanyelvi nyelvérzékének ’kedvezőbb’ kifejlődését feltételezhetően gátolhatták idegen nyelvű olvasmányai, és a „mindent felölelni óhajító tudományvágya”, mely inkább az „exact és speculatív tudományok köréből vett kis értekezések” megírására⁷⁹³ ösztönözte. Ilyen írásokat tartalmazott a Madách-fiúk által írt és szerkesztett *Literaturai Kevercs* néhány száma.⁷⁹⁴ Palágyi Menyhért a nála még megtalálható példányt elemezve, szerinte a 14–15 éves Madách – írásainak tárgyválasztása és kibontása révén – „metaphysikai hajlamait árulja el”.⁷⁹⁵ Bérczy Károly a nyelvérzék kialakulatlanóságának okait a környezeti tényezőkben látja,⁷⁹⁶ Palágyi Menyhért a korán elkezdett idegen nyelvű oktatásban.⁷⁹⁷ 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 kifejezésmódja 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.”⁷⁹⁸

Összegezve: korán kibontakozó *gondolkodó, összetevő és elvonó tehetség*, 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 természetesen 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 a „eszmekör”, a gondolat: ugyanazzal az élményintenzitással bírt, ehhez társult egy gyors hevületű alkotói módszer, mely *gátolta* azt, hogy az amúgyis nehézkesen kezelt nyelv, illetve a poétikai megformálás türelmes gyakorlata révén a műgond kifejlődjék.

Ismert, hogy a pesti diákok 1937-től életének leginkább élménydús szakaszát jelentették, nemcsak az élettörténetek, hanem a szellemi, az irodalmi, színházi élmények vonatkozásában is.⁷⁹⁹ 1837 és 1843 között egy széleskörű műveltség alapjait adta át az Athenaeum folyóirata: „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 írnivágását.”⁸⁰⁰ Tudásszomj; a szellemi, közéleti és a társasági élet élményei; óriási ismeretanyag felhalmozása (magyar, német és francia nyelvű) könyvekből és magyar folyóiratokból; színházba járárok, drámai olvasmányok; egy korán megfogalmazódó írnivágás; majd az első szerelem (lehetőségének?) élménye; ugyanakkor a betegségek sorozata. És valamennyi élményének egyfajta folytonos *közlési vágya*: az irodalmi pályakezdesnek tekinthető első dráma, a *Commodus* (1839) és a 17 évesen írt 37 szerelmes verset⁸⁰¹ 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.⁸⁰² Ez 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 az állandó halálközelségből fakadt 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, kívülálló reflektálást és ezzel együtt egy *erős kritikai beállítottság* kialakulását is. S a halál-közelség tudata másrészt ugyanígy intenzívvé tette a pillanat adta érzelmi élmények átélését is, a 'perc élvezetét', a 'hevességet', a türelmetlenséget, a gyorsaságot.

Madáchoth nem tartják kizárólagosan lírikus alkotónak, természetesen lírai formaalkotó tehetségnek sem, hanem – jobbára Barta János Madách-könyveitől kezdődően – érzelmi, lírai és elmélkedő-reflexív alkotónak egyszerre, s e kettősségből eredeztetik a madáchi 'szabálytalanságokat'. Lírájának 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.”⁸⁰³ Az utókorra maradt jegyzetek egyik, az *Életírás* címet viselő csoportjában olvashatjuk ezt a már sokat idézett, önjellemző mondatot. A Madách-irodalom sokszor az alkotómunka hevült jellege magyarázataként értelmezi e mondatot, miszerint több munkán is párhuzamosan dolgozott, mely életének két periódusában igen intenzív volt, 1840 és 1847 valamint 1856 és 1864 között. Az első időszakban ez az alkotói 'hevület' jónéhány kiadatlanul, valamint töredékben maradt drámát, drámatervet is eredményezett, verseinek sokasága mellett. A kéziratok szer-

kesztése, a gyakori betűtévesztések szintén a gyors alkotómunkát jelzik, és ezt a rendkívüli tempót tanúsítja a *Tragédia* is. Ez a gyorsaság azonban hátrányára vált a kidolgozottságnak. 1840 és 1847 közötti versekben az élményektől való eltávolodás nem történt meg, így jobbra 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 táplálkozik közvetlen életélményből, a személyes életélmény-háttér (a testvérei miatti gyász, a szabadságharc elvesztése, raboskodása, válása) időben távoli a nagy mű megalkotásának időpontjához képest, így transzformálódva és közvetetten mint életbölcseleti belátások, életeri-zések és gondolati dilemmák jelennek meg. Az életélmények közvetlen megírása inkább lírájában realizálódott az utolsó évtizedben is, de már nagyobb élmény-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.” Az utolsó évtized verseiben az érzelmi élményvilág esztétikai transzformálódása összetettebb az első intenzív időszakhoz képest: az elvesztett lelkesedés *vegül* a dezilluzionizmussal és a gyűlölettel, az elégikusság, a rezignáltság pedig keveredik az iróniával és a szarkazmussal.

Az egysoros madáchi önjellemzés egy másik értelmezői kontextusa az, amikor feltérképezik a költő 'eszmei-gondolati világát', főképp a *Tragédia* gondolatiságának háttérébe illeszthető eszmei forrásokat és hatásokat. 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, egészszé* 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, ter-

mészettudományos, spirituális, vallástudományi, művészetelméleti stb.) gondolkörök iránti intenzív érdeklődést jelentett, egyben egy módszeres és rendszeres (ön)művelődést és anyaggyűjtést is.

Barta János *Az ismeretlen Madách* című könyvében Madách 'igazi' karakterét az állandó élményvággyal, a vitális élménnyel magyarázza. Szerinte akár a költészet, akár az ismeretszerzés, a gondolatosság, az eszmeiség bővölete vagy maga 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 számára; a perc hevületében minél teljesebbé tenni a jelent.⁸⁰⁴ Ezt a vitalizmust mutatja az, hogy mindig „több témán dolgozik egyszerre”; hogy „halála után kusza tervek, töredékek, cédulák tömege marad fenn”; hogy „szélsebesen dolgozik, fontolgotásra és csiszolásra képtelenül”. A 'középszerű művekkel kiállni a világ elé kellemetlenségétől', 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”.⁸⁰⁵ E vitalizmus hátterében talán az álhat, hogy Madách „egész életén keresztül áthúzódik egy különös várakozás s sors iránt. Érzi, hogy a sors valami különleges szerepre tartogatja.”⁸⁰⁶ Fiala kora óta írónak készült, szinte 'azzá nevelte magát', azonban *alkotásvágya – a Tragédiáig – erősebb volt alkotóerejénél* és ebből az aránytalanságból burjánzik a főmű árnyékában meghúzódó hatalmas, jobbára töredékes életműve.

Barta János 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.”*⁸⁰⁷ (Terminológiámban inkább egy kanti áthallású, a Van és a Kell két-világ „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 alkotók szemlélete, a világ egy-egy darabjának fogalmi megismerése.”⁸⁰⁸ Barta János szerint Madách a számtalan csapást úgy tudta elviselni, ha kivetíti a világba és tárgyi, teoretikus problémává alakítja át azokat.⁸⁰⁹ 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.”⁸¹⁰ 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-hangulati erőket. Inkább szemlélni, mint élni az életet; *behatolni rejtett szövevényébe, keresni a magunk lelki erőit, amelyek feljebb emelnek* [...]”⁸¹¹

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 (lí-

rai) vagy értelmi (elmélkedő, reflexív) jellegét emelte ki a Madách-irodalom, majd Barta János paradigmaticusnak bizonyuló Madách-monográfiája után jobbára már e kettő vegyületének látja, hol az egyik, hol a másik dominanciájával. Az alkotási folyamat intellektuális sajátosságának vélik – Madách elmélkedő alkotából, metafizikai hajlamából, érdeklődésének széles köréből fakadó – tudatos készülődését a (valamilyen) nagy műre, így az évtizedeken át tartó ’gyűjtögetését’ is a legkülönbözőbb ismereteknek. Maga Madách az, aki az utókor számára is megfogalmazza művész-ideálját (*Az esztétika 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.⁸¹² 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 teremtő erő, mint Homérban vagy Shakespeareben, Arisztophanes és Moliéreben nyilatkozik. Kincseik egy része valóságos oroszlánrész, 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.”⁸¹³

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 kölcsö-

nöztek 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 más-ként.”⁸¹⁴

Bene Kálmán *Madách Imre költeményei – ciklusok, témák, műfajok* című tanulmányában tovább kutatja Madách epigonszerű mintakövetését (a történetek, motívumok átvételét), részletesen bemutatva a különböző versekben a Vörösmarty, Garay, Petőfi, Arany, Tompa Mihály „utánérzéseket” is.⁸¹⁵ Ugyanakkor Madách több esetben a mintát követve az egyes alkotásokból ’felhasználta’ bizonyos megoldásokat, vagy ötleteket vett át, tovább variálva hasznosított egy-egy poétikai, retorikai, nyelvi, motívikus elemet. E ’felhasználások’ mint átvételek, utánérzések hosszú lajstromát állíthatjuk össze lírájában, de hasonló „előképek” vezetik „önállótlan tollát” a drámaírás során is, sokszor a kéziratokon található feljegyzések utalnak ezekre.⁸¹⁶

Már első kiadatlanul maradt drámájától, a *Commodustól* (1839) kezdődően kialakul a ’felhasználás’ egy másik módja is: amikor a saját – kiadatlan – műveinek egyes részleteit tekinti (kifejezésével élve) „használható anyagszerek”-nek.⁸¹⁷ A Madách-kutatás számtalan szöveg-szerű, motívikus és gondolati párhuzamot mint „használható anyagszerű” 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 örült naplójából* (1863?)⁸¹⁸ című 29 epigrammából álló ciklus összehasonlítása és az át-emelések megtalálása. Alkotó műhelyének arra a sajátosságára mutat az életművön belüli párhuzamosságok, át-emelések 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* megjelenése utáni 15 költeményt leszámítva ez nem történt meg), akkor e jónak, használhatónak tartott részeket át-emelte más műveibe. Így az egyes drámákból a költeményeibe,⁸¹⁹ drámáiból az újabb drámákba, majd a *Tragédiába*,⁸²⁰ illetve verseiből a *Tragédiába*.⁸²¹ 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. Leegyszerűsítetten fogalmazva: lírájában e spórolás negatív következménye több helyütt a darabosság lett.

Bérczy Károlyt, Madách hagyatékának első átolvasóját még megdöbbsentette az „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 bizott az emlékezet táblájára, honnan az könnyen tova száll, hanem papírszeletre, s ezt az illető papírcsomagba tette. Mint a méh építette a sejteket és hordta ezekben naponkint 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 sokfélével foglalatzkodott. 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 elszórtan az Ember tragédiájában, melynek conceptiója azonban csak később, évek múlva fogalmazott meg lelkében.”⁸²² Hogy Bérczy Károly túlzott-e a jegyzetek nagyságát 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.⁸²³

Az anyagszerek, vagy más néven a jegyzetek, a cédulák 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 mondandó egymondatos összefoglalását is) a „Jellemek” rövid karakterisztikája követte – így az írói szándék és a megvalósítás szembe-
besíthető. [...] Azon persze nincs mit csodálkoznunk, hogy a jellem-
vázlatok olykor összetettebbek, mint a megírt figurák. [...] A cédulákon rögzített fogalmazványok azonban általában általában nem cselekménymoz-
zanatokat tartalmaznak, hanem dialógusrészleteket, aforisztikus meg-
fogalmazásokat.”⁸²⁴

Az anyagszerek – a drámai munkatervek *Színpad* mappája mellett – a *Novellatárjak*, az *Életírás*, az *Aesthetika*, a *Politika*, és a *Természettudomány* jegyzetcsoportokat tartalmazzák, melyek egyaránt magukban foglalnak olvasmányokból kivett gondolatokat, konkrét idézeteket, ötleteket és jónéhány tömör, aforisztikus jellegű töredéket. Valószínűsíthető, hogy Bérczy Károly a ’maradék’ anyagszerrel is szembesült, mivel egy-egy mű létrehozása után Madách a ’felhasználtakat’ áthúzta.⁸²⁵ Mindenesetre ez a 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”) egyvég-
tében átolvassuk, felfigyelhetünk a sajátos madáchi ’más-ízűségre’: a
többnyire egy- vagy kétsoros, morális tanúságokat megfogalmazó, va-
lamely életbölcességet, megfigyelést szellemesen tömörítő aforiszi-
kus megfogalmazásokra. Az aforisztikus töredékek gyakran ellentéte-
ken 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 drá-
máihoz és drámaterveihez fennmaradt jegyzetek közül néhányat, lát-
hatjuk, hogy ezek Madách ízlésének és látásmódjának két, egymással
összefüggő sajátosságára utalnak: egyrészt az életbölcseleti jellegű afo-

risztikus 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 csalni akartam általa.”

„Sírsz! – sirtam én is, s kacagtál”

„Mi gondunk, hogy hernyóból lett lepke, kevésbbé szép azért?”

(*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*)⁸²⁶

„Az ősz fűrt mért tiszteletes magában?”

„Kényelemben jónak maradni – nem mesterség.”

(*Jó név és erény jegyzeteiből*)⁸²⁷

„Mint csaljátok a világot, tavaszt hazudván nékik.”

„A holt oroszlánból sok féreg nőtt.”

„A magyarnak lámpája van, de olaja nincs.”

(*Verbőczy jegyzeteiből*)⁸²⁸

Ha alaposabban szemügyre vesszük a *Tündérialom* drámai költemény-tervezetének (1864. január 2-ai datálású) néhány alább idézett aforisztikus jellegű töredékét, 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 annak megvalósíthatóságát. A negyedik mondat meglepetésszerű hatása egyrészt az össze nem illő

dolgok (a bűn és a szépség) egymás mellé helyezéséből fakad, másrészt egy dolog önmagával való nagyfokú azonosságából: tehát a vétek szép lehet, de csak akkor, ha az egyszerű (megemelt értékű), azonban ha kicsinyes a vétek (csökkent értékű), akkor csupán utálatos.

„Költőileg veszed a nőt – csalódot, prózailag vedd, élvezni fogsz.”

„Ha nem szerethetek semmit, gyűlöletre keresek tárgyat.”

„Ha a tengerhez egy században egyszer jő egy madár, s szájában visz vizet, van remény, hogy elhordja.”

„Ha egyszerű vétkettek volnának, azok is szépek, de az aprók utálatosak.”⁸²⁹

Akár a *Tragédia* aforisztikus mondataiban, akár a fennmaradt anyagszerék ilyen jellegű töredékeiben: „néha az aforisztikus kifejezés mesterének bizonyul”.⁸³⁰ A fennmaradt jegyzetek aforisztikus mondataiban, melyeket valamely készülő művébe szánt, vagy egyszerűen csak megőrzött mint általa értékesnek vélt, még felhasználható gondolatcsírát, az *ellentét a legfőbb strukturáló-elem* és az ennek révén előálló meghökkentő, meglepetésszerű gondolatiság, illetve a *nézőpontváltása által létrejött értékváltozás vagy megváltozott reláció*. Aforisztikus jellegű tömörítésekkel verseiben is találkozhatunk, leggyakrabban a *Vegyesek* ciklusban. S ha meggondoljuk, hogy például drámatöredékeinek mint az alkotói előmunkálatoknak nagyobb részét ilyen ellentételező aforisztikus jellegű megfogalmazások képezik, akkor talán nem túlzó az a következtetés, hogy az alkotói folyamat első csíraszerű ötletei, éppen az *elsődlegességük* révén hangsúlyozzák látásmódjának e sajátosságát, az ellentétes nézőpontváltások kedvelését.⁸³¹

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. Megkérdezi: *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”.⁸³² A „nem határoz” attitűd és a „nincs ab-

szólút igaz” felismerésének következménye egyrészt a viszonylagosság, megformálásában egy szabályozott nyitottságként, amely a *Tragédia* filozofikumának egyik legjellemzőbb vonása. Lírájában *sem* talá-lunk egy egységesnek tekinthető filozófiát, ’világnézletet’. Mégis, Madách Imre egész életművén keresztül átívelt a világ s benne az emberi létezés megismerésének, megértésének a vágya és kísérlete, és átívelt a bizonyosságra való vágyódás is, egy metafizikai válaszkeresés, szem-ben állva a racionálisan felismert „nincs abszolút igaz” megállapítással.

Barta János szerint Madách a válása utáni néhány évben egy, az egész egyéniségét megrázó világnézeti válságba került, mely beletor-kollik a német materializmus és a pozitív (történelmi, természettudomá-nyos) ismeretek megszerzésének lázába, mely csak tovább növeli majd e szellemi válságot, hiszen mindez szemben áll romantikus alapél-ményével, azzal, hogy az élet több, mint anyagi, determinált folyamatok összessége. „Nem engedhették a materializmusban megnyugodni lelkének normatív hajlamai sem. Hitt eszmékben; hitt a nagyember kü-lönleges értékében; tehát ragaszkodnia kellett ahhoz, hogy az emberiség célja a magasabbrendű élet megvalósítása.”⁸³³ E válság lenyomata, dilemmája lesz majd a *Tragédia*, melyet már az intellektuális élmény ih-letett. Az intenzív intellektuális élményszerzés, az értelmi munka azon-ban nem oldotta fel a „metafizikai tudásvágyat”,⁸³⁴ így legégetőbb kérdéseire – melyek a *Tragédia* kérdései egyben – nem talált egyér-telmű 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 vilá-gnézet gyötrő kérdéseire: ha az ember fenntartás nélkül állástfoglal és erkölcsi ereje teljes latbavetésével cselekszik. Az egyetlen szilárd pont: saját erkölcsi autonómiánknak, a személyiség szabad erkölcsi dön-tésének öntudata.”⁸³⁵

Az elmélkedő ember mindig rákérdez valamire, és kérdésének tár-gya irányulhat a szűkebb-tágabb valóságra, a kozmoszra, a transzcen-denciára, az ember helyére a világban, az emberi lét értelmességére, a halálra stb. Madách megtalált válaszaiban többször ott a feltevés: vagy így van, vagy éppen ellentétesen. Például leveleiben is olvasható ez a

vagy-vagy dilemma, csupán egy példát hozva: még csak húsz éves, amikor szenttelen higgadtsággal 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.”⁸³⁶ Aforisztikus töredékeire is jellemző ez az ellentételező variálás, szintén csak egy példát hozva a már felsoroltakhoz: „Nagyszerű ember volt, ki először halhatatlannak állítá a lelket. Nagyszerű, ki először megtagadta”.⁸³⁷ Látásmódjának egyik alapvető sajátja tehát az ellentételezés, az ellentétek együttlevősége, az ellentétes nézőpontok váltásának kedvelése, *egy jelenséget meg szemlélni a 'színéről' és a 'visszjáról'* is. S ez nemcsak a nyelvi szinten, 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 felkerestem nagyon szeretett – sajnos, ma már nem élő – unokabátyámat, Madách Aladárt, Sztregován. A nagy költőnek, Madách Imre hajdani dolgozósobájában – melynek minden bútora, minden tárgya még az ő emlékééről beszélt – hányszor nem nézegettem el ez inkább primitív, sokszor karikatúraszerű rajzokat és festményeket, amelyekben többnyire 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.”⁸³⁸ 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 *Imre-napi köszöntés az Oroszlánbarlangban* című rajz önróniája, a *Huszár Anna felülnézetben* („Huszár Anna a mint a légy látja a plafondról”) című rajz meglepő, 'madártávlatból' ábrázoló perspektívája. Vagy a *Matolcsy szívét hozza Ité Ninának* rajzában a cím köznapi 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 jovialis gyerek* karikatúrája, melyen egy guggoló gyermek látható, hatalmas fejvel, szájában hatalmas pipával. Eredeti az *Arcképvázlat* kísérlete, melyen egy emberi arc megformálását 13 kisebb arcból illeszti össze.⁸³⁹

Életművének bármelyik szegmentumához fordulunk, *mindenütt ott van az ellentételezés, az azon alapuló nézőpontváltás, az ellentétes diszpozíciók kedvelése, az ellentétek együttlevőségükben való látása és láttatása*, ahogy a *Tragédiában*, úgy lírájában, drámáiban is, ahogy ezt a láthatjuk majd, de ott van ez az ellentételezés tervezett alkotásainak fennmaradt gondolatcsíraiban, a megőrzött aforisztikus jellegű töredékekben és a megőrzésre méltónak ítélt olvasmány-idézetekben, jegyzetekben, levelezésében, sőt, még a rajzaiban is fellelhető ez az ellentételező világlátás.

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 folyamataira, 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 „életélmény és boldogság teljességé”-re.⁸⁴⁰ 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, torzóban maradt. Madáchnak egy-

szer sikerült megvalósítania sajátos látásmódja és gondolatísága esztétikai megformáltságát, egyszer sikerült megtalálnia az érzelmi, lírai – elmélkedő, reflexív alkatához is illő tárgyat, témát és egyben megtalálni azt a formát, melyben „gyors menetű eszméit”⁸⁴¹ polemizálva szembeállíthatta. Inkább az érvelő, a különböző, többnyire ellentétes nézőpontváltásokra és diszpozíciókra építő, gyakorta az értékszembesítő, a logikus építkezésén alapuló szövegalkotás állt hozzá közelebb,⁸⁴² az a dialogikus és polemizáló szövegalkotás, mely oly sodró lendületű *Az ember tragédiájának* párbeszédeiben. Amíg a *Tragédia* műfaji és formai sajátosságainál fogva lehetőséget ad arra, hogy diszkusszivitása révén intellektuális és egyben esztétikai hatást fejtsen ki, addig a lírai műfajok többsége poétikai sajátosságaik és kötöttségük révén éppen hogy ellenállnak az ilyen típusú szövegalkotásnak, ahogy többségükben ellenálltak Madách dalai, elégiái, románcai, balladáí, regéi és legendái is, néhány kivételtől eltekintve.

II. A madáchi líra ’más-ízúségéről’

„De apróbb költeményeim gyűjtésével s javításával, rendezésével most foglalkozom, mik Petőfy kiadásának formájában körülbelől teendnek annyit mint annak két köteté. Igaz, hogy ezt most hanyagúl viszem, mert nem tudom jó időjárás volna-e kiadásukra, hogy egy kicsit más ízűek legalább – érdemük felől magam bírása nem tudok lenni – mint a szokott versek [...]”⁸⁴³

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 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.⁸⁴⁴ 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 anyagösztönétől, szellemi lényének formaösztönétől és dominánsan esztétikai állapotának játékosztönétől vezérelve) jelenik meg, ám egy fejlődéselvű fokozatosságban. Mind az egyén, mind az emberi nem történetiségének szintjén meglévő ilyen fokozatosság 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.”⁸⁴⁵ 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 szükségszerűvel való szövet-

ségből létrehozni az eszményt.”⁸⁴⁶ Hasonlóan, a korai német jénai romantikus művészetfilozófusok szinte axiómaként állítják, hogy az ember és a világ diszharmonijának feloldására kiemelten a művészet, a költészet képes, a költészet humanizáló, profétikus és az életet is átpoetizáló küldetésében.⁸⁴⁷ A (kora-)romantikus költészet – a Schlegel-testvérek *Athenäum töredékek* fragmentum-gyűjteményének 238. darabjára utalva – egy olyan „transzcendentális költészet”, „melynek alfája és ómegája az eszményi és reális viszonya”.⁸⁴⁸ Ezt az alkotói attitűdöt és ars poeticát, a magasabb világra mutató „költő-filozófus” alakját a 19. századi magyar irodalomban Madách Imre reprezentálja, aki egyszersem igen kritikus láttatója is a valóságnak valamint ’eszményi és reális viszonyát’ a lehető legtöbb nézőpontból gondolja végig, mind főművében, mind lírájában. S ahogy a *Tragédia* filozofikumának meghatározó narratívája 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 pedig transzcendentálja. Ugyanakkor e líra valóság-kritikája sorra rögzíti a két-világ szétszakítottságát, a Van világának értékvesztett állapotát. A legkülönbözőbb értékvesztések folyamata Madách *lírájának egészét áthatja*, az első intenzív alkotói időszakban jobbára szentimentális, elégikus és tragikus hangon, míg az utolsó évtizedben gyakorta a szarkazmus, az ironia eszközével. Mégis *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 értékminőségű pólusaiban tudja megragadni, *egyedül 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 világgép, ahogy Petőfi döntően élményközpontú, a panteizmus és a teleológia jegyében létrejövő költészete.⁸⁴⁹ S éppígy lehet alapvetően ’pesszimista’ világgépű, egyaránt elutasítva a Van világát és az eszményi, a vágyott elérhetetlenségének költészetét hozva létre, gyakran az embert és a világot megvetően, mint Vajda János költészete.⁸⁵⁰ 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 szkepszise, kételye, többek között megkérdőjelezve a teleologikus világszemléletet, 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”.⁸⁵¹

Eredeti gondolati tartammal bíró sorokat, strófákat bőven találunk lírájának egészében, és koherens, két-három versszakos szerkezeti egységeket, versrészleteket is, de komplexitásukban csupán némely költeménye bír esztétikai értékkel. Az egyes fejezetekben bár a Madách-irodalomban felmerülő formai, nyelvi hiányosságokból indulok ki, mégis egy alaposabb vizsgálattal már felfedhetőekké válnak a madáchi ’másizúség’ jellegzetességei, gyakran mint a filozofikum esztétikumává való átlényegítésének kísérletei.

II. 1. Képzalkotás és reflexió

Kétségtelen tény, hogy a költői képzelet által (is) táplált *képzalkotás* 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*, többnyire formálatlanul maradt elemei (leginkább az utolsó évtized verseiben) ve-

szik 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 hiányosságait 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. „miniatűrák”-at, a „leíró” és a panteisztikus költeményeket,⁸⁵² egybehangzóan kiemelve a már részletesen elemzett⁸⁵³ *Dalforrás* (1847) című panteisztikus versét és az alaposabb bemutatás nélkül maradt *Egy nyíri temetőn* című „miniatűrjé”-t, melynek keletkezési időpontja nem tudható. A továbbiakban ezekben a verscsoportokban kiemelt költemények képalkotási jellegzetességeit vizsgálom, ugyanakkor előrelátva jelzem, hogy az utolsó évtized gondolati költeményeiben 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-izűség’ egyfajta megmutatkozása, valamint a hangzás, a képalkotás, a szerkezet és a reflexió kivételes összhangja. Az elégia disztelensége jól illeszkedik alaptémájához, a mulandóság jelenvalóságához. Egységes egésszé áll össze a hangulatteremtés, a vers hangzása és ritmikája, a jól tömörítő, bár ódon hangzású nyelvi megfogalmazás, a képi láttatás megjelenítő ereje és az elmúlás kérelhetetlen 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 bölceleti 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-sírás – varangyok ümmögése,
Míg széltől üzve 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 realiztikus leírása a temetőnek, egy egységet alkotva. A negyedik strófától a hajló fejfák sorait, a konkrétat az elvonthoz hasonlító képétől kezdődően – „Mint sors betűi, melyekkel nyugodtan / Mulandóságunkat följegyezze” – egyre halványul a temető látványának realiztikus 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 aranymetszés arányában. Ugyanígy megváltozik a költemény hangneme is: az első három strófa higgadt-sága 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 aranymetszés elvére épül az egészhez, a nyolc strófához viszonyítva, majd a második öt versszak szintén további egyharmadkétharmad arányban strukturált. Összegezve e kétszeres aranymetszési 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 tizes 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 'tündéri élt' felidézésével. 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 egybeszövését az is segíti, hogy sikerült megtalálnia egy olyan tárgyi elemet, a fejfát, mely konkrétségében 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.⁸⁵⁴ 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 aranymetszési arányt képez a 6–7–8. strófához képest. Az első egységet, a két strófát egybekötően a

fejfák jelkép kibontása képezi. Az ötödik versszak utolsó két sora egy közös emberi sorsot sugall, egy fogalmakra nehezen átültethető életérzést, mely ugyanakkor, romantikus módon, tragikus és egyben *elégikus elidegenedettségerzetet sejtet*: az egyedüllét, a magány, a nagy egészből 'kitépettség' érzetét. Értelmezésben a „kitépett hang” az egész-ség ellentéte, s ezáltal minden egyedi emberi létezés tragikus jellege. Ezen ellentét feloldása a halál lehet (utolsó versszak): az egyéni élet magányos 'kitépett 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 „kitépett 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”⁸⁵⁵ 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 ellentéteket feloldó halálé. A hatodik és hetedik strófában a temető feletti természeti elemek (déli báb, majd a fürgeteg) ellentétbe állítva megváltoztatják e 'sirtanya' látványát. A déli báb, mely „tündéri éltet költ a sirtanyára. / Mint dús szívünk, ha a világba lép” leíró hasonlattal ugyanakkor a temető, az elmúlás helyét is összeköti az egyedi étellel, minden gyermek vagy fiatal érzelmi lelkesedésével a számára feltáruló világ iránt. Szép megoldású ez az összekötöttség, hiszen a mulandóság helyének, a temető képének idilli megváltozásába montírozza az élet nagy történetét, a gyermek, az ifjú déli bábos, reménytelen lelkesedését; végeredményben a halál helyét az étellel, minden emberi élet illúzióval telítettségével köti össze. A következő strófa egyszerű metaforája („fürgeteg”) 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 déli báb, ugyanígy megteremtődik az analogikus áthallás az egyes ember illúzióvesztettségére is, ugyanakkor mint objektív történet mutatja be a képzelet világának eltűnését. A strófát záró sorok a temető konkrét képi látványára térnek vissza, a „fővényfelleg” metaforája révén

jelzi a természeti lét objektív determinisztikusságát az egyedi életek felett: „A kék eget fővényfelleg takarja, / Más nem marad, mint a fejfák alul.” A temető ellentétesen változó képének (déliab, fürgeteg) és az egyes élet szintén ellenpontozott, 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 színesztétikus 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 elentét. A „vérző szűnk” többes szám első személye miatt a befogadó mintegy *megszólítva érezheti magát egy egyetemes lírai részvétre*, hiszen az *illúzióvesztett emberi létezését gyászolja* a költői énnel együtt – az ég és a föld.

„Az *Egy nyíri temetőn* például a sivárság olyan poézisét idézi, aminővel sem Petőfinél, sem Aranynál nem találkozunk. Van valami modern ennek az egyébként igénytelen versnek hangulatfakasztásában, s ez a modernség furcsán fér meg a kifejezés kissé avított, szokványos módjával.”⁸⁵⁶ – olvashatjuk *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, fürgeteg stb.) igénytelennek tűnnek, lehet, hogy korszerűtlen a nyelvezete. Kétségtelen, ahogy számtalan versében, itt is használ rövidített szólakokat (órjás, kérlelhetlen), vagy ritmikai okokból régies szóalakot (följegyezé, szűnk), vagy ugyanezen

okból megváltoztatja a magánhangzók helyesírását (szivünk, sirt, keritve) illetve a szinonimák (sirtanya, tanya) szokatlansága is zavaró lehet. A mai befogadó számára ez a korszerűtlen nyelv éppenséggel egy ódon varázst, a temetőt és az abban nyugvó halottak régmúltságának hangulatát is felidézheti. Mégis, a ritmus, a kép, a strukturáltság és a reflexió harmonikus összhangja megszólít(hat)ja olvasóját. *Modernsége* néhány eredeti képszerkesztésében ragadható meg, jobbára a különböző síkok (az elvont, a fogalmi és a konkrét képi síkok) összeillesztésében, valamint a képi látvány és a gondolatiság egymásra-montírozásban. (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,⁸⁵⁷ 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, tikasztó alföldi pusztaságról, hanem sejtelmesen beleszövi 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. A továbbiakban tömören, egyszerűen, mégis nagy megjelenítő erővel ábrázolja az izzadó lovakat, a kocsis haladását és a sivár pusztai környezetet. Majd ezt az egységes képsort, a táj tikkasztó sivárságát még fokozni is képes, az idézett (10.) strófának modern szemléletű („Tán még az árnyék is elhagyá itt tárgyát”), plasztikus megszemélyesítésével, azok gondolatritmusra épülő 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, realiztikus költészetére 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.”⁸⁵⁸

A *Télen* 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.⁸⁵⁹ 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 kétféles szemléletesen mutatja a madáchi líra ellentétes karakterisztikusságának egy típusát: az első ’sikerültebb’ 13 strófa természetleíró képsorait elképzelt halálának, temetésének asszociációival vegyíti, létrehozva a konkrét külső táj és a belső – a halálra készülődő, a halál körüli eseményeket elképzelt – 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 érzélgössé 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’ 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,
Mit 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 összahangjában: 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 és a felépítés elvét láthatjuk érvényesülni, utalva az ’elveszett’ tájképre, 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 képzetet eszközével ragadja meg a táj hangulatát, hanem a fogalmiságon keresztül („beáll a végzet szent egyformasága”). Tömören és egyszerre érvényesül a képi láttatás és a gondolatiság ereje. A harmadik strófától a 14-ig ível a szánkóval történő utazás apró történéseinek érzéletes és realiztikus leírása. A 4., 5. és a 6. strófa a *Tragédia* eszkimószíneinek ’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 történések elemeinek hasonlataiba építve – egy másik képsor, egy belső látomás saját 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 vérszinű 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 képkötés és gondolatiság összhangjának kísérletét mutatja a *Nyári estén* (1847) leíró költeményének első három versszaka, melyben a lemenő nap és a közelgő est ellentmondásos változásához illeszti élet-filozófiai gondolatait. A kezdő képi elemek petőfies utánérzése és a vers egészének Arany János *Családi körére* emlékeztető reminiscenciái (9., 14–20, versszak)⁸⁶⁰ 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 konkrétumaiba beleszótt reflexiók gyakran Madách panteisztikus élet-érzését 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 körülöm 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 ifju hajnalt,
S virágkelyhekből száll az illatár,
Mint áldozat, ragyog a játszi harmat,
S üdvözlötlet 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-é ez édes mámor
Avagy te vagy ifjúi szerelem?

Ha elhangzott a munkás nap zajgása
S halkán felkél a halvány holdsugár,
Míg a halál s titoknak őrtündére
Csillag leplelvel 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,
Kisértetes denevér surran-é ott
Az éjen által vagy bús szellemem?

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 honfí dal terem,
De azt tudom, hogy itt cserek dűlnek csak,
És ez, és ez, hajh, nem elég nekem.

Horváth Károly Petőfi Sándor *Dalaim* versével hasonlítja össze e költeményt, a különbözőségeket hangsúlyozva.⁸⁶¹ 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 életörömevel; a hajnali virágillat és a madárhang – szerelemittas érzésével; a csendes, kísérteties éjszaka – lelkének „kétség s nyugalom közt”-i hullámszásával; az ős 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 az első intenzív alkotói korszak 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 költeményt, ’túlírtsága’ ellenében. Ha egyben végigolvassuk a strófák utolsó „Nem is tudom”-mal kezdődő kérdéseinek – szintén párhuzamos gondolatrit-

musba 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 *Szélhárfa* (1857) című dal rokonverse e költeménynek, a *Dalforrás* versének azon ars poetica-szerű jellegzetességében, hogy lelke miképpen rezonál – a *Szélhárfa*-ban rejtett módon allegorizált (ellentétes minőségű) természeti történésekre, és hogyan válik mindez ihletének forrásává, dalt megteremtővé.⁸⁶² Panteisztikus életérzését erősíti továbbá a *Sírom* (1857) versének végakaratóval: a szabad természetben temessék el, egyszerű deszkakoporsóban. Ebben a költeményében szintén jól megfigyelhető a sajátos madáchi képszerkesztés, az erőteljes antropomorfizációval párhuzamos a természet elemeinek montázs-szerű összeillesztése egy sírban lévő elképzelt ’élet’ történéseivel. A vers egésze erre a meghökkentő paradoxonra épít, a sírban lévő létezés fikciójára. A *Dalforrás* és a *Szélhárfa* közös elemét variálja tovább a *Sárga lomb* (1857): a természet valamely elemének azonosítását a dallal, a verssel. A nyár és az ős évszakainak halvány rájátszása az ifjúságra és annak elmúltára, majd a múlt emlékeit az ős sárga lombjaival; a lombokat, a faleveleket egy-egy nap ’érezményével’; végül mindezt (egybegyűjtött) dalaival azonosítja. A szentimentális hangulatot fokozza az utolsó versszak emocionált, emlékező átfestése, s mindennek hatásaképpen egy összetett lírai hangulat uralja a költemény egészét. Ez a vers a Madách által összeállított kéziratot verses-

kötet nyitó költeménye, fontos elemei a panteisztikusság, az érzelem- és élményközpontúság ars poetica-szerűsége (a lomboknak a múlt „éreménye”-ivel és dalaival való azonosítása), valamint a jellegzetes madáchi ellentételező látásmód. E költeményben már harmadszor erősíti meg *ars poeticáját*: egy érzelem-alapú, a természettel azonosuló, az élettörténeket eldaloló költő-lélet.

Összefoglalva: az értelmezéstörténetben kiemelt „miniatúrák”-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 önhasonló ismétlése (*Dalforrás, Alföldi utazás*). A harmadik: két képsor párhuzamos szerkesztése, és ahogy lebontódik, véget ér egy konkrét képi látvány, úgy épül fel egy másik képi sík, mely már filozofikus reflexióval bír (a *Télen* című versének első fele). Negyedik képszerkesztési forma: a képi elemek és a reflexió elemeinek a montázs-szerű összeolvasztása (*Dalforrás, Szélhárfa, Sirom*). Az első három forma egyben kompozicionális funkcióval is bír, ahogy azt majd a későbbi fejezetekben elemzett más költeményeknél is láthatjuk. Újszerű néhány metafora-alkotása is, mely egy emocionális jellegű fogalom és a konkrét jelenség analogikus-ságán alapul, így pl. a „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 *Elváláskor* címűben (2. és 3. versszakban):⁸⁶³ „Könnyében is szivárvány / Gyanánt reményi égtek.” és a „Midőn mosolyga nékem / Is még a létnek arca.” Az elvont fogalomnak (pl. a halál, végzet, sors, mulandóság, mindenség, okoskodás, lét) valamely hasonlaton alapuló szóképek formájában való konkretizálása, metafora, megszemélyesítés, illetve többnyire allegória formájában: az utolsó évtized bölcséleti költeményeiben válik majd gyakoribb stílusesszüközzé, többször romantikus monumentális képként megformálva, Vörösmarty kozmikus képalkotását idézően.

A *Dalforrás* és az *Egy nyíri temetőn* strukturáltsága már sejteti azt a 'szigorú logikát', a két logikai alapelvet, az ellentételezést és a ha-

sonlatosságot, mely majd a *Tragédia* sajátja lesz bő két évtized múltán.⁸⁶⁴ Néhány további kiemelkedő versének logikus kompozíciója is az ellentétekre, ellentétes értékszembesítésekre és azoknak a hasonlósági elven alapuló ismétlésére épít, így például a *Pereat, a P. barátomhoz*, az *Életünk korai* és az *Életbölcesség* című verseiben, ahogy azt *A két-világ narratívája a madáchi lírában* című fejezetben majd láthatjuk.

II. 2. A halál témájú versek filozofikuma

Talán érdemes egy pillantást vetni első megjelent költeményére, *Egy anya – gyermeke sírján* címűre, mely 1839. december 26-án jelent meg a Honművészből, Mátray-Rothkrepf Gábor divatlapjában.⁸⁶⁵ A téma: az élet értelmének elvesztése, megtalálása, majd ismételt elvesztése. A keret: Isten és ember között feszülő ellentét meglepő, hatásos intonálása és ismétlő zárása. Az Isten haragját, illetve támogatását kifejező igék és néhány más szókapcsolat alapján Kölcsey *Himnuszára* asszociálhatunk. A keret közé illesztett versszakok egy anya életének drámai történéseit sűrítik, ellentételező szembeállításokkal, tragikus értékvesztésekkel. Amíg a vers első felében egy élet fokozatos értékvesztésének eseménysorozata perog előttünk, addig a vers második felének hét strófáján keresztül az anya életének egyetlen értelme bontakozik ki, 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 „önlekicsinylő hang”-ot⁸⁶⁶), ennek ellenére néhány megmaradt jellegzetesség már itt is felismerhető: a kompozíció lebontó, építő és lebontó irányultsága, 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 versgyűjtemény *Vegyesek* ciklusának záró darabjáig, az *Útravaló verseimmel* című költeményéig) ível. Betegeskedései folytán a halálközelség permanens átélése Madách lírájának alaptémájává vált, nemcsak ’sirköltészetére’, például a *Fagyvirágok* (1943) vagy *A halál költészete*

(1857) című ciklusaira és testvéreinek halálára írt versekre gondolva, hanem számos más költeményében is fellelhető a halálhoz való viszonyulás valamely gondolata. A halál a madáchi líra nagy témája, ahogy a *Tragédiáié* is.⁸⁶⁷ Schéda Máriával egyetértve: „XIX. századi költőink közül egyetlen egy sem értelmezhetette olyan bonyolult sokrétűségében a halál tényét, mint éppen Madách.”⁸⁶⁸ Ha a halálról szóló vagy azt érintő verseket áttekintjük, úgy tűnik, mintha folytonosan továbbbírna, tovább fejtegetné e témát. A másik jellegzetesség az, hogy a halált többnyire valamely szimbiózisba, illetve relációba állítva (a szerelem elmúlásával vagy a szerelem beteljesülésével; egyéni-közösségi-egyetemes illetve filozofikus, metafizikai kontextusban), többször megszépítve, feloldva mutatja be, főként korai költeményeiben; míg a szabadságharc bukása és testvérek halála után egy nehezen feloldható tragikusságban; többnyire egy olyan viszonyító állapotként láttatja, amely felől mérlegre teszi az emberi élet jelenségeit. Ez utóbbi főképp gondolati költeményeire jellemző (többségében 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 a ’nem-zethalál’ tragikus élményvilága a metafizikus kérdésfeltevések irányába és az élet értékproblémájává, értelmességének dilemmájává fordul át e költeményekben.

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 mindenütt ott lévő, megszépítő és megszépített halál hatja át, gyakran használva a már kissé sematikusvá vált képet, a halál mint jó anya allegóriát. Első kötete 37 versében mindösszesen egy sikerültebb megoldást találtam, mégpedig az *Áldás, átok* című versében egy önmagában eredeti szinesztétikus metaforát (a 3. strófában), mely a természet történéseit és a lelki állapot együttes ábrázolását kísérli meg: „Borúba fül a néma láthatár, / S a tar mezők lesorvodott 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-é?*, *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 fiatalkori 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, árnyalásában részben eufemisztikusan, sokszor panteisztikus gondolati tartammal párosítva, mint például a feltehetően az 1840-es években keletkezett *A kórágyon*, *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, és benne van a halál tragikumája is, ötvöződve tudomásulvételének pszichológiai jellegű leírásával. Halott kedvesének, Lujzzának az emlékére írt nyolc versében, mely „Madách jobb lírai terméséből való”,⁸⁶⁹ őszinte megrendültségről, mély fájdalomról olvashatunk: a ciklus darabjaiban nyomon követhetjük 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 büntudat és a meg-nem-értés keserűsége, melyet a „Miért”-tel kezdődő, megválaszolatlanul maradt kérdések pergő dinamikája tesz hitelessé és őszintévé. Ennek révén némileg eltávolodik a biedermeier szokott eszköztárától.⁸⁷⁰ A szabálytalan ritmikájú és hosszúságú so-

rok, a kérdések halmozása és a kérdésekbe rejtett meghökkentő ellentétek halmozása fokozzák az érzelmi zaklatottság kifejezését: vádolja a lányt, miért halt meg, miért hagyta őt egyedül, hiszen csak egyetlen rokon lelket ismer, aki fájdmát megérthetné, aki vigasztalhatná és ez nem más, mint a halott kedves. A halál tényének meg-nem-értése, az önvád anaforikus sorai után a vád legkülönbözőbb irányultságai változnak: 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 lány 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, majd a távollévő és a meghalt kedves közötti párhuzam keserű szarkazmusával zárja. A negyedik versben egy jól ’sikerült’ poétikai megoldást láthatunk: 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 két részben 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 halálvágygá szelidül. Önmaga költői feladatát a kedves emlékének éltetésében látja. ’Metafizikai rangra emeli’⁸⁷¹ a szeretett, tiszta nőt, s végül vigaszként *egy filozofikus reflexiót* fogalmaz meg az élhetetlennek tűnő Van világának és a ’képzet’ világának szembeállításáról:⁸⁷²

Megnyugszom hát én is, lányka, végzettedben,
Hisz örök családás 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 csa-

ládjának szörnyű 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”,⁸⁷³ hiszen a „nép, melyért férjed harcra szállt, / Melyért vívott, az gyilkolt agyon.” 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 vagy értelmetlen emberi életről és 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 értékek megszületésének lehet forrása*, hogyan lesz az egyéni halál tragédiája nemzetet mozgató hajtóerő? Az egyéni halál tragikumának feloldási kísérlete ez, miszerint egy ’magasabb eszmeiség’ által 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 *Éjféle gondolatokban* (1857) és *A halál költészete* (1857) című ciklusban lelehetjük fel, nemcsak ’jól sikerült’ alkotásokként említi a Madách-irodalom, hanem a *Tragédia* közvetlen gondolati előzményeiként is. Mindhárom versben (illetve a ciklusban) az élet megértése és értékelése a halál mint befejezettség felől történik. A *Pál öcsém sírjánál* című versben az elvesztett testvér iránti szeretettel és fájdalommal telítetten azzal a kérdéssel áll a sír mellett, hogy aki tegnap még mellette volt, hová lett pótolhatatlan élete? Ebből a megmagyarázhatatlan szorongató érzésből és megválaszolhatatlannak tűnő kérdésből indít el egy metafizikai töprengést a halál utáni állapot milyenségéről, mely egyszerre szól az egyénről (a testvéréről és annak földi létéről) és egyszerre egyetemes, minden embert érintő. A közvetlen gyász érzéssorozatának az ötödik strófa fatalisztikus jellegű magyarázata vet véget: „bölcsönk és a sír / Egy pont csak, mely körül futunk, futunk, / S midőn lihegve összeroskadánk, / Mindig csak a kis pont kö-

rül vagyunk.” A kör-körös irányú lét-mozgás⁸⁷⁴ 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. Mindezt azzal fokozza, hogy testvére mint egy hulló csillag, úgy tűnt el, magában őrizve lelkének, szellemiségének minden titkát, melyet „Nyom nélkül nyelt el a halottlepel”. Nem talál megnyugtató magyarázatot, ’metafizikai vigaszt’ az élet és a tragikus halál miértjére, s így nyitott marad az élet értelmességének vagy értelmetlenségének kérdése:

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

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

E vers több gondolati lehetőséget is felvet a túlvilági lét milyenségét, az öröklétet tekintve. Egyfelől keresi benne halott testvérenek ’helyét’, s e kettősség különös feszültséget teremt. Minden lehetőségre sötét pesszimizmus a válasz, nem látja az elképzelt túlvilági lét bármelyikében testvére lelkének üdvét, nyugalját. Az öröklét nem lehet nyugalom egy mindig is tetterre kész fiatalnak (20. strófa). A anaforikus kezdetű (21–22. versszak) és a záró strófa felvillantja a madáchi ’más izűséget’, egy meglepő *nézőpontváltást*: testvérét a túlvilágról letekintve képzeli el, aki számára az öröklét csak egy „örök keserv leend” a folyamatos (földi) értékpusztulás láttán:

Ha látod a lányt, kit szeretnél itt,
S lelkeddel oly rokon lénynek hívé,
Hogy testben agg, lélekben halványúl
S a köznapiság mocskában alél;

Ha látod vészben, kiket szeretél,
S óvnod, vezetned őket nem lehet,
Ha köztünk napról-napra mindinkább
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 eszme-futtatása, 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.⁸⁷⁵ A vers „nyitott kérdések sorozata”,⁸⁷⁶ nem látja, mi értelme lenne a földi küzdelmeknek. A költemény a *Pál öcsém sírjánál* címűhöz hasonlóan, egy nézőpontváltással, a túlvilágról való visszanezézéssel ér véget, s az utolsó három strófában (melyből a kettő idézett anaforikus kezdetű) a halál mint öröklét *viszonylagossá teszi* a hősiess küzdelmek földi értékét:

Akkor, hogyha végre szent honát elérte,
Hátrahagyva itten a pornak salakját,
Csillagos dicsében csak mosolyogni 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.

Madách *A halál költészete* című 73 strófás, öt részes ciklusa a halál-téma szintézise és egyben „a *Dalforrás* mellett talán Madách legnagyobb lírai alkotása”.⁸⁷⁷ Tudtommal Palágyi Menyhért hangsúlyozza elsőként a ciklus kivételességét, filozofikus olvasatú versértelmezésében, melyet többek között Voinovich Géza, Horváth Károly és Bene Kálmán interpretációi követtek,⁸⁷⁸ 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 kezét 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 a ciklus első része 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 gögösen 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 vi-

lág hatalmat, az istenséget is. Még pedig mindenekelőtt mint romboló világhatalmat, ki mindent széjjelzúz, és semmit meg nem kímél.”⁸⁷⁹ 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, isten-hymnus”⁸⁸⁰ és egy metafizikai viláértelmezés 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. S a természetben megnyilvánuló körkörösséget a lét egyetemes formájának, Isten törvényének tünteti fel. Ugyanaz a nézőpontváltás történik meg a ciklus második részének végére, ahogy azt a *Pál öcsém sírjánál* és az *Éjféli gondolatok* utolsó strófáiban láthattuk: a halál, az elmúlás felől szemléli az életet. A halált Isten „hű szolgá”-jaként látta, olyan eszközként, mely egyben teret nyit az új élet előtt:

S csak ott, hol ő van, ott van Isten háza,
Csak benne látjuk istenünk képét,
Mint a napot, mely elvakít fényével
Árnyában látjuk, melyt a tóra vét.

És megnyugszunk, hogy mint hű szolga által
Isten mindent halál által teszen,
Mert a mint így dúl, tisztít és a sírból
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 „egyszersmind az a hatalom, mely mindent létrehoz. Az öldölkő 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 [...]”⁸⁸¹

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” sáfárkodásainak, s kiemeli annak kavargó áradatából az értékeset, megszépíti az elmúlót. Kiemelkedően szép képalkotásai révén is az 5. és a 9–10. strófa:

Rejtélyes dicst von a rom homlokára,
Legendát szó a puszta kő fölé,
Felássza a gyöngyöt a düledékből,
Helyezettvén a csillagok közé.

(...)

Amott a multak felidézett lelke
Zúg el mint nagyszerű tragédia,
Itt a küzdelmek elhaló zajából
Kél nemesülten história.

És Isten is gyönyörködni kezd bennök,
Hol a festék lehullt, teremt mohot,
Hol az oszlop ledült, dús kárpótlásul,
Karcús 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, dicsót 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.”⁸⁸² Az ötödik, a zárórész személyes hanggal, egy

köznapri élethelyzettel indít, majd a második strófától már egész hazájának dicsőséges múltját öleli át a halál értékteremtő, megszépítő távlatából, ellenpontozva azt a jelennel (a 8. és a 12. strófában):

Kicsinyszerű az élet, ritkán jönnek
Mint röpke álmok nagyszerű napok,
Talán csak hogy ne essenek kétségbe
Embernagyságon törpe századok.

(...)

Elmúltak az idők, elvesztek véle
Bajnokai, lealkonyult a fény,
Sirjoknál eldőlt nagyság emlékével
Kicsinységemben megmaradtam én.

Költői feladatának kereséséből („Talán hogy én is óvjam a sírlámpát”?; „Könnyel szenteljem fel bús lantomat”?) a teremtő ember, a „költészet és a kiváló egyéniségek himnusza” kerekedik:⁸⁸³ az alkotó „lángész”-é és eszméikkel az emberi méltóságért küzdőké.

Boldog mindaz, ki földön bír teremni,
Írigyletes lett az az építész,
Ki a szívnek gunyhót, a szépnek szobrot
Emel, vagy ki hívőnek oltárt vés.

Míg szív, művészet és hit élni fognak
Él ő is, és ha műve elporlott,
Kövei még mondják: Isten teremtett,
De lángész adott örök alakot.

S hát még ti, akik eszméket vevétek,
Barátim, kő helyett művetekhez
Ti vagytok boldogok, mert alkotmánytok
Ha dült, erősbnek szent alapja lesz.

(...)

Ti élni fogtok, míg a puszta s bérc 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 szelid anya névtelen fiait, a kiknek nyomuk nem marad. Csak nemzete boldogulását vehesse ki a halál énekéből – mondatja a hazafiság.”⁸⁸⁴

A madáchi líra halál-tematikájának filozofikuma: *az élet a halál felől nyer értelmet és értéket*. Az életet a halál felől próbálja megérteni, folytonosan szembesülve vele. Első intenzív alkotói időszakában, az 1840 és 1847 közötti versekben e megértés még abban merült ki, hogy az emberi élettel együtt jár a halál egy transzcendens végzet formájában, melyet a „bölcso és koporsó egy” (*Élet és halál* című versének) gondolatával összegezhethetnénk. Betegeskedései révén a folytonos halálközelség élménye, majd testvéreinek halála, a szabadságharc bukása és a mártírsorsok megtapasztalása teszi a halált az élet értékmérőjévé az utolsó évtized költeményeiben. A halálhoz viszonyuló életértelmezés és -értékelés kettős tendenciát mutat. Negativitásában viszonylagossá tesz minden földi értéket, akár a nagyszerű hősies küzdelmek értékét, akár a kicsinyes emberi „dőreségek”-et. Pozitivitásában a valódi életértékekre mutat rá és az életértelemmel szembesítő jellege révén a halál szinte kiszólitja a költőt a mindennapiságba való belevezettségéből. *A halál költészete* ciklus filozofikuma, *a halálhoz viszonyuló lét* Martin Heideggernek a *Lét és időben* megfogalmazott gondolatára asszociálthat.⁸⁸⁵ Mégpedig abban a cikluson is átsejlik madáchi gondolatban, hogy ha az életet egészében akarja megérteni, akkor azt a halál nézőpontja felől, a halálhoz viszonyulva, a halálhoz való „előrefutás”-ban tudja megtenni. Mivel (heideggeri terminológiában) a „jelenalótlát” arra nem képes, hogy befejezett „egész-lét” legyen; de a halálhoz viszonyuló létként „egész-lenni-tudásának” szer-

kezete mégis megmutatkozik.⁸⁸⁶ Az élet „egész-lenni-tudására” hívja fel a figyelmet a halál, a lehetőségre, hogy az ember kilépjen a heideggeri „akárki-önmagába való belevezettség”-ből vagy a madáchi tolongó sokaságból, és hogy önmaga lehessen, hogy szembenézzen legsajátabb létlehetőségeivel.

II. 3. Az 'egymásba-játszás'

Ha az olvasó elmélyed *Az ember tragédiája* szövegvilágában, és érdeklődése netán a madáchi líra felé is fordul, és ha jól ismeri a főmű szövegét, akkor egy-egy kulcsszó, szófordulat, motívum, téma, kérdésfeltevés vagy gondolati párhuzam felismerésével, másképpen fogalmazva az 'egymásba-játszások' felfedezésével szembesül. Így a *Tragédia* valamely szegmentumának az adott versbe való belépésével már egy másfajta befogadói élménynek is részese lehet. Tudatosan vagy tudat alatt a befogadóban elindul egy ide-oda irányuló, 'ismerős, de mégsem az' dinamikájú mozgás az adott költemény és a főmű szövegvilága között, melyek kölcsönösen feltölthetik egymás értelmezési lehetőségeit. A befogadó észreveszi, hogy Madách Imre jónéhány versét nem tudja olvasni a *Tragédia* nélkül, 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. Mivel ha a befogadó felfedezi az adott vers és a *Tragédia* közötti 'egymásba-játszást', akkor a felfedezés öröme, a főmű visszahatása a versre egy *újfajta esztétikai élmény* is generál(hat). Ezzel nem azt állítom, hogy a befogadó nem veszi észre e költemények formai, technikai hiányosságait, a poétikai, stilisztikai kiforratlanság számtalan jelét. Hanem azt, hogy az 'egymásba-játszás' miatt e versek esztétikumuma 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 tudato-

san, egyrészt a „használható anyagszerek” átvétele miatt, másrészt azon tény okán, hogy Madách a *Tragédiát* követően jónéhány versét „javította”, a bőrmappában tartott kéziratos 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 legtágabb összefüggéseinek megértési igényében és gondolatainak lírai (és drámai) közlési vágyában. Madách Imre alkotó műhelyének különös produktivitása az ’egymásba-játszás’, mely annak következménye, hogy egy-egy jól megfogalmazott gondolatot, aforizmát, párbeszédet, jelenetet, ha az adott mű nem jelent meg, átemelt más műveibe. Ilyen átemelések, azonos vagy hasonló, néhány szavas, soros egységekből álló ’szövet’ köti össze líráját, drámáit, levelezését és a *Tragédiát*. 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 szöveg-összefüggéseket, 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 együttlevősége milyen játékos, dinamikus mozgásformákat indíthat el a befogadási folyamatban, és miképpen gazdagíthatja magának a versnek – önmagában csekély mértékben meglévő – esztétikumát, visszahatva a *Tragédiára* is. Egyben annak az öröme egyfajta rokon változatát, melyet Roland Barthes a befogadás, az olvasás „vágyott dialektikájának nevez”, mely arra irányul, hogy „a játszámak ne legyenek lejátszva, arra, hogy legyen játék”.⁸⁸⁷ Ilyen jellegű ’játékba’ kapcsolódhat be a befogadó e versen túl többek között a *Gyermekimhez*, az *Örüljek meg*, a *Hit és tudás*, az *Ó- és újkor*, az *Egy örült naplójából*, *Visszapillantás*, *A megelégedés*, az *Éjféli gondolatok*, a *Pál*

öcsém sírjánál, a Betelt kívánságok, a Lót, Az első halott, Az angyal útja, a Mária testvérem emlékezete és a Pál öcsém sírjánál című versek néhány sora, vagy gondolata, valamint *A halál költészete* ötrészes ciklus esetében is.⁸⁸⁸

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 paradisztikus vonás a *Tragédiára* visszahatva a teremtés ironikus értelmezését erősíti fel. Az első három strófában a görögök Erósz-mítosza vegyítődik az ószövegségi mitológiával.⁸⁸⁹ 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 teremtéstörténetről olvashatunk, mint a *Tragédiában*:

Jehovának jött egy pajkos gondolatja,
A végtelen űrben hogy földünk teremtse,
Játékául az ős szellemeknek és ím
Gondolatját menten a tett is követte.

SzellemeK, hű társim! jőjjetek, jőjjetek!
Mindenki teremtsen, mint szeszélye sűgja,
Közösen készítsük el a porvilágot,
Majd meglátjátok, mi jót nevetünk rajta.

Kedélyes ez a szellemvilág, a keresztrímek és a felező tizenkettes hangsúlyos ütemezés játsszi 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 világterem-

tés oka csupán egy isteni pajkos gondolat és az 'ős 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 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 szólását 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 szólamú) '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 hangsúlyos problémafelvetésére: a szabad akarat és a determináció, a szabadság és a végzetszerű 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 előtt 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”
Szólt Lucifer. – „Nem, az csak engem illet!
Viszonzá Jehova; vagy nem-é teremtem
A földnek királyát?” – s amint mondta, úgy lett.

A szelídebb lelkek 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* parodisztikus Lucifere: az önbecsülését meg nem tagadó, új világot teremteni akaró, Jehovával megküzdő Lucifer, aki bár elbukik e harcban, s „Megveté 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,
Meggförtzteté 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
Lányka lett gyümölcse, – ördög, angyal lánya,
Fölfogák szülői, elvivék 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
Lőn kinúl és üdvül a leány teremtve.

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. Az első nő – a *Tragédiában* méregből és mézből összekeverten –, itt hasonlóan a kín és üdv hordozója, egyszerre ördögi és angyali teremtmény. Nemzése, megteremtése révén Lucifer és Hajna „Csakugyan világot alkotott magának,” a szívnek világát, amelyben uralkodnak. A szerző játékos formálása megteremtette a *Tragédia* Luciferjének, a hideg tudásnak és az érzelem-mentességnek parodisztikus ellenpárját: a romantikus, szerelmes ördögöt és egy romantikus mítosz-kísérletet, *A nő teremtését*. A *Tragédia* Lucifere helyett, aki az érzelmeiktől 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 ’dörén tagadó’ Lucifer miatt vált egyetlen pillanatra érdekessé a poézis e játékában, így a *Tragédia* parodisztikus ellenpárja e költemény Lucifere, egy újabb ellentételezési formáját mutatva meg a madáchi alkotás módjának. 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 örömebe’.

E költemény valószínűsíthető keletkezési időpontja 1856, a dátum pontosítása a *Tragédia* korábbi kéziratváltozatának feltételezése miatt lehet érdekes.⁸⁹⁰ De akár a *Tragédia* előtt írta ezt a verset (és így egy feltételezhető korábbi *Tragédia*-változat paródiája is lehet e költemény), akár a főmű után, vagy a luciferi nézőpont kialakulási folyamata során, melyet 1857 elejére datálnak:⁸⁹¹ a keletkezési időpont alapvetően nem változtat a vers és a *Tragédia* közötti ’egymásba-játszás’

tényén. Egyben megerősíti Madách Imre látásmódjáról és alkotói módszeréről kialakult képünket: *az ellentételezettség illetve a meghökkentő nézőpontváltás, akár egy játékos paródia* kedvelését, mely Madách műveinek egymás közötti viszonylatában is fellelhető.

II. 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 versegységekig. 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 ellentétei: „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, úzesz engemet,” (*Szóke 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 mindketőnek hullámoznia.” (*Dalforrás*); „S az őszi est velünk mosolyg, velünk sír” (*Csak el, csak ell!*), „Ki jégkebellet a szívnek szabályt ír, / Szénát kaszálj 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-e át vagy bú férgé rág.” (*Szív és ész*). (Stb.)

Az ellentétes gondolatritmust is többször fellelhetjük verseiben, különösen a *Szerelmem* ciklus két utolsó verscsoakra bővelkedik az ambivalenciákban, így például a *Kérelem egy nőhöz*, a *Ne légy közömbös* és

az *Önmegtágadás* versét emelhetjük ki. Ez utóbbi szinte parafrázisa Petőfi *Fa leszek, ha...* szerelmi dalának.⁸⁹²

Ha csillag volnék Isten trónja mellett,
Mégis csak e porföldre szállanék,
Itt nyílna nékem a boldogság benned,
Minőt számomra mást nem ád az ég.

Ha éden kertének lennék virága,
S rideg lakásod lenne pusztaság,
Vagy vélem jőne éden illatárja,
Vagy hervadnék veled, mint sírvirág.

Körödbe helyezte végzetem szeszélye,
S önakarát, im, száműzésbe visz,
Bírá sodért ki édenről letenne,
Nyugalmadért elhagy még téged is.

Madách látásmódjából következően, igen gyakoriak a *paradoxonok*. A korábban már említett panteista életérzést kifejező *Sírom* 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 emlékünkből 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 életfelelettségének szembeállításával, a halmozott paradoxonok egymásba-játszásával 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. 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 értékszerkezete is*. Például ha önmagáról szól, akkor lírai énjét legtöbbször a bipolaritás negatív értékpólusú szintjére helyezi, így például *Áldás, átok* című versének második strófáját, a *Ha láttok is* című verse első versszakát, vagy az *Elváláskor* címűnek az utolsó versszakát idézhetnénk többek között. Jellegetesként kiemelve a *Hagyj el* című költeményének utolsó versszakát: „Hagyj 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 szerelemről vagy az erkölcsi értékekről ír. Csupán egy-egy példát kiragadva:

Hajfűrtömet 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.

(Utóhang)

És mégis hogyha elvesz a hit,
El a remény és szeretet,
S helyette kétely, gyűlölet, meg
Kétségbesés 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 hú társa, a pokol fentartja.

(Éjjéli gondolatok)

Ember sorsa: hogy romlás legyen csak
Minden szépnek, jónak lényege, –
A virág meghalni nyitja kelyhét,
Déli napnak az éj előjele.

(*Szív és ész*)⁸⁹³

Ah, a világ pillangógyűjtemény,
Rendezve a szárnyak fénye szerint,
De tú vagyon keresztül szúrva minden szűn,
És szárny nélkül rút hernyó lesz mind.

(*Egy örült naplójából 15*)

A hernyóból lesz mindig tünde lepke,
S te nagy szellem, filiszterré lehetsz-e?

(*Vegyések 15.*)

Az *ellentétes értékstruktúra* felállítására, melyben legtöbbször egy értéktelített és egy értékvesztett vagy értékhiányos állapotot állít szembe egymással, több példát is találunk (többek között majd *A két-világ szétszakitottsága* című fejezetben elemzetteket). Ennek variálását láthatjuk majd a *P. barátomhoz* (1857) című versében. A *Boldogság és szenvedély* (1847) című költeményének első hat strófája hasonlóan az ellentételező, többségében *érték- és tudatszembesítő vers-egységeket ismétlő-fokozó szerkesztésmódra* építi. Az értékvesztett állapotok egész sorozatát lehetjük meg az *Egy örült naplójából* epigramma-gyűjteményben is.

Az ellentétpárok néha 'erőszakoltak', emellett nagyfokú a *konvencionális ellentétpárok redundanciája*: lírájának egészében folytonosan ismétli kedvenceit, angyal és ördög, menny és pokol, hernyó és lepke, mosoly és sírás, remény és kétség, virulás és elmúlás, bölcső és koporsó, bűn és erény, szeretet és gyűlölet (stb.).

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 kétkéddéssel, a remény a kétséggel vagy a lemondással, az ördög az angyallal, az ég a pokollal, Isten gondja az ember-reményekkel (stb). Az el-

lentételezés egy újabb formáját mutatja az, amikor az ellentétpár egy egészet képez, amikor *az ellentéteket együttlevőségükben* láttatja: „Él-nem vagy halmom egy” (*Édességek*); „bölcso és koporsó egy” (*Élet és halál*, 1844); „Aki engemet akar szeretni, / Légyen angyal és ördög vélem,” (*Borkához*). Stb.

A madáchi lírát áthálózó ellentételező, valamint az ellentéteket együttlevőségükben megragadó mintázat nemcsak a romantikus, korabeli stílushatással magyarázható, több ennél: Madách Imre *látásmódjának és viláértelmezésének logikai mintázatát* mutatja. Azt az ellentételező és az ellentétek együttlevőségén alapuló látásmódot, mely elemzéseim alapján a *Tragédia* filozófiai problémaköreinek formaelvé egyben, filozofikumának esszenciája és verseit (sőt, fennmaradt „anyagszereit”, rajzait, leveleinek némely gondolatát) is áthatja, hasonlóan a *Tragédia* szomszédságában keletkezett drámai műveket. Madách lírájában megnyilvánuló érzelem- és gondolatvilágot bárholnan is ragadjuk meg, *ezt a formaelvet és egyben világlátást* fedezhetjük fel, amely mögött a madáchi líra kétszólamúságai és *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 gondolkodásmód* egyáltalán *nem* egy külső szellemi hatás lenyomata (például a hegeli dialektika hatásáé), hanem sokkal inkább annak bizonyítéka, hogy Madách Imre, a gondolkodó és az alkotó látásmódja egyszerűen *ilyen* volt, 17 évesen és később, egyaránt.

A madáchi líra ellentétes kétszólamúságát, 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 mi szellemét éveken át foglalkoztatta.”⁸⁹⁴

Száz év elteltével, ahogy a legtöbb Madách-kutató, Németh G. Béla is hasonlóan e „kettős én” felől tekint a versekre is: ha Madách verset ír, a luciferi hang ritkán nyilvánul meg, „többnyire csak Ádám nemes ér-

zelmei 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 rendszeren akkor is. Egyszerűen és egyneműen borongós, sötét, sivár.”⁸⁹⁵ Maradva az ’ádami és luciferi hang’ kifejezéseknél, a kétszólamúság ténye ugyan nem, de ennek aránya vitatható és az egyneműség is alapvetően megkérdőjelezhető, ahogy ezt a lírát elemző részfejezetekben láthatóvá válik. Egyrészt maga az ’ádami hang’ is kettős lírájában: a heves lelkesedés, az érzelmek, az ábrándok, az eszmékkel és az idealizmussal telítettség, s ezzel ellentétesen a mindezekből való kiábrándulás, az erőteljes dezillúzió, a tragikum, a drámaiság, az elégikussággal keveredve. Az utolsó évtized lírájában pedig a ’luciferi hang’ válik erőteljessé, az értékvesztések szarkasztikus megláttatása. Lírájának egészében mindez keveredik, létrehozva egy hatványozott kétszólamúságot: így az egyes versekben külön-külön, néhol egy versen belül egyszerre megszólalóan egymást gerjeszti, vagy éppen mérsékli az ’ádami és a luciferi hang’, vegyítve az ábrándokat, az eszméket, a morális értékek állítását – mindezek hiányának megláttatásával, a kiábrándulással és a kiábrándítással, az értékvesztettség gúnyos, ironikus bemutatásával. Eltérően Németh G. Béla ekkori meglátásától, Madách költészete egészében ’pesszimistább’, erőteljesebb az (ádami) kiábrándultság, a dezilluzionizmus és a (luciferi) ironia, mint drámai költeményében. Megjegyzem, hogy korábbi, 1971-ben megjelent *Madách Imre* című tanulmányában Németh G. Béla éppen azt emeli ki, későbbi véleményével ellentétben, mely mellett részben érvelek: „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. Részvétlen természet, visszájára fordult érzés, elnyomorodott ember, ürességét föltáró eszme adja tárgykörét.”⁸⁹⁶

Kitérve e kérdés biográfiai hagyományára: a kortárs és barát Berczy Károly emlékbeszédében Madách e szemléletbeli változását, a ’luciferi hang’ megjelenését, az „egyneműség” felbomlását 1843-ra teszi,

és Szontagh Pál hatásának tulajdonítja. Szontagh szelleme „a csaknem mindennapi együttlétben észrevétlen átolvadt Madách viseleti modorába is: az eddig bátortalan, 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 világnézetére is; s ő, ki eddig örömet az öröm, fájdalmát a fájdalom, indignatióját a keserűség hangján fejezte ki, lelke írott nyilatkozataiban a mosolyt a könnyvel, a lelkesedést gunnyal 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.”⁸⁹⁷

Kerényi Ferenc még korábbra, 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 ádami) magatartás.”⁸⁹⁸

E 'luciferi hang' megnyilvánulásából egyet emelek ki, mégpedig a 'gúnykacajt'. A gyarló emberi világra tekintő kívülálló lírai magatartás ez, kétfajta gúny keveredik benne, a nyílt gúny, megvetéssel, fölényvel telítetten és a keserű gúny, a szarkazmussal párosítottnan.

Kacagok, ha hallom mondani,
Emberben hogy égi szikra él,
S társadalma viszonyaiból
Művelődéséből fenn beszél.

Két vezérrugója van csupán,
A gyomor s a szemnek ingere;
Az szülé, mivel csak kérkedünk,
S társadalmunk ennek gyermeke.

(Egy őrült naplójából 6.)

Kacagja hát csak a por gyermeke,
Ha szállni kezd korlátlan szelleme
S a végtelenbe nyargal, hol legott
Vad üstökössel bizton társalog.

(Örüljek meg)

A *Tragédia* Luciferének szállóigévé vált mondata – „Tragédiának nézed? nézd legott / Komédiának s mulattatni fog” – szinte sommázza e ’kacagások’ ellentétes értékszerkezetére épülő iróniáját, annak egyik formáját, amelyben a lírai én magatartásának fölénye csupán viszonylagos. Erre épül a *P. barátomhoz* költői levele, melyet 1857. február 7-én Szontagh Pálnak küldött el. Madách egyik legegységesebb verse ez: egyetlen *átfogó ellentét további kisebb ellentétes (értékszembesítő) egységek önhasználó (fraktálszerű) sorozatában* történő kibontására épül.

Komoly színben nézed te a világot
Barátom, óh, hisz jobb hasznát veheted,
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:
Kacagi, kacagi, 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 gyülvöng alája,
És nőni érzed a nép szellemét:

Kacagj, kacagj, mert minden egyes érzi,
Hogy a zászló csak vastag ámitás,
Nehány deáké a gúny s lelkesülés,
A többieknek célja, elve száz.
Ha látsz ifjút, ki lángérezést lehelve
Leánykájáért, halni esd, ohajt,
Kacagj, kacagj, s meglátod, mint felejt,
Mint hagyja el, csak csábszavára hajt. –
Ha látsz nőt, aki keble édenével
Búvös csókjával éltet, üdvözít,
Kacagj, kacagj, most olvasá meg az árt,
Melyért eladta szivét, bájait.
Ha látsz anyának gyermeket hizelgni,
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 vágnék 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, önhasnólóan végigvonuló ellentétes axiológiai viszonyulás kettősségét: „komoly” értelmezését az élet eseményeinek, mely az „örülésig bús” állapothoz vezethet; vagy a komolytalan, komikus („jót nevet”) bipolaritását, mely egyfajta túlélési stratégiaként értelmezhető az értékességben való hit elvesztése folyamatában. A két el-

lentétes axiológiai viszonyulás együttes lehetősége teremti meg a folyamatos feszültséget, mely az iróniából fakad. A 'kacagó világnézés' mellett először a hasznossággal érvel, majd egy meglepő perspektíva-váltással a transzcendens értelmezés 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 értéktelített állapotot, majd a refrénként visszatérő „kacagj” felszólítás után annak értéktelített mivolta helyett megmutatkozik érdekorientált és látszatértékkel bíró jellege. Az önhasznosító, fraktálszerűen ismétlődő versegységek, az *ellentételező egységeket ismétlő szerkesztésmód* állandósítja a jelenségekben benne lévő (a nézőponttól függően változó) ellentétes értékességét, a vers ezáltal válik ironikussá. Minden kacagás mögött értékvesztés áll, egy értékesnek vélt jelenség kisszerű oldalának megmutatása egy más diszpozíció felől.

Az értéktelítettség után az értékhiányok feltárása következtében az episztoła megszólítottjának csak viszonylagos a fölénye, ezt hangsúlyozza az ellentételező verszárás. Vagy belehal e felismerésekbe, az értékvesztésekbe, mivel a számára értékesnek hittről – a bölcs nagyemberről, a szent ügyről, a tiszta, számítás és érdek nélküli szerelemről, az őszinte gyermeki szeretetről, a valódi megbánásról és a halott iránti részvétről – kiderül kisszerű, hazug, ámitó, alapvetően valamely érdektől vezérelt, azaz morálisan értékvesztett mivolta. Vagy „szíved kigyógyul”: ha felismeri az értékesnek hitt jelenségek hamis és torz oldalait. Így a verszárás, bár konvencionális („Kacagj velem, míg a sok kacagásban / Szíved kigyógyul avagy megreped.”), a vers-egésze azonban egy hatványozottan ellentétes értékstruktúrát, s *egy ironikus létértelmezést képez.*

A szélsőségek ellentételezése és együttlevősége, valamint az ellentétes vagy eltérő nézőpontok változtatása a *madáchi líra 'más-ízűsége'*, a poeta philosophus Madách Imre látásmódja és formaelve. A nézőpontváltás több versében ellentétes értékstruktúrával, értékítéllettel, ironikus hanggal és relativisztikus gondolatisággal, ambivalens érzelmekkel pá-

rosul. Szinte reprezentálja ezen jegyek összességét a *P. barátomhoz* költői levele, mely az egyik legszuggesztívebb költeménye és a *Tragédiához* hasonlatos dialogizáló-érvelő, ellentétes értékszerkezetű, *nézőpontváltásra épülő*, retorikus szövegalkotáson alapul. Amikor az életet a halál felől szemléli és értékeli, *ugyanaz az ellentételező és egyben relativizáló nézőpontváltás történik meg a Pál öcsém sírjánál és az Éjjeli gondolatok* verseinek utolsó strófáiban, valamint *A halál költészete* ciklusában, megkérdőjelezve a túlvilági nyugalmat, a küzdelem és az emberi élet értelmét. Ezzel a nézőpontváltással játszik a *Szerelem* ciklus két utolsó nagy verscsokrában, itt az érzelmi ambivalenciák sorozatát hozva létre, például a *Három feljajdulás*, *Kérelem egy nőhöz*, a *Ne légy közömbös*, az *Ömlengés*, az *Önmegtágadás* című verseit emelhetjük ki, melyek lendületességük és hitelességük révén (is) kiemelkednek a ciklus költeményei közül. Az adott művön belüli nézőpontváltások során többnyire egy jelenség két ellentétes oldalát mutatja meg, de van, amikor a lehetséges variációk együtt szerepelnek a leírhatatlanra, a kimondatlanra utalva. Ennek példája a már említett *Kérelem egy nőhöz* verse.⁸⁹⁹

Ha a szó érzeményünk burka csak,
Mért írjam én? hogy elámítsalak?

Ha hű tolmács a szó, úgy rettegek,
Hogy érzésemmel megrettentelek.

Ne olvasd hát, ha hozzád írok én,
Ki tudja, álarc-é vagy érzemény.

De közte vannak a fehér sorok,
Rokonlélekhez szólanak azok.

Hahogy megérted, úgy boldog vagyok,
Ha meg nem érted – én is hallgatok.

A *Vegyeselek* jónéhány epigramma-szerű illetve aforizma-szerű versei, rövid példázatai szinte tömörítik e nézőpontváltásból fakadó vi-

szonylagosságot, így *A történeti jog, A mester és tanítvány, Metamorfózis, Egy nagyravagyóhoz, Kormányzási ildom, Nagyok eszköze* és a *Különböző világnézet* címűekben. Ez utóbbi igen jól szemlélteti az egy jelenségről adható, a nézőpontváltással együttjáró (valamely más elrendezettségéből fakadó) eltérő reakciókat:

Huszárok mennek a falu alatt,
Kitódul a nép, hogy bámulja őket,
Az ifju lelkesítve mond: »Mi kéj,
Milyen dicsőség a katonaélet!«
De apja fejkavarva mond: »Be sok
Sujtás, zsinór, mi költség az országnak!«
A lányka meg sóhajtva mond: »Be kár,
Hogy mennek, köztük szép legények vannak!«

II. 5. A két-világ narratívája a madáchi lírában

Az 'adámi hang' illúzióinak szertefoszlása és a 'luciferi hang' iróniája sokszor párosul egy indulatos érzelemmel, mégpedig a gyűlölettel, az emberi nem megvetésével, és mindez különösen felerősödik az utolsó évtized lírájában. A *Tündéralom* drámai költeményének tervezetéből (1864. január 2.) fennmaradt aforisztikus gondolattöredéke: „Ha nem szerethetek semmit, gyűlöletre keresek tárgyat.”⁹⁰⁰ – illusztrálja ezt az emocionális irányultságot. A madáchi líra ember- és világgyűlöletét, jobbára 'pesszimista' jellegét a két-világ divergenciája (és heves, indulatos érzelmi-lírai, valamint elmélkedő-kritikus alkatának együttlevősége) felől vélem értelmezhetőnek. Madách Imre verseinek többsége az eszményi, így a számára harmonikus megvalósulatlanságáról vall. Ezekhez képest kevesebb az olyan költeménye, amelyet a két-világ közötti átjárhatóságként vagy a magasabb, valamint az egységes létszféra 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; Éjjéli gondolatok*; és a *P.*

barátomhoz címűekben valamint *A halál költészete* ciklus és a valószínűsíthetően 1864-ben összeállított *Egy óriult 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: legátfogóbban a diszharmonikus és a harmonikus, az értéktelen és az értékes, valamint ezen belül 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 pokla és az Isten által teremtett, édeni földi világ, a természet valahai harmonikusságának ellentétes két-világai közé. E versekben a romantikus gyűlölet éltetője az, hogy a költő mint lírai alany a valódi (reális) és diszharmonikus világ értékvesztett állapotát elutasítja, ugyanakkor a valamilyen szempontból értékesebbnek tartott eszményi, illetve harmonikus világ elérhetetlenségét és a megvalósíthatatlanságát tapasztalja, így *e szakadék a helye és egyben a gerjesztője is* e gyűlöletnek. A realitás világa, az emberek által alkotott világ nem olyan, amilyennek lennie kellene, vagy amilyen lehetne az isteni teremtés vagy a nagyszerű emberi eszmék és eszmények által. A madáchi gyűlölet – ’az érted haragszom, nem ellened’ nyelvi kliséét parafrázálva, az ’érted gyűlöllek, nem ellened’-ként interpretálható. A veszített szabadságharc, a reformkor nagyszerű, ámbár megvalósulatlanul maradt eszméi, majd a börtönben töltött év, a válás a hűtlenkedő feleségtől: mindezen élettapasztalatok a végletekig felfokozhatták ezt az érzelmet önvallomásként a lírájában. Így egyaránt gyűlöli a „hiú erényt”, mely „gyáva dőre gög / mely tapsokat és tetszést követel:/ Szép csillogó ruha, mely színpadon / Hol nincs baj, jó a bölcsét játszani” (*A rab utolsó útja*); a nő csalfaságát, hiszen az „Angyal-arc poklot takarhat” (*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, Isten keze, ember keze*), a „kérkedő bűnt” (*Éjféle gondolatok*); a morális törpeséget (*P. barátomhoz*), az ember természetrombolását; tehát a legkülönbözőbb emberi gyarlóságokat. Gyűlöli az embert (szinte önmagáról szólva a *Merengés* című versében: „Vad harag kél benne – gyűlölet talán, / A világra, mely már jobbat meg sem ért.”), mert a gyarló ember

nem tudja megvalósítani azt, amit kellene, vagy amit lehetne, ami potenciálisan a romantikus és idealizált ember-mivoltban benne rejlik. A kétvilág, a Van és a Kell kettészakítottságát mondja ki fentebb felsorolt verseiben, ahogy az alább idézett strófák bármelyikét olvashatnánk a *Tragédiában* akár (a londoni vagy a falanszter-szín ádami reflexiójaként):

Megszakadt a mindenség gyűrűje,
Melyben Isten, ember együtt éltek,
S a nagy űrt tán át sem tudja szállni
Isten gondja és emberremények.

(Hit és tudás)

Elhervad, kipusztul Isten szent világa,
Jó helyébe ember dőre alkotása.
S édenünk helyett, mit földön Isten alkot,
Emberkéz alkotja számunkra a poklot.

(Isten keze, ember keze)

E diszharmonia és kettészakítottság révén Madách ember- és világgyűlöletének megsemmisítő jellege egészen konkrét formát ölt. Példaként az *Egy őrült naplójából* a 29. epigrammát idézhetjük, melyben egyetlen megoldást lát, az emberiség kiirtását és egy újakezdést:

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, (ahogy a fentebbi epigramma is akár Vörösmarty rombolóan démonikus látomása lehetne) csak azért véli meg nem történtnek, mert:

Tréfának nézi Isten is e földet,
Tréfának embert, amit rajt mivel,
Különben a szép mindenség köréből
Rég mint fekélyt úgy lökte volna el.

Vörösmartynál az ember még a „föld és az ég fia”, „ez örült sár, ez istenarcú lény”, őt még csak gyötri az ember kétarcúsága. Petőfinél is ott van e kettősség: „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 *Felhők* 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?«).”⁹⁰¹ Barta János szerint Madách is öröklí „ezt a küszködő embertalányt, de árnyoldalait még feketébbre színezi. Emberélménye határozottan pesszimista. [...] Madách sem tudja az emberiséget igazán, fenntartás nélkül értékesnek tartani; az ember állatiasságának képzete végigkíséri egész életén. »Szolgabúnnel 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 institúciókban csak zsarnokságot, hóbortot, bűnt, zavart látok.« S az értékben növekedő emberiségnek a Tragédiában megörökített hitével a korai novellák egy másik elgondolást szegeznek szembe: egy tiszta, isteni őstermészetről, amelyet maga az ember tesz tönkre [...]. Az Isten tiszta teremtését elhomályosító ember képzete csakugyan mélyen gyökerezik lelkében. Érettebb éveiben egész költeményt szentel neki (*Isten keze, ember keze*).”⁹⁰²

E romantikus, ugyanakkor Vajda némely versét is idéző ember- és világgyűlölet érzelme kettős, vonatkozik a gyűlölet tárgyára és a gyűlöletet átélő énré 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 szugsesztív leltárát adja az emberi kisszerűségnek:

12.

Megmondom e kor embere minő:
Házasságrontó, szerelemszövő.
Tanácsban dús, tettben szegény Lázár,
Ebédhez gyors, éheshez késve jár.
Halottnál sír, de inségnél siket,
Más örömén sír, más baján nevet.
Virágot is csak érdekből nevel
Hogy legszebb díszében törhesse el,
A kis bárányt levágni rendeli,
De vérét folyni mégsem nézheti.
Köszönt négy cifra lónak, s hogyha jó
Isten számaron, megtagadja ő.
Felrugja az embert, mint az ebet,
De azt hiszi, hogy mindent jóvá tett,
Ha öndicsőségére szobrot rak
Sirjára az egykor felrugottnak.
Az emberen mert ember nem segít,
S ha mégis adja gyér filléreit
Isten nevében adja, attól vár
Jutalmat, mit koldus nem adhat már.
Tál vízben nézi a tengervihart,
Szinpad diszitményén a regghajnalt.
Valódi vést nem bírna lelke el,
Szabadban meg hives szél fű reggel.
De egy szívemnek mégis vigasza:
Hogy jobb az ember sohsem is vala.

13.

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,
Gombostúkkal szurkálnak agyon.
Lennének jók, hogy szerethetném, vagy
Gyűlöletre elég gonoszak,
És becsülni tudnám jóban, rosszban,
Erejeért akaratumknak.
Míg így undorral köpöm ki őket,
Oly émelgyően lágymelegek,
És kerülöm leverő unalmát
Egyhangú, kicsinyes 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,⁹⁰³ ezek megléte érdemli ki a gyűlölet mellérendelő relációs egyszintűségét az adott gyűlölt jelenség és az azt gyűlölő alany között. Ha nincs meg ez az egyszintűség, vagyis a gyűlölt jelenség nagyszerűsége révén a gyűlölődő alany személyes jellegű bevonódása a (gyűlölet-)viszonyba, akkor mindez felsőbbrendűséget és kívülállóságot kifejező, fölérendelt undort és utálatot eredményez csupán. Hasonló a következtetése az *Egy őrült naplójából* 26. epigrammájában is:

El, el, ne lássak emberalakot,
Elutálnám az Istent általa,
Kíról 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, hogy miképpen oldható fel az ember és a világ diszharmoniója: a két-világok között van-e átjárhatóság vagy fellelhető-e egy lényegi, még egységes világ töredéke a Van világában*. A két-világ

„magasságkülönbségének” narratíváját versek egész sorozatában felezhetjük fel, fragmentumszerűen, szinte folytatólagosan továbbírva, a diszharmonikus és a harmonikus két-világokat valamint ennek további konkretizált variációit, melyekben Madách a valóságot kettéválasztja, egy (valamilyen szempontból) értéktelen és egy (valamilyen szempontból) értékes, lényegi világra. E szétszakítottság, filozófiai terminussal élve, metafizikusnak nevezhető, mivel nem csupán axiológiai dualitásról van szó, hanem egy tágabb gondolati horizontú, platóni eredetű reális és ideális, Kant és Schiller felfogására rímelő, illetve a német korai romantikusok által végletesen szembeállított, diszharmonikus és harmonikus két-világról.⁹⁰⁴ Lírájának e meghatározó filozofikus problémakörét, a két-világ relációit és milyenségét Madách a versek folytatólagosságán keresztül, szisztematikusan gondolja végig, ugyanakkor az egyes költeményekben mégis töredékesek e gondolatok.

5. 1. A két-világ szétszakítottsága

Madách a legtöbb gondolati reflexióval bíró versében a világ szétszakítottságát mutatja be, természetesen ellentételezően, azaz *a vágyott, a lényegi, a valaha egységes világ értékeinek elvesztését állítja szembe a kialakult diszharmonia, a megbomlottság, az emberi gyarlóságok uralmával, melyben a jelenvalóság értelmetlen, mivel minden érték elpusztul*. Esményeit, egy magasabb és egyben harmonikus létszféra értékeit tekintve nincs kétsége. A szétszakítottságból eredeztethető számtalan versének pesszimizmusa, ember-, s világgyűlölete, valamint az ellentétes nézőpontváltások révén létrejövő ironia. A két-világ narratíván belüli, magasabb szféra felé irányuló tényezőknek bemutatja értékesre és értéktelenre hasadt mivoltát, így a tudását, az erkölcsét, például a keresztényi erkölcs vonatkozásában is, illetve a szerelemét, *egyedül a költészet és a költői szerep marad meg vitathatatlan értékességében*.

A Van világának értékhiányait bemutató versekből, a legkülönbözőbb értékpusztulások számbavételéről egy kisebb gyűjteményt állíthatunk össze, többségük érték- és tudatszembesítő verstípus,⁹⁰⁵ míg például az *Isten keze, ember keze* vagy az *Ó- és újkor* címűek időszembesítőnek tekinthetők.

A szerelemhez kapcsolódó értékvesztésről szól például *Az aggasztán*, 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; és a szerelemben csalódott ember tudatszembesítéseit felvillantva. Maga is átélte a szerelem értéktelítettsége elvesztésének időszakát, ahogy a *Merengés* egy strófájában önvallomásszerűen 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.⁹⁰⁶ Az utolsó évtizedben az ellentétre szakadt szerelmi érzés az elérhetetlen nőhöz írt szerelmes versek eszményiesített érzése,⁹⁰⁷ valamint a rövid életű „szívkirálynékhoz” írottak földi erotikája között feszül.⁹⁰⁸ (Szókimondóan Madách *Tündéralom* 1864-es töredékében: „Költőileg veszed a nőt – csalóddol, prózáilag vedd, élvezni fogsz.”⁹⁰⁹) Ez a végletes szétszakítottság az eszményi és a reális között, ahogy ezt a következő fejezetben részletezem, kiegyenlítődik az utolsó nagy szerelemről írott költeményekben, ahol éppen az érzelmi-lelki-testi beteljesültség vezet egy, a *világmindenséggel*, a „világ lelkével” történő összeolvadáshoz, így például a *Boldog óra* című versében.

Az értékpusztulások egész sorozatát mutatja be az *Életünk korai* (1844?) című gondolati költeménye, egy emberi sors életszakaszain keresztül, dialogikus formában állítva szembe a természetes életfolyamatot, a belvilág vágyait és az érzelmeit a külvilág ’életbölcösségeivel’, elvárásaival, bemutatva ez utóbbi élet- és értékromboló karakterét.⁹¹⁰

Sír, sír a gyermek, játékért eseng,
 Egy lepkeszárny vágyát betöltené.
 „Majd hogyha megnősz és kedved telik,
 Vehetsz magadnak tarka lepkeszárnyt,
 – Mondják – de addig várj, gyermek s tanúlj!”
 És vár a gyermek, vár, amig kinő
 Az iskolából, s hogy vehetne már
 Játékot, lepkeszárnyat: nem mosolyg
 Ez rája többé, mint előbb tevé.

Lelkében az üdv és pokol lakik,
A serdülő, a tiszta szerelem,
Szeszéyesen repül az ég felé,
Túlszárnyal rajta és túl a napon
Alkot magának tündér életet.
S nem kedves már előtte más gyönyör,
Mint melyért küzdött, melyért véreze.
De a szülőknek féltő gondjai,
A külvilág részvéte és ezer
Érdeknek ónja rácsimpszkodik.
„Várj, – szóllanak – míg férfivá leszesz,
A férfi majd okosabban szeret.”
Szeretni s okosan, mi gúny, mi gúny!
Csak az szerethet, aki tiszta még,
Mint a sugár, mely minden aranyt lel,
Kit még a dőre emberbölcse ség
Mindent gyűlölni s félni nem tanít. –
Az ifjú hallgat, bú sorvasztja el;
Kiolták napját, hogy ne égessen
És napja nélkül élte megfagyott.
És férfivá lesz, pillantása gyász,
Nem nő fejére már virágfüzér,
Fel nem vidítják őt madárdalok.
Egy van csak, ami lelkesíti még:
A népszabadság. Szíve, mely saját
Kéblében hogy verjen már nincs miért,
Dobogni a közzel tanulni kezd.
És elébe lép az állam zordonan
Kiáltva rá: „A föld rég osztva van,
Ábrándképednek nem maradt helye!
A síron túl van boldogabb haza,
Ki itt elégedetlen, menjen át,
De itten pártos és bűnhődni fog!”
S a férfit a bú aggá érleli,
Fejét a földre szegzi, mintha ott

Keresné, hogy majd álma teljesül.
Kinyíl a sír, fáradtan dül belé;
De az ígért reményvilág felett,
Ki tudja, mit rejt ismét a kereszt.

Az *Egy régi házra* című versében a romantika hagyományos szembeállítására, a dicső múlt és a gyarló jelen ellentéte új tartammal töltődik fel, mivel a régi vár hősi életéből előtűnő 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.

S míg nagyapja egy szép pillantásért
Önté vérét, dülta a csatát,
Nyúlat úz harcvágya, hogyha ébred,
Számolván a bőr mi hasznot át.

(...)

Elhamvadt a nőnek diccsugára
S a pártával régen sírba szállt,
Eszközzé silányodott szerelme,
Áru lett, mi istenségül állt.

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 versé-

ben. 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.

És tekintek újlag körül,
Hol lelek meg egy-egy régi képet,
Merre folyt a jól ismert patak,
Ért-e szirtet, ért-e dús mezőket.

Megtalálom egyikét megint
Szűk mederbe zárva hajtni malmot,
Míg a másik poshad, mert belé
A pajzán sors köveket hajított.

Ott a veszteg tó lett sírja egy
Szép folyásra indult kis pataknak,
Mint erőnknek a köznapiság,
S most vízből marhanyájt itatnak.

Rég kiszáradt medret látok ott,
Míg amaz tisztítva a csatornát
Föld alatt foly. – S társa ékesen
Mint szökő kút járja a bolondját.

A hatalmasok játékaúl
Egykor oly rokon volt e kebellem,
Most ha hallja gáttörő szavam,
Még köszönni is alig merészel.

Rútul bánik az élet velünk,
Porba dönti ami felmagaslik
Színén. (...)

Saját életének értékvesztett állapotát utasítja el az *Iffan haljak meg* versében. Az elképzelt korai szép halált, lelkének „csillag” ragyogását egy negatív festésű,⁹¹¹ morálisan értéktelenné váló, hosszú élet utáni halállal állítja szembe (az idézett utolsó négy strófában), így szinte többet tudunk meg az elutasított értéktelen életről, mint az értékesről:

Ne fogyjon, mint a méceses,
Mely elfeledve áll,
Lelkem, míg hamvadozva
Eloltja a halál.

Ha csúszva föld porában
Egy hosszú korszakot,
Veszejté szent zománcát,
Mít Istentől kapott;

Hogy bűn és számolásnak
Mocskával terhesen
Ha látná önmagát a
Hajdan ifjú kebel:

Borzadna önmagától,
S az ítéletnapon
Isten sem ismerné fel,
Hogy képe volt azon.

A két-világ narratívájában a magasabb szféra felé mutató elemeknek, *a tudásnak, az erkölcsnek és a vallásnak* kritikája mutatja ellentétes értékminőségekre szakadt voltukat. A tudás így egyrészt a ('luciferi hangú') számító racionalitás, az okoskodó embernek az egészet csak részleteiben ismerő tudása, mellyel szembeállítja a mindent-értő tudást és az erre való (ádami) vágyódást vagy ez utóbbi hiányát, elérhetetlenségét illetve elvesztését panaszolja *A betelt kívánságok* című költeményében:

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 édenrőli álmát”, mondja a *Hit és tudás* (1856) című versében, melyben még „mosolygott az egész természet”, „Minden lombból angyalok intettek. / A pataknak megvult őrtündére”. A kezdet után, mely S. Varga Pál szerint nem sokban különbözik a kiábrándulás Lévy-, Szász Károly-féle leírásától, „Madách metaforikát vált: a teremtéstörténet motívumainak romantikus átírata a kettészakadt univerzum látomását adja.”⁹¹² 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 *Gyermekimhez* 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 okoskodás végtelenjének monumentális allegorizálása.⁹¹³

Ti még értitek a nagyszerű zenét,
Melytől a népdalnak szent visszhangja jő,
Mely reggel felébreszt, este elcsitít,
És nyugalmatokba édes álmod sző.
(...)

Melyet minden ért, mint a szentlélek szavát,
Melynek minden kedves hangjain beszél:
Csillag és a fűszál, állat, gyermekszív
Mind, mi a természet keblén függve él.
Csak a büszke ember, aki elszakadt
Tőlük, önmagában bízva balgatag.
Az nem érti, s annak a széles világ
Olyan szomorú lesz és oly hallgatag.
Köztük örvényképen az okoskodás
Végtelenje tátong mindég éhesen,
Hit, remény és élet, mind beléjehull
S mégis mindig ott van megtölthetetlen,
Rajta át nem értjük a dalt, melyen szól
Gyermek anyjával, a természet velünk.

Madáchnak az egészre, a lét-egységre törekvő, valamint metafizikai tudásvágyát nem oldja fel az intellektuális élményszerzés lázas tevékenysége, csak egyre több és több kérdés feltevésére ösztönzi. Ahogy tömören megfogalmazza, az „okoskodás Végtelenje” örvényébe „Hit, remény és élet, mind beléjehull.” Az első tesvérgyilkosság kiváltójának is a „Fagylaló ész”-t véli, Káin testvéri érzésével szemben, mely Ábelt, „az embert sírjába tette”, ahogy ezt *Az első halott* (1856) című versében olvashatjuk. Hasonlóan a ’lét titkait fürkésző’ metafizikai tudásvágy hatja át a már említett *Pál öcsém sírjánál* című versét is, melyben az élet céljára, a halál utáni másvilági létezés milyenségére kérdez rá.

Ez a metafizikai tudásvágy uralja a (halál téma kapcsán a már említett) *Éjjéli gondolatok* költeményét is: „Érdemes-e küzdeni, ha csak néhány nagnak 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’?”⁹¹⁴ A forma darabos, a nyelv

vezet kiforratlan, azonban a kérdésfeltevések és a gondolatcsírák súlyosak, a „kozmosz képek Vajda János líráját előlegzik”.⁹¹⁵ A nézőpontok váltogatása és összeolvasztása teszi különlegessé e verset. A gondolati dilemmák (1–4. strófa) felvetése után az ablakából kinéző költői alany két ellentétes – ám ugyanarra a következtetésre jutó, így az emberi küzdés értelmességét megkérdőjelező – nézőpont felől válaszolja meg kérdéseit. Egyrészt az egyén végessége, a halál véglegességének ténye és helye, a temető felől, mely önmagában is realitívizál, egymás mellé helyezve a valahai ellenségek csontjait, viszonylagossá téve küzdelmük irányát, s így életük és haláluk értelmét is. Másrészt a csillagok végtelensége, az öröklét, a lélek túlvilági ’nézőpontja’ felől, mely a küzdelmeknek tulajdonított értékességet szintén relativizálja. Így az emberi végességet, a halált mint az emberi létezés egyéni és egyben egyetemes emberi kilátástalanságát, s vele együtt az emberi létezés és küzdés értelmetlenségét egy „vagy”-ként felvetett lehetőséggel, a lélek túlvilági létével állítja szembe. Azonban akár a halál végessége, akár a lélek túlvilági lét felől, azaz 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.

Köztetek hát e föld is csak egy fényes pont,
S oly kicsinynek érzem az embert s világát,
Mintha porszem lenne roppant sivatagban,
Melynek dőre hire nem nagy élményt ad.
(...)

Itt nyugosznak sorban hősök s rab utódik,
Ablakom előtt a csendes temetőben,
Hírök, jármok eltűnt, el a kor közöttük,
Összefolytak a sors örök gyűrűjében.

Vérzettek mindvégig, mint a gladiátor,
Éltökért s ez élet harcuknál nem volt más;
Óh hát érdemes-e élni, ha minden perc
Csak a feledésnek szánt sírgödörünkön ás.

Érdemes-e vívni eszmékért, melyeket
A megváltozott kor csak mosolygni fogna,
Míg fehérülő csontja a két ellenségnek
Névtelen halomban korhad összehordva.

(...)

Úgy hát mért is vérzünk, minden talpalatnyi
Földért végtetünkkel 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 búnsúlyával
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 „az ember hitvány eszköze” a sorsnak filozofikus problematikájához.⁹¹⁶ Lírájának egészében a *végzetszerűség, az eleve elrendeltettség vagy a külvilág általi meghatározottságok* a fő (luciferi) szólam, csupán egynéhány költeménye állítja ennek ellenkezőjét, az (ádámi) szabad akarat érvényességét. Ha van Madáchnak „démon”-ja, ahogy Vörösmartyknak a halál, a pusztulás az, melyet a *Szózatban* a gondviselés hatalma tart egyensúlyban,⁹¹⁷ és mely démoni erők működésében a nemzet léte kérdésessé válik, akkor Madách lírájában a sors, a végzet irracionálitása az, mely megkérdőjelezi az ember küzdelmeit, szabad akaratát, választásait. (Például az előzőekben részletesen bemutatott *A nő teremtése* című versének leginkább filozofikus hetedik strófájában is.) Az *Éjféli gondolatok* költeményében tétélesen 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 ügyis nem leszünk.

(*Felejtünk*)

Boldog, ki megbékélve végzetével
Élvezni tud a perc költészetével.

(*Életbölcesség*)

És én éltem, amíg
Halni megtanultam.
Vesztve vesztettem, míg puszta életemtől
Meválok nyugodtan.

Mert valódi áldás
Sorsunk és nem átok,
Hogy minden napunk egy örömet tesz sirba,
Míg vágyunk utánok.

(Őszi érzés)

Ennek ellentétes (ádami) válaszát tudomásom szerint csupán néhány verse állítja, azt, hogy az ember a megalkuvással szemben sorsának alakítója, mégpedig a küzdése révén, mely akár egy életen át tartó is lehet. A sors démoni erejével egy transzcendentált „és mégis” küzdés-eszme kerül szembe *A megelégedés*, a *Csak béke, béke*, a *Merengés* című verseiben, ahogy Vörösmarty *Gondolatok a könyvtárban* bölcséleti költeményében: a történelem, az emberi társadalom negatív tapasztalatainak determináló erejét is ez a küzdés-eszme ellensúlyozza:

Pőr lelkek költék, hogy erény legyen
A megnyugvás sorsunkba; óh nem az!
Csak addig Isten képe a kebel,
Míg kételkedik, feljebb tör és csatáz.

(A megelégedés)

Ti tömjénnel vivjátok 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 fereg, ha orozlánt vérben lát.
Tenyésszettek. Én küzdve bukhatom,
De a sorssal sohasem alkuszom.

(Csak béke, béke)

Hogyha küzd e lélek s összerokadoz,
Felkel újra, bárha minden ellene,
S ami bút vagy élvezet életünkre hoz,
Mindent e csatában végigérezze.

S mert nemesebb, hogyses ott csúszson porán
A köznapiságnak, gúnyolják, azért
Vad harag kél benne – gyűlölet talán
A világra, mely már jobbat meg sem ért.

(*Merengés*)

A harmonikus-diszharmonikus szakadottság egy másik eleme: a szembenálló két-világok révén az Isten és az ember közötti kapcsolat szétszakítottsága: „Az Istent tőlünk égbe száműzék, / És idegen lett szellemünk is itt.” (*Ó- és újkor*); „Megszakadt a mindenség gyűrűje, melyben Isten, ember együtt éltek” (*Hit és tudás*). Madách bírálja és elutasítja az emberiség történelmében kialakult kereszténység intézményesült formáját, „annak a társadalomnak Isten-képét, amely a kereszténység eszméit nem valósítja meg, csak hirdeti.”⁹¹⁸ Például ilyen kritikán alapul *A Megváltó* (1844) című verse is, mely „Petőfi radikális verseit idézi, a jobb utáncások közé tartozik. Talán ez a társadalombíró, forradalmi hangvétel miatt került a középiskolai tananyagba.”⁹¹⁹

Szél hordta el földünkről szent tanát,
Az istenember mennybe visszatért;
Az úr csak úr, a rab csak rab maradt
S a régiért új szenvedést cserélt.

Ha éhesen kívánja szent jogát,
Megváltójához küldik menten őt,
Közöttünk csak a véres kereszt maradt
Ijeszteni a jogkövetelőt.

Sőt, a megmerevedett dogmatika tanai „oly szentek és olyan valók, / Hogyha Krisztus szállna újra le, / És ellenkezőjét mondaná, / Mint eretnekekkel bánnánk vele.” – ironizál *Az őszinte ortodox* című epigrammájában. E versekben Isten ugyan eltűnt az emberi szférából, de *ez nem jelenti azt* is egyúttal, hogy maga a világ, a természet isteni volta szűnt meg volna számára. Azonban 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 őrült naplójából*).

Az *Ó- és újkor* elégikus ódájában⁹²⁰ az egymásnak feszített két kor mögött két világ ellentétessége van, mely az ókori (görög) élet eredendően meglévő természetes harmóniáját, idilljét, homogenitását széttépő „újkor” kritikája is, egyben a kereszténység torzult ideologikumának bírálata.

Mért nem imádunk most, mint hajdanán,
Hellasz napos, olajfás partjain!? – –
Midőn fűzérés fejfel 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 száműzék,
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 Kell két-világára. E szakadozottság dualításokat eredményezett: nemcsak a poétikusan, illetve prózaian felfogott szerelem kettős-

ségét, nemcsak az emberi tudás ellentétes minőségét, így a pozitív, részleges, számító ismeretek értéktelen halmazának szembeállítását egy metafizikai, az egységről tudó bölcsességgel. Nemcsak egy ellentétes minőségű Isten-ember kapcsolatot, és egy elidegenedett Isten-ember kapcsolattal szembeni immanens kapcsolat iránti vágyat, hanem az embernek önmagáról való gondolkodásában is hasadtságot hozott létre, mégpedig elsődlegesen a test és a lélek (illetve öntudat) kettősségét. Lírájában a lélek az emberben meglévő isteni részt jelenti, az „isten-szikra”, más versekben „istensége szikrája”, az „égi szikra” illetve a „szent zománc” metaforákkal kifejezve. *A megelégedés* versében test és lélek („isten-szikra”) ellentétességét, a test kisszerűségének főreg-voltát és hamis megelégedettségét állítja szembe egymással.

Ha a sárból gyúrt börtönőr veszít,
Az istenszikra 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.

Az Őrüljek meg című versében szintén ott a test és lélek kettéhasadottsága:

Mert nyűg a test, hol istenszikra van
És gyáva, kicsinyes korlátiban,
Minőket a világ elébe von,
Nem érti meg, mi túl repül azon. –

A már említett *Pál öcsém sírjánál* búcsúversében az ember egy másik kettéhasadottsága is megjelenik: a test végességének és a halál általi határoeltságnak a tudata ellenpontozódik az ember istensége érzetével és a végtelent felfogó öntudatával.

Az erőtlentre sikeredett 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 koldúsgyermek meghalását meséli el a kereszt alatt (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 teremtést, 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 kalmárszellemevel, *a természet javainak kizsákmányolásával*, az embertelen civilizáció megteremtésével, mely folyamatnak végül maga az ember is éppúgy áldozattá vált:

Hadd dicsérje más a város tarkaságát,
A kalmár világot, mely száz izgatást 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 mindenem 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 mindenem 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 nyiljon 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 híz 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 vers társadalomkritikája más, mint a felvilágosodás rousseau-i felfogása, mivel itt az ember által alkotott világgal szembeni *elidegenedettség* gondolata is megjelenik, hiszen az emberek ezreinek nyomorúságát, jajszavát eredményezi ez az „emberkéz” alkotja földi pokol.

Az elidegenedés másik formáját, a *kozmosz magány*, a magára maradottság érzését is felfedezhetjük. Így 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.” Valamint a *Hit és tudás* versében a gondviselés hiányérzetét, az *ember metafizikai magára maradottságát* (is) 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, az ember magára maradtottságát sommázza. A 19. század utolsó harmadának modern életérzése és életfilozófiai tapasztalata ez már, a túlvilág halott, mert tudásunkkal megöltük azt, ahogy *Nietzsche* fogalmazza meg néhány évtizeddel később: Isten meghalt, mert megöltük őt.

Elhamvadt a csillag ragyogása
És megannyi kínhonává süllyedt,
Mely felett halál leng és halál szül
Új halálnak martalékul éltet.

A kék ég ígéretországának
Léggé olvadt kristály ívezetje,
És dorgáló üstökös kering ott,
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 alább, az *Ó- és újkor* címűben is:

Mért nem szeretünk most mint hajdanán
Hellasz napos, olajfás partjain?!
A lány lány volt, nem lestek benne mást,
Az ifju élvezett hó halmain.
A természet gyujtá meg lángjukat,
S tartott, míg lángjok élvezet vala;
Hálával tették le a poharat,
Ha forró szomjuk elmúlt általa.

Ma a lányt ideállá emelék,
Céllá tevék, azért silányult el,
Azért találja gyakran ördögnek
Az ideált váró megcsalt kebel.
Vár a leány, kibe szeressen majd,
Ki jó, kihez halálíg kötve lesz,
Jó az ifjú, s egy édes pillanat
Mindkettőjökre ércbilincset tesz.

Mért nem foly a világ mint hajdanán
Hellasz napos, olajfás partjain?!

Az elidegenedés élménye hatja át a *Zsibvásáron* (1857) értékszem-
besítő költeményét, melyben a kalmárszellelem szentségteleníti és forgat-
ja ki a valaha (valakik számára) értékes tárgyi világot, megfosztva azt
minden kegyeleti értékétől. „Vörösmarty hangját – itt nem bántó után-
zásként – többször kihallhatjuk a költeményből (pl. a 10. és 13. vers-
szakban)”, a „vers értékszembesítése ugyanolyan nagyszerűen van egy
alapvető ellentétssorral megoldva, mint Vörösmarty gondolati költemé-
nyében. (Ott a könyvek eszméi és az anyagát jelentő rongyok szimboli-
zálták ezt, itt ugyanazon tárgyak az elhunyt és az alantas vásárlók sze-
mével.)”⁹²¹

Megfáradt kedéllyel életútan
A nyomor fog megbékíteni engem,
Gondolom, ha látom, mint törekszik,
Fárad és küzd még az is, hogy éljen.

Zsibvásárra értem; szerte-széjjel
Korhadt házi bútorok heverték.
Válogattak köztük, felrugák ezt,
Ócsárolták azt, avagy nevettek.

Ottan mérnek egy vas sírkeresztet,
Fontra adják, míg hajdan ki tudja
Hogy nehezkedett egy árva szívre
A kicsiny kereszt világnyi súlya.

Itt imádságos könyv vár sorára,
A sajtáros nézi füttyörészve;
Hajdan egy megtört szív jó barátja,
Aki vigasztalta, vele érze.

Sárga lombot lök belőle sárba
Szebb napokból megszentelt ereklyét,
S hogy súlyával meg ne rövidítse,
Gondtalan lábbal tapodja azt szét.

Nyoszolyát vesz ottan a kerítő,
Szent tanyáját szerelemnek egykor,
Üreset most, mint a téli fészek;
Dalja tudja Isten hol barangol.

Trágár élccel hordja el magával
Egy korcsmáros bájos hölgynek arcát;
Majd ivószobára fog lenézni,
Melyet hódolat melengtetett át.

A lámpát meg egy tolvaj vevé meg,
Melynél a bölcs éjeket virasztott,
S míg az éjnek titkait kutatta,
Élvezetlen hagyta a világot.

Óh szentségtörő, gyalázatos faj
Sírokon vásárt nem félsz ütni?
Nem lép-é elődbe a kísértet
Melynek csendjét vad zajod elűzi?

Minden vágyad pár fillért keresni,
S egy világnak romját árúsítod.
Mért nincs megváltónk korbácsa nálam,
Hogy szétverném ronda társaságod.

Vagy nem néz-e már e dőre földre,
Aki nyugodott a vas keresztnél?
S a könyv asszonyának szent imája
Nyom nélkül veszett-e el, mint a szél?

Tán az ágyat, e tündérvilágot,
Eladák mivel megéhezének;
Vagy megráncosodtak s arcaiknak
Rózsájával elhervadt szerelmek?

Hát a bölcsnek észlámpája is csak
Úgy aludt ki, mint kicsinyke mécse?
A száraz lomb bájos nőnek arcán
Önmagát már régesrég túlélte? – –

Más világ lép fel, ha mi leléptünk,
Ami nekünk szent volt, gúny tárgya
Veszne bár emlékünk is magunkkal
S mit szerettünk, szünk egész világa!

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 világa értéktelenségének bemutatása mellett verseinek egy másik alaptípusa a két-világ relációban az, amikor a *kapcsolódás*, az *átjárhatóság*, a *harmónia lehetőségeit keresi*. Ennek alapvetően *kétféle* gondolati megfogalmazását lehetjük fel: egyrészt a világ kettészakítottsága helyett *egy megélhető realitásnak* a keresését, mely az életvilág elfogadásának költeményeiben néhol ironikusan megkérdőjelezetté válik. Másrészt a két-világ közötti kapcsolatot *valamely töredékben maradt értékesség* felismertetésével látatja meg a Van világában, mely töredék egy valahai harmonikus, *egységes világé*; vagy a magasabb, harmonikusabb létszféra felé mutató tényezők révén az *átjárhatóságot* villantja fel.

Életbölcesség című verse kompozíciójában jellegzetes, mégpedig a kizárólagos ellentétekre építő, azt kiegyenlítő tudat- és értékszembe-sítő versegységek (strófák) ismétlődő fokozása okán. Az egyes strófák szerkezete az ellentétes értékszerkezetű tudatállapotokra, értékítéletekre épít: „az ifjú lélek” idealizáló világlátását, egy általa realitásnak tartott értékvilágot állít szembe a már ’végre eszmélt’ ember világlátásával, melynek felismerése visszafelé kérdőjelezi meg az ifjú ideáit. E kétféle tudatállapotot és annak értékítélet-szembebesítéseit ismétli következetesen, más-más tartammal feltöltve az egyes strófákban, a refrénben pedig a kettő közötti kibékülés lehetőségeit, a megélhető közép-utat ajánlja fel. Ironikus értelmezési lehetőséggel bír az egységes szerkezetű, az ellentét és a hasonlóság elvére építő vers, melyet éppen az „ifjú lélek” világlátásának (a realitás által megkérdőjelezett ideák) értékessége tesz lehetővé. Az irónia így a realitás és az eszmény divergenciáját erősíti fel.

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,
Örjögve küzd, kételkedik, remél,
Míg eszmél s porban látja istenségét.
Boldog, ki megbékélve a világgal,
Csillag helyett beéri jó parázzsal.

Ki is gondol, függvén a hókebel
Kéjhalmain, hogy csontváz van alattok?
Csontvázzá 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 párás – gondolatát variálja tovább, szinte közhelyként sommázva, *A betelt kívánságok* (1857) című verse, hiszen sem a dicsőség, sem a tudomány, sem az idealizált szerelem vagy a küzdés nem tesz boldogabbá: „Érzém gyöngyből, hogyha nincs is tenger, / Gyöngyök minden tengerben vannak. / Úgy fogadjuk, amint adta a sors. / És lehetünk itt is boldogak!” Hasonlóan a szerelem ’költői eszményképe’ és annak ’prózaí’ felfogása 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 széjelszakítanod.” 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 variációja lesz majd a sikerültebb, melyet egy ars poetica-szerű vallomással kapcsol 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 műlvet 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 csupán látszólagosan kibékítő variációja: ha nem tud megvalósulni az eszményi, az értékes, a vágyott, akkor *ezt* vessük el! Ezt a megoldást közvetíti a már ismert szigorú madáchi logikával, az ellentételezéseknek hasonlóan felépített (versszak-)sorozata, a *Pereat* című költeménye.⁹²² A valóságtól gyötört ember *ironikus* bordalában a realitás, a Van elfogadását javasolja, de nem kiegyenlítve, ahogyan az *Életbölcességben*, hanem a lehető legkeserűbben: a legalapvetőbb emberi (vallás)erkölcsi értékek, a hit, a remény és a szeretet elvetésével. E jól felépített vers csattanója a három strófa ironiáját keserű következtetéssel erősíti meg: ha ezen értékek elvetése bekövetkezik, 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, hinárba 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 kábít 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 költemény. 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 „Örüljünk, hogy mi élünk” közhelyes életbölcseseit állítja szembe a strófák közepén megismételt elhallgatásokkal. Hasonló az *Elveink* (1863) című verse, a „gyarló ember lírai (ön)portréja”, Mikszáth Kálmán kedvenc Madách-verse,⁹²³ melyben az életvilág kényelmét, a borízű feledést (ön)ironikus módon ellenpontozza az „ínség rémalakjá”-n, a honfibún, a szív bús történeteiben 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 a töredékekben való fellelésével a való életben. E töredékek egyaránt megnyilvánulhatnak a boldog családi idill „szent egyszerűségé”-ben, „Hol együtt él még Isten, ember, állat” (*Nyári estén*). Ritkán ugyan, de mégis megteremtve egy belső, lelki és szellemi megbékélésnek a lehe-

tőségét. Csak a lehetőségét, mivel e versekben a megtalált (valamilyen) időleges harmónia mindig ellenpontosódik az elutasított diszharmonikus állapottal. Két példát kiemelve: *Az angyal útja* című, „bibliai keretbe foglalt poémájában”⁹²⁴ az Úr parancsára Gábor 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 *Otthon* című verse még házasságának boldog időszakából,⁹²⁵ melynek szentségét a külvilág el- és kiutasított negativitásával állítja szembe, miközben naív természetességgel igenli bel-világa értékességét:

Messze tőlem, dőre földi gondok,
E küszöbnek kivüle maradtok,
Szent e hely, kicsiny világom ez;
Messze tervek szomja, hír s aranyak,
Helyt bizonynal ottan nem találnak,
Ahol üdvöt a jelen szerez.

Otkinn oly haszontalan csatázok,
Mindeneknek az utjában állok,
Itt teremtek, alkotok magam;
S látva, milyen jól tenyész körülem,
Minden bennem él és veszve vélem,
Istenülve élek boldogan.

(...)

Messze zúg a hálátlan élet,
Hír, kajánság, megcsalt szenvedélyek
Hangja elhal, míg hozzánk beront.

Egy valahai *egységes létállapot töredéke a beteljesült szerelem*. Egyik legsikerültebb verse, *A téli éj dicsérete* záróstrófájában metafizikai magaslatokba emeli a szerelmes együttlét perceit („Ha istenek égébe szállanék, / Tán észre sem venném a változást.”) A bensőséges sze-

relmi egygé olvadást a külvilág szétszakító effektusaival állítja szembe, szinte leltárszerűen felsorolva azokat:

Átérezzük, hogy egymásért vagyunk,
El van szakítva tőlünk a világ,
Nincs fesz közöttünk, nincs hideg szabály,
Nem üldöz részvét, sem kíváncsiság.

A boldogság, mi egyikünkben él,
A másiknak valódi kéjt szerez,
Nem mint kívül, hol egynek élve, ah,
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 előttről, Madáchoz kellene fordulnunk. *A lírikus Madách* című tanulmányában többfajta párhuzamot talál Ady és Madách szerelmi lírája között, így a nagyfokú érzékiséget (melynek szép verse *A téli éj dicsérete*), a szerelem mint fatalitás, mint végzetes jelenség felfogását. Valamint a szokványosságtól való eltérést: „Ady megfordítja szokványt, egy versében önmagát szimbolizálta virággá, s a nőt virágtépővé. »Lennék virág bár, lakva mezőket, / És gyöngye lépted ott hervasztna el« – írta Madách”, két emberöltővel korábban.⁹²⁶

Madách, ha az 'igazi' szerelemről szól, akkor a szerelem önmagában lévő értékességét, homogén voltát, ugyanakkor kizárólagosságát követeli, ahogy a *Szív és ész (Borkához)* (1863) költeményének utolsó három strófájában, melyet akár Ady is írhatott volna.

Aki engemet akar szeretni,
Az szeressen örülten, vadon,
Vessen az meg minden oly sorompót,
Mít élbe 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, feltehetően Makovnyik Jánosné Sulyan Borbáláról⁹²⁷ írhatta Madách. Bene Kálmán véleményével egyetértve: e szerelmes versek többsége a legszebbek közé tartozik, különösen a *Szeret hát*, kiemelkedők a *Szív és ész (Borkához)*, a *Legszebb költészet* (melyben a beteljesült szerelem maga a költészet) és a *Boldog óra* címűek.⁹²⁸ Ez utóbbi a vers második felében a szerelem beteljesült állapotát az (értéktelen) realitás elvárásaival állítja szembe, szinte felsorolva mindazon szembeszegüléseket és dualitásokat, amelyek ezt a szerelmi egységet szétválaszthatják. A beteljesült szerelem *az egész-szé levés*, „A világ lelkével”, „Isten szellemével” való összeolvadottság élményének verse. E költeményekben (ahogy a *Borbálához* II. szakaszában is) a szerelem mint az életteljesség euforikus átélése valamint az egyén felolvadása a szerelem révén egy ős-egységben – a vitalisztikus jegyek⁹²⁹ felé is mutatnak. Szemléltetésképpen a *Boldog óra* című verséből idézhető:

Elborúl a mindenség körülünk,
Nincsen élet kívülünk 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 egészsé,
Nem tépik szét többé szűk sorompók,
Mik közt oly soká sirt:
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?
Élvezénk egy percet édenéből,
Mely mint csillag hullt alá a földre.
Mért nem tesz most semmivé az Isten?
Ilyen boldogság után nagyobbat
Adni nincs úgyis elég hatalma.
Óh talán hogy ébredjünk fel újra.
És körülünk vesszen az ígézet,
Míg világunk költőitlen arccal
Bámul újra ránk le! –

A beteljesült, a „világ lelkével” összeolvadó szerelemhez hasonlóan ilyen összekötő híd, és egyben *a világ egészét átjáró, a lélek mélyén is meglévő 'szent sejtelem': a dal*, melyet a gyermeki naiv szemlélet 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 *Gyermekimhez* 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] »öslét«-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.”⁹³⁰ „A pályatársak közül egyedül Madách Imre érezte meg Aranyhoz hasonlóan az »öslét« mélységeinek vonzását.”⁹³¹ Az ősegyeség 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 az immanens Isten és ember közötti kapcsolat-értelmezés, mint a *Tragédiában*: a tiszta, őszinte szerelem szinte egyesít „Isten szellemével” (például a *Boldog óra* és *A téli éj dicsérete* című verseiben). Vagy a „költő Isten kedves eszköze” (ahogy a *Költő barátomhoz* című episztolájában, és hasonlóan az *Éjjeli gondolatok* zárórészében is). A költészet és a beteljesült szerelem révén átélhetővé válik Isten és az ember bensőséges kapcsolata, ahogy a természettel való harmonikus eggyéolvadás során is, melyet panteisztikus költeményei nyomatékosítanak. A líra s a *Tragédia* együttesében a dal metaforája tehát egyaránt jelent(het)i a gyermek és a nő intuitív létmegértését, az „öslét” dalának értését, Isten lelkének e világban lévő bennelevőségét és magát a transzcendentált költészetet valamint a zenét. Az *Örüljek meg* (1857) című versében a dal metaforájában szintetizálja az eddig említett jelentésárnyalatokat. Egyrésztől 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 egységet. Hasonlóan *Gyermekimhez* című vershez, ebben a versben is megjelennek e lényegibb dalt értők, a „szellemszó”-t sejtők, a harmonikus világ dalát értők és sejtők, akik a romantikára jellemzően az *Örüljek meg* című versében 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 élünk mint vad ének zeng,
Széthangzik minden, rémesen kereng,

S kinek szent ihletéstől ittan
Az összhangzásról még sejtése van,
Keblében 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, vezet
Mindenben, mit földünk nagyot szüle.

A *Költő barátomhoz* című episztolájában szinte tétélesen foglalja össze a költészet két-világ közötti összekötő szerepét: egyrészt bemutatja úgy, mint a *két-világ közötti átjárhatóság transzcendens eszközeit* („Lantodnak égből szállt alá varázsa”), másrészt, mint a Van világában is fellelhető menedéket, mely a lelki szabadság „naszádja”, az átszellemlütség, 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*, mint „Isten kedves eszköze”. Végül az utolsó gondolat azt állítja, hogy *a világot teremtő-alkotó privilégium nemcsak a költőé, hanem a szellem emberéé is*: a rossz valóság átpoétizálásának módja és így az *ember isteni része*. Az utolsó négy sorban kissé szervesen kapcsolódik e gondolatmenethez a romantikus „vateszköltő”-szerep szebb jövő-jóslata:

(...) nemes szüd nem kér tapsokat,
Lantodnak égből szállt alá varázsa.
Szent a költészet, mely égből jöve,
Az élettenger egy mentő naszádja,
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 pár lábait
Áztatja csak, bájának reng varázsa,
Ő súg a szellőben titkos danát,
Mely ellen a pár bundát vesz magára.
Ő leng a harcok zászlaja felett,
Hogy rongyai szentelt dicskörben állnak,
Ő nemesíti győztes homlokát
E kéjet 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 mult 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 nélküled csak rossz göröngy van.
Országodon a nagyság és erény,
Mit az imént csak gúnyolt a tömeg még,
Mint megláncolt oroszlán széttöri
Bilincseit, s a gúnyolók remegjék.

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.⁹³² Bár nem ismerjük a fentebbi episz-tola pontos keletkezési idejét, azt azonban láthatjuk, hogy itt éppen a már kialakult kettéválás megszüntetésében látja Madách a költészet feladatát, bízva annak világalkotó-világformáló erejében és hatásában. Ily módon az 1840-es évek hazai felfogásához áll közelebb (vagy tér vissza) a költészet feladatát, transzcendentált jellegét, a valóságot át-poétizáló-átszellemesítő és egyben formáló hatását is illetően, míg az európai szellemiség horizontján e madáchi felfogás a romantikán áti-

velő organikus egység-elvűség narratíváján *belül* a 18–19. század fordulóján, a korai német jénai romantikusok művészetfilozófiai gondolataival mutat rokonságot. Az ellentéteket egységében látó, a költészet értéket teremtő voltát állítja – életének utolsó évében összeállított kéziratkötet záró darabja – az *Útravaló verseimmel* című elégiája is. Életösszegzés e költemény, költői „végrendelet”⁹³³ Ádám hangján, a *Tragédia* néhány kulcsszavával, a halál felé néző ember elégikus nyugodtságával és számvetésével; a lírikus Madáchra jellemző modorossá váló panteisztikus elemekkel, a nehézkesen kibontott (alkotás mint gyöngy) allegóriával és „szenvelgő modorban, pátosszal”.⁹³⁴

Sokat, sokat értem már életemben,
Tömerdek bút küldött reám az ég,
De hála Isten! a sors éjjelében
Ragyogó csillagom is volt elég.

Érinte elválás, halálnak árnya,
Majd újra édes emlék ringatott,
S feláldozó rokon szívet talála
Kietlenben a bús elhagyott.

Híttem, kétkedtem, vágytam és lemondtam,
Mosolygtam, sírtam, multon és jövőn,
Tündérek játsztak vélem napsugárban,
Kisértetekkel jártam sírmezőn.

Sokan szerettek és sokat szerettem,
Bántottak is, de szűmben nem maradt
Fulánk. Baráti serleggel nevettem
És más ha sírt, szememből könny fakadt.

Láttam lezúgni nagy napok viharját,
Dicsőség, börtön ismerős velem,
Ha napsugár avagy villám futá át
E szívet, elzengé azt énekem.

Elzengte akaratlan mint madárka,
Kit nem kérdünk, ha dall, mit éreze,
Nem kérdik, az ősz búcsúzó avarja
Miért halvány, piros vagy fekete.

Csak azt hallgatják, hódító-e hangja,
Csak azt nézik, ragyog-é a levél,
Ki gondol a madárra és a fára,
Ki a költőre, hogy mi sorsban él?

Ez a dicsőség! Óh hideg, hideg kép!
Étetrózsáinkból halálfüzér,
Küzdőtre érte, óh, szívem sohsem lép,
Mint a madár, az őszi lomb se kér.

De jól esik tudnom, nem a sikamló,
Út az utam, mely semmiségbe vész,
És felsohajtnom, veszhet már a kagyló,
A drága gyöngy, mely élni fog, ha kész.

Óh, bár gyöngy lenne mindenik dalocskám,
Fényt hintve arra, kit megénekel,
Nézné irígyen a tömeg, csodálván
A fényt, mit költő választottja lel.

Csak ők tudják, kikhez dalom beszéle,
Mit tűr a kagyló, mely gyöngyöt terem,
Csak ők érezzék, – míg reng dalom fénye –
Körülöttük zokogni szellemem.

S ha nem lesz már, ki vélem sírt s örüle,
Ha nem lesz már többé kit érdekel:
Vajjon, hol e dalt ily módon elzengje,
Min ment keresztül a költő kebel;

Akkor is ha egy-egy jobb kebelnek
Szót kölcsönözni tudna énekem
Valódi égi kéjt csak úgy lelendek,
S örök ifjúság akkor jut nekem.

Mert nem ha újat mond, ér szívhez a dal,
Csak hogyha azt, mi benne szűnyadoz,
Életre költi, vágyainkkal áthat,
Mosolyt a kedvnek, búnak könnyt ha hoz.

E dőre könyvből is csak úgy lesz ének. –
Vegyen hát minden, ami illeti
Borágot, rózsát vagy ciprust fűzérnek,
Vegyen ha szíve dallal van teli.

És míg öröm, bú, hit, meg kételkedés lesz,
Tél és tavasz, ifjúság, szerelem,
Míg szent eszmékért ember harcol, érez,
Mindebből osztályrész jutand nekem.

III. Filozofikum – versek sorozatán keresztül

„[...] a költészet a szívnek vallása.”⁹³⁵

Madách Imre, 1862. április 2.

Összegezve: a madáchi líra filozofikumának meghatározó problémaköre a (valamilyen) szempontból értékes, illetve értéktelen világ, a Van és a Kell, reális és ideális, a diszharmonikus és harmonikus létszféra, a két-világ szétszakítottsága és kapcsolódásuk lehetőségeinek keresése, mely problémakör és a megoldási variációik versek sorozatában bontakozik ki. A szétszakítottság oka az ember. Innen az indulatos embergyűlölet, hiszen egy eredendően harmonikus, egységben lévő világot bontott meg és rontott el, mégpedig „fagylaló” tudása és „kalmárszellem”, valamint magabizó volta okán, mivel „dőrén és elbizakodva, / Sebhelyeket vág ha alkotni akarna”. A világ hasadottságát elsősorban az érték-, tudat- és időszembesítő versekkel hangsúlyozza, melyek következtetése: „Ember sorsa: hogy romlás legyen csak”. Lírájának romantikus (vörösmartyas) költői látomásai *e szakadozottságról* nemcsak szuggesztív erejűek, hanem erőteljes társadalom-, vallás- és morálkritikával is bírnak, s e kritika ugyanúgy irányul a tudás, a szerelem, a keresztény erkölcs hamis, álságos, érdekorientált, számító minőségére is. Keresi a szélsőséges hasadottság ellenében *az átjárhatóságot, az egység megélhetőségének lehetőségét*, a magasabb világ felé mutató tényezőket, illetve a magasabb létszféra, egy valahai egységes létállapotnak a töredékeit a Van világában. Lírájában a két-világ relációinak árnyalt gondolati variációját adja, ellentétességük megragadásához Madáchnak kiváló kritikus érzéke volt. Eredeti gondolati tartammal bíró, tömör sorokat, egységes versrészleteket bőven találunk, azonban csupán néhány költeménye emelkedik ki a versek százaiból, többnyire *az ellentét és a hasonlóság logikai elvére építő egységes szerkesztettségük* révén. A madáchi ’másizúság’ továbbá egy nagyfokú *őszinteségekben* 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 valóság- és ismeretkritikai szemponttal. E 'más-izűség' formai értékességét a feszes, logikus szerkezetben, az ellentételező nézőpontok változtatására fraktálszerűen építő, ironikus hatású érték- és tudatszembesítő versekben, a dialogizáló-érvelő-retorikus szövegalkotásokban és egy-két szuggesztív erejű allegorikus képalkotásában, az elvont fogalmi, illetve a konkrét síkok oszcillációjára építő képeiben lelhetjük meg.

A *Tragédia* drámai költeményének 'hosszú vers' jellege lehetővé tette, hogy a bölcséleti problémakörök kifejtése a többszólamúságon keresztül, egy dialogikus alapszerkezetben jöhessen létre, s a gondolatmenetek mozgása, a filozofikus problémakörök megoldási variációi egy szabályozott nyitottságban érvényesüljenek. A filozofikus igényű végiggondoltság alkotói igénye olyan erős, hogy ez az intenzitás a verset mintegy sorozatokba rendezi, így *részletekben, szétszórva a két-világ filozofikus problémaköre* bontakozik ki mint *jellegzetes és meghatározó filozofikuma gondolati lírájának*. Tudjuk, Madáchnak problémát jelentett a vers poétikai megformáltsága, ahogy azt Arany Jánoshoz írt levelében meg is fogalmazta, szinte kénytelen volt e rá „nehezkedő átokban mint valódi végzetben megnyugodni.” E szinte fatalisztikus alkotói (ön)értékeléssel szemben a megtalált forma, a drámai költemény dialogizáló, szólamokat és nézőpontokat váltogató jellege, dialógusainak 'közvetlen beszéde' felszabadítja e 'végzet' alól. Azzal 'játszik', olyan gondolatokkal, szólamokkal és eltérő nézőpontokkal, létértelmezésekkel, amelyek a sajátjai: amit átélt, megismert és megőrzött, amit verseiben, drámáiban szétszórva itt-ott részben felvetett, amit önmaga számára is, eredeti módon gondolt tovább a *Tragédiában*, vagy amit önmaga számára sem tudott megoldani. A *drámai költemény dialogizáló dinamikája* kivette Madáchot abból a megmerevedett verselgető attitűdből, melyet a sablonossá váló képi, többségében allegorizáló, az érzelgősség, a nagyfokú redundancia, a poétikai és a nyelvi megformálás gyakorlatlansága, sztereotípiái és gátjai jelentettek számára. Így mind a tematikában, mind a megformálásban, szerkesztésmódjában, mind a gondolatiságban e megtalált forma egy tágabb alkotói perspektívát nyitott meg számára. A *Tragédia* dialogikussága, 'közvetlen beszédmódja', az élet- és a gondolati problémák több nézőpontú, és ezen

belül hatványozottan ellentételező, a világmagyarázó és létértelmező kérdések megvitatásán alapul. Ennek a 'közvetlen beszédritmusnak' éppen az az előnye, hogy 'irodalmiatlan', abban az értelemben, hogy nem elsősorban a nyelvi, képi, stilisztikai, zenei megformáltsággal hat, hanem a gondolatok dinamikus mozgásával, a meggondolásra való késztetéssel. A *Tragédia* filozofikuma egy világmagyarázó, lét- és önértelmező és értelemkereső folyamat eredménye, mely részben a versekkel is kezdődik, illetve azzal párhuzamos. Az eredeti gondolat poétikai megformálásával verseiben csak igen ritkán tud elbűvölni, de a gondolatok egymásba-szövésével, a filozofikus problémakörök formálásával a *Tragédiában* – igen. Ami mégis eredetivé teszi a költemények filozofikumát, hogy – szétszóródva, ám felfűzhetően – a két-világok relációit mutatják be, így a két-világ közötti ellentétek, a *szakadozottság* kíméletlen feltárását, és az *átjárhatóság lehetőségeit* vagy a *kettéhasadottság előtti, egy már elveszett ősi lét-egység töredékeit*. Nem filozófiai, gondolati absztrakciók formájában, hanem az *életvilág 'eleven filozófiájaként'*, és éppen ez adja egy-egy tömör strófájának, feszes szerkezetű versének szuggesztív erejét. Gondolati reflexiókat hordozó verseinek életfilozófiája, létértelmezése a kettészakítottság leltározásában és annak feloldási kísérleteiben konstruálódik, némileg ellensúlyozva e líra nagy részének megrekedt szentimentalizmusát, modorossá is váló pantheisztikusságát, kiforratlan formai, képi hiányosságait, nyelvi darabosságát. S az már a *Tragédia* alkotójának érdeme, S. Varga Pállal egyetértve, hogy „megtalálta az ehhez alkalmazható szerkesztésmódot is, azt a módot, ahogyan egységes, szerves műalkotássá kerekítheti egymással vitázó aspektusok szerint szétszakadozott tapasztalati anyagát – mégpedig bármelyik mozzanat uralkodóvá tétele nélkül.”⁹³⁶ Ez a mód már ott sejlik azon költemények sorozatában, melyekben az ellentét és a hasonlóság logikai elvére építő feszes szerkezetre, az ellentételező nézőpontváltásokra, a különböző „világnézetek” egymásnak feszítésére, az érték- és tudatszembesítésekre épít.

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*) már jelzik

azt a *Tragédiára* mutató költői elgondolást, miszerint a „bibliai mítosz alkalmas költői forma az egyetemes emberi kérdések felvetésére és megvizsgálására, bizonyos kompozíciós zárságot adva az élet különféle aspektusait számba vevő gondolatmenetre”.⁹³⁷ Ismeretes, hogy Madách „bibliás” műveltsége egész életművét átjáróan már jóval korábbi alkotásaiban, levelezésében, beszédeiben is fellelhető.⁹³⁸ Az *aesthetika és társadalom viszonyos befolyása* című 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, [...]”.⁹³⁹ A fentebb említett költemények némelyike már mutatja a kompozíció (átlomlás, világszemle) ötletcsíráit, valamint a szabad tér- és időjátékkal való kísérletezést is.⁹⁴⁰ Amíg Madách nyelvének darabossága a lírai formálás szempontjából hátrányosnak bizonyult, addig a *Tragédiában*, a bibliai keretben lévő és onnan kilépő szereplőinek nyelvezetében ez a madáchi hiányosság némileg előnyé változott, mivel az archaikusság benyomását kelti. Ezt teszi szóvá Arany János 1861. november 5-én írt (részben már idézett), a *Tragédia* javításait egyeztető levelében: „Sok van jegyzeteim között, hol az én javításom simább, de 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.” Hogy honnan eredeztethető Madách nyelvezetének („a legkülsőben” – Arany kifejezésével) hiányossága, mely lírájában még szembetűnőbb, Arany János kiváló érzéssel fedte fel ugyanebben a levélben: „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 üzsz a nyelvvél, mint azt a nyelv most már tűrhetné.”⁹⁴¹

Ne feledjük, Madách Imre életében összesen 18 költeménye jelent meg (a *Tragédia* sikere után mindebből 15), s bár életének utolsó évében rendezgette, javíttatta költeményeit, de valójában kiadatásukat nem szorgalmazta, bizonytalan volt értékességükben.⁹⁴² Éppen ezen alkotói közzétételi szándék elmaradása miatt is elfogadhatóbb, ha mint *alkotói kísérletre* tekintünk e költeményekre. Madách reflexív verseiben megkísérli elrendezni a világot; önmagát ugyan felszabadítja a korabeli (hazugnak vélt) társadalmi és valláserkölcsi konvenciók, elvárások, álmoralitások, a Van világának uralma alól, de ezzel együtt el is veszíti a tágabb hovatarozás érzését. Ezért lesz kiemelt szerepű az értékes belvilág idilli (némely versében a szentimentalizmus és a biedermeier eszközeivel, hangulatával átszótt) élményközege, azonban a Van világtól való elhatárolódása, illetve az egyensúlyteremtési próbálkozások, az életvilág kellemes eseményei, a 'perc élvezete' nem hoznak számára megnyugtató, elfogadható megoldást. E versek mint gondolat- és formakísérletek pozitív hozadéka, hogy valószínűsíthetően szükségessé vált számára egy átfogó, valamely vonatkozásban egységet adó, ugyanakkor az ellentétes nézőpontváltásokon alapuló látásmódnak, a 'világnézeti' sokféleségnek is teret adó világtérképezés (és egy ehhez illeszkedő forma) 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 értékhierarchikus egységében is elgondolhatóan és megformálhatóan. Gondolati reflexiókat hordozó verseiben a szétszakítottságokat sorjázza, a szakadozottságnak néhol a modern lírára jellemző élményvilágát is érintve, de emellett egy (kora-)romantikus attitűddel keresi az egész-szé tétel lehetőségeit. Verseinek folytonosságában egyre kevesebb az a terület, mely egyneműen pozitív értékű, hiszen a kettészakadt világban ugyanígy kettéhasadt 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 lényegét látó bölcsességgel, az ős-egység dalát értékekkel 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 szétszaki-

tottsággal szembeni vágyott létformában az ember hozzátartozik a máshoz, a természethez, Istenhez, mivel a természet maga Isten, annak lelkétől áthatott, ahogy az ember lelke „Isten-szikra”. Vágyódik arra, hogy az ember önmaga lehessen és maradjon, hogy megélhesse mindenkor természetes érzéseit, kiemelten a szerelmet, korlátok, konvenciók nélkül. Romantikus lelkülettel vágyódik a nagyságra, egy magasabb létszféra elérésére és arra, hogy az ember létezése mintegy értelmet kapjon. Egy olyan létállapotra, melyben az ember még nem távolodott el a maga (elsősorban a hiányok révén felismerni vélt) harmonikus egész-lényétől. Vágyait többnyire nekifeszíti a Van negativitásainak és a meglévő dualitásoknak: a diszharmonikus világ elidegenedett emberi viszonyainak, így elidegenedett kapcsolatának a természethez, a tárgyi világhoz, a természetes létezéshez, a másik emberhez, Istenhez és önmagához is. Ezáltal a madáchi líra némely versének *elidegenedés élménye a modern líra életérzését előlegezi, a „minden egész eltörött” élményét*, mely majd a 19. század utolsó harmadának és a 20. század első évtizedeinek lesz egyik alapvető válságérzete.

Összegezve: Madách költői habitusa a (kora-)romantika teljesség igényére, az egész-létre, egységre való törekvéssel jellemezhető, de értelme a dualitásokat, a szétszakítottságot fedezi fel; érték-, illetve tudatszembesítő versek sokaságában rögzíti és a szakadozottság modern életérzését sejteti. Az *elidegenedéstől a költői létformával való (kora-)romantikus azonosulás menti meg, mivel a mindent átfogó költői attitűd-ben találta meg az egyéni életvilág-megoldást a szétszakadozott létben*, valamint a teljességre, az egységre való folytonos törekvésben, irányultságban. Időlegesen ezt a teljesség-élményt tölti be a beteljesült szerelem és a panteisztikusság, s a költészet az, mely a két-világ közötti hidként, az átjárhatóság útjaként értelmezett, a valahai egység-állapot megélhető realitásként hangsúlyoz, így például *A halál költészete* utolsó részében, illetve a *Költő barátomhoz* episztolájában, valamint a *Tragédia* zárójelenetében is. 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 vág dalol.”

A költészet megváltó funkciójú, 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'. Talán innen válik érthetővé esztétikai tanulmányának (a Kisfaludy-Társaságban 1862. április 2-ai székfoglalójának) tömör mondata, a hit és a költészet elválaszthatatlanságának hangsúlyozása: „A vallás az észnek költészete s a költészet a szívnek vallása. [...] Meg is maradt minden korban élénk érzése annak, hogy hit és költészet elválhatatlan ikrek – a delej egymást kiegészítő két külön sarka, – s a művészetek ujjaszületése korában ismét a hit volt, mi festészetet, építészetet és zenét ihleté.”⁹⁴³ A költészet, a filozófia és a hit együttlevősége, az ember alapvetően idealisztikus irányultságának e szövetsége: a korai német jénai romantikusok művészetfelfogásával mutat gondolati rokonságot. Madáchnál a hit „az emberi kebel kimeríthetetlen belső poézisa”. Ezt a poézist látja annak megnyilvánulásában (harmadik alapformaként különítve el a költészet és hit kapcsolatát vizsgálva⁹⁴⁴), hogy az emberek „végre kilesték azon hitet, melyet a nép örök ifjú alkotóereje, kiapadhatatlan költészete észrevétlenül alkot a mereven szabályozott vallás mellett, szíve üreinek kitöltésére, – hogy úgy mondjam, saját házi használatra. Mellyel tündérekkel népesíti be a napsugaras 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 mutat rá az emberi lélek legmélyén lévő, a világot átpoétizáló hit-elemekre, következtetésében a párhuzamot hangsúlyozva: „Egy remek költői mű azon eszköz, mely lelkünket hasonló benyomások, hasonló hit befogadására alkalmas ünnepélyes hangulatba teszi.”⁹⁴⁵ A költészet és a hit szoros kapcsolata révén Madách mint költő a 19. század közepi és az önkényuralom válságának korában is, kortársai közt⁹⁴⁶ tán egyedülként őrizte meg a költészetnek tulajdonított egyéni megváltottság tudatot és azt ki tudta békíteni – S. Varga Pál kifejezését alkalmazva – az „ismeretkritikai szemponttal”, hiszen egy (kora-)romantikus 'filozófus-költő' és 'prófétikus' attitűddel, az élet értelmére és értékességére folyton rákérdözve, kritikus látéletét adta a két-világ kétéhasadottságának. A madáchi lírában valamennyi, a magasabb vi-

lára mutató tényező ellentétes minőségűre hasad szét, egyedül a költészet az, melynek értékessége nem kérdőjeleződik meg. Kortársai közül Arany János állt közel e művészetfelfogáshoz, aki az „eszményi példány világnak” szükségességét hangsúlyozta az ember alapvetően ideális természete miatt.⁹⁴⁷

Madách verseinek összességében, néhány kivételtől eltekintve, a „mit” sokkal fontosabbá vált számára, mint a „hogyan” kérdése. A „hogyan” többségében átveszi a *romantika poétikájának főbb vonásait*, verseit az ellentmondásos érzelmek, a szenvedély, a pátosz, a pesszimizmus, néhol az irónia és egy állandóan meglévő szélsőséges ellentételezés hatja át. Lírája a szakadozottság leltárát adja, többször az elidegenedettség modern életérzését is megszólaltatva, azonban a nyelvi megformálást tekintve az 1830-as, 1840-es évek irodalmának hatása alatt marad,⁹⁴⁸ leginkább a szóhasználat, az allegóriák kedvelése és a panteisztikusság erőteljessége révén, s van, hol népies-nemzeti, realiztikus, sokszor szentimentális, illetve néhol a biedermeierre jellemző jegyeket mutatva. A madáchi költői szerep (kora-)romantikussága a kisserű 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 nevezhető⁹⁴⁹ 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.⁹⁵⁰ E több mint két évtizeden át ívelő madáchi líra egészének modorossága néhány poétikai eszköz, tényező *kizárólagos 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 túlságosan gyakori használata miatt lírájának egésze válik formai szempontból egysikűvé. Negatív lecsapódása, ha az ellentétek öncélú és redundáns halmozását láthatjuk. Az ellentétek használata akkor válik szervessé, ha érték- és tudatszembesítéssel és/vagy a nézőpontváltással jár együtt, néhány esetben létrehozva a viszonylagosságot, az ironikusságot és a többértelműséget. A másik modorossá váló tényező a *panteisztikusság*, mely ugyan

gondolatiságában összetett és érzelmi hevületében is nagyfokú, létrehozva egy-egy szép költeményt, azonban lírája egészében kifejezőmódja sablonos, mivel önismétlően ugyanazokat a természeti elemeket, szegényes, jobbra ellentételező eszköztárral megformáltan használja. Panteizmusa gondolatiságában 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 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 egy-egy 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”.⁹⁵¹ A harmadik, líráját modorossá tevő tényező: a szentimentális, szenvelgős, érzelgős stílus, ugyanakkor, ha az *emocionalitás* (így például 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 *allegorizálás*, melynek egynémelyike, ha a romantikus képalkotásra jellemzően kibontott, akkor az egyetemes filozófiai gondolat szuggesztív erejű képi megformálása közé tartozik gondolati verseiben.

A közel 300 költemény olvasása során a számtalan formai hiányosság ellenére is közel kerülhet hozzánk a mélyen érző, a folytonosan elmélkedő, a valóságot igen kritikusan szemlélő, ám mégis egyfajta létteljességre, az egész-séges létezésre törekvő, vágyódó ember. Autentikus 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, elidegenedett mozzanait, fáradhatatlanul és szuggesztívan *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'*. Talán ezért is érdemes olvasni a néhány költeményt a *Tragédia*

szerzőjétől, így például a *Dalforrás*, *Egy nyíri temető*, *P. barátomhoz*, *Pereat*, *Csak béke, béke*, *Életbölcsség*, *Zsibvásáron*, *Isten keze*, *ember keze*, *Életünk korai*, *Kérelem egy nőhöz*, *Ő- és újkor*, *Hit és tudás*, *A Megváltó*, *Boldog óra*, *A téli éj dicsérete*, *Szív és ész (Borkához)* címűeket, melyekben e sajátos filozofikum esztétikumká váló átlényegítésének kísérlete történik. Halász Gábor, *Madách Imre Összes Műveinek* szerkesztője fogalmazza meg azt, tömören, melyet verseinek vizsgálata is igazolt, akárcsak fő műve: Madách Imre „*a legtizenkilencedik századibb írónk*, magyar kortársai közt nincs senki, akiben a kor ennyire lényeges vonásokban testesülne meg. A többiek még romantikusok voltak vagy már realisták, hittek vagy megérintette őket a pozitívizmus 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 engedelmessé. 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.”⁹⁵²

IV. „nem egy világnézetében, nem egy kimondott elvében”

„nem egy világnézetében, nem egy kimondott elvében, és meg botránkozik azon ellen mondásokban mellyekben sokszor két különböző vers ugyan egy tárgyra nézve egymással áll.”⁹⁵³

Madách Imre, 1844

Kitekintve a drámák értelmezéstörténete felé, látható, hogy a Madách-monográfiákban és tanulmányokban a drámák, dráma-töredékek vizsgálata során is a „nagy művel” kapcsolatos tematikus, motívikus és gondolati analógiák feltárására törekedtek. Igen jól szemlélteti ezt Sötér István felfogása, aki a líra egészét mint az egyik, a *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, így Madách valamennyi drámáját, „még *A civilizátort* is ideszámítva – csupa útkeresésnek kell tekinteni”, folyamatos „előkészület”-eknek.⁹⁵⁴ Az első drámában, a *Commodus*-ban az „Éden-szférát” idézi fel Virginia szerelme, mely a *Férfi és nő* drámában mint „elérendő célként jelenik meg”. Ez utóbbi „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* túlsorduló líraisága majd a *Tragédia* bizonyos jeleneteiben találja meg szerveesebb és mértéktartóbb kifejezését” (stb.).⁹⁵⁵ Az eddigi legutolsó Madách-monográfiában ugyanez a szemlélet érvényesül, igaz, Kerényi Ferenc nemcsak az egyes drámák és a *Tragédia* közötti gondolati, motívikus összefüggéseket gyűjti egybe, hanem a drámák egymás közötti illetve a fő mű közötti szövegátvételeket, valamint az átvett mintákat is felderíti.⁹⁵⁶ Ahogy *A madáchi alkotófolyamat 'szabálytalanságairól'* című fejezetben láthattuk, szemléletesen nyilvánult meg a drámatöredékekben is az alkotófolyamat nézőpontváltó

jellege, többször erkölcsi tartammal és ellentételezően. A drámák megítélése a Madách-irodalomban egyöntetű: az „igazi drámaiság” hiányzik belőlük, a konfliktus, a tragikus jellembrázolás, a katarzis, a tragikus bukás. Ezen egyhangú negatív értékelés alól *kivételt* képez a fő mű után keletkezett *Mózes* című drámája.⁹⁵⁷

A továbbiakban a jellegzetes madáchi látásmód, az eltérő diszpozíciókból eredő ellentételező „világnézet”, illetve ’kimondott elv’ ellentétes érvényesülését jelzem a *Tragédia* szomszédságában keletkezett drámai műveknél, melyet a versek sorozatában is megfigyelhetünk. Úgy vélem, hogy ennek alapja, az ellentételező nézőpontváltás nemcsak egy adott műalkotáson belül, hanem *az egyes művek közötti viszonylatokban* is fellelhető. Ha csak a *Tragédia* keletkezésének környezetére figyelünk, az előtte vagy vele egy időben keletkezett, méltatlanul háttérbe szorult⁹⁵⁸ *A civilizátor, komédia Aristophanes modorában, 1859* című szatírját emelhetjük ki e szempontból és az utána íródott, már kellő figyelmet kapott *Mózes* című drámáját. *A civilizátor* című komédiáról szinte valamennyi elemző kiemeli, hogy az egyetlen politikai szatíra a németesítő Bach-korszakról. A költőre nézve úgyszintén jellemző, mivel a *Tragédia ellentétes párdarabjára* ismerhetünk fel e műben, ahogy azt Bene Kálmán elsőként megállapítja. Tanulságos hosszabban is idézni gondolatmenetét, melyet megelőzően kitér *Az ember komédiája* „fantom mű” létezésére is, s azt *A civilizátorral* azonosítja:⁹⁵⁹ „A *Tragédia* és a *Komédia (A civilizátor)* nemcsak műfajilag egészítik ki egymást – mint már említettem: a *Komédia* esetünkben tulajdonképpen egy travesztált *Ember tragédiájá*-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* kisszerű figurái lépnek. A mindig újakezdő, 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, Stroom próbálja »civilizálni« Istvánt és világát. A szivárványosan sokszínű, a szerelem eszményét oly sokoldalúan megjelenítő Évák helyébe egy nagyon is köznapi, a szerelmet a maga nyers testi valójában megélő 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 realitással, 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 hiszem, ennyi is elegendő annak a feltételezésnek az igazolására, hogy *A civilizátor* bizony lehetett *Az ember komédiája*. A *Tragédia* és a *Komédia* egybeolvasása erről győzött meg – bár ez természetesen ugyanúgy csak feltételezés, mint az, hogy a *Tündéralom* 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.”⁹⁶⁰

Ez a közel egyidőben való írás (ezt Horváth Károly is lehetőségként említi monográfiájában⁹⁶¹) és az ellentételező mintázat, mely a

két mű közötti párhuzamok összehasonlításából levonható, a sajátos, már a fiatal Madáchnál megfogalmazott „nem egy világnézetében, nem egy kimondott elvében” orientációból fakad. S ez nemcsak az egyes műveken belül, hanem *a művek egymás közötti viszonyában is érvényesül*. Mindez Madách *gondolkodásmódjának, látásmódjának ellentételezett kétpólusosságából adódik*, abból, hogy egy adott jelenséget nézhetünk a színéről és a fonákjáról is, hogy az eltérő diszpozíciók ellentétes elveket láttatnak meg, illetve egy-egy probléma, kérdés többfajta válaszlehetőséget generál, s azok folytonosságba állított meg gondolását, akár művek sorozatán keresztül is. A mottóként idézett madáchi gondolatot (újra)olvasva: 'két különböző vers (mű) ugyan egy a tárgyára nézve, de az nem ellentmondás, ha egymással szemben áll, mivel két, ellentmondásos „világnézet” felől való szemléletet takar, így természetes, ha „nem egy kimondott elvében”.⁹⁶² S ahogy azt már többféle vonatkozásban is bizonyítottam, az ellentétes nézőpontok változtatása, *az ellentétek együttlevőségükben* való látása és láttatása, ahogy a főműben, lírájának egészében, úgy töredékeiben, jegyzeteiben, sőt rajzaiban is érvényesül. E madáchi látásmód és egyben nézőpont-, illetve diszpozíció-váltás a főmű szomszédságában keletkezett drámai művek *egymás közötti kapcsolódásában hasonlóan megnyilvánul*. Vagy, ahogy azt már láthattuk *A nő teremtése* című elbeszélő költeménye esetében (*Az 'egymásba-játszás'* fejezetben), a *Tragédia* vagy egy lehetséges korábbi kísérlet, változat paródiája is egyben e költemény. Hasonlóan *A civilizátor a Tragédiához* viszonyítva a „Tragédiának nézed? nézd legott / Komédiának s mulattatni fog!” nézőpontváltás mentén értelmezhető úgy mint *a fő mű parodisztikus párdarabja*, terjedelmében szinte annak egy színével egyezve meg. Valamint azt a travesztia-párhuzamot is észrevételezhetjük, hogy egy (ádami) *(ön)paródia-ként* is tekinthetünk Istvánra, aki a komédia első elemzője, Palágyi Menyhért szerint a „magyar vérmérsekletet – és ami egészen új – a magyar bölcselőt is szemlélteti”.⁹⁶³ A magyar vérmérseklet idealisztikus vonásának egyfajta paródiája az is, amikor István gazda, a házát elfoglaló és őt az ölbe küldő Stroom ellen nem lázad fel. Hiszen továbbra is rendületlenül hisz abban, hogy, mivel az „ember Istennek mása”, így „nem lehet feltenni”, hogy jót ne akarjon, csak ez éppen

még hátravan, így inkább elmegy aludni: „Éppen most álmodom, hogy jóra fordult”. Stroomra pedig mint Lucifer travesztiájára 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 Stroom és István bácsi közötti elmés párbeszédekben fejlődik ki”, melynek során a költő mintegy kitölti „bosszúját” „a fél-, negyed- és tizedrész embereket nevelő német szakrendszeren” és a spekulatív német filozófián.⁹⁶⁴ Példaként első beszélgetésüket kiemelve, Stroom szájába a következő ’bölcességeket’ 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 szag talán.

(...)

Az ily miszórú munkás egyszerű nép

Bár rá nem ér, 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 önemberségéből így csak megél.

De terveid ha lelkesíteni nem,

Mulatni mégis okvetetlen fognak.

STROOM

Készen vagyok. S most mindenek előtt

Szólj jó barátom; ismered-e Hegelt?

ISTVÁN

Nem én.

STROOM

Hogy érted hát meg tervemet,
Csak azt a szubjektív- és objektívét,
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.

STROOM

Szofizma volt, szofizma, Istenemre!
Hol a morális, a közérzet benned?
Ez nem germán-keresztyén eszmelánc!

ISTVÁN

Hát hagyjuk abba.

STROOM

Másképp kísértjük meg
Argumentummal a posteriori.

ISTVÁN (*botot suhogtatva*)

Ah, ebben már erősebb is vagyok.

Madách *Mózes* című drámája, melyet a *Tragédia* befejezése után szinte rögtön elkezdett és 1861. november közepére be is fejezett, talán az életművön belül a legtöbbet méltatott, értékelt és elemzett dráma, az irodalmi közmegegyezésben a főmű utáni legértékesebb darabja, bár értelmezés- és hatástörténete nagyságrendben igen kis töredéke a fő műnek. Azonban tagadhatatlan, hogy amíg a kortárs magyar „dráma-termés 90%-a feledésbe merült”, addig a *Mózes* „újra és újra színpadra kívánkozik”.⁹⁶⁵ Az 1888-as ősbemutatója után 1925-ben Hevesi Sándor állította színpadra, majd Keresztury Dezső 1966-os átdolgozása⁹⁶⁶ (és kiadása Kass János metszeteivel valamint az átdolgozott változat veszprémi bemutatása) után 1968-tól több száz előadáson keresztül láthatta a publikum a Nemzeti Színházban: „a Nemzeti kassza-darabja lesz, többszázas sorozatban, úgy, hogy az 1971-es évad nyitó-

műsorává válik, melyben Sinkovits Imre (majd a két Sinkovits) majdnem meghaladhatatlan színészi csúcsteljesítményét ünnepelheti.⁹⁶⁷

A legtöbb elemző szerint a *Mózes* című dráma a *Tragédia* felvetette néhány kérdésre 'optimista' válaszokat ad. A „nagy ember” ebben a műben *nem bukik* el: „Mózes próféta és elvezeti népét a Kánaánba, miután érdemessé tette azt a szabadságra.”⁹⁶⁸ Így válasz a kor aktuális nemzeti problémáira is, sőt, *igenlő válasz a küzdés értelmességének kérdésére*, hiszen Madách e művével „derengő reményét fejezi ki”, s „Mózesben az eszményi népvezért mutatta föl s egy nemzet kitartó küzdelmét a jobb sors iránt”,⁹⁶⁹ miáltal Mózes és népe hosszú, *kétes küzdele mégis értelmet nyer*. Másrészt a „nagy ember” és a tömeg illetve a nép konfliktusát illetően, valamint a nép arculatát tekintve is *a Mózes dráma az ellenpárja a Tragédiának*, azaz ugyanannak a problematikának ellentétes megoldásaként tekinthetünk a *Mózesre*. S bár a fő konfliktus Mózes hite, céltudatosága és a zsidó nép gyengesége, ingadozásai, kishitűsége közt alakul ki,⁹⁷⁰ s ugyan a nép „megromlott a hosszú szolgaságban” és „Lassan kell azt sok szenvedésen át / Szabadságára tenni érdemessé”: e hosszú folyamat azonban *mégis eredménnyel jár*. Sőt, ahogy Mózes sem bukik el tragikus hősként, (ez a legfőbb érv a drámaiatlanság mellett a bírálók szerint), hiába hátráltatja 'a szabadságra érdemessé tenni' folyamatát a nép részéről az önzőség, a becstelenség, az aranyborjú imádása vagy az egyiptomi szolgaság visszasírása (hiszen a „szolgaság gyáva bélyege / Lelkébe mélyen ette bé magát.”),⁹⁷¹ úgy a dráma végén a nép mégis „méltóvá válik a felemelkedésre, méltóvá a szabadságra”.⁹⁷² Ily módon a mózesi eszme megvalósíthatónak bizonyult, igaz, egy negyven évig tartó, lassú folyamat eredményeként.

A dráma a Magyar Tudományos Akadémia Karátsonyi-pályázatán egybehangzóan kedvezőtlen véleményt kapott, miszerint „dramatizált eposz marad”, s nem tragédia.⁹⁷³ A hajdani bizottság illetve a második monográfus, Voinivich Géza értékelését túl szigorúnak tartva Horváth Károly, Mezei József és Bene Kálmán elemzésükben éppen ezt a 'másforma'-ságot értékelik s mindketten a 19. századi drámairodalom jelentős alkotásai között tartják számon a *Mózes*t; Bene Kálmán pedig a kizárólagosan ellentétes választási helyzetek „tükörszerű” ismétlésére

hívja fel a figyelmet,⁹⁷⁴ terminológiában az *ellentét és a hasonlóság logikai strukturáló elvére*. E „másforma”-ságról 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 végtelenül 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.”⁹⁷⁵ *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 prédikátorirodalmá 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.”⁹⁷⁶ 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.”⁹⁷⁷

A civilizátor a Tragédia travesztikus párdarabja a tragédia-komédia nézetváltás mentén. Míg a *Mózes* című drámája: *a fő műben felvetett néhány kérdésre adott igenlő válasz*, egyrészt a *küzdés folyamatának célbeteljesítő megoldása* révén, másrészt a „nagy ember” és a tömeg, a nép konfliktusának feloldása kapcsán, mivel a *Tragédiához* képest, a könnyen manipulálható, a „nagy ember”-rel és törekvéseivel szembekeverülő tömeggel ellentétesen, a *Mózesben a nép 'nevelhető-alakítható' arculata* mutatkozik meg. Harmadrészt e dráma a (mózesi) *eszme megvalósíthatóságát* állítja.

S ahogy a madáchi líra filozofikumára, annak átfogó két-világ problematikájára, kérdéskörére jellemző, hogy versek sorozatán keresztül bontakozik ki, ellentétes megoldási módozatokat kínálva fel a

két-világ szétszakítottsága és a két-világ átjárhatósága, egységének keresése vonatkozásában, ugyanígy ez az ellentételező nézőpontváltás, egy adott jelenség, egy konkrét problematika bipoláris, ellentételező nézőpontú 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 szemlélet, 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. Ami egyben lehet a *Mózes* „*anti-drámája*” is, természetesen, csak akkor, ha ’eljárunk’ 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,⁹⁷⁸ akkor e problematikának, talán a *Tragédia* által (is) inspirált továbbgondolásáról beszélhetünk egy napjainkra ismeretlenül maradt szerző részéről, mivel a *Tragédia* egyik legfontosabb filozofikus kérdésének a megválaszolása, az *eszme és megvalósíthatóságának dilemmája folytatódik a József császár* című drámában. Mit tudunk e darabról? Bene Kálmán szerint tényszerűen annyit, hogy az 1864. március 31-én tartott akadémiai ülésen a Karácsonyi Guido-díjra beérkezett drámai 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 szerzőségét 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 császár*-ra egy eddig ismeretlenül és kiadatlanul maradt remekmű, mely „ott

van valahol közvetlenül a Bánk bán mögött, Madách Mózesének és Teleki Kegyencének társaságában.⁹⁷⁹

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 folytatatólagosságban, 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 ellentétbe 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 talányos irodalomtörténeti, filológiai titok megfejtését *kísérli* meg: ki írta a pályázatra beérkezett *József császárt*? Madách Imre vagy Szász Károly? Vagy társszerzők voltak? Tán egy Madách-epigon a szerző? Érvek, ellenérvek, irodalomtörténeti és filológiai tények valamint hipotézisek, rendkívül *alapos szövegösszehasonlítások és -elemzések*, pro és kontra állítások és következtetések sorozata teszi izgalmassá és 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 kézírata? 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 kéziratos drámája közül kiemelkedik, azoknál jelentősen színvonalasabb, értékeesebb 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 nyelvében, 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 –, akkor mégis a lelkiismerete diadalmaskodhatott?⁹⁸⁰ Netán Madách Imre lenne a szerző? E kérdés megválaszolásához a filológiai tények felelevenítése, az igen alapos és átgondolt szövegösszehasonlításokból leszűrt következtetések vezet-

nek. 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 *Józsefcsászár* című dráma szókincsét, motívumait, stílusjellegzetességeit, grammatikai sajátosságait, helyesírását, drámai helyzeteit és jeleneteit, 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 *szerezőségét 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 levélben Madách arról ír Szász Károlynak, hogy egy nagy drámán dolgozik és a tanácsait, illetve a küldött kézirat nyomán, a segítségét kéri.⁹⁸¹ A beadott pályamű jellegéje allegorikus idézet Tompa Mihálytól. Az allegorikus idézeteket Madách más beadott pályaműveinél is előszeretettel használta, ugyanakkor tipikus madáchi idézet-választásként is értelmezhetjük a végzeteszmé miatt: „Ah sors! lábad alatt a szegény halandó / Olyan mint egy fereg!”⁹⁸² Ismeretes, hogy Madách nagyra becsülte Tompa költészetét, ezt jelzi az is, hogy szűk egy évvel korábbi *Az esztétika és társadalom viszonyos befolyása* című értekezésében Vörösmarty és Arany nevének említése mellett kortársa költészetét dicséretesen emeli ki.⁹⁸³

A dráma kizárólagos ellentétbe állítja az érzelmet az értelemmel: romantikus találkozások sorozata, egy római karneváli éjszaka, majd 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 mutakozó magyar nemesi-rendi ellenállás miatt, melynek éppen szerelme a legfőbb képviselője a dráma cselekményében, a grófnőt eltaszítja magától és az udvar nyilvánossága előtt megszegyenítve, számúzi 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 egyet kiemelve: az ifjú titkár ugyanazokkal a „szavakkal borul imádottja holttestére, miképp *Az ember tragédiája* Évája a halott rabszolgára.⁹⁸⁴ Azonban ezt egy Madách-epigon is megtehetette. De itt 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 *Lantvirágoknak* szerzői álneve is Zaránd.⁹⁸⁵ Valamint, hogy a Madách-könyvtárban volt egy, a Hóra-féle oláh parasztlázadásról szóló, később elveszett könyv, melynek címe: *(Néhai Göttfy László háznépének) Hóra pórhada (miatt esett romlása)*.⁹⁸⁶ A Madách-életrajz és a dráma között több meglepő ’összecsendést’ is találva mindenekelőtt nővére és Szécsy Ilona tragédiájának hasonlóságát emeli ki.⁹⁸⁷

E drámában a *pozitív eszme és megvalósítása 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 végződő szerelem beteljesülése átvándorlik a transzcendens szférába (a túlvilágon a császár Ilona keblén pihen majd meg), Goethe *Faust*-jának zárójele-

netére emlékeztetően. Másrészt az eszme megvalósíthatósága a távoli jövőbe utalt, az utókor majd érti és értékeli József eszméit.⁹⁸⁸

A főmű, az eszme és megvalósítása problémakörének szélsőségesen ellentétes válaszvariációjára és az ellentétek együttlevőségére a *Mózes* dráma egy igenlő választ kínál fel, igaz, a megvalósítás igen hosszú és küzdelmes folyamat; 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. Madách feltételezhető szerzőségének (még el nem dönt) 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 – itt értem alatta az eszme megvalósíthatóságának dilemmáját – a 'kimondott elv' nem egy a különböző darabokban.

A mottóként idézett madáchi levélrészlet („nem egy világnézletben, nem egy kimondott elvében”⁹⁸⁹ – egy ugyanazon tárgyra, illetve versre tekintve) egy olyan látásmódként és egyben formaelvként 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”.⁹⁹⁰ Ahogy azt már többféle vonatkozásban is kifejtettem, a 'nincs abszolút igaz' felismerésének következménye az ellentételező nézőpontváltás, a viszonylagosság, az eltérő diszpozíciók megláttatásából fakadóan, 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 'világnézetet', vagy 'abszolút igazságot'.⁹⁹¹ Ugyanakkor mégis, egész életművén keresztül átívelt egyfajta bizonyosságra, stabilitásra való vágyódás, melyet magában a költészetben, az alkotásban talált meg.

HARMADIK RÉSZ

AZ ÁTLÉNYEGÜLÉS LEHETŐSÉGÉRE VONATKOZÓ ELLENTÉTES MŰVÉSZETFILOZÓFIAI VÁLASZOK

*„filozófia és költészet régóta ellenséges viszonyban vannak egymással”.*⁹⁹²

Platón

„A költészet az igazán abszolút való. Ez bölcseletem magva. Minél költőibb valami, annál igazabb.”

*„A költészet a bölcselet hőse. A bölcselet alapelvevé emeli a költészetet. Megtanít a költészet értékére.”*⁹⁹³

Novalis

E művészetfilozófiai kitekintésben filozófia és művészet (irodalom, költészet) szerteágazó viszonyrendszerének primordiális kérdését emelem ki, mely a művészetfilozófia történetében egy kettős vonulatot hozott létre, mégpedig a filozófiát a művészettel szembeállító, illetve az együtt- és egymásbanlevőséget állító vonulatát, melyben a legteljesebb összeolvadást a korai német, jénei romantikusok programatizálták, *párhuzamot* mutatva Madách költészet-felfogásával.

Evidencia, hogy 'a hogyan történik a bölcselet esztétikumká váló átlényegülése?' kérdés művészetfilozófiai megválaszolhatóságának alapja a 'lehetséges-e az átlényegülés?' eldöntése, azonban az már nem, hogy az átlényegülés tagadásának szempontjai éppúgy szempontként működnek majd az átlényegülést állító művészetbölcsélok érvrendszerében is. 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 iroda-*

lom 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. Első látásra két ellentétes megállapítás, az egyik a szembenállást regisztrálja, a másik több vonatkozásban is az együttlevést. E mottók egyben kijelölik filozófia és költészet, filozófia és irodalom bonyolult viszonyrendszerének relációit.

I. Platón művészet- és költészetellenessége

„az utánzó művészet, amely maga is haszontalan, egy másik haszontalannal lép frigyre, csak haszontalan ivadékokat hozhat világra.”⁹⁹⁴

Platón

Kultúrtörténeti evidenciaként tartjuk számon, hogy az archaikus mitológus világnézet mint naiv tudatforma az ókor folyamán fokozatosan felbomlott, heterogenizálódott és lassan elkülönült a vallás, a tudomány, a művészet és a filozófia.⁹⁹⁵ Platón *Állam* X. könyvében már így fogalmazott: „filozófia és költészet régóta ellenséges viszonyban vannak egymással”.⁹⁹⁶ Ezzel nyilván a *már meglévő* ellentétekre utalt, majd a művészetéről, költészetéről szóló hírhedt felfogásával ő maga is állást foglalt. Az ókori görög filozófiában az utókorra maradt legkorábbi utalások a költészetre vonatkozóan arról árulkodnak, hogy az esztétikai gondolkodás csirái a költészetről, tágabban az irodalomról – a filozófiai vitákban születtek meg.

Az epheszosi Hérakleitosz (i. e. 544–484), az ókori dialektika legkiválóbb képviselőjétől fennmaradt egy töredék, melyben vitatkozik Homérosznak az *Iliász*-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 alap gondolatát 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 inségből keletkezik”.⁹⁹⁷ Hérakleitosz, aki szerint nem volna egység, ha nem lennének egyesülésre váró ellentétek, 57. töredékében a költő Hésziodosz bölcsességét is 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.”⁹⁹⁸ Kor-

társa, Xenophanész (i. e. 540–470) pedig a homéroszi és hésziodoszi hagyomány antropomorfizált istenképével vitatkozik 11. töredékében: „Rákent isteneinkre Homérosz Hésziiodosszal minden olyant, ami gáncs vagy szégyen az emberi nemnél: lopni, paráználkodni s amellet 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 [...]”.⁹⁹⁹ Elődjének, a bölcs Szolónnak (i. e. 640–560) tulajdonított mondás szerint a „költők hazudnak” – feltehetően azért, mert összevegyítik az istenek és a halandók világát.¹⁰⁰⁰

E töredékek is mutatják, hogy már Platón előtt a filozófusok számára a mitológiai hagyományt hordozó homéroszi eposzok valamint Hésziodosz tanköltevényei 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.¹⁰⁰¹ Ósfilozófia, mítosz, vallás és művészet egysége ugyan felbomlott, de a tudás erről az egységről és a vágy ennek újbóli létrehozására¹⁰⁰² megmaradt, melyet majd a korai német jénai romantika esztétái fogalmazznak 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.¹⁰⁰³ Ebben a versengésben foglalt állást ő maga is, három-négy emberöltővel később.

Platón *Államának* tizedik könyvében Glaukónnak azt tanácsolja Szókratész, hogy „semmi szín alatt sem szabad befogadnunk” sem a tragédiaköltészetet, sem az utánzó költészetet, hiszen „valósággal mérényletet jelentenek a hallgatóság szelleme ellen.”¹⁰⁰⁴ 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 létezőknek csupán egy másolata. Ezért az utánzó költészet, valamint az utánzó művészet¹⁰⁰⁵ a valódi ideákon alapuló „létezésről számítva a harmadik fokon áll”, tehát „az igazságtól számított harmadik leszármazott”¹⁰⁰⁶ 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 utánzó, akkor sokkal inkább ezeknek szentelné magát, semmint az utánzatainak”.¹⁰⁰⁷ Homérosz is tudatlan, amiért követői tisztelik, és hogy az embereket jobbra 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 [...]”.¹⁰⁰⁸ Majd az ismeretelméleti érvrendszert egy ontológiai érveléssel 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”.¹⁰⁰⁹ 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”.¹⁰¹⁰ Így öncélú utánzása hasonlóan együtt jár az ilyen művészetet élvezők öncélú érzelmi élményeivel. Különösen a tragédia és a komédia az, amelyek mint „veszedelmes művészetek”¹⁰¹¹ megronthatják az emberek értelmét, rosszabbá és szerencsétlenebbé téve őket, mivel a szenvedélyeket és az érzelmeket megnövelve *uralkodóvá* teszik azokat az értelmük felett.¹⁰¹²

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 katarzisz pontosan ennek az érzelmelegzadságnak – 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 szenvedélyeknek és érzelmeknek a pusztító hatásait.¹⁰¹³ Tágabban értelmezve Arisztotelészt: a műalkotás lehetőséget kínál az érzelmi megismerésre és az érzelmek megismerésére is. Némi kerülővel ugyan, de Arisztotelész részben a platóni alap gondolat 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.”¹⁰¹⁴

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.¹⁰¹⁵ Platón szerint az utánzó költészet varázslatos hatása rendkívül veszedelmes, hiszen mindenfajta tisztátalan élvezetekkel „lassanként tönkreteszi a gondolkodó részt”, a lélek magasabb rendű részét.¹⁰¹⁶ 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 férfiakra 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.”¹⁰¹⁷

Platón, a filozófus mintha ’megirigyelte’ volna a költészet érzelmi és hangulati hatását, így mégsem tudja *Allam*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 bújkik egy lappangó és ki nem mondott ’és’. Ezt támaszthatja alá, hogy a platóni dialógusforma révén éppen az ő nevével kezdhethetjük az irodalmias beszédmódban író filozófusok számbavételét, hogy majd Pascallal, Voltaire-vel, Rousseau-val, Schopenhauerrel, Kierkegaarddal, Nietzschével 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 *Allamban* 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 józan gondolkodás és a tiszta értelem; 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 *Allam* tizedik könyvének érvrendszere mégis igen tanulságos, mivel hosszú évszázadokra kijelöli e viszonylatrendszerben azo-

kat 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 állítókra: e platóni téziseket *anti-tézisekként* ismerhetjük fel művészetbölcseleti gondolatainkban. A platóni eredetű metafizikus két-világ elméletre, a Van diszharmonikus világának és a (valamilyen) harmonikus lényegi világnak 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 bölcséletem magva. Minél költőibb valami, annál igazabb.”; „Az élet értelmét csak művész találhatja ki.”¹⁰¹⁸ – a művészet (Platón által megkérdőjelezett) ismeretelméleti és ontológiai pozícióját állítják vissza.

II. '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 [...].”¹⁰¹⁹

Danto

A kortárs amerikai művészetfilozófus, Arthur C. Danto szerint Platóntól ered a művészet veszélyességének gondolköre (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 „ontológiailag a másodlagos és származékos jelenségek – az árnyak, illúziók, téveszmék, álmok, látszatok és pusztá tükröződések – szférájába száműzni”.¹⁰²⁰

A platóni támadás első szakaszának ezt az *ontológiai ellényegtelenítést* – „a valóságot logikailag immunizáljuk a művészetrel 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 szókratészi–platóni dialógus formája révén történik, amelyben az „értelem a fogalmi elsajátítás révén a valóság megszelídítőjeként jelenik meg. Nietzsche »esztéti-

kai 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.”¹⁰²¹ 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 felfogása¹⁰²² 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.”¹⁰²³ 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 kivieszi a hasznos dolgok birodalmából, [...] másfelől pedig kiemeli a szükségletek és az érdekek birodalmából is.”¹⁰²⁴ Danto szerint Kant folytatja a platóni eredetű ellényegtelenítést, Hegel pedig a filozófia – szintén platóni eredetű – hatalomátvételét a művészet felett. 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 fékentartását szolgáló – azaz valamiféle súlyos metafizikai veszélyt elhárítani igyekvő – labirintusra emlékeztetnek”.¹⁰²⁵ Sőt, Danto értelmezésében: a „filozófia története szinte egyetlen hatalmas erőfeszítésnek tűnik a művészet semlegesítésére”.¹⁰²⁶

Szerinte a filozófusok azért találták ki az esztétikát, hogy az megmagyarázza a művészetet, de egyben ezzel el is *lényegtelenítse*, élettelenné 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.”¹⁰²⁷ 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.”¹⁰²⁸ Vagy egy másik dantói 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 hatalomátvétel¹⁰²⁹ alól pedig akkor menekül meg a művészet, ha *kikerül* az „esztétikai szolgaságból”. E folyamat kezdetének véli, amikor a művészetben *belül* vetődik fel a művészet filozófiai természetének kérdése, „amivel arra utal, hogy a művészet maga is a filozófia eleven formája, amely betöltötte történeti küldetését, amikor feltárta saját filozofikus lényegét.”¹⁰³⁰ 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”? E kérdésfeltevés Danto szerint egyben Hegel nagyszabású történelemfilozófiai víziójának igazolásaként is interpretálható, azaz a művészet önmagán belül fogalmazza meg saját filozofikumát. (Vagy, ahogy *A közhely színeváltozása* című könyvének *Filozófia és művészet* fejezetében fogalmaz: „A művészet gyakorlatilag Hegelnek a történelemre vonatkozó tanítását példázza, amely kimondja, 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; [...]”¹⁰³¹) 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 kisemmizés 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 *bölcseleti irodalom* (így a Madách Imre *Az ember tragédiája* drámai költeménye) *sem lehet más, mint a hegeli vízió igazolása, vagy a platóni hatalomátvétel betetőződése*.

A filozófia az 'ellenyegtelenítő 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.”¹⁰³² Danto *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* című tanulmányának utolsó gondolatköre a filozófia ezen érvét kísérli meg – utalásszerűen – *megkérdőjelezni* éppen saját korábbi könyvének eredményével, 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.”¹⁰³³ 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 színeváltozása* 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, [...].”¹⁰³⁴

Danto egy lehetséges olvasatát adta a filozófia (művészetfilozófia és esztétika) ’ellenégytellenítő és kismemiző, hatalomátvevő’ stratégiájának Platónnal kezdődően,¹⁰³⁵ 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. Éppen e dantói megállapításra helyezkedve *másfajta* viszonyulási trendeket is megláthatunk filozófia és művészet (irodalom, költészet) relációját illetően, természetesen nem kérdőjelezve meg a platóni viszonyulást és annak tendenciózusságának 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 *A közhely színéváltozása* című könyvében, 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.”¹⁰³⁶ (Mármost a „Művészet Birodalmának” – dantói kifejezéssel élve.) Az értelmezhetőség tehát a művészet elégséges és szükséges feltétele egyben.¹⁰³⁷ 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 megállapításaival jelezhetünk. Másrészt, ha a művészet, illetve a költészet változt

tató hatásának vizsgálatára összpontosítunk, akkor éppen Platón tanítványa, *Arisztotelész katarzis-felfogásában és e hagyományban álló, az arisztotelészi felfogás etikai 'mozgásterét' követő esztétikákban* lelehetjük 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 gondolkodás között. Ez utóbbi kétvilág „magasságkülönbségének” narratívájában *a műalkotás egy eszköz* vagy híd, mely valamilyen alacsonyabb szférából egy valamilyen szempontból magasabbra juttathatja a befogadót, míg a hermeneutikai szemléletben *a műalkotás és a befogadó közötti viszony kölcsönös, egymást alakító*.

Danto olvasatában a kanti esztétika 'a művészetet kirekeszti az emberi rendből', melyet szerinte 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 Dantótól 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 ítélőerő kritikájában* az esztétikai ítélőerőt – 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.¹⁰³⁸ 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 pusztán 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.¹⁰³⁹ Másrészt a befogadó a jó morális érzületére diszponáltan szabadnak érezheti magát, ahogy a szellemnek is „szabadnak kell lennie” a művészetben.¹⁰⁴⁰ Művének 59. §-nak tézismondata (illetve fejezete) „a szép az erkölcsileg jó szimbóluma”¹⁰⁴¹ nyomán Gadamer nem véletlenül hangsúlyozza az *Igazság és módszerben*, hogy Kantnál belső és mély összefüggés van a „szép erkölcsiség” és a „szépművészet” között.¹⁰⁴² 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) eszközeként véli, szellemi kultúrája előmozdítójának a „reflexió öröme” révén.

III. Homogenizáció a korai német jénai romantikus esztétikákban és a *Tragédiában*

„Minél költőibb valami, annál igazabb.” „A valódi költő mindentudó; kicsinyben egész világ.”¹⁰⁴³

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 jónéhány olyan filozófust is felsorolhatunk, akiknek művészetfilozófiai gondolatrendszerében kiemelt helyet foglal el a művészet hatásának elismerése, a művészet (valamilyen) értékhorozó 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 kétvilágot, ahonnan elvezet és ahová átlendít a műalkotás a hatását tekintve – miképpen írják le, valamint abban, hogy a ’hová?’ pólusnak milyen megvalósíthatóságot tulajdonítanak.¹⁰⁴⁴

Arisztotelész több művében – a *Politikában*, a *Rétorikában* és a *Nikomakhoszi etikájában* – is olvashatunk töredékes utalásokat a művészet katarikus hatásáról, a klasszikus forrás mégis a *Poétika*, „melyben a tragédia esztétikai tapasztalatát meghatározó összetevők magukban foglalják az erkölcsi hatást is.”¹⁰⁴⁵ Arisztotelész a művészi mimézisnek a jellemet és a lelket is befolyásoló hatását azzal magyarázta, hogy a művészet az ember éthoszát formálja, hatásában megtisztulást és gyógyulást keltve, melynek legsűrítettebb formája a tragédia katartikus hatásmechanizmusa. A katartikus hatás megtisztít és egyben felemel, mégpedig úgy, hogy bemutatja e káros szenvedélyek pusztító hatását,

így a befogadó az átélés során megszabadul az irigységtől, a gonoszságtól, a hatalomvágytól, a tisztátalan gyönyöröktől és egyéb léleklusztító szenvedélyektől és érzelmektől. A katarzisz tehát a lélek gyógyítója is. Ugyanakkor emellett a negatív erkölcsi szintről, a lélek és test, egyén és közösség *megbomlott harmóniájából* a pozitív erkölcsi megtisztulás és egyben *az egyensúly* állapotába emeli a befogadót, annak *éthoszát is megragadva*.¹⁰⁴⁶ Egyben ezzel formálva-változtatva, „nevelve” a befogadót, melyet „nem valamilyen erkölcsi tétel elsajátíttatásaként, hanem az erkölcsi gondolkodás megkülönböztető képességét élesítő gyakorlatként, a méltányos ítélet képességének finomításaként foghatjuk föl.”¹⁰⁴⁷

Ily módon a 'honnan-hová' mozgáster az arisztotelészi felfogásban egyrészt pszichológiai, másrészt etikai fókuszú és ez utóbbi, a hatás etikai 'mozgáster' folytatódik a modernitás filozófiai diszkurzusának 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 megállapítását – miszerint a tragédia katartikus hatásával hozzájárul az ember erényes lényé történő átalakulásához¹⁰⁴⁸ – szinte folytatja Schiller a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* művészetbölcseleti munkájában, 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 szétदारaboltságából, töredékjellegéből, „mechanikus élet”-éből¹⁰⁴⁹ és egyúttal „anyagösztonéből” a harmonikus, a szabad emberi lét megvalósítására ösztönzi: az embert „Egészé az esztétikai emberség útján a művészet teheti, mely így a természeti lényből észlényt alakít”. Szabad és harmonikus emberré csak akkor lehetünk, ha az „anyagöszton”-t és a „formaöszton”-t egyesítjük a „játéköszton” révén. A három alapösztonhoz három emberi „állapotot” párosít, egy fejlődési folyamatban is tétélezten: a természeti ember állapotát az „anyagöszton” uralja, de „az ember nem áll meg annál, amit a természet csinált belőle”, hanem az ember szellemi lény, „észlény”, akit a „formaöszton” ural, és majd a „fizikai szükségyszerűséget morális szükségyszerűséggé emeli”.¹⁰⁵⁰ A természeti és az

ész-ember közé, a fizikai és a morális állapot közé Schiller egy közvetítő állapotként az „esztétikai állapotot” jelöli meg, és alapösztönét, a „játékosztönt” a szépségeszménnyel párosítja. Majd a *Levelek* folytonosságában ezt a „játékosztönt” az ember alaptermészetének ismeri fel, illetve ezen állapotokat az emberiség fejlődési fokozataiként: „Sohasem tévedünk, ha egy ember szépségeszményét ugyanazon az úton keressük, amelyen 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 libiai 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.”¹⁰⁵¹ E „játékosztönt” 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.¹⁰⁵²

A kortársak, a német korai jénai romantikus esztéták azok, akik a legerőteljesebb hatásfokkal és hatásformákkal illetik a művészetet és a *legteljesebb együttlevőségét fogalmazzák meg a filozófiának és a művészetnek*.¹⁰⁵³ Valamennyien hangsúlyozzák a *művészet etikai, ismeretelméleti, ontológiai és metafizikai értékességét*. A művészetfilozófia történetében így a platóni, a filozófiát a művészetrel szembeállító tendencia ellenében, annak a művészetet ellényegtelenítő, kisémmiző jellegével a leginkább ellentétes pólusba szembeállíthatóan. Mindemellett metafizikai irányultságuk révén – Manfred Frank értelmezésében –

e kora-romantikus gondolkodók, így Schelling is; ellentétben a német idealizmus képviselőivel, lemondanak arról a törekvésről, hogy az abszolútumot a reflexió útján fogalmilag ragadják meg, s mivel a reflexiós tudat nem képes ön maga létét önmagából érthetővé tenni, szükségük van a művészet (a diszkurzív megközelítés számára kimeríthetetlen) eszközére, amely az értelmén túllévő transzcendenciát valamilyen módon (szimbolikusan vagy allegorikusan) megjeleníteni képes.¹⁰⁵⁴

A 18. század legvégén, az eredetiségükkel nagy hatással bíró német, jénei 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 szerint¹⁰⁵⁵ – „az intellektuális és a morális műveltség” divergenciáját is megfogalmazva.¹⁰⁵⁶ Folyóiratuk, az „*Athenäum* különösen sokat érzékeltet a kibontakozott kortendencia kettős – gazdagító és elszegényítő – hatásából. A válságtudat orgánuma”. Benne a polgári hétköznapiság gazdasági és politikai gyakorlata, a kereskedelem, az amoralitás bírálatával, kik (a levelezésükből idézve) „egyebet sem ismernek, mint a szükségletet”, hol az „erény is adásvétel tárgya”.¹⁰⁵⁷

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, prófétikus 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 szellemit és a transzcendens lényegét egyaránt hordozó és addig soha nem tapasztalt

módon kitágított – eszköze és egyben mindenfajta diszharmonia 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” – kívánatos 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 művészetté válásának irányát *az individuális, az erényes és a szabad ember kiművelésében*, az ember isteni és állati disszonanciájának feloldásában, igazi képességeinek érvényesülésében látja.¹⁰⁵⁸ Az esztétikai művelődés célját – mivel „a szépbe vetett remény nem az ész üres vágyálma” – egy nagy, „morális forradalom”-ban határozza meg (a schilleri *Levelekkel* párhuzamosságot mutatva,¹⁰⁵⁹ radikális hangjában pedig, a jénai egyetem fiatal professzorát, Fichtét követve¹⁰⁶⁰), „amely által a szabadság a sorssal vívott harcában (a műveltség terén) végre döntő fölénybe kerül a természettel szemben”.¹⁰⁶¹ 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”,¹⁰⁶² 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 képessége, másrészt e műveltség metafizikus módon „abszolút törvényhozásnak” is minősül, hiszen felszámolja a viszályt, a káoszt és megköveteli az összehangolást, „mégpedig az Egésznek szüksége szerint”.¹⁰⁶³ Az éppen kibontakozó romantikus költészetnek és világszemléletnek ez a programatikus feladat- és célmeghatározása folytatódik a Schlegel testvérek 1798-ban megjelent, 451 fragmentumot tartalmazó *Athenä-*

um 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.”¹⁰⁶⁴ Majd a 388. töredékben ez olvasható: „Transzcendentális az, ami a magasban van, ott kell lennie és ott lehet [...]”¹⁰⁶⁵ A „transzcendentális költészet”-nek a filozófiával és a vallással való összekapcsolódása révén lesz a *romantikus művész* „*költő-filozófus*”, „*filozófus költő: próféta*”,¹⁰⁶⁶ 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 legegyetemesebb és legteljesebb műveiből is hiányzik; közvetlenül a harmónia célja előtt tökéletlenül megállnak.”¹⁰⁶⁷ Két év múlva, Schelling (jénai egyetemi előadásait 1800-ban összefoglaló) *A transzcendentális idealizmus rendszere* című könyvének záró következtetése – már kellőképpen rendszer-filozófiai megalapozottsággal bírón – hasonló: „A filozófia eljut ugyan a legmagasabb rendűhöz, de az embernek úgyszólván csak egy töredékét jutattja 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.”¹⁰⁶⁸ August Wilhelm Schlegel 1801 és 1802 között írt *Kant: Az esztétikai ítélőerő kritikája című művéről* kritikájában a kanti esztétikai rendszer és a „művészet rendeltetéséről” nyújtott elképzelésének bírálatát azzal fejezi be, hogy Kant „a transzcendentális idealizmus útját nem járta végig, megállt félúton.” Vele szemben Schelling (megtalált művére reflektálva) egy „filozófiai művészetten alapelveit” kapcsolta össze a transzcendentális idealizmus elvével, melynek következményeképpen „Schelling igazi helyére, a csúcra 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 tege, ezért Schelling szerint a művészet a filozófia egyetlen igazi és örök organonja, egyszersmind dokumentuma.”¹⁰⁶⁹ Schelling felfogásában a filozófia és művészet viszonyát tekintve ugyan mindkettő a „produktív képességen” alapul, a kettő kü-

lönbözősége 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 eltüntetni elölünk ezt a valóságot«.»¹⁰⁷⁰ A jénai évek alatt Schelling (és a Schlegel-testvérek is) – Gyenge Zoltán, Schelling monográfusa 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 torkollatba fut össze, egy hatalmas és kimeríthetetlen óceánnál, amelyet poézisnek nevezünk. A filozófia végső ponton poézissá válik, s ekkor teljesíti be a legmagasabb rendű fealdatát. Létrejöhét 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.»¹⁰⁷¹

A jénai körhöz tartozó Novalisnál szintén a művészet képes a diszharmonikus valóság 'minőségi hatványozására', mivel meglelve eredeti értelmét, 'romantizálja' azt. Idézve híressé vált sorait a többmint 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.»¹⁰⁷² E homogenizálásban a *romantikus* „valódi költő mindentudó”, a *művész az élet értelmének kitalálója, a költészet pedig „az igazán abszolút való”*.¹⁰⁷³ Felszámolódik az élet és a művészet közötti határ, sőt, eltűnik az alkotóművész és a befogadó közötti különbség is, ahogy Friedrich Schlegel fogalmaz az *Eszmék* 20. aforizmájában: „Művész mindenki, akinek a létezés célja és középpontja ez: érzését-értelmét kiművelni.»¹⁰⁷⁴ Az

életintegrativitás és a homogenizálás szándékából természetes módon következik az élet intenzív, a teljességre irányuló „életművészetként” megélésének igénye is, ahogy azt már a schilleri 1795-ös *Levelek* is felvetik. *Túlfokozás* a magasabb szféra felé irányultságban, túlfokozás az ellentételezéssel és túlfokozás az érzelem jegyében: az 1795 és 1800 közötti évek, a jénai művészetbölcselek „együttfilozofálása” a már kiteljesedett „Sturm und Drang” éveit, egyúttal a kora-romantikáé, a kibontakozó romantikus művészeté is.¹⁰⁷⁵ Friedrich Schlegel *Eszméék* (1800) fragmentumaiban szintén hangsúlyozott a homogenizáció: széthasadt világunkban a költészet képes arra, hogy művészetet, filozófiát, tudományt (például a fizikát), művelődést, morált és vallást: *egyesítsen*.¹⁰⁷⁶ 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.¹⁰⁷⁷

A művészetfilozófia történetében e korai német (jénai) romantikus esztéták azok, akik a legátfogóbban hisznek a művészetnek mindenfajta diszharmoniót 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 diszharmonia kiegyenlítési folyamatáról van szó, a minden mindennel összefügg organikus összhangja révén.¹⁰⁷⁸ August Wilhelm Schlegel, akinek személynében Shakespeare fáradhatatlan és zseniális fordítóját is tiszteli a német művelődéstörténet,¹⁰⁷⁹ (az 1809-ben, majd 1811-ben megjelent, hazánkban is ismert¹⁰⁸⁰) *A drámai művészetéről és irodalomról* tanulmányában így ír erről: a romantikus művész örömeit leli abban, hogy „minden ellentétes dolgot a lehető legnagyobb mértékben összeolvaszt: természetet és művészetet, költészetet és prózát, komolyságot és vidámságot, emlékeztést és sejtést, szellemet és érzékiséget, földit és istenit, életet és halált.”¹⁰⁸¹ Az ellentétek e káosza csak látszólagos szerinte, ahogy azt már korábban fejtegeti a *Kant: Az esztétikai ítéleőrő kritikája című művéről* tanulmányában, hiszen éppen ez a költészet lé-

nyege (melyet sokan nem ismernek fel), hogy „*az egymástól legtávolibb dolgokat is összekapcsolhatja és összeolvaszthatja*, mivel ezt diktálja a költészet alapvető jellegzetessége.”¹⁰⁸² „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.”¹⁰⁸³

August Wilhelm Schlegel egység-elve, a széttartó, illetve ellentétes erők egységesülése az egészben, valamint világméretűségének gondolata többféle vonatkozásban is megjelenik az „együttlílozofálóknál”. A gondolati forrás egyfelől lehet az ellentétes erőkre figyelően a „minden egy” hérakleitoszi eszméje.¹⁰⁸⁴ Másfelől, véleményem szerint e gondolat eredete a hagyományban a hermetikus filozófia¹⁰⁸⁵ Hermész Triszmegisztoz-i töredéke,¹⁰⁸⁶ mégpedig az „egy minden és minden egy” elve mellett a micro-macrokozmosz összhangjának hangsúlyozása.¹⁰⁸⁷ Harmadrészt ezen egység-elv kapcsán a kora-romantikusok többször hivatkoznak Spinoza univerzális filozófiájára.¹⁰⁸⁸ Friedrich Schlegel az 1798-as *Beszélgetés a költészetről. A mitológiáról* című dialógusában¹⁰⁸⁹ ez az egység-elv lesz a műalkotásnak és (a dialógusban nem eldöntötte) az alkotásnak (például egy tanulmányának) is 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.”¹⁰⁹⁰ Az „új mitológia” fogalmát és közegét kitágítva, így „közvetett mitológiának” gondolva a romantikus költészetet is: „Szövedékében valódi alakban megformálva ott a legmagasabb rendű; minden: vonatkozás, minden: átalakulás, minden megformáltatik és át-

formáltatik, 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 ingéniúmával, az elmésséggel, amely nem merül ki esetleges egyediségekben; hanem az Egésznek konstrukciójában jelentkezik, és amelyet barátunk [a beszélgetés egyik szereplőjére való utalás¹⁰⁹¹] már oly sokszor kimutatott Cervantes és Shakespeare műveiben. Mi több, én úgy érzem, hogy a művészileg-művileg rendezett zűrzavar, az ellentmondások e vonzó szimmetriája, a lelkesedés és az irónia e csudálatos örök váltokozása, mely az Egésznek még a legkisebb részeiben is ott él – minden közvetett mitológia.”¹⁰⁹²

Az „együttlílozofálás” révén ezen egység-elv hangsúlyozottan ott van Novalis töredékeiben is, a már idézett „A valódi költő mindentudó; kicsinyben egész világ.” fragmentumában vagy a költészet „egy és minden” gondolatában,¹⁰⁹³ ahogy a Schlegel-testvérek fentebb említett tanulmányainak is axiomatikus pontja. Ez az univerzális egység-elv, az ’egy minden – minden egy’ és a micro-macrokozmosz összhangjának elve, a Humboldt-i természetfilozófia (rejtett) holisztikus alap gondolata is, mégpedig a rész és az egész struktúrájának azonosításában, mely szintén göttingai inspirációjú.¹⁰⁹⁴ E korai romantikus organikus szemléletben az ’egy minden – minden egy’, a micro- és macrokozmosz összhangjának egység-elve érvényesül, mely egyben az „egész”-ségben való teremtődés gondolatával kapcsolódik össze, hiszen „semmi sem létezik izoláltan, hanem minden mindenből a legcsodálatosabb módon teremtődik.”¹⁰⁹⁵

Az egység-elvűség egyik láncszeme a korai német jénai romantikusoknál az előfutár, Schiller volt (az ember egészként való szemlélete révén), akinek összes művei Madách kézikönyvtárában kaptak helyet, míg a „göttingai paradigma” organikus, holisztikus természetszemléletének utolsó nagy, ám megkésett láncszeme, Humboldt *Kosmosa*, igen kedves könyve volt a *Tragédia* szerzőjének.¹⁰⁹⁶ Hogy a korai jénai romantikusok munkáit mennyire és milyen közvetítésben ismerhette Madách, nem tartom feladatommak kideríteni, azonban a rokonságot mutató művészetbölcseleti elvek megragadhatóak, mely *párhuzamosság* nagy

valószínűséggel abból fakad, hogy a korai romantikusok jénai éveik alatt olyan művészetbölcseleti alapelveket fogalmaztak meg programadó jelleggel, egyfajta tervezetként, melyek a teória és a művészet praxisa párhuzamosságában, a „Sturm und Drang”-tól, a kora-romantikán átívelően, a kiteljesedő romantikus művészet meghatározó minőségeinek mutatkoztak a 18–19. század fordulójától, mintegy három-négy évtizeden át.

A német jénai kora-romantikus művészetfilozófiai gondolatok tervezetének a *Tragédia mint műalkotás több vonatkozásban is a megvalósultsága*. A műnek ’alfája és ómegája: az eszményi és reális viszonya’ – állítják a kora-romantikusok: a *Tragédia* és a madáchi líra két-világ problematikája az eszményi és a reális viszonyát a *legárnyaltabbban és differenciáltabbban gondolja végig a 19. századi magyar irodalomban*. Ahogy a kora romantikus esztétikák gondolataiban, úgy a *Tragédiában* és a madáchi líra néhány darabjában is, a két-világ legfőbb összekötője a költészet, a harmonikust hordozó, azt megmutató. A kora-romantikusoknál a romantikus művész „költő-filozófus, filozófus-költő”, ahogy Madách is, melyet egész életműve bizonyít. (Nem véletlenül illeték ezzel a megnevezéssel már a kortársai, először barátja, Bérczy Károly nevezte „poeta philosophusnak”.) A kora-romantikusoknál a művész egyben „próféta” is, a magasabb világgal kapcsolatban álló és azt művészete révén megmutató lángelme.¹⁰⁹⁷ Más kifejezésekkel ugyan, de lényegében a költészet és (a vallásosságtól elkülönített) hit elválaszthatatlanságáról beszélt Madách Imre is, a már idézett, 1862. április 2-án, a Kisfaludy Társaságban elmondott székfoglaló beszédében is.¹⁰⁹⁸ A *költészet transzcendentált felfogását* láthattuk több versében és a *Tragédiában* is. Ahogy azt a *Filozofikum – versek sorozatán keresztül* című fejezetben összefoglaltam, e transzcendentálás révén Madách, mint költő, kortársai közt¹⁰⁹⁹ tán egyedülként őrizte meg a költészetnek tulajdonított egyéni megváltottság tudatot és azt ki tudta békíteni a 19. század közepén egy „ismeretkritikai szemponttal”, a valóság szakadozottságának tapasztalati anyaga megmutatásával. Mégpedig éppen e kora-romantikus ’filozófus-költő’ és ’próféta’ attitűd révén: az élet értelmére, értékességére és egész-mivoltára folyton rákérdezve, kritikus látéletét adva a két-világ kettéhasadottságának.

Akár a *Tragédiában*, akár a madáchi lírában valamennyi, a magasabb, az eszményibb világra mutató kora-romantikus tényező (tudomány, vallás, erkölcs és a szerelem) ellentétes minőségűre hasad szét, egyedül a költészet az, melynek értékessége, valóságot átpoétizáló funkciója és transzcendentalitása nem kérdőjeleződik meg. Vagy másképpen fogalmazva: *az egységes világállapotot már csak az esztétikai szférában találta meg Madách a 19. század közepén.*

Az organikus, holisztikus világszemlélet (kora-)romantikus narratívájának filozofikus alapeleme és egyben poétikai elve is: *az ellentétes erők univerzális egységessülése az egészben*, a 'minden egy' elve. Az univerzálissá tett gondolatban az 'egy minden és minden egy' elve összekapcsolódik a micro-macrokozmosz összehangjával, ahogy azt láthattuk, a jénaiak több helyütt, axiómaként fogalmazták meg. Az 'egy minden' elvét ott sejtethetjük a Humboldt-i természetfilozófia holisztikus alap gondolatában is, a rész és az egész struktúrájának azonosításában, az alapegységnek az egészet leképező jellegében. A *Tragédia* bővelkedik az ellentételezettség és a legtávolabb eső dolgok összekapcsolásában (*A feszültségteremtés mint az intenzív esztétikai hatás forrása* című fejezetben láthattuk). Az ellentétes relációkat létrehozó legkülönbözőbb formaelemek az egész műalkotást behálózzák, viszonylagosságot, relativizmust gerjesztve. A filozofikus problémakörök megoldási módozataikat tekintve hatványozottan ellentétesek, létrehozva a műalkotás szabályozott nyitottságát, egyik válaszvariációt (metafizikus, antimetafizikus vagy az „életgyakorlati” bölcsélet gondolati horizontját) sem abszolutizálva. Ahogy azt részleteztem, a *Tragédiában* a tagadás dialektikus dinamikájában és a szabályozott nyitottság jövő felé való irányultságában mint formaelveben nyilvánul meg a modernitás filozófiai diszkurzusának reprezentációja. A szembeállítások, az ellentételezés viszonylagossága miatt az *ironia* olyan poétikájaként is megragadható a *Tragédia*, mely a történelemmel való kapcsolatát illetően már „romantika utáni, mert általában a romantikus totalizációk ellen irányul”, de magának az ironiának a „totalizációját sem engedi meg.”¹¹⁰⁰ Amint S. Varga Pál fogalmaz könyve zárszavában: „ha »minden Egész eltörött is«, maga a műalkotás az Egész élményének végső megőrzője maradt számára. Vagyis nemcsak mint eszmélkedő, de mint

művész is két korszak határán élt.¹¹⁰¹ Mégpedig a *modernre jellemző 'relativitás poétikájával'* és a *'szétszakadozottság tapasztalati anyagának megmutatásával'*, de a *kora-romantika 'Egész-élményéből', egység-elvéből kiindulóan és azt a művészet, a költészet által megőrizve.* Ezt szemlélteti a madáchi líra filozofikuma is, többször ironikusan, illetve a gyűlölet felfokozott érzelmével telítetten mutatja be a két-világ szétszakítottságát, mégis keresve az egység, az „Egész”-szé tétel lehetőségét, útját vagy töredékét. Ennek az 'Egész-élménynek' *művészetbölcseleti és poétikai horizontját*, a (kora-)romantikus organikus világszemlélet narratívájának elemében, az egység-elvűségben lelhetjük meg, *a költészet: egy és minden*, és ezen belül *a költészetnek mindenfajta ellentétességet összeolvasztó felfogásában.*

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, melynek alapja „azon együttérzés, mely szerint az emberben megnyilvánuló világ vagy mindenség microcosmos, az egész világgal, vagyis nagymindenséggel, macrocosmossal egynek érzi magát, mert lényegileg csakugyan egy”.¹¹⁰² Hogy ez az egység-elv miképpen mutatkozik meg a *Tragédia* szövegében, kimarad gondolatmenetéből.¹¹⁰³ Ugyanakkor láthattuk, hogy Madách Imre néhány költeményében (*A két-világ közötti kapcsolódás lehetőségei* című fejezetben részletezetten) is fellelhető ez az elv. De nem marad ki az egység-elv másik aspektusának észrevétele Palágyi Menyhért (Madách fiának barátja) monográfiájából, aki igen tömören, elemzését összegezve a *Tragédia* filozófiájának lényegeként fogalmazza meg az 'egy minden – minden egy' elvének érvényesülését (igaz, konkrétan nem mondja ki, de mondatszerkesztéseinek retorikája mögött az 'egy minden – 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 múlt pillanatban. Egyetlen örök láng lobban fel újból minden ember-mécsesben. Az emberi nem egységének elve az minden délkörön és minden időkön ke-

resztül. Ez az a történelem-bölcseleti eszme, melyet Madách Az ember tragédiájában szemléltet.”¹¹⁰⁴ Kiegészítve az ’egy minden – minden egy’ párhuzamokat: Ádám egy álma, álomsorozata az egész emberiség történelmét átfogja; egy emberként az emberiség jelképes alakja, megsokszorozódott álomalakjai révén; alakváltozatainak egyéni története az emberiség történelme egyben. Az egyesben (az egész művet áthálózva) mindenütt ott az egyetemes, a minden-vonatkozás. Legfőképpen gondolati és esztétikai vonatkozásban: a *Tragédia* mint *egyetlen műalkotás leképezi a mindent*, ’kicsinyben egy egész világot’, mitikus-bibliai alaptörténetbe szöve kora ismeretanyagát és filozófiai eszméit, történelemfelfogását, az emberi létezés értelmezésének filozófiai alapkérdéseit és válaszvariációit,¹¹⁰⁵ s mindezt képes úgy megtenni, hogy az emberiség történelme egyszerre legyen befejezett és befejezetlen egyben.¹¹⁰⁶

A korai német jénai romantikusok programatikus művészetbölcseletében a legteljesebb homogenizációban, illetve integrációban olvad össze a költészet, a művészet a filozófiával és ezen túlmenően a tudománnyal, a műveltséggel, a vallással és az erkölccsel. Ezt az *integráló művészetbölcseleti és poétikai programot*, melyet tágabban nevezhetünk a (kora)-romantika ’Egész-élménye’ művészetbölcseleti megfogalmazásának is, a *Tragédia* valósította meg a magyar irodalomban a 19. században. Egyben megmutatva, hogy egy ’határátlépésekben’ és szélsőséges ellentételezettségben bővelkedő drámai költemény mint egy ’új romantikus mítosz’ miként képes arra, hogy korának tudását is összefoglalóan a világról s benne az emberről; múltat, jelent és jövőt átívelően mindezt szuverén módon *egyesítse: az egyben a mindent. Mégpedig egy ma is eleven, másfél évszázada ható bölcseleti műalkotásként, a filozofikumot esztétikumká formálva*, a modernitás filozófiájának (ön)reprezentációjaként.

UTÓSZÓ HELYETT

A felvilágosodás bölcséleti irodalmával; Pascal, Voltaire, Diderot, Rousseau irodalmias beszédmódú 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 „közös határmezsgye”¹¹⁰⁷ épülése, mely filozófia és művészet, filozófia és irodalom együtt- és egymásban-levőségének 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 ’mit?’ kérdése, azonban a gondolat kifejtésének jellege, hogyanja ismét szétválasztó elemként működik irodalom és filozófia között. Filozófia és irodalom együttlevőségének három főbb határterületén a bölcséleti irodalom fokozatos térhódítása egyre látványosabbá vált a felvilágosodástól napjainkig, a bölcsélet esztétikumá váló átlényegülésének különböző formáit és műfajait hozva létre; a filozófia oldaláról pedig, az irodalmias beszédmódú 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,¹¹⁰⁸ valamint e század közepétől az irodalomtudományok oldaláról az irodalomelméletek létrejöttét és a művészetelméletekkel együtt máig ívelő irányzatait.¹¹⁰⁹ Úgy tűnik, hogy a modernításban filozófia és költészet, filozófia és irodalom, filozófia és művészet: az egyik a másik nélkül, nem létezik. 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, így a művészetfilozófia, az esztétika, valamint a művészet- és az irodalomelméletek, filozófiai háttérüktől is befolyásoltan.

E „közös határmezsgye” három főbb, egymástól átjárt területének terjedelmes és szerteágazó problematikájából egyet-egyét éppencsak 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 is¹¹¹⁰ – többszörös metamorfózison ment át, elvesztve ősi bölcsesség-identitását, de néha megtalálva azt egy kései leszarmazott formájában. Aurel Codoban szerint napjainkban: „a bölcsesség nem helyezhető a tudományos igazság, a művészi szépség, a morális jóság és a vallásos szentség kategóriáinak sorába. A bölcsesség elsősorban nem megismerés vagy érték, hanem egy racionális lelkiállapotból származó tevékenység, mely az értékeket a valóság totalitásával szembeállított öntudat alapján koordinálja.”¹¹¹¹ 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 „sem mire sincs ma nagyobb szükségünk, mint erre a bölcsességre.”¹¹¹² A mindenkori új korszak életbölcséleti kérdéseit és válaszvariációit ma elsősorban egy ’fiatal’ filozófiai diszciplína, az alkalmazott filozófia tekinti tárgyának: a bölcsesség keresését és átadását az ember életstratégiáinak és életelveinek kialakítása tekintetében, mintegy átjárást biztosítva a mindennapi élet és a filozófiai gondolkodás között.¹¹¹³

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, 'hogyan 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 diszkurzusainak a szétválásához is vezetett.

A 19. század közepétől a filozófia diszkurzusát tekintve egyrészt a természettudományok paradigmája felé sodródott a pozitivizmus hatására, mint ismeretes, lemondva olyan metafizikainak 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 diszkurzus 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 eg-

zisztencializmus 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 vizsgálatába, így önmeghatározását önmaga történeti múltjának feldolgozásában vélte megtalálni, másrészt az önreflexióba, a metafizológiába. A másik két alapvető – a tudományos és az irodalmias – diszkurzusú 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.¹¹¹⁴ Ezzel szemben Vajda Mihály az irodalmias beszédmódú filozófiát védelmezi. *Az újjászülető filozófia* című tanulmányának gondolatmenetében a kétféle filozófiai diszkurzust, az irodalmias változatát, mint a szélesebb értelmiség filozófia-felfogásán alapulót, valamint a tudományos igényű beszédmódot, az „akadémikus céh” filozófiai diszkurzusának 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” képviselőt (például paradox módon Platón a dialógus-forma miatt, Pascalt, Schopenhauert, Kierkegaardot, Nietzsche-t) kirekesztené 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.”¹¹¹⁵ 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.¹¹¹⁶

Aurel Codoban *A filozófia mint diskurzus* tanulmányában így összegezte 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 totalitására 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 totalitása 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, odadobta a tudományoknak és az irodalomnak; eképpen aztán az új problematika, azaz a kommunikáció és nyelvezet problematizálása során a metafizológiába, az önreflexió és önelhelyezés nárcizmusába menekül. A legerterjedtebb 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 újakezdődik.”¹¹¹⁷

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.¹¹¹⁸ 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, miután elhagyta ősi bölcsességidentitását. Hasonló következtetésre jutott Richard Rorty is.¹¹¹⁹

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”¹¹²⁰ 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 irányulva. 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.]”¹¹²¹ A 20. század második felére, lassan kibontakozva, elfogadottá vált 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.¹¹²²

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 alkalmazhatósági, pragmatikus funkciójának a tudatosítása, egyfajta legitimációs vetületben.¹¹²³ 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.¹¹²⁴ 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 önállósodott 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. Ugyanakkor éppen a folyton megújuló művészet, a műalkotások megértési, értelmezési problémái mindezen diszciplinák konstruktív léteztetője is, annak kérdésével összefonódva, hogy a műalkotás „hogyan működik és hogyan fogyasztják”.

A 19. században a romantika közvetlenségével elindult egy egyre erőteljesebb – látenszen ugyan már korábban is meglévő – szétválás-tótdási folyamat: a jelentőségre és jelentésre igényt tartó 'magas művé-

szet' egyre agresszívebben tartotta távol magát a könnyen érthető, életközeli 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).¹¹²⁵ Az irodalomelméletek egymást váltó paradigmásora az irodalmi művek megértésének segítését 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 idézve¹¹²⁶ –, 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 varázsígéivel – jelezve, hogy egy paradigma végére értünk. Mert ez a teória, fogalmainak öntörvényű homályával oly messzire került a köznapi esztétikai tapasztalattól és élményvilágtól, hogy belterjességét már csak e madárnyelv révén tudja fenntartani. [...] Az elmélet nemcsak az egyszerű műélvezőt, 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 rázák magukról ezt a fajta értelmezési kísérletet.”¹¹²⁷ 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 fölött.”¹¹²⁸

A műalkotások megértésének segítésében történő szemléletváltás a hermeneutikai gondolkodáshoz kapcsolódik, egy jobbra gadameri, valamint recepcióesztétikai folytonosságban. Elsősorban nem értelmezési stratégiát kínálva, hanem magának az értelmezés, a megértés és alkalmazás folyamatának, természetének a feltárását és azt, hogy „mit tesz maga az interpretáció”.¹¹²⁹ 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 művészetet, a filozófiát és a történelmet értelmező befogadótól, mely a legtágabban formálódó megértésként a kérdés és válasz dialektikájában történik.¹¹³⁰ Ennek velejárója, hogy a „hermeneutikai tudat oly átfogóan kitágul, hogy terjedelme még az esztétikai tudatét is felülmúlja.”¹¹³¹ *Filozófia és irodalom* című tanulmányában az irodalmi művet mint elsősorban nyelvi megjelenésében megértendőt határozza meg, amely egy kölcsönösségi viszonyban „nemcsak hogy alkalmas az »értelmezésre«, hanem rá is szorul”,¹¹³² léte a befogadás által és benne teljeseedik 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 megélnéülését 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 megkérdözöttség és válaszra való felszólítás – egy valódi párbeszéd, melynek során valami kiderült és »megmarad«.¹¹³³ Filozófia és/vagy irodalom indíttatása sok tekintetben hasonló a gadameri filozófiai hermeneutika szerint: értelmezni a világot, megérteni a létezését, s benne az emberiség létét; keresve, megtalálva és/vagy megkérdőjelezve benne az önmagunk létezésének is értelmet adót, segítve a jelenvaló lét és az önértelmezés folyamatát, a gondolat teremtő erejének közösségében.

A filozófia és irodalom együttesében létrejövő világ- lét- és önértelmezést, a 'megkérdözöttséget és a válaszra való felszólítást', mely ugyanakkor a folytonossá vált értelmezés- és kultúrtörténeti dialogicitásban a mai napig él és igen változatos formákban objektiválódva is hat, a 19. századi magyar irodalomban Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai 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 így egyrészt a *Tragédia* értelmezéstörténetének sajátosságait vizsgáltam, a „mit tesz maga az interpretáció” másképp-értésének jellegét is feltárva. Az értelmezéstörténet jellegzetességei ugyanakkor megmutatták e műalkotás esztétikai sajátosságait, értékeit is. Másrészt a filozófia és az irodalom határán álló műalkotásban e közös indíttatás, a világ-, lét- és önértelmezésnek, a kérdés és válasz dialektikájának a filozófiából az esztétikáivá való átlényegülése folyamatát elemeztem. Lényegesnek gondolom, hogy e konkrét műalkotásra vonatkozó vizsgálódásom metodikája, terminológiai és eredményei igazolták Gadamer radikális kijelentését: „Az esztétikának fel kell oldódnia a hermeneutikában.”¹¹³⁴ 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 műalkotásnak van 'igazsága', mely ugyanakkor az esztétikai tudat kritikájával is párosul. Másrészt ismeretes, *Az ember tragédiája* az esztétikai értéke-

lések szélsőségesen ellentétes vonulatát generálta, napjainkig ívelően, mintegy jelezve, hogy e mű 'válságba hozta' az esztétika hagyományos kategóriáit, a műalkotásnak mint egyfajta 'esztétikai törvényszerűségek és objektív értékek gyűjteményé'-nek a felfogását. Például az a tény, hogy a *Tragédia* jónéhány nyelvi, poétikai 'sikerületlensége' 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, terjedelmes, rendkívül ellentmondásos értelmezés-sorozatot és egy, ma már kultúrtörténeti jelentőségű, a különböző művészeti ágak más és más közvetítő közegeiben 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, a jénai kora-romantikusok hangsúlyozzák legteljesebb együttlevőségüket.¹¹³⁵ 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 aforizmak, az egysorosok (stb.) és egy különös műfaj, az esszé¹¹³⁶ 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 megállapítására utalva,¹¹³⁷ mint vele szemben a 19. századi magyar filozófiai gondolkodás adaptáló és a történetiségre reflektáló jellegét. Így Bessenyei György, Verseghy Ferenc, Kazin-

czy 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. Mindezekelőtt utalnunk kell Vörösmartyra, Madách példaképére, vagy érintőlegesen a másik (néhány versében) követett mintára, így Petőfire (a *Felhők* ciklusára), magára Madáchra, *Az ember tragédiája* drámai költeményére, bölcséleti költeményeire; hasonlóan Madách pártfogójának, Arany néhány művére, valamint Vajda János, Reviczky és Komjáthy bölcséleti lírájára. A 20. századi magyar irodalomra is 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, valamint monográfiák és tanulmányok tucatjait sorolhatnánk fel, melyekben az irodalmárok e költők, írók bölcséleti irodalmának filozofikus 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? Néhan válságjelenséggént értelmezhető a bölcséleti irodalom egyre nagyobb térhódítása, az, hogy maga az irodalom egyre reflexívebbé, elvontabbá vált, így mintha beteljesülőben lenne a dantói olvasat, és a platóni hagyományozottságú filozófiai stratégia célbeteljesítő programja éppen megvalósulóban? Miáltal 'az értelem lépésről lépésre elhódítja az érzés és a hangulat birodalmát', lassan beteljesítve a hegeli víziót is, azt, hogy a művészet, az irodalom 'önmagán belül fogalmazza meg saját filozofikumát'? 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 ket-tösségéről szólva szintén egy ellenmozgást lát: a filozófus megpróbálja uralni a nyelvet, beleillesztve érvelései összefüggésrendszerébe, 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.”¹¹³⁸ Ugyanakkor Gadamer (Vicora, Herderre és a német romantikusokra utalva) megjelöli az alapvető azonosságot is, mégpedig a nyelv egyfajta öspoézisében, „amely éppen úgy működik a gondolat teremtő erejében, mint a költői megformálásban”.¹¹³⁹ A közelség nyelvi aspektusát többnyire a mindkét beszédmódra jellemző metaforikusságban lelték fel.¹¹⁴⁰ 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 *Levél 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 lakózik az ember. A gondolkodók és a költők e hajlék őrzői”.¹¹⁴¹ Heidegger szerint a költészet 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.”¹¹⁴² Egymásrataltság – 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 kettőssége, az ontológiai differencia kell, hogy a gondolkodásban megvilágosodjék.*”¹¹⁴³ A tudomány, a technika a létezők mindenségét birtokba venni törekvő „egyvágyányú gondolkodásával” szemben a lényegi, a történetivé vált gondolkodás szükségképpen túllép a pusztán létezőn. 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 – még hozzá, úgy sejtem teljes joggal, hiszen a mi racionális kultúránk metafizikája, akárcsak válása 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.”¹¹⁴⁴

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 azért, hogy képez-e valamely rendszerszerűséget vagy hogy milyen és mennyi filozófiai forrást lehet megjelölni okkal vagy ok nélkül az adott bölceleti műalkotás esetében.¹¹⁴⁵ Ha megtaláljuk a filozófiai párhuzamot, egy-egy filozófus gondolatának citálásával ugyan alátámaszthatjuk a műalkotás gondolatiságának értékességét, de magáról az irodalmi alkotásról így még nem szóltunk, ahogy megfigyelhettük ezt a *Tragédia* filozófiai anyagának vizsgálata esetében is.

A bölceleti irodalom különös státusza e közös határmezsgyén abból fakad meglátásom szerint, 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 formálása felől, annak esztétikai funkcióváltásának, valamint átlényegülésének folyamatát mutatta be, középpontban egy 19. századi műalkotás, *Az ember tragédiája* értelmezésén keresztül: filozófiai témát és anyagot mint metafizikai, antimetafizikai és „életgyakorlati” bölceleti gondolkodási horizontot és az univerzális filozófiai diszkurzus narratíva-elemeit; magának a filozofikumnak a formálási módját, kiemelve a lényegesebb problémakörök megoldási módozatainak szabályozott nyitottságát és a filozofikum megformáltságából fakadó esztétikai hatást vizsgálva. A *Tragédia* egy befejezendő mű, „végső előtti” produktum, egy mozgó meghatározottság, melyben a befejezési lehetőség szabályozottan nyitott, mivel a kérdés és válasz dinamikája, a felkínált válaszvariációk relációs mezőjén belül válik lehetségessé. A filozófiai problémakörökben megfogalmazott, hatványozott ellentétbe állított válaszvariációk, megoldási módozatok potencialitása révén a műalkotás ’nyitva tartja’ a jelentésirányokat, a „hermeneutikai feltölthetőség” realizálhatóságát, ugyanakkor mégis szabályozza e nyitottságot. Ez a szabályozottá tett nyitottság, mely a filozofikus kérdésközpontúságból fakad és a filozofikus problémakörök megformáltságának esztétikai sajátossága egyben, a filozofikum esztétikumává való átlényegülésének lényegi fordulópontja; a filozófiai hermeneutikai argumentációval és a dialektikával együtt, így a filozófiai hermeneutika különböző világ-, lét- és önértelmezése egyben a

műalkotás hermeneutikai természete és „feltölthetősége”, míg a sajátos dialektika e problémakörök logikai formaelv az átminősülés folyamatában. Ez a logikai formaelv az egyes filozofikus problémakörök (mint gondolati alapegységek) formálási folyamatában bontakozik ki: az azonos módon strukturált, hatványozottan ellentétes megoldási lehetőségekben, válaszvariációkban: így a két, kizárólagosan szembeállított válaszvariáció után megfogalmazódó harmadik féle megoldási módozatban, az ellentétek egységében, az egyik pólus értékhierarchikus dominanciájával. Minden egyes felvetődött filozófiai problémakör (a filozófiai kérdésekre adott válaszvariációk, illetve mint gondolati alapegységek) lehetséges megoldásait illetően háromfajta válaszlehetőség formálódik, melyek hatványozottan ellentétesek egymással és ugyanakkor szabályozottan nyitottak, mivel egyik sem válik abszolutizálttá a műegészen belül. E filozofikus problémakörök egymáshoz viszonyítva és a műalkotás filozofikumával mint az egésszel való relációjukban holisztikus mintázatot mutatnak, mivel az egyes problémakörök (mint alapegységek) ellentételező logikai struktúrája, megformáltsága leképezi az egészet, a mű filozofikumának dialektikus esszenciáját és jövő felé nyitottságát. Tartamukban a metafizikus, az antimetafizikus gondolkodási horizont és a mindkettővel egyaránt szembenálló „életgyakorlati” bölcsélet révén. Így a [metafizikus ↔ antimetafizikus] ↔ „életgyakorlati” bölcsélet hatványozott ellentételezettségében háromfajta válaszlehetőség formálódik az egyes problémakörök esetében, mégpedig a filozófiai hermeneutikai argumentáció ellentétes világ-, lét- és önértelmezésén alapulva. S mivel egyik gondolkodási horizont sem válik abszolutizálttá, így szabályozottan nyitott formálásról beszélhetünk. E hatványozott ellentételezésű filozofikus problémakörök és formálódásuk önhasználó jelleggel (fraktálszerűen) ismétlődnek, folytonossá téve a feszültségteremtést, mely a (lehető legnagyobb amplitúdójú) oszcillációk létrehozójaként, az intenzív esztétikai hatás forrása egyben.

A műegész filozofikuma nem tézisszerűen kifejtett e műalkotásban, hanem a filozofikus problémakörök formálásának logikai elvében, sajátos dialektikájában megmutakozó. Ezért nem beszélhetünk filozófiáról a *Tragédia* esetében, bármilyen markáns filozofikus minőségei is vannak mint a filozofikus kérdésközpontúság és a metafizikus problé-

mafelvetések, a filozófiai hermeneutikai argumentáció és a dialektika, hanem egy olyan „filozófiai költemény”-ről, melyben e filozofikus minőségek esztétikumká lényegülnek át: mégpedig interpretatív és szabályozott nyitottsággá, hermeneutikai természetű és „feltölthetőséggé”, valamint hatványozottan ellentételező és az ellentéteket együttlevőségükben láttató formaelvé. Azonban nemcsak a filozofikum esztétikumká való átváltozása történik meg, hanem a problémakörök formaalkotó elve és szabályozott nyitottsága lesz a *Tragédia* modern karakterű filozofikumának essenciája. Így a formálás módja és egyben formaelve a *Tragédia* filozofikumának a modernitás filozófiai diszkurzusára jellemző kifejeződése és (ön)reprezentációja is egyben.

A filozofikum esztétikai funkcióváltásának lehetősége történetiségeiben együttjárt az irodalom funkcióbővülésével. E hosszú folyamatra éppencsak rámutatva, ismeretes, hogy a felvilágosodástól kezdve különösen az irodalom hordozta az adott közösség embereszményét, a felvilágosodás, majd a (kora-)romantika önmagát kiképző emberének ideáját. Erre utal a gadameri ’Bildung’ kifejezés, mivel a ’magas kultúra’, s kiemelten az irodalom az emberré képzés, az önképzés, az önművelés fontos eszköze lett. A 18. századtól kezdődően az irodalmi műalkotás mint objektum tételeződik, melynek önálló léte van, s egyben hordozójává lett az adott közösség információs, etikai, közösségi, eszmei és esztétikai értékeinek,¹¹⁴⁶ felerősítve az irodalom képző-nevelő-etikai és életbölcseleti 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 lényé 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 homogenizáló, integráló tendenciája a felvilágosodással indul – a filozófus-írókkal (Pascal, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot) az író-esztétákkal (Lessing, Schiller), s e homogenizáló integráció a korai német jénai romantikusok művészetbölcseletében teljesedik ki. A *Tragédia mint* bölcseleti irodalmi műalkotás, az irodalom, a költészet e funkcióbővülésében a

schilleri és a német, jénai kora-romantikusok, az „együttlilozofálók” művészetbölcséleti és poétikai tervezetét valósítja meg.

A filozófia oldaláról, a *Tragédia* bölcsellete pedig, a filozófia és az irodalom közös határmezsgyéjén azt a területet, az ’ősi bölcsesség-identitás’ 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 pozitívizmus tudományossága okán.

Madách Imre az eszme, az eszmény, a gondolat és az élet kapcsolatát vizsgálva kérdezett rá ’az emberi lényeg és a létező létének viszonyára’, a filozófiát és az irodalmat egy közös ’léttörténeti párbeszédve’ állítva, egyrészt a filozofikum megformálásával, másrészt az irodalmi konvenciókat többszörösen átlépve. Az univerzalizmusra törő gondolkodásformák totalitásával szembenállva fogalmazta meg kérdéseit és kételeyeit, megtalálva azt a ’határátlépésekben’ bővelkedő műalkotás-formát, mely az ellentéteket nemcsak kizárólagosságukban, hanem egységükben is megragadó látásmódját reprezentálta, megmutatva egyben a modernitás filozófiai diszkurzusának dialektikus és a ’jövő felé nyitott’ jellegét, ahogy a (kora-)romantika egység-elvűségét is, így valóban a „legtizenkilencedikebb századi” költőként. Egy olyan életbölcséletet hozott létre, *Az ember tragédiája* című drámai költeményt, mely ma is ’eleven filozófiaként’ hat, az értelmezés szabadságát és az érintettség élményét egyaránt nyújtó, továbbgondolható műalkotásként.

JEGYZETEK

1. ARANY 2004. 574.
2. MŰM II. 1001.
3. MŰM II. 867.
4. PALÁGYI 1900. 371.
5. 2010-ig érvényes adat Blaskó Gábor könyvgyűjtése nyomán. Vö. BLASKÓ 2010.
6. 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.
7. MADÁCSY 2008.
8. PODMANICZKY 2011.
9. GEREVICH-KOPTEFF 2003.
10. Enyedi Sándor a hazai és külföldi színházi *Tragédia*-bemutatók 125 éves teljes bibliográfiáját dolgozta fel. L. ENYEDI 2010.
11. Blaskó Gábor könyvgyűjteményének leírása az illusztrációk adatait is rögzíti. L. BLASKÓ 2010.
Buday György fametszetei egy stockholmi kiadás számára készültek, majd az 1999-es angol nyelvű *Tragédia*-fordítás illusztráció-sorozataként láthatóak. Vö. MADÁCH 1999.
12. Csoóri Sándor 1998-ban, Szilárd Leó itthoni temetésén elhangzott beszédéből idéz Békés Vera. L. BÉKÉS 2004. 175.
13. MÁTÉ 2004.
14. MÁTÉ 2008. 9–156.
15. BABITS 1923. 170. (Kiemelés az eredetiben.)
16. Babits Mihály kifejezését alkalmaztam: „Madách nem menekült a kiábrándulás elől, hanem elmélyedt benne, és elmélyítette magában: filozófiát csinált belőle.” Uo., 171.
17. L. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 357.
18. Bővebben lásd a III. rész.
19. Kritikus megjegyzését Lukács először a *Kinek nem kell és miért Balázs Béla költészeté?* írásában teszi közzé, vö. LUKÁCS 1977. 695–710. Negatív ítéletét az ötvenes években keletkezett, *Madách tragédiája* című írásában részletezi többek között, fiatalkori esszéjének gondolatiságát folytatva a mű drámaiatlanságát, felszínes filozófalgatását, a fejlődés perspektívájának sötét pesszimizmusát, anti-demokratikus világlátását, világnézeti ellentmondásosságát valamint a világnézet és a cselekvés áthidalhatatlan ellentétét bírálja. Vö. LUKÁCS 1970. 560–573.; vö. MÁTÉ 2009. 30–33.
20. ALEXANDER 1909. 224.

21. SZERB 1978. 429.
22. „A *Tragédia* legcsodálatosabb folyamata a bölcsélet átminősülése költészetté. [...] A bölcsélet azért minősülhet át költészetté, mivel Madách személyes szenvedélye rejtőzik az eszmék mögött: erőfeszítése, hogy átfogja, s egyszersmind legyűrje őket, szembenézzen velük, s olyan új rendjüket alakítsa ki, mellyel megbékélhessen. A *Tragédiá*-ban az egyes színek költői atmoszféráját érezhetjük a legfontosabbnak. Ez az atmoszféra vagy az eszmék, vagy a lelkiállapotok költőiségének teremtménye.” SÖTÉR 1969. 89–90.
23. BARTA 1942. 169.
24. SÍK 1912. 64.
25. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 363.
26. S. VARGA 1997.
27. NÉMETH G. 1987. 94.
28. Uo., 106–107.
29. Vö. MÖM II. 1014–1015. (Kiemelés az eredetiben.)
30. Veres András Erdélyi *Tragédia*-kritikáját értelmezi, annak fejlődéselvű, „pozitív teleológiájú”, „töretlen liberális álláspontú” ideológiájából és harmóniaközpontú esztétikai nézeteiből kiindulva. Vö. VERES 1978. 173–183. (Az idézet: 178.)
31. JELENITS 2002. 5–11. (Az idézet: 6–7.)
A kiemelt gondolatot („Lángelme, aki nem tud írni.”) Sík Sándor is megfogalmazta, mégpedig a kiadatlanul maradt szegedi egyetemi előadásjegyzetében: „A művészeknek csak az a fajtája, – a Michelangelók típusa – akarja megalkotni a lehetetlent, bár csak óriási töredékeket hoz létre. A legtöbb művész ismeri mesterségének nehézségeit s inkább a kis alkotások nagy értéke vonzza őket. Ilyen gigászi feladatra csak dilettánsok vállalkoznak, mert sejtelmük sincs arról, hogy mi csoda emberfölötti feladat: az emberi kifejezés nyomorult rekeszeibe szorítani bele a határtalan fogalmakat. Madách, – *ez a lángelméjű nagy dilettáns* – azonban nemcsak vállalkozott rá, hanem meg is oldotta.” Sík Sándor, *A XIX. század magyar irodalma. II. rész*, (Dr. Sík Sándor előadásai a szegedi tudományegyetemen, 1933/34. II. félév, könyvnyomtatásos jegyzet) 3. (Kiemelés – M. Zs.)
32. ALEXANDER 1909. 1.
33. SÍK 1912. 64.
Emellett Sík Sándor *Esztétikájának* minden nagyobb gondolatmenetének pragmatikus, a műalkotásokra tekintő elemzésében példaként ott találhatjuk a *Tragédiát*. Vö. MÁTÉ 2005. 142–145.
34. GADAMER 1984. 87. (Kiemelés az eredetiben.)
35. Uo., 207. (Kiemelés az eredetiben.)
36. Uo., 213., 115., 212.
37. SÍK 1990. 357–358.

- Sík Sándor *Esztétikájában* számos olyan lényeges hermeneutikai gondolatkört fedezhetünk fel, részben szellemtörténeti megalapozottságút, melyet húsz évvel később Hans-Georg Gadamer is megfogalmazott. E párhuzamokat részletesen bemutattam Sík Sándorról szóló monográfiámban, vö. MÁTÉ 2005. 193–238.
38. Kerényi Ferenc monográfiájában a Madách-bibliográfiákra vonatkozó adatokat (I. KERÉNYI Ferenc 2006. 239.) egy azóta megjelent újjal egészítem 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. KOZOCSA 2012.
Az előtte megjelent bibliográfia 1993 és 2003 közötti időszakot dolgozta fel, 490 tételt tartalmaz, vö. BÓDI 2004.
39. GADAMER 1984. 213–215.
40. S. VARGA 1997. 5.
41. Bővebben lásd a *Nyitottság, kérdésfeltevések és a válaszvariációk jellege* című fejezet.
42. GADAMER 1984. 198–203., 207–217. (Az idézet: 217.)
Mivel a „másképp-értés” problematikáját állítom középpontba, így nem foglalkozom a „horizontok összeolvadása” gondolatkörének megkérdőjelezhetőségével, vagy azokkal a kritikákkal, melyek szerint e teória konzervatív, univerzalizisztikus, vagy, hogy az „idealista filozófia örökségéből ered”. Ez utóbbi kapcsán Habermas, Kittler Vattimo meglátására utal Fehér M. István, vö. FEHÉR M. 2010a. 53.
43. Uo., 211. (Kiemelés az eredetiben.)
44. JAUB 1997. 152.
45. BONYHAI 1984. 389–397., Vö. Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main, 1980⁶, 209. Idézi: BONYHAI 1984. 390.
46. Erre figyelmeztet Kulcsár Szabó Ernő is. Vö. KULCSÁR SZABÓ 2010. 118–119.
Hans Robert Jaub 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.” JAUB 1997. 142.
47. Barta János utalása a Nyugattal szembenálló keresztény-nemzeti irodalom lapjában megjelent tanulmányokra vonatkozik. A Katolikus Szemle a székesfehérvári püspök, Prohászka Ottokár írását közli, aki szerint a *Tragédia* nem más, mint „Kynodia, Ebek éneke”, s a bensőséges lélekre „kínos benyomást tesz”, hiszen az csak káromkodást, is-

tenkáromlást olvashat ki belőle, sőt a „nagy teremtő stílus helyett inkább cinizmust s az ördög türhetetlen pókhendiségét”. BARTA 1942. 168., vö. PROHÁSZKA 1923. 193–201.

A mérsékelt hangú Várdai Béla szintén a befogadói előítélet-rendszer világnézeti álláspontjából közelít, amikor a *Tragédia* Úr-ábrázolása és végszava kapcsán megjegyzi, hogy ez „a hitetlennek meghökkenítően sok; az erős hitűnek, a jó katolikusnak, elismerjük, hogy szomorúan kevés”. Vö. VÁRDAI 1923. 587–597.

Hasonló világnézeti, illetve ideológiai kritika majd a marxista szakirodalom részéről ismétlődik meg, Lukács György nyomán, l. 19. jegyzet.

48. MARK 1973. 928–932.
49. EISEMANN 1991. 37–38.
50. S. VARGA 1997. 6–7.
51. Uo., 27–38.
52. Kirívó példája ennek a típusú megközelítésnek András László könyve. Vö. ANDRÁS 1983.
53. GADAMER 1984. 13.
54. Uo., 146.
55. BARTA 1942. 111–173.
56. PALÁGYI 1900. 331.
57. Az Erdélyi-kritikát elemző tanulmányában utal e kritika-történeti folytonosságra Veres András. Vö. VERES 1978. 173.
58. L. 45. jegyzet.
59. 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 részaspektusaiként” mutatkoznak meg. L. S. VARGA 1997. 6–8.
60. BARTA 1942. 171–172.
61. GRONDIN 2002. 160–161. (Gadamernek az *Igazság és módszer* könyvének az ötödik kiadásában tett javítására hivatkozik a szerző.)
62. BARTA 1942. 184.
63. Palágyi Menyhért hazai filozófusi tevékenységét is ismerteti Nagy Edit. L. NAGY 2003. 8–10.
64. PALÁGYI 1900. 313., 330.
65. 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 bölcsész a további három szí-

- nen 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 tekintenünk: annyira ő az eszmei tengelye az egész műalkotásnak. A Kepler-jelenetek 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 bölcsész-szemlélője.” Uo., 341–342.
66. Uo., 331.
67. Uo., 369. (Kiemelés az eredetiben.)
68. Uo., 338.
69. Kulcsár Szabó Ernő szerint Barta János a Spranger-féle szellemtörténeti irányzattól kapta talán a „legmélyebbre gyökerező hatást”, mely részben Madách-monográfiáján is érzékelhető. Vö. KULCSÁR SZABÓ 1998. 134., 136.
70. BARTA 1942. 99.
71. Uo., 111–154.
72. KULCSÁR SZABÓ 1998. 136.
73. L. 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 pl. „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.
74. L. S. VARGA 1997. 38–160.
75. L. S. VARGA 2007. 461–481.
76. ALMÁSI 1992. 162.
77. Almási Miklós értelmezésében: „Gadamernél a mű megértése az ön-megértés kerülőútja: az ember a másban – a műalkotás képződményében – ismer önmagára, a létfeledésből a lét tudatára.” Uo., 161.
78. GADAMER 1984. 264.
79. E gondolatok több helyütt is ismétlődnek: uo., 13., 85., 240.
80. RICOEUR 1999. 26.
81. Összefoglalóan erről így ír Sik 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 éreztük: 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 kicsinségemet. Most már újraalkottam a művet: a tőlem független művésznek tőlem független alkotását, – de egyszersmind meg is szüntettem mindkettőnek ezt a tőlem való függetlenségét, amikor a mű alázatos befogadása megszüntette az én vele 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.

82. ISER 2004. 75.
83. JAUB 1981. 195.
84. L. 33. jegyzet.
85. JAUB 1981. 196–198.
86. BABITS 1923. 170.
87. JAUB 1981. 195–196.
88. SÍK 1934. 229–243.
89. NÉMETH G. 1987. 93–94.
90. BÍRÓ 2006. 210.
91. GADAMER 1984. 212.
92. Uo., 115.
93. 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.)
94. SÍK Sándor 1990. 351.
95. Uo., 355.
96. L. 40. jegyzet.
97. GADAMER 1984. 103.
98. GADAMER 1991. 33.
99. GADAMER 1994. 42.
100. Uo., 43.
101. L. 94–95. jegyzet.
102. 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* könyvét, melyet „viszont a »teljes nyitottság« kritikájának szentelte, mintegy a korábbi dolgozat korrekktúráját nyújtva: a mű értelmezési udvarát viszonylag »kemény határok« zárják le, melyek gátat vetnek az önkényes értelmezéseknek.” Uo., 38.

103. Ezt a többszólamúságot fejt fel S. Varga Pál könyvében az egyes szövegek – 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, „hogyan a mű belső ellentétei ne logikai ellentmondásokként jelenjenek meg”. Értelmezése és elemzése „olyan recepcióesztétikai szempontokat is kínál, amelyek lehetővé teszik, hogy az értelméztörténet ellentmondásai egységes befogadói hagyomány részaspektusaiként mutatkozzanak.” S. VARGA 1997. 5–6.
104. Uo., 19. (Kiemelés az eredetiben.)
105. SZERB 1978. 425.
106. L. 32. és a 33. jegyzet.
107. JAUB 1997. 122.
108. Bővebben lásd a *Hogyan lényegül át a filozofikum esztétikumá Az ember tragédiájában?* című fejezet.
109. Egyetérték Almási Miklós esztétikai-axiológiai felfogásával, aki a hermeneutikai feltölthetőségben látja bármely műalkotás immanens értékstruktúrájának legfontosabb alkotóelemét. Vö. ALMÁSI 1992. 202–203.
110. ECO 1998. 107.
111. GADAMER 1984. 126. (Kiemelés az eredetiben.)
112. 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.
113. NÉGYESSY 1924. 3.
114. PALÁGYI 1900. 373.
115. 1966-ban dokumentálta Kántor Lajos a *Tragédia* kritika- és értelmezés-történetének, az egymásnak ellentmondó értékeléseknek a sokféleségét. Vö. KÁNTOR 1966.
116. NÉGYESSY 1924. 3–4.
117. A bevezetőben jeleztem a hatás e sokszínűségét. Bővebben lásd a *Százötven éve Az ember tragédiája „bűvöletében”* című fejezet.
118. Márkus György terminológiáját alkalmaztam. Vö. MÁRKUS 1992. 164–165.
Meglátásom szerint e szélesebb módon értelmezett interpretáció a saját termékenysége révén egy kulturális teljesítmény jelleggel bír a *Tragédia* vonatkozásában.
119. A *Tragédia* értelmezéstörténetében és hatástörténeti folyamatában egyre inkább érvényesül a szöveg mint az értelmezések, a hatások kontrolljaként való megtapasztalása is. E folyamatról Jauß így ír: „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 recepció folyamatán túl is, az interpretációk kontrollinstanciájaként biztosíthatja megtapasztalásának kontinuitását.” JAUB 1997. 18–19. (Kiemelés – M. Zs.)

120. JAKOBSON 1972. 262.
121. ECO 1998. 57–58.
122. USZPENSZKIJ 1975. 431.
123. HANKISS 1985. 240., 522.
124. 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 jelentéstudajdonításokat, -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 jelentéskonzentrációból is, miszerint kevés számú jelhez viszonylag nagy számú jelölt tartozik, ezáltal a sűrítettségéből fakadó hiányok betöltése lesz a jelentésbővülés forrása. A jelentésbővülés fakadhat továbbá abból is, hogy az irodalmi szövegek nyitottak, így például Ingarden szerint struktúrájukban kitöltésre váró üres, „meghatározatlan helyek”, indeterminások vannak: vö. INGARDEN 1977. 253-261. Iser pedig „strukturált hézagokról” ír: vö. ISER 2001. 335.
125. ALMÁSI 1992. 202–203.
126. Almási Miklós esztétikai terminológiáját alkalmaztam. Uo., 201.
127. A legutóbbi ilyen megkérdőjelezés Vajda Mihály részéről történt: „A *Tragédia*, sugalljon bármit is, egy-egy kétségtelenül szép helye ellenére nem valódi szépírói remek. [...] A *Tragédiát* szépírói lehetetlensége ellenére, annak ellenére, hogy a *Tragédiát* nem tudom másnak tekinteni mint egy magában sem izgalmas filozófiai tézis illusztrációjának, létezik Madách, a szépíró. Mindenek előtt a *Mózes*t, de a kétségtelenül gyengébb *Csák végnapjait* is, többé-kevésbé sikerült drámának érzem.” VAJDA 1996. 104–110. (Idézet: 104.)
128. Összefoglalva Almási Miklós gondolatmenetét: „a jelentős alkotásokat nemcsak látni-olvasni kell, de meg is kell vitatni, beszélni kell róluk, tüntetni kell mellettük vagy ellenük, a *modern rítus* tárgyaiként válnak befogadók vitái, csoportok harcai, egyének mások által felfokozott lelkesültsége vagy gyűlöletessége révén értékessé. Erre céloztam fen-

tebb: *a műérték nem immanens módon van, hanem csinálódik*. Társasjáték eredménye. Ami aztán rögzül, értékesnek »tekintődik«. És ha egy következő generáció is beleakaszodik, azaz a mű belső sokrétűsége következtében számára »másképp«
ritualizálható, ha más értékvetület képes benne felfedezni, vagy éppen az eltemetettségből hozza elő a művet egy korábbi (temetési) rítussal szemben, akkor az alkotás megkezdheti útját a halhatatlanság felé. Azt gondolom, hogy így működik többek között az idő rostája. [...] Ám ne feledjük, az értékcsinálódás virtuális magja *a mű revitalizálódásra képes értékvilága*. Társasjáték, aminek öngerjesztő 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 generációban újrainduló interpretációs folyamat (az értékcsinálódás következő hulláma). E két tényező egymásból csíholja elő a művészi értéket. [...] csak ha egy kor alkotás-ritualizációja a másképp-értelmezés révén átnyúlik a következőbe, akkor rögzül végleg a műérték. Ez az értékcsinálódás történelmi dimenziója: ez a klassziczálódás.” ALMÁSI 1992. 199–201.

129. S. VARGA 1997.

130. ALMÁSI 1992. 169.

131. Az élmény létrejötte vagy elmaradása a cezúra, mely eldönti a mű sorsát: életre kel a befogadás folyamatában és kifejtheti „esztétikai tárgyiasságának” hatását vagy megmarad pusztá „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 gyakorivá. Az élmény fogalmának elemzése Dilthey munkásságán keresztül történik, feltárva annak „kétoldalúságát”, egy panteisztikus és egy ismeretelméleti funkciót. Vö. GADAMER 1984. 63-69.

132. Sik Sándor szerint a mű léte potenciális lét, realizálhatóvá a befogadó élménye teszi. Vö. SIK 1990. 352–355.

133. GADAMER 1984. 69.

134. ALMÁSI 1992. 169.

135. Sik 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. SIK 1990. 21.

136. L. JAUB 1997. 121–123.

137. A Ricoeur-i értelemben használja Almási Miklós e kifejezést és minden műalkotásnak valamely rejtvénytyszerűséget tulajdonít. L. ALMÁSI 1992. 171–172.
138. Bővebben lásd a *Nyitottság, kérdésfeltevések és a válaszvariációk jellege* és a *Megformált filozofikus problémakörök* című fejezet.
139. Veres Károly teoretikus következtetése értelmezés és szabadság viszonyát feltáró hermeneutikai tanulmányában. Vö. VERESS 2010. 312.
140. Bővebben lásd korábbi tanulmányom: vö. MÁTÉ 2010. 265–278.
141. 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.
142. GADAMER 1991. 19.
143. 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 bölcséleti 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.
144. ISER 2004. 53.
145. MÁTÉ 1994. 8–12.
146. KULCSÁR SZABÓ 1995. 68.
147. VERESS 2010. 311.
148. Eco terminológiáját alkalmaztam. Vö. ECO 1998. 101.
149. L. 40. jegyzet.
150. ECO 1998. 102.
151. A nyitottság poétikai-formatív karakterét a *Nyitottság, kérdésfeltevések és a válaszvariációk jellege* című; a nyitottság interpretatív karakterét a *Megformált filozofikus problémakörök* című fejezet elemzi, valamint a különböző integrációkra, produktív kiegészítésekre adó jelleget a *Százötven éve Az ember tragédiája „bűvöletében”* című fejezet mutatja be.
152. ALMÁSI 1992. 195.
Szabadságszükséglet, szabadságélmény és esztétikum összefüggését elemzi továbbá Garai László. L. GARAI 1980. 36–51.
153. SARTRE 1972. 287.

154. Honnan hová vezet a művészet hatása? – kérdésre válaszolva néhány, a klasszikus esztétikákban megfogalmazódó válaszvariációt hasonlítottam össze, többek között a sartri-felfogással és Lukács György nembeliség-koncepciójával korábbi tanulmányomban. Vö. MÁTÉ 2007. 25–65.
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.
155. L. 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) – fogalompárral 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 kötődésekből 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 fogalompár Isaiah Berlin nyomán vált ismertté a XX. század második felében, mely részben alkalmazható a különböző filozófiai szabadság-felfogások leírására. L. FEHÉR M. 2010. 156. Vö. BERLIN 1990.
156. Almási Miklós a túlértelmezés kapcsán Umberto Eco *The Limits of Interpretation* könyvének alap gondolatát idézi: „a túlértelmezés zsákutcájára Umberto Eco hívta fel a figyelmet. Az interpretáció barokkos túlbujánzása egyszerűen megfojtja a mű elemi hatását, ráadásul olyan dimenziókat is tulajdonít a műveknek, melyeket az elemző szeretne beelátni. Eco csak azt az interpretatív aktust tartja elfogadhatónak, melynek eredményeit az adott mű kontextusa, más szövegrései vagy az egész atmoszférája igazol”. ALMÁSI 1992. 178–179.
157. S. VARGA 1997. 5.
158. Almási Miklós kifejezését alkalmazom: vö. ALMÁSI 1992. 179.
159. Uo.
160. Jauß az elsődleges esztétikai észleléséhez köti e folyamatot: „Az esztétikai tapasztalat nem a mű jelentésének felismerésével és értelmezésével kezdődik, még kevésbé a szerzői szándék rekonstrukciójával. A műalkotás elsődleges észlelése azt jelenti, hogy készek vagyunk esztétikai

- hatásának befogadására, hogy élvezve értjük és értve élvezzük.” JAUB 1997. 142.
161. SONTAG 1996. 419–421.
162. MÁTÉ 2007. 21–22.
163. RICOEUR 1999. 34. Szűkebb értelemben: „az olvasás az a tényleges aktus, melyben a szöveg sorsa ténylegesen beteljesedik”. Uo., 33.
164. JAUB 1997. 88.
165. Uo., 319.
166. KULCSÁR SZABÓ 1998. 9.
167. Uo., 19. és hátlapszöveg.
168. BARTA 1978. 15.
169. Babits tömör, mottóként idézett metaforikus megállapítása – „az eszme nem csupán téma és anyag, hanem maga a hímzés és a bűvölet” – képezi kiindulópontom egy részét. L. 15. jegyzet.
170. PALÁGYI 1900. 371.
171. BARANYI 1963.
172. NÉMETH G. 1987. 100–101.
173. HORVÁTH Károly 1984. 155–156.
174. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 351.
175. S. VARGA 2007. 478.
176. S. Varga Pál a mű zárlatát elemezve fichtei párhuzamot tételez, mivel „Ádám fordulata nem etikai sikon megy végbe, hanem a numinózus sejtelem hatására, s ez inkább a Kantot bíráló Fichte nézetével rokon.” Uo.
177. Humboldt *Kosmosa* Palágyi Menyhért szerint „hozzájárult ihletének fölkorlácsolásához. Világosan állhatott előtte, most ő nem a fizikai Kosmost – mint ama német bűvár, hanem az erkölcsi Kosmost akarja megírni.” PALÁGYI 1900. 338.
178. 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 szabadkőművességet valamint a kortárs „egyezményes” filozófiát tételezi, ez utóbbit Barta János nyomában. Vö. BÍRÓ 2006. 33–107.
179. S. VARGA 2007. 461–462.
180. Striker Sándor kötetvizsgálata nyomán feltételezhető, mivel Madách kézírásának nyomait, a borító belső oldalain található egyes és hatos szám egyezését fedezi fel. Vö. STRIKER 1996. 95–101., vö. SZÜCSI 1915. 23.
181. „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 fo-

- lyóiratunk közvetíthette, és így része lehetett történetbölcseleti szemléletének kialakításában.” BARANYI 1963. 65–66.
182. 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.
183. 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.” 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.” HORVÁTH 1978. 33.
Megjegyzem, a „mindazon eszmék gúnyolásával is vádolhatsz, mik az egyes részeknek tárgyai” madáchi összefoglaló szövegrész vonatkozatható a hiányolt eszmékre.
184. „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 elmentéses cél felé törekszik. Közelebbről is hatottak Madáchra némely gondolatok elvont fejtegetéséből. Hegel történetbölcseletének kiinduló pontján a csupán följegyző és reflectáló (pragmatikus és kritikai) történetírás fölébe a philosophiait helyezi, mely a történet folyásában ésszerűséget tételez föl.” VOINOVICH 1914. 442–443.
185. RADÓ 1964. 698.
186. KERÉNYI Ferenc 2006. 183–184. (Az idézet: 183.)
187. Uo., 185.
188. BÁRDOS 2001. 54.
Bárdos József a színek ún. „lineáris szerkezetében” bizonyítja színről színre a tézis-antitézis-szintézis strukturáltságot. Vö. uo., 57–92.
189. ANDRÁS 1983. 164. (Kiemelés az eredetiben.)
190. Uo., 170.
191. Uo., 163–173.
192. Palágyi Menyhért természetfilozófiájáról Nagy Edit; polihisztóri 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.
193. PALÁGYI 1900. 312–373.
 194. SZERB 1978. 381–383.
 195. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 330.
 196. BARTA 1942. 109.
 197. 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.
 198. FÁBIÁN 1997. 38–39.
 199. BÍRÓ 2006. 126.
 200. STRIKER 1996. 71–93.
 201. SZATHMÁRI 2011. 54–55., 58–59.
 202. A hegeli kiindulópont mint problematika szélesebb értelemben az európai filozófiai történetbölcseleteknek, Németh G. Béla terminológiájában 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.
 203. HABERMAS 1993a. 163–164.
 204. PERECZ 2008. 103–105., MESTER 2004. 19–39.
 205. Borsody *A philosophia mint önálló tudomány, s annak feladata* című értekezése A Lőcsei Kir. Kath. Főgimnázium Évkönyvében jelent meg 1872-ben, másodszer 2011-ben, a Madách Irodalmi Társaság kiadásában: I. BORSODY 2011.
 206. STRIKER 1996. 88–93.
Vö. LOTZE 1981. 97–98.
 207. GALAMB 1917. 181–186.
 208. BARTA 1942. 152.
 209. GELENCSÉR 1959. 60.
 210. HERMANN 1974. 73–77.
 211. MEZEI 1977. 331.
 212. HORVÁTH 1984. 230.
 213. EISEMANN 1991. 61.
 214. Uo., 57–58.
 215. Uo., 59.
 216. FÁBIÁN 1997. 117.
 217. EISEMANN 1991. 60.
 218. HITES 1997. 39–57.
 219. S. VARGA 2007. 478.
 220. MÁTÉ 2004. 9–15., 45–47.
 221. MÁTÉ 2006. 269–280.

222. SZATHMÁRI 2011. 53., 58.
223. NÉMETH G. 1987. 100–101., SZEGEDY-MASZÁK 1980. 324., HORVÁTH 1984. 155–156.
224. HORVÁTH 1984. 155–156.
Ludwig Brüchner és Quetelet tételét idézi Fábíán Ernő is: I. FÁBIÁN 1997. 36.
225. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 345–346.
226. BARANYI 1963. 88.
227. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 339.
228. HORVÁTH 1984. 218.
229. „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 áltudománynak 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 képeségeit, 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 száműzik a költészetet és a művészetet, így Homérosz *Odüsszeiáját* is. A madáchi falanszternek egy másik, az utópista szocialista tanoktól teljesen idegen eleme egyenesen a kapitalizmus ideológiájából való. Sötér István mutatott rá, hogy a végletekig vitt munkamegosztás és a minden érzelmet kivető szűk körű hasznossági elvet Madách az ún. manchesteri közgazdaságtani iskolából vette, irodalmi példája pedig valószínű a Dickens *Nehéz idők*jében szereplő, korlátoltan önző tőkés, 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.
230. BARANYI 1963. 62.
231. Uo., 98.
232. Uo., 49–52.
233. Uo., 54–60.
234. Uo., 12–16.
235. S. VARGA 1997. 160. (3. jegyzete)
236. ANDRÁS 1983. 170.
237. „Rousseau szelleme úgy lebeg a *Tragédia* fölött, mint az Úré a Bibliában a vizek fölött. Vagy még jobban. Áthatnak egymáson. Elkevered-

- nek. [...] A műfogás, amellyel Madách ezt a gátlástalan szabadrablást (szaknyelven: eklekticizmusát) láthatatlanná teszi, abban rejlik, hogy ő – másik nagy kortársával, Wagnerrel ellentétben –, nem filozófiai vezérszólásokat oszt ki az egyes szereplőkre. Vérbeli drámaíróként, nála mindig a színpadi szituáció és a mondanivaló együttes kívánalmi 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.
238. Uo., 190.
239. Uo., 193–200.
240. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 35.
Bővebben lásd a következő fejezet.
241. ANDOR 2000. 144.
242. Uo., 145.
243. „Madách és a gnoszticizmus kapcsolatának még mindig nyitva maradna egy másik fontos lehetősége, s ez a szabadművészség, mely igazolhatóan épít a gnosztikus hagyományokra (is).” BÍRÓ 2006. 60.
244. Szontagh Gusztáv filozófiájáról írja Bíró Béla: „A dualizmus az ő rendszerének is alappillére”, azonban érvrendszere homályos marad. Uo., 98., 103–105.
245. Uo., 107–199.
246. BARTA 1978. 13–14.
247. BARTA 2003. 221.
248. PALÁGYI 1900. 234.
249. Vö. BORSODY 2011.
250. „Borsody Miklós volt az egyetlen lakója a sztregovai kastélynak, akivel nézeteit 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.
251. ANDOR 2011. 15–16.
252. MÉSZÁROS 2010. 17–24.
253. Vö. FÁJ 1987. 26–40., 120–124., FÁJ 1992. 185–187.
254. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 328.
255. Uo., 341.
256. SZATHMÁRI 2011. 54–55.
257. Uo., 56.
258. Uo., 58–59.
259. BELOHORSZKY 1971. 886–896.
260. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 329.
261. FÁBIÁN 1997. 130–131.

262. L. BÁRDOS 2001. 98–101.
Bárdos József tipikus kierkegaard-i ugrásként értelmezi Ádám valamennyi „szintemelkedését”, mivel a fölfelé emelkedés feltétele a „két-ségbeesés.” 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.
263. L. 194. jegyzet.
264. SPENGLER 1994. 714–729.
265. Uo., 68.
266. KÁDÁR 2012. 47–48.
267. BARTA 1942. 152–153.
268. FÁBIÁN 1997. 48–49.
269. Uo., 80–84.
270. HUBAY 1978. 50–51.
271. Uo., 52–53.
272. MARTINKÓ 1977. 315.
273. HORVÁTH 1978. 28.
274. 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 művésziileg rendkívül szerencsésen és e műformában páratlanul szilárdan megkomponált megjelenési formája.” Uo., 30.
275. Uo., 31.
276. Uo., 32.
277. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 351.
278. LUKÁCSY 1978. 84.
279. Uo., 85.
280. Uo., 87.
281. MARTINKÓ 1978. 185. (Kiemelés az eredetiben.)
282. 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 problematikája kibontásának módja és célja, legfőképp pedig a megválaszolás »érvei« 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, bukás, küzdés, harmónia-diszharmónia, nagyság és középszerűség, egyén, vágy-cél* stb. a romantikus filozófia és költői gondolkodás kulcsszavai, kulcsviszonyai. De nemcsak mint *szavak*,

mint *tartalmak* is! Madách romantikus alapról, romantikus filozófiával, eszme- és eszményrendszerrel, etikával, mindenekeelőtt 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 értelmek, egyáltalán: mi dolgunk 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 művészetközpontú, az irracionálisok iránt ismét érzékenyebb új világszemlélet és világerzés, a »*ka-cagó 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 erőtartalékaival* 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 lelkesedettségre s a küzdésben való egyre magasabbra emelkedésre. Nem megkésített felelet ez, nem kisnemesi provincializmus, nem is aktualizáló pragmatizmus, nem nép-nemzeti kiegyenlítési szándék, hanem felelet a romantikus művészi gondolkodás- és élményforma csalódásaival, tehetetlenségeivel, bukásaival – az emberiség, nagyság, cselekvés etikai-poétikai parancsaival, elkötelezettségeivel, és a *tragikum feloldhatatlanságára* válaszoló »*mégis-mégis*« küzdés bizva-bízó halvány fényű optimizmusával... Mint előtte Vörösmarty.” Uo. 214. (Kiemelések az eredetiben.)

283. SZERB 1978. 428. (Kiemelés – M. Zs.)

284. FÁJ 1988. 31–58.

285. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 342.

286. Uo., 343.

287. Szegedy-Maszák Mihály szerint Madách 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 ezeket eleinte ésszerűtlennek véli.” Uo., 344.

288. Uo.

289. 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 hívja fel a figyelmet: KÁDÁR 2011. 84.
A hazai irodalmi műfajelméletben nem a disztópia, hanem az antiutópia megnevezés honosodott meg, mely az olvasó világához képest a térben nem létező ('seholsincs ország') és az időben igen távolra helyezett fiktív világot ironikusan, groteszk és többnyire abszurd módon jeleníti meg, mintegy az eszményi hiányának a gyűjteményeként.
290. HUORANSZKI 1999. 37.
291. E. M. Forster *The Machine Stops* (1909) című novellájának; Jevgenyij Zamjatin *Mi* (1920), Aldous Huxley *Szép új világ* (1932), George Orwell *1984* (1949), Ray Bradbury *Fahrenheit 451* (1952) című regényeinek összehasonlító elemzése az akaratszabadság hiányának szempontjából korábbi közös tanulmányunk tartalmazza. Vö. MÁTÉ – KÁDÁR 2011. 385–388.
292. L. 170. jegyzet.
293. L. 1. jegyzet.
294. RICOEUR 1987. 179–199.
295. EISEMANN 1991. 37.
296. E megközelítés pregnáns példája András László könyve. Vö. ANDRÁS 1983.
297. ERDÉLYI 1886. 469–470.; vö. VERES 1978. 173–183.
298. MORVAY 1897. 43.
299. DÁVIDHÁZI 1992. 262–263.
300. PALÁGYI 1900. 97., 312–325.
301. GÁSPÁR 1923. 134.
302. Uo., 127., 134.
303. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 324.
304. NÉMETH G. 1987. 105–106.
305. BARTA 1931. 23–26.
306. Uo., 67.
307. BARTA 1942. 34–35.
308. Uo., 153–154.
309. CSÁSZÁR 1923. 172.
310. Németh G. Béla szintén Madách „kétlelkűségéről” ír, a „liberál-roman-tikus történetfilozófia” és a pozitivizmus gondolkodásmódja által meghatározott kétlelkűségről, mely egyben egy „lírai kettős én” is: „Jellemző e tekintetben, hogy e kettős énen kívül eső szövegek elmosódtak, erőtlenné, mint az angyaloké, holott az előbbire kétségtelenül átjátszik a költő énje.” 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 szembenezés folyamán. Amit Ádám mond, amiért lelkesedik, az a szabadelvű történelemfilozófiáé, amit Lucifer felel, amivel cáfol, a pozitivistáé, materialistáé (a vulgármaterialistáé).” NÉMETH G. 1971. 159.

311. S. VARGA 1997. 26–27.

312. Uo., 157–158. (Kiemelések az eredetiben.)

313. NÉMETH G. 1987. 105., NÉMETH G. 1971. 151.

A 18. század végi és a 19. század első felének liberális-romantikus történelemfilozófiai bölcseletei „többségükben célelvűek (teleologikusak) voltak. Elvont eszmélkedéssel, spekulációval egy megvalósítandó végcél tűztek 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.” L. 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 olvasmányanyaga elsősorban német nyelvű volt, s ezen a nyelvterületen 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 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 lényegétől megfosztott embert vissza kívánta vezetni természeti lényegéhez.” L. uo., 101. (Kiemelés az eredetiben.)

Némi párhuzamot mutat e szemlélettel Sötér István meglátása, aki a két főszereplőhöz szintén nem a konkrét és szűkebben vett filozófiai

- rendszereket illeszti, hanem tágabban az ádámí „ideál” erkölcsi eszményeket valló felfogásmódját és a luciferi „reál” ezt tagadó és alapvetően determinisztikus materialista szemléletét helyezi. L. SÓTÉR 1969. 59–62.
314. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 345–346.
315. „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.
316. Uo., 349–350.
- S. Varga Pál árnyaltabban látja vitalizmus és pozitívizmus viszonyulását: „a vitalizmus a romantikus panteizmusból származik [...], ám biológizmusa 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.
317. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 351.
318. Uo., 347.
319. Uo., 326.
320. Uo., 350–351.
321. Filozófiai olvasatomhoz némileg Barta János értelmezése áll közel, ami a metafizikus gondolkodás horizontjának megkérdőjelezését illeti, ugyanakkor különbözőségünk a metafizika terminológiájának korának szűkebb illetve napjaink filozófiatörténeti kontextusa felőli tágabb értelmezéséből fakad. Barta János értelmezésében a metafizika keresztény aspektusát hangsúlyozza: 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.” BARTA 1942. 111–112.

„Az igazi eszmei harc akkor kezdődik, amikor Lucifernek sikerül még egy lázadást szítni az Úr ellen, s a maga pártjára von egy másik lázadót: Ádámot. Kettejük közt azonban nincs más közös a lázadás pusztá 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.” Uo., 113–114.

„A titáni arányúvá nőtt romantikus lángész lázadása ez, aki szembeszáll Istennel azért, mert önmagában is valami istenit érez, mert önmagát metafizikailag függetlennek érzi, s részese akar lenni a teremtésnek [...]” Uo., 115.

Ebből következik, hogy Ádám „bizonyosságot akar, teljes metafizikai tudást, s a luciferi „tudás” határozott, világos cáfolatát.” Uo., 148.

Halasy-Nagy József *Madách bölcsessége* című tanulmányában hasonlóan emellett érvel, hogy a *Tragédia* meghatározó eszméisége „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.” HALASY-NAGY 1937. 104–127. (Az idézet: 125.)

322. HABERMAS 1993. 181. (Kiemelés – M. Zs.)

323. 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.

324. HABERMAS 1993. 179.

325. Uo., 192.

326. BARTA 1942. 152–153.

327. FÁBIÁN 1997. 48–49.

328. Vö. FÁBIÁN 1997. 81–84., vö. SZATHMÁRI 2011. 55–56., vö. HUBAY 1978. 47–57.

329. HABERMAS 1993. 182–183.

330. Uo.

331. HABERMAS 1993a. 163–164.

332. HABERMAS 1998. 7–24.

333. Uo., 11.

334. Fehér Ferenc és Heller Ágnes *A modernitás ingája* című könyvük e tézisére alapozzák elemzésüket a „haladás” egyenes vonalú „téveszmé-

- jét” illetően: „A modernitás dinamikája: a dialektika. A »dialektika« kifejezést itt a szókratészi-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.
335. HELLER – FEHÉR 1993. 11–12.
336. HABERMAS 1993a. 153.
337. „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.
338. HABERMAS 1998. 42–45. (Idézet: 45.)
339. HABERMAS 1993. 179., 187.
340. Uo., 186–187.
341. LYOTARD 1993. 8.
342. A *Tragédia* filozofikuma értelmezésem és elemzésem alapján párhuzamosságot mutat a habermasi modernitás-értelmezés ’jövő felé nyitottságával’, valamint a Heller–Fehér-féle modernitás-felfogásnak azt a tagadás dialektikájában megragadó jellegével. L. a 334. jegyzet. L. HABERMAS 1998. 11.
343. A *Tragédia* filozofikumának a modernítésra jellemző minőségét, a tagadás dialektikáját és jövő felé nyitottságát a *Nyitottság, kérdésfeltevések és a válaszvariációk jellege* és a *Dialektika és a filozofikus problémakörök formaalkotó elve* című fejezetekben, mint a filozofikus problémakörök poétikai-logikai formáló elvét mutatom be, illetve a *Megformált filozofikus problémakörök* című fejezetben pedig érvényesülését vizsgálom.
344. Habermas értelmezésében az „egységet teremtő rend, mint lényeg”: *fogalmi-eszmei természetű, ideális*. Az ideálisnak, így a lét mindenkori „vezéreszméjének” feltárása a metafizikus filozófia feladata, melynek csúcspontja a hegeli metafizika. Vö. HABERMAS 1993. 182–183. Hasonlóan látja Barta János is: „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 lét-

tel ruhazza 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 beszívárog a kor szemléletébe. Az »Athenaeum«-ban olyan cikkeket olvashatott Madách, amelyek szerint a koreszme kibontakozik, eléri tökéletesedése fénypontját, aztán hanyatlik – nem semmisül meg, de átalakul. Mindebből visszhangzik még valami a *Tragédia* történelemképében.” 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.

345. Vö. HITES 1997. 39–57.

346. *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. L. LUKÁCS 1977. 493–500., vö. MÁTÉ 1994. 48–49.

347. L. HALASY-NAGY 1937. 104–127.

348. Bókay Antalnak, a relativizálódás folyamatáról nyújtott összefoglalása szerint a 19. század utolsó harmadától egyre erőteljesebbé vált ez a válságtudat: megkérdőjeleződnek a közösségi értékrendek; meginog megint 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, bizonytalanannak tűnt, az élet értékei érvényüket veszítik, a biztonságosnak hitt talpazat alatt riasztó mélységek nyíltak.” BÓKAY 1997. 76–77.

349. Fehér Ferenc és Heller Ágnes szerint a *modernitás korai szakasza* olyan metanarratívákat, filozófiai diskurzusrendszereket hozott létre, pl. a kanti, a hegeli vagy a marxi filozófiát, melynek magától értetődő narratíva-eleme a történelem teleologikus és univerzális felfogása, annak „önálló dinamikát” tulajdonítva, amely „maga hordozza saját tökéle

- tességét, végét és célját”. Így „a történetet a haladás vagy a hanyatlás formájában kell elmondani, tárgya 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.
350. 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 narratívá*”-t véli meghatározónak *Ádám* értelemről vezérelt cselekvéseit tekintve, ugyanakkor magát a teleologikusságot, összekapcsolva azt a fejlődés-elvűséggel, a haladás kérdésével illetve annak tagadásával már az első kritikusok észlelték. Vö. S. VARGA 2002. 387–404.
351. Éppen ezért igen erőteljes hangnemű kritikát kap a katolikus bírálók részéről a *Tragédia*, 1923-ban. L. 47. jegyzet.
352. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 331.
353. S. VARGA 2007. 468.
354. Uo., 466. (Kiemelés az eredetiben.)
355. S. VARGA 1994. 64.
356. „A történelmi célképzettség 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 célelvű világgép igazolhatja; ám radikalizmusa az illúziókkal való leszámolásra készíti. [...] a *Világosságot!* című versben (amely világgépi 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.
357. 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 körköröség ismétlődő gondolatkörét. Vö. BARANYI 1963. 105–109.
358. L. 278. jegyzet.
359. 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 Giambattista Vico tanítása között lát párhuzamot. L. S. VARGA 1994. 72.

360. Bővebben lásd *Az „és mégis” küzdés filozofikuma és ’új mítosza’* című fejezet.
361. 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.
362. LYOTARD 1993. 8.
Bókay Antal posztmodern-leírásában hasonlóan ezt állítja a közép-pontba: „a posztmodern szerint nincs érvényes és univerzális alapdiskurzus, nincs mindent biztonságossá tevő szellemi metanarratíva.” BÓKAY 1997. 262.
363. A modernitás azon sajátosságát, miszerint a „modernitás a tagadáson keresztül nyilvánul meg újra meg újra”. L. HELLER – FEHÉR 1993. 14.
364. Percz László szerint Hetényinél a görög bölcsélet a gondolkodás normájaként és egyben „utólérhetetlen mércéjeként jelenik meg. Megvalósul, úgymond, náluk a valódi filozófia négy föltétele: a természet élvezete, a művészet teremtése, a tudomány művelése és az „életszépi-tést» szolgáló »igaz bölcsék iskolája.»” PERECZ 2008. 106.
365. BARANYI 1963. 27–28., 40–44.
366. Percz László idézi összefoglalóan és értelmezi Hetényi János 1837-ben megjelent tanulmányát. L. PERECZ 2008. 107–108., vö. HETÉNYI 1937. 80–81.
367. 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 job-bára filozófiai illetve művészetfilozófiai, esztétikai alapúak jelenlegi vizsgálódásaim a *Tragédia* filozofikumát illetően, ezért a terminológia kapcsán a hagyományos elnevezést használom.
368. SZERB 1978. 431.
369. Vö. BELOHORSZKY 1971. 886–896., BELOHORSZKY 1973. 883–902., BÁRDOS 2001. 93., 97–98., 103–109.
370. Hubay Miklós a bukás „élménye”, a „kudarc mint egzisztenciális probléma” vonatkozásában von párhuzamot a *Tragédia* és Camus között. L. HUBAY 1978. 52–53.
371. Uo., 9.
372. 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 „változtat-lan kör”-ben futná be „pályáját a fejlődéseszmét megtestesítő emberiség is”, megtalálható Hetényi János „*A rögtön-ítéletéről*” című írásában (megjelent az Athenaeum 1937-es első kötetében), ahogy a fen-

- tebb idézett, az erkölcsi haladásra vonatkozó gondolat is. Vö. BARANYI 1963. 103., 108–109.
373. BARTA 1978. 13–14., BARTA 2003. 221.
374. SÓTÉR 1969. 70.
375. MEZEI 1977. 353–354.
376. Bővebben lásd a következő fejezet, valamint a *Megformált metafizikus problémakörök* című fejezet.
377. BARTA 1942. 12–13.
378. 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.
379. 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 Timár Árpád foglalta össze. Vö. TIMÁR ÁRPÁD, *Utószó = POPPER Leó* 1983. 123–130.
- Majd Jaußt 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 e popperi gondolatok értelmezéstörténetét. Vö. SOMHEGYI 2005. 419–436. Somhegyi Jauß megkérdőjelezhető megjegyzésére is utal, Lukács és (az 1911-ben meghalt) Popper viszonyát illetően. A joggal megkérdőjelezett jauß-i kijelentés Popper Leó elfeledtségének okára 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.
380. 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 Lukáccsal véli azonosíthatónak, vö. RADNÓTI 1984. 47.; Jauß-hoz hasonlóan vélekedve, vö. JAUB 1997. 290–293.
381. POPPER Leó 1983. 5.
382. Uo., 8.
383. Uo., 9.
384. Uo., 10–11. (Kiemelés – M. Zs.)
385. Uo., 12.
386. Hévízi 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.
387. Ennek lényegi summázata, a Töredékek „1. Theorémá”-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 kevésbé (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.
388. *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.
389. „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.)
390. Uo., 79.
391. Uo., 73. (Kiemelés az eredetiben.)
392. JAUB 1997. 291–292.
393. Uo., 291. (Kiemelés – M. Zs.) Hévízi Ottó szerint a jauß-i értelmezés a popperi „gondolat lényege mellett megy el”, mivel szerinte a 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 rendszeréhez igazítják Popper gondolatait.
394. „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 gondolod, a kételyekben van valami felismerés.” POPPER Leó 1983. 11.
395. Kelemen János elemzésével egyetértve Eco „nyitott mű elmélete úgy válaszolja 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 a művészi formaelveknek és poétikáknak köszönhetően nyitott. A nyitott mű elmélete ezért poétikai elmélet.” KELEMEN 2007. 16.
- Eco a formát egy produkció végpontjaként és egy fogyasztás kiindulópontjaként tételezi, így a „nyitott mű modellje nem a művek feltételezett tárgyi strukturáját, hanem a műhasználati viszony strukturáját alkotja újjá. Egy forma akkor írható le, ha létrehozza saját értelmezéseinek rendjét.” ECO 1998. 60–61.
396. GADAMER 1984. 259–264.
397. Vázlatosan összefoglalva S. Varga Pál 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 sújtott le arra a műre, amely véleménye szerint a legsúlyosabban szenved a kórban.” S. VARGA 1997. 28.
- A határozott világnézet hiányát jelző kritikai vonulatot és a klasszikus tragédia ismérveit számonkérő 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 bukhatnak 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 ismételten Barta János hívta fel először a figyelmet. Uo., 30–31.
398. S. Varga Pál Szegedy-Maszák Mihály tanulmányának zárósoraira utal: „Végso 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, szövegek felől Szegedy-Maszák Mihály által meglátott másik elvet, mégpedig a „hasonmás” elvét, mely a szereplők viszonyrendszerében érvényesül. L. S. VARGA 1997. 33., vö. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 324–325.
399. S. VARGA 1997. 35.
400. S. VARGA 1997. 37., vö. MARTINKÓ 1977. 321–327., vö. BARÁNSZKY-JÓB 1974. 358–371.
401. S. VARGA 1997. 37–38., vö. IMRE 2002. 149–178.
402. S. VARGA 1997. 38–43.
403. Uo., 157. (Kiemelés – M. Zs.)
404. MÖM I. 19.
405. BARTA 1942. 166.
406. GADAMER 1984. 262.
407. Uo., 259–262. (Az idézet 259.)
408. BARTA 1942. 115.
409. BARTA 1942. 124–125.
410. Barta János a metafizikai kérdések mellett két évtizeddel későbbi tanulmányában ugyanilyen fontosnak tartja a történetfilozófiai kérdéseket is. Vö. BARTA 1976. 293.
411. KARINTHY 1923. 123.
412. GADAMER 1984. 264.
413. 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.
414. GADAMER 1984. 261.
415. Uo., 264.

416. Uo., 262.
417. Uo., 259.
418. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 357.
419. 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.
420. Bővebben lásd *A feszültségteremtés, mint az intenzív esztétikai hatás forrása* című fejezet.
421. Erre a megoldatlanságra, tudomásom szerint először Barta János utal. L. BARTA 1931. 78.
422. A megértési folyamat e visszacsatoló mechanizmusát először Riedl Frigyes veszi észre, amikor a mű végén elhangzó isteni biztatás és az álomképek pesszimizmusa közötti diszharmóniára, diszkrepanciára hívja fel a figyelmet, miszerint ahogy Ádám, úgy az olvasó sem tudja feledni „az álomképek sötéttségét. A szörnyű látványokat”, a véget. L. RIEDL 1935. 86.
423. Megjegyzem, a nyitottság szabályozott karakterét mi sem bizonyítja jobban, mint hogy a *Tragédia* (eszmeiségének) értelmezéstörténete a számtalan variánsban belül néhány alapvető, többnyire ellentétes vonulatra bomlik az egyes filozofikus problémakörök esetében, melyek nem vagy állnak dialógusban egymással.
424. S. VARGA 1997. 159.
425. S. VARGA 2007. 474. (Kiemelés: M. Zs.)
426. S. VARGA 1997. 19.
427. A hagyományos és a heideggeri filozófiai hermeneutika ezen aspektusait Heller Ágnes különíti el. Vö. HELLER Ágnes 2010. 19., 21–23.
428. Ezt az univerzális jellegű világmagyarázatot az értelmezéstörténet gazdag filozófiai forrás- és párhuzamkeresésének okaként érintettem *A Tragédia filozófiai forrásairól és gondolati párhuzamairól* és a *Filozofikus diszkurzus és narratívák a Tragédiában* című részfejezetekben.
429. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 323.
430. Gadamer kifejezését alkalmaztam. L. GADAMER 1995. 45.
431. E problémát a *Katartikus-e a Tragédia?* című tanulmányomban mutattam be, vö. MÁTÉ 1997. 122–133.
432. Bővebben lásd *A feszültségteremtés, mint az intenzív esztétikai hatás forrása* című fejezet.
433. Bővebben lásd az *Értelemadás és értelemhiány, Ádám bizonyos bizonytalansága* című fejezet.
434. A további fejezetekben az ismétlés elkerülése végett nem vizsgálom az egymást kizáró érvelésű recepciótörténeti háttérrel, mivel annak eddigi

- legalaposabb áttekintését és kritikus feldolgozását szintén S. Varga Pál könyvében lelhetjük meg, akár a monizmus és a dualizmus, akár az anyag és a szellem, vagy az egyes főszereplők sajátos szolamát és világgképét, 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 nem született az irónia különböző formáit bemutató elemzés sem a *Tragédiát* illetően S. Varga Pál összegző tanulmányán túl. Vö. S. VARGA 2007. 461–481.
435. S. VARGA 1997. 159.
436. Szinte valamennyi további fejezetben érintem az ember-mivolt sajátosságainak felismerési fokozatait, az önértelmezés aspektusait.
437. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 324–325.
438. MÖM II. 752.
439. Bárdos József meggyőző elemzésében a három főszereplő isteni részeinek, az Úr „erő-tudás-gyönyör” hármasságából Évához a gyönyört rendeli, Ádámmal az erőt, mely a kucsszavak szintjén is megjelenik: „erő, uralom, bírás, küzdés, csatázás jelzi a szövegben, hogy Adámról 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.
440. S. Varga Pál idézi Gehlent, I. S. VARGA 1997. 110., vö: GEHLEN 1976. 453.
441. Bárdos József kulcs-szó elemzésében az Úr „erő-tudás-gyönyör” hármasságából ez utóbbit Évához rendeli. L. BÁRDOS 2001. 24.
442. 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 teremtette ész világa. Éva az, aki a szerelem hatásával, a Lucifer által szét nem téphető vékony szál által eszméinek elbukását is elviselhetővé, továbbgondolhatóvá, továbbélhetővé teszi Ádámmal. Ugyanakkor ő az, aki nagyon is a luciferi szándékoknak megfelelően még kiábrándítóbbá, még reménytelenebbé teszi gyakran az egyes korok valóságát: aki büneivel, hűtlenségével és megvásárolhatóságával még hitványabbá teszi a feudális avagy kapitalista közkerkölcsöket, aki még véresebbnek látta a heroikus forradalmat, aki még állatiasabbá festi az emberiség haldoklását.” BENE 2007. 105.
443. S. VARGA 1997. 101–102.
444. Uo., 102.
445. Uo., 103.
446. Uo., 60.

447. E mondat problematikusságát S. Varga Pál a következőképpen foglalja össze: „A mondat, tudjuk, eredetileg így hangzott: »Fiad bűnben, trón bitorán fogamzott« – ami csakis az egyiptomi színre vonatkozhat. Madách egyik első kritikusa, Szász Károly vette észre, milyen bizonytalmak 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 véglegesítése”-t, mely nem más, mint az emberfaj folytatása az utódokban, így a luciferi szólamba beilleszthető e mondat.
448. S. VARGA 2007. 473–474.
449. S. VARGA 1997. 59. (Kiemelés ez eredetiben.)
450. Uo., 60.
451. Uo., 69. Az idézett szövegrészben S. Varga Pál Bécsy Tamás tanulmányára hivatkozik, vö. BÉCSY 1973. 333.
452. A hit hermeneutikája és a gyanú hermeneutikája kifejezéseket Ricouer nyomán és Bókay Antal értelmezése alapján 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.
453. A luciferi stratégiát korábbi tanulmányomban részletesen elemeztem. Vö. MÁTÉ 2004b. 25–33.
454. GADAMER 1990. 177.
455. S. VARGA 2002. 395.
456. S. VARGA 1997. 62–69., 91–120.
457. Eisemann György motivikus láncolatban elemezte a főbb filozófiai kulcsszavakat, középpontba helyezve az eszme, erő, jóság, 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, jóság, az anyag és a szellem kifejezések kontextusában. Vö. BÁRDOS 2001. 13–33.
458. 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 ellentéteken át haladó, fölismerő és ítéletformáló szerepéhez van kötve”; drámai-lírai vonásának belső polemikusságát; költői nyelvének „intellektuális provokációját”; „képhasonlat nélküli metaforikáját; szituációs metaforikáját és egyben jelképrendszerének sajátosságait; művelődéstörténeti utalásrendszerét; nyelvének méltóságát és történeti rétegeztségét. L. NÉMETH G. 1987. 109–113.

459. Az egymástól radikálisan különböző ’megfejtésekben’, melyekre az értelmezéstörténetben számtalan példát találhatunk, óhatatlanul bevonódnak szövegen kívüli, külső elemek is és az eltérések néha megdőböntöttek. A „tömény és sokréti 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 helyezetten szintén S. Varga Pál elemzett. L. S. VARGA 2000. 114–127.

460. A líraiság tragikai mozzanatait először *Schöphlin Aladár* vizsgálta: a *Tragédiát* genealógiája felől alapvetően „lírai természetű”-nek látja, míg alapproblémafelvetésének megoldását ugyanakkor egyrészt szatirikusnak, másrészt döntően tragikusnak véli: „A lírája sodrából folyik a tragikus hang. Tragikainak kell felfogni a mű befejezését is. Külsőleg nem tragikai a szónak megszokott értelmében, képtelenség is lett volna Ádámot a 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 tragikai.” SCHÖPFLIN 1923. 173–175.

461. Vö. MARTON 2012. 35–42.

462. S. VARGA 2007. 462.

463. Vö. S. VARGA 1997. 46–56., 62–69., 71–91.

464. S. VARGA 2007. 462–464.
465. Uo., 469.
466. Az ironikus mozzanatok néhány további példája Szili József *A Tragédia iróniája* című tanulmányában olvasható, mely egyben Karinthy Frigyes 1923-ban, a Nyugatban megjelent Madách-tanulmányának értelmezését is nyújtja. L. SZILI 2008. 29–43.
467. Marton Árpád Lucifer érvelésmódjait és meggyőzési technikáit elemzi, különösen a második szín csábítási jelenetére koncentrálna, kiemelve a hiteles színezetben való feltűnés, a csúsztatás, a behízélgés, a gyanúsítás, a nyomatékositás, az ismétlés általi hitelesítés, a fantomizáció, a soha vissza nem térő alkalommal való kecsgetetés és a gyors cselekvésre való ösztönzés technikáit mint a befolyásolás manipulatív eszközeit. L. MARTON 2012. 35–42.
468. 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 két évtizeddel 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.
- Sóter István szintén nem lát gondolati egységet a *Tragédiában*, hanem „a benne feszülő lírai-drámai tartalmat” értékeli, azonban véleményünk csupán részben egyezik, mivel meglátásom szerint a filozofikum folyamatosan formálódó jellege éppúgy ’lenyűgöz(het)’ az olvasót, mint a lírai-drámai tartam. SÓTER 1979. 179–180.
469. Szegedy-Maszák Mihály szerint is a *Tragédia* „szövege mindvégig a problematizmus és nem a szisztematizmus közegében mozog”. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 357.
470. Szinte természetesnek mondható, hogy néhány elemzés vagy kritika részben ennek ellentettjét, így a filozofikumnak a rendszerjellegét állítja. Néhány jellemző példát kiemelve azokból az elemzésekből és kritikákból, melyekkel nem értek egyet, mégpedig a hegeli alapú egységes gondolatrendszer állításában. Bárdos József: „a mű minden eleme e rendszer hordozója”, s ez nem más szerinte, mint a hegeli triád: vö. BÁRDOS 2001. 93–94. Illetve egy újabb megállapítása arra kérdésre, milyen is Madách filozófiája: „ez a filozófia egy a Büchner igazát

- kényszerűen elfogadó, azaz a materializmussal szembenező hegelianus Kierkegaard-olvasata.” Uo., 109.
- Filozófiai tézisgyűjteménynek, dialogizált tankölteménynek véli a *Tragédiát* Lukács György (l. 19. jegyzetet).
- Hegeli alapú ellentétek sorozatába állított eszmei forrás-anyag gyűjteményként értelmezte András László Madách művét. Vö. ANDRÁS 1983.
471. Bővebben lásd a *Filozófiai diszkurzus és narratívák a Tragédiában* című fejezet.
472. 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.
473. Szegedy-Maszák Mihály megerősíti a szókratészi dialógus hagyományára való visszaulást. L. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 320.
474. NÉMETH G. 1987. 106.
475. S. Varga Pál szintén 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 moralításokban. A párbeszédesség 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.
476. Korábbi tanulmánykötetemben utaltam a szókratészi-platóni dialektikával párhuzamba állítható sajátosságra. Vö. MÁTÉ 2004. 37.
477. Vö. MÁTÉ 2006. 269–280.
478. Bővebben lásd *A Tragédia filozófiai forrásairól és gondolati párhuzamairól* című fejezet.
479. Platón *Parmenidész* és *A szofista* dialógusaival. PLATÓN II. 1984. 809–895., 1071–1229.
480. GADAMER 1984. 257.
481. A kastélyban nevelkedő unokaöccs, Balogh Károly (fia által kiegészített és kiadott) visszaemlékezéséből idézek: „Egy faliszekrényben volt a kis kézikönyvtár, míg a nagy könyvtár, vaskos, s bőrkötésű föliánsaival, 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 Cosmosa, mely kedvenc olvasmánya volt nagybátyámnak*, Fesslernek németnyelvű magyar történelme: »Die Geschichten der Ungern und ihrer Land-sassen«, – mely munkát Fessler nagyrészen a besnyői kolostorkert tölgyfái alatt írta, – s Gibbon-nak híres műve a római birodalom hanyatlásáról és bukásáról.» BALOGH 1924. 22–23. (Kiemelés – M. Zs.)
482. Veres Szilárda visszaemlékezését Madáchról 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 fölszínre vetődött. Minden szakban járatosnak látszott: természettan, csillagászat, orvostudomány, néprajz, világtörténelem egyaránt foglalkoztatták. Mindre ráért, rengeteg sokat olvasott és mindenkől kivonatokat, jegyzeteket készített. Egy időben különösen Humboldtról 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 német az erkölcsi kosmosnak írja meg Az ember tragédiájában.*” L. PALÁGYI 1900. 282–283. (Kiemelés – M. Zs.)
- Palágyi monográfiájában még egyszer megismétli e feltételezést, ahogy azt a *Tragédia* filozofikus forrásairól szólva már idéztem: Humboldt *Kosmosa* „hozzájárult ihletének föllobogtatásához. Világosan állhatott előtte, most ő nem a physikai Kosmost – mint ama német bűvár, hanem az erkölcsi Kosmost akarja megírni.” Uo., 338.
483. BÉKÉS 2004. 155. (Kiemelések az eredetiben.)
484. Alexander Humboldt *Kosmos*ának előszavából idéz Békés Vera. BÉKÉS 2004. 154.
485. Vö. BÉKÉS 1997.
486. BENGI 2001. 130–146.
487. BÉKÉS 2010. 28.
488. Uo., 23–40.
489. SCHELLING 1985. 828. Vö. BÉKÉS 2010. 29. (Kiemelés – M. Zs.)
490. MŐM II. 756. (Kiemelés – M. Zs.)
491. Bővebben lásd a *Megformált filozofikus problémakörök* című fejezet.
492. SZEGEDY-MASZÁK 1880. 363.
493. BARTA 1942. 171–172.
494. NÉMETH G. 1987. 109–113.
- S. Varga Pál a szentenciák kontextus-tömörítő, jelentéskonzentráló erejét is vizsgálja. L. S. VARGA 2000. 114–127.
495. Korábban megjelent tanulmánykötetemben részleteztem. Vö. MÁTÉ 2004. 15–40.

496. Vö. S. VARGA 2007. 461–480.
497. L. 492. jegyzet. A problémakörök lehetséges megoldási módozatainak logikai strukturáltságát a *Nyitottságának, kérdésfeltevéseinek és választásivariációinak jellege* című részfejezetben mutattam be.
498. Vö. MÁRKUS 1992. 73–74.
499. Vö. KOESTLER 1998., MÁTÉ 2005a. 95–103.
500. 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.
501. Vö. KOESTLER 1998. 23–25. (Az idézet: 23.)
502. Uo., 112.
503. Koestler szerint már maga a műalkotás létezése, ontológiája is erre a bizsziatív alapmintázatra épül, hiszen minden műalkotás illúzió, de fiktitivása 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” világi között, és így az illúzió mágiája lényegében képessé teszi a szemlélőt arra, hogy „meghaladja személyes azonosságának szűkös határait és részesüljön a létezés más minőségeiben.” Vö. uo., 399–409.
504. A 'nem konvencionális' költői metafora oszcilláló esztétikai hatásmechanizmusáról bővebben l. MÁTÉ 2007a. 117–125.
505. KOESTLER 1998. 140.
506. Uo., 409.
507. HANKISS 1985. 488–598.
508. Uo., 467–487.
509. Uo., 497.
510. Uo., 574–598.
511. Uo., 228–248., 497–510.
512. 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 stb. stb. között – s minthogy minden egyes átcapással, 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-átsapó, megsemmisülő és felvillanó ellentétek egyenként parányi, együttesen azonban igen intenzív energiája sugározza.” Uo., 595.
513. Uo., 497., 581.
514. Vö. HANKISS 2008. 185–196.
515. Uo., 185.
516. Uo., 201.
517. Uo., 220–221.
518. Uo., 202.
519. PALÁGYI 1900. 336–337.
520. BARTA 1976. 5.
521. HUBAY 1965. 122–125.
522. MADÁCSY 1998. 124–136.
523. MŰM II. 563–569.
524. MŰM II. 564–565.
525. S. VARGA 2007. 462.
526. Bécsy Tamás 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 Sötér 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 összetettnek 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. Vö. BÉCSY 1973. 312–337. (Idézet: 327., 335.)
527. „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.
528. BENE 2000a.
529. Az idézett mondat folytatása: „aminthogy az esztétika a filozófus vizsgáztatódása, hogy nem lehetett költő.” SZERB 1978. 425.

530. HUBAY 1978. 54.
531. Részben az ellentétesen és folytonosan elmozduló idősíkokra figyel Hubayhoz hasonlóan Bene Kálmán, amikor a *Tragédia* szerkezeti modelljét a következőképpen véli leírhatónak: keretszínnek (1., 2. 3., 15. szín) az idők kezdetét, a mitikus idősíkot jelentik 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.
532. MÖM II. 865.
533. 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.
534. MÖM II. 877.
535. Koestler összefoglaló meghatározása a teremtő alkotásról: „A teremtő cselekedet nem a szó ószövegségi 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.
536. Az olykor mehökkentő kombinációkat létrehozó jelleget teszi szóvá S. Varga Pál is. L. S. VARGA 1997. 7.
537. L. 1. jegyzetet.
538. KARINTHY 1923. 122.
539. HUBAY 1978. 49.
540. L. a 15. jegyzet.
541. MÖM II. 578.
542. Uo., 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.
543. BARTA 1978. 14.
544. MÁTÉ 1997. 125.
545. EISEMANN 1991. 58.
546. MARK 1973. 928–954.
547. SÓTÉR 1969. 59–62.
548. BÉCSY 1973. 303.
549. S. VARGA 1997. 104.

550. Bővebben lásd *A két-világ narratívája a madáchi lírában és a Homogenizáció a korai német jénai romantikus esztétikákban és a Tragédiában* című fejezetekben. A kora-modern két-világ „magasságkülönbségének” narratívája éppoly meghatározónak mutatkozik a Van és a Kell világának szakadéka, végletes szembenállása illetve átjárhatóságának dilemmája révén a madáchi bölcséleti lírában is, melyet értekezésem második részében vizsgállok.
551. L. 549. jegyzet.
552. Bővebben lásd a *Filozófiai diszkurzus és narratívák a Tragédiában* című fejezet.
553. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 332. (Kiemelés – M. Zs.)
554. E kettősség együttlevőségére S. Varga Pál hívja fel a figyelmet, például 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.
555. Az Úr monizmusának kizárólagosságát illetően Bárdos József az első szín és az utolsó szín zárójelenetét összevonva emeli ki az Úr szólamát, annak kizárólagos érvényességét hangúlyozva 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 bűjtött dualizmus. Vö. BÁRDOS 2001. 15–16.
556. Ricoeur a rossz eredetéről és létokáról való elmélkedés történetiségét a filozófia és teodícea argumentatív keretein belül vizsgálja. L. RICOEUR 1999. 93–116.
557. A válaszkeresés 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 mitológiaiakban 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 vallásban.” HANKISS 1985. 328.

558. BALOGH 1924. 22.
559. „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.
560. BALOGH 1924. 32.
561. Uo., 47.
562. Uo., 40–41.
563. Az angyalok *teremtéséről*, jókról és rosszokról egyaránt sehol sem beszél a Biblia, teremttségüket 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 bukásor az angyalok feje, a „tagadás ősi szelleme”, a sátán volt, akit „e 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.
564. E vitára Glasenapp összefoglalása alapján utalok, l. GLASENAPP 1984. 296.
565. BÖHME 1990.
E gondolat majd Kantnál folytatódik *Az emberiség egyetemes történetének eszméje világpolgári szemszögből* című művében. A párhuzamokra Szathmári Botond hívja fel a figyelmet, l. a 222. jegyzet.
566. S. VARGA 2007. 463.
567. S. VARGA 1997. 47.
568. Uo., 53–55.
569. Uo., 58.
570. 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.

571. Uo., 52–53.
572. Uo., 62.
573. 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 emberméltóság lázongása a halálra korbácsolt rabszolgában: »a haldokló hagyományos 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 alkatba. Vad kárörömmel nézi az értékek bukását, a nagyinak lealacsonyodását, sőt maga is segítene letaszítani (... minden szentet kárörvendve vonsz a földnek porába ... XIV. szín).” BARTA 1942. 113. Összefoglalóan: „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 leselekedik mögötte, hogy mindezeket az értékeket sorra lerombolja, látszat-voltukat kimutassa, s Ádámot saját romantikus, verombolj leke magasabb rendű igényei megvalósíthatatlanságáról, a lét értéktelenségéről, az anyag, a bűn és a rossz mindenhatóságáról meggyőzze.” Uo., 116–117.
574. E szövegrészt többen nem Ádám öngyilkossági terve megkérdőjelezésének, hanem a sikerének korán örülő, luciferi kioktatásként is értelmezik. L. S. VARGA 1997. 89.
575. Bővebben a *Filozófiai diszkurzus és narratívák a Tragédiában* című fejezet.
576. ALEXANDER 1909. 229. Alexander Bernát mellett Voinovich Géza, Horváth Károly nézőpontjait S. Varga Pál mutatja be. Kizökönt-e Lucifer szerepéből a londoni szín elejét? – kérdésre válaszolva nézőpontommal megegyezően a nem mellett érvel, mivel Ádám és Lucifer nézőpontjának közeledésé-ként értékeli, de ez a közeledés csak látszólagos. Vö. S. VARGA 1997. 81–83.
577. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 326.
578. Uo., 330.
579. S. VARGA 1997. 81.
580. 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. Úgy vélem, e szándékosnak tekinthető luciferi félreértés a kezdete az űr-színbeli rosszakarásnak, mely végül jót okoz, az ádámí „élet küzdelem” felismerést.

581. Andor Csaba szövegekölzése alapján, I. ANDOR 1999. 225–227.
 582. HORVÁTH 1984. 157.
 583. ANDOR 2000. 97–98., 119–121.
 584. MÁTÉ 2004. 107–108. (Első megjelenés 2002-ben.)
 585. „Mindig csak annyi készül, amennyi a fenyőasztalra elfér. [...] Elkészül néhány sor, esetleg egy-két strófányi vers, és azt memorizálni kell. A memória legjobb támasza pedig a magyar költészetben éppen a rím. Teljesen kézenfekvőnek tűnik, hogy Madách a börtönben rimes verset alkotott. Nyilván Luciferről, ha már ez volt a cím.” BÁRDOS 2003. 101–102.
 586. POSZLER 1996. 23.
 587. NÉMETH László 1983. 652.
 588. ARANY 1966. 337.
 589. Bővebben lásd *Az „és mégis” küzdés filozofikuma és 'új mítosza'* című fejezet.
 590. „Ádám bizonyosságot akar, teljes metafizikai tudást, s a luciferi »tudás« határozott, világos cáfolatát.” BARTA 1942. 143.
 591. E konkrét kanti párhuzam vonatkozásában I. HORVÁTH 1984. 230. Bővebben lásd *A Tragédia filozófiai forrásairól és gondolati párhuzamairól* című fejezet.
 592. BARTA 1942. 166.
 593. Uo., 115.
 594. *A Tragédia filozófikus forrásairól és gondolati párhuzamairól* című részfejezetben mutattam be a luciferi szöveg filozófiatörténeti hátterét az értelmezéstörténet kontextusában.
 595. SZERB 1978. 431.
 596. NÉMETH László 1983. 656.
 597. HORVÁTH 1984. 236–238.
 598. L. 282. jegyzet.
 599. BARANYI 1963. 133.
 600. Uo., 134.
 601. Uo., 131.
 602. L. 596. jegyzet.
 603. SZERB 1978. 431.

604. Sík Sándor három publikált tanulmánya és egy, a XIX. század irodalmát bemutató, könyvatos előadásjegyzete foglalkozik bővebben Madách Irmével, illetve főművével. 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.
- Sík Sándor az egyetemi jegyzet Madáchra vonatkozó anyagát lényegesen kibővítve, tanulmány formájában publikálta a Budapesti Szemlében, 1934-ben. A következő ezt továbbgondoló Madách-értelmezés 1961-ben a Vigiliában jelent meg *A százéves Ember Tragédiája* címmel. Sík Sándor-monográfiámban részletesen elemzem e Madách-tanulmányokat. Vö. MÁTÉ 2005. 129–143.
605. SÍK 1934. 229–243.
606. KANT 1995. 605.
607. 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 hegeli – 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 akkor még nem ismerve (mely ma már elérhető a Digitális Madách Archívumban is), ettől függetlenül magam is hasonló párhuzamokat állítottam fel egy korábbi tanulmányomban. Annyiban 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 szövegegész filozofikumára tekintettel vontam párhuzamot. Vö. MÁTÉ 2006. 269–280., vö. STRIKER 1996. 92–93., vö. LOTZE 1981. 97–98.
608. KANT 1995. 42.
609. Bővebben lásd a *Filozófiai hermeneutikai argumentáció* című fejezet.
610. A tiszta gyakorlati ész alaptörvénye: „Cselekedj úgy, hogy akaratom maximája mindenkor egyszersmind általános törvényhozás elvéként érvényesülhessen”. KANT 1998. 42.

611. L. 320. jegyzet.
612. KANT 1998. 168–172.
613. Vö. PERECZ 2008. 107–110.
614. L. 208. jegyzet.
615. A VII. század közepén írásba foglalt *Korán* vallási mítosza egy újabb variánsot hoz létre. Allah agyagból és vízből alkotta Ádámot és életet lehelte belé. A bűnbeeséssel azonban nem nehezedett az emberiségre az eredeti bűn (Q 2,33), mivel Ádám később megbánta vétkeit 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.
616. Vö. LÉVI-STRAUSS 1971. 136–138.
617. Például Milton *Elveszett Paradicsom*ában Ádám hasonlóan az egész emberi nemet jelképező mitikus hős. Milton Ádámnak és Évának a bűnbeesés miatti lelkiismeretfurdalását hangsúlyozza, az Ádám-mítosz újszövetségi, teológiai értelmezését véve alapul. Az *Elveszett Paradicsomban* Mihály 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. L. HORVÁTH 1984. 135–136.
618. Az első összehasonlítás a Bibliával Alexander Bernát szövegmagyarázata, I. ALEXANDER 1909. Az eddigi legalaposabb összevetésnek Pollák Miksaé tekinthető. Vö. POLLÁK 2009.
619. Thomas R. Mark a *Tragédia* „megváltás”-jellegét hangsúlyozza. Vö. MARK 1973. 928–954.
620. 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 Úristenként) 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.
621. Paul Ricoeur szerint „ezáltal lesz az ember a gonosz kezdetévé, azon a teremtésen belül, amelynek abszolút kezdete viszont az isten teremtő aktusa.” RICOEUR 1987. 124.
622. „De a jó és rossz tudásának fájáról ne egyél, mert amely napon eszel róla, meghalsz.” (Ter 2,17)

623. Az Úristen a bűnbeesésről kérdezve, egy kauzális, ok-okozati láncolatot indít el: „Ettél a fáról, melyről megtiltottam, hogy egyél? Az ember így válaszolt: „Az asszony adott a fáról, akit mellém rendeltél, azért ettem.” Az Úristen 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 gyümölcséről mondta: Ne egyetek belőle, ne érintsetek, 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 ’féltekenység’: Isten nem akarja, hogy az ember hozzá (hozzájuk) hasonlatossá váljék. A bűn elkövetése 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 *Őszöveltség* egészében is étiológiai 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 ősszülők 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; Sir 25,24; Bölcs 2,23–24.)
624. RICOEUR 1987. 123.
625. Uo., 128–129.
626. POLLÁK 2009.
627. 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.

628. Az első szín égi jelenetének kezdete Goethe *Faustjára* emlékezett annyiban, hogy mindkét helyen az angyalok kara és három illetve négy főangyal zengi a dicsőhimnuszt az isteni teremtés tökéletességéről. Pollák Miksa szerint itt a Jób könyve és Goethe *Faustja* „együttesen hatottak”. POLLÁK 2009. 33.
629. „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 világgömbjén« »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.
630. Az értelmezéstörténetben hangsúlyozott eltérés, hogy a *Tragédiában* két fa szerepel, míg az Ószövetségben 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 különbözősögből jónéhány következetlenség 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 következetlenségek azonban látszólagossá válnak S. Varga Pál szerint, ha a két szólam, az Úr és Lucifer szólamának saját érvényességéig horizontja felől közelítünk. Vö. S. VARGA 1997. 71–76.

631. Pollák Miksa szerint: „Ez teljesen bibliai szólás, megtalálható a Krón. II. k. 15. f. 2. versében: „Az Úr vagyon veletek, ha ti is övele lesztek; ha őt kerestek, megtaláljátok; *de ha őt elhagyjátok, 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.
632. Uo., 423.
633. Uo., 44–45. (Kiemelések az eredetiben.)
634. HORVÁTH 1984. 157–158.
635. Vö. LÉVI-STRAUSS 1971. 133–149.
636. Például 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.
Bővebben lásd a *Homogenizáció a korai német jénai romantikus esztétikákban és a Tragédiában* című fejezet.
637. WEISS 2000. 94–104.
638. „aki mindig törekedve fáradozik, azt mi meg tudjuk menteni (»Der Immer strebend sich bemücht, Den können wir erlösen«) – éneklí az anyagi kar” Goethe *Faust*-jában. L. HORVÁTH 1984. 178.
639. Uo., 237–238.
640. NÉMETH László 1983. 646–647.
641. Madách Imre levele Nagy Ivánhoz. L. MÖM II. 929.
Terentius Maurus *Carmen heroicum*-jának szállóigévé vált sorát idézi Madách.
642. Szegedy-Maszák Mihály *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata* című könyvében elsősorban a különböző művészeti ágak kapcsolataival foglalkozik, valamint azt vizsgálja, hogy mi történik, ha egy művet más médiumba helyeznek át. Vö. SZEGEDY-MASZÁK 2007.
Megjegyzem, a jövőben tervezett Madách-kutatásaim folytonossága éppen a *Tragédiának* más művészeti közegbe való áthelyezésének problematikája felé mutat.
643. BLASKÓ 2010. 9–12.
644. VARGA Emőke 2007. 28.
645. A Digitális Madách Archívum illusztráció-gyűjteménye a teljes archívum-anyaggal együtt hozzáférhető a Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtárban, Szegeden, mely a külföldön megjelent kiadások illusztrációit is tartalmazza.
646. Az igen gazdag Madách-illusztrációkat Varga Emőke elemzi több tanulmányában. Vö. VARGA Emőke 1997. 199–212., VARGA Emőke 1998. 96–115., VARGA Emőke 2008. 118–125., VARGA Emőke 2012. 181–243.

- A *Tragédiáról* készült fametszetekről, Bartoniek Anna, Buday György, Kákonyi István, Szinte Gábor, Fáy Dezső fametszet-sorozatairól nyújt átfogó képet Képiró Ágnes. L. KÉPIRÓ 2011. 124–131.
647. BLASKÓ 2010. 88.
648. VARGA Emőke 2012. 181.
649. Uo., 182.
650. Nagypapja, Horánszky Lajos tevékenységét foglalja össze ifj. Horánszky Nándor, így a Madách-émlékmű felállításának történetét, dokumentálva Rigele Alajos 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 művemről 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.” Rigele Alajos az idézett levelet Horánszky Lajoshoz írta. L. HORÁNSZKY 2005. 19., 22.
651. Czene Gál István festmény fotója a Palócföld 2008/3 számának címlapján látható, többi festménye a Digitális Madách Archívum illusztráció-gyűjteményében.
652. Jéga Szabó László műalkotásai a kecskeméti XVI., a XVII. és a szegedi XVIII. Madách Szimpóziumon voltak kiállítva, valamint láthatóak a Digitális Madách Archívum illusztráció-gyűjteményében.
653. Vö. SPENGLER 1994. 714–729.
654. Vö. ENYEDI 2010.
655. Gyémánt Csilla több tanulmányában is a szegedi színház történeti hátteret mutatja be. Vö. GYÉMÁNT 1997. 212–230., GYÉMÁNT 2008. 125–140.
656. Dr. Németh Antal emlékének ajánlja könyvét Koltay Tamás, Németh Antal színház történeti 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.
657. MARTON 2011. 4–5.
658. Zappe László kritikust idézi Gyémánt Csilla. L. GYÉMÁNT 1997. 215.
659. A három rendezést vázlatosan hasonlítja össze Andor Csaba, I. ANDOR 2012a. 13–20.
660. A szegedi szabadtéri előadásról egy werk-könyv is készült, mely az előadás születésétől, az indulástól a megvalósulás „ünnepéig” követi végig az összművészetinek is tekinthető alkotómunka folyamatát. A könyv lapjain a számtalan fotó mellett Bérczes László jónéhány interjúja és Vidnyánszky Attila hosszabb írása olvasható, három nagy *Tragédia*-rendezésének 12 éve tartó alkotófolyamatába avatva be az olvasót. Vö. VIDNYÁNSZKY – BÉRCZES 2011.

661. Magony Imre a *Tragédia* nevezetes rádió-hangjátékaról írt bővebben, l. MAGONY 2008. 50–60.
662. L. RÉCZEI 2009. 58.
663. A filmes adaptáció megvalósulásának sikere a film formai jellemzőitől függ, mivel a film a képek nyelvén beszél el mindazt, amit az irodalmi alkotás a nyelv segítségével tesz meg. Klasszikus adaptációról beszélünk, ha a szavakba kódolt szellemiséget a film a vizualitásba oltva reprezentálja. Vö. NÁRAY 2000. 25.
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” (áthelyezés az egyik formanyelvről a másikra), a „hűséget” tekintve ettől távolabb álló „szabad adaptációt”, az interpretációt és legtávolabbiaként a „kölcsonzést”, mely már nem is tekinthető a klasszikus értelemben vett adaptációnak. Vö. VAJDOVICH 2006. 685–686.
Ha ebbe a kategória-rendszerbe illesztjük Jankovics Marcell animációs filmjét, akkor a „szabad adaptáció” típusáról beszélhetünk. Ez nem üt közlik minősítéssel, mely a klasszikus adaptáció és a ’továbbírás-továbbrajzolás’ együttesét látja érvényesülni e rajzfilmben.
664. GYÖRFFY 1999. 125–146.
665. Ránki György vallomását idézi Györffy Miklós. L. GYÖRFFY 1999. 131.
666. Uo., 129.
667. A feldolgozás rapp-szövegének teljes utolsó strófája az *Oktatási segédanyag* című albumból: „A tizenötödikben Ádám felébredt / És ráébredt, hogy csak álmodta az egészet / Sürgősen öngyilkos akart lenni / De Éva az anyaságát épp bejelenti / A létkérdést Ádám felteszi / De a jóisten fraktálás választ ad neki / Majd kiosztja a szerepeket / És elmond magától egy idézetet / »Ember küzdj és bízva bizzál« / Ha ezt megteszed, a többit bízd rám / »A gép forog az Alkotó pihen«”.
668. KOZMA 2007. 76–84.
A tanulmány részben felhasználja Praznovszky Mihály összeállítását. Vö. PRAZNOVSZKY 1993.
669. Kacuszi B. Péter Madách és Márai kapcsolódásáról írt, l. KAKUSZI B. 1999 79–93., KAKUSZI B. 2005. 68–85.
670. Gondolati párhuzamokat láthatunk Cserjés Katalin szerint a *Tragédia* és az említett művek között. Vö. CSERJÉS 2005. 47–67., CSERJÉS 2004. 79–100.
671. 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.
672. SZALAY 1961. 9., KARINTHY 1987. 74–77.

673. KARINTHY 1923. 113.
674. Nagy Edit továbbá Karinthy *Mennyei riport* című regényével lát párhuzamot. L. NAGY 2011. 16.
675. Karinthy *Az embrió tragédiája* című karikatúrája mellett kevésbé ismert a másik darab, *Az emberke tragédiája* című, melyet fia, Karinthy Ferenc állított össze a hagyatékban talált kézirat alapján. Vö. KARINTHY 1979. 283–288., 469–485.
676. KARINTHY 1923. 113–123.
677. SZILI 2008. 29.
678. KARINTHY 1979. 235–250.
679. KOSZTOLÁNYI 1923. 152–160.
680. Kitekintés gyanánt e kultuszra, csupán egyetlen egyesület működését, a már két évtizede működő Nógrád megyei és a szegedi Madách-kultusz 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 doktoranduszok az elmúlt húsz év folytonosságában e Társaságba tömörültek. A Madách Irodalmi Társaság mindeztidáig 77 saját kiadású könyvet jelentetett meg a Madách Könyvtár – Új Folyam sorozatában, mely részben magába foglalja az 1942 utáni Madách Imre összes műveinek újrakiadását, melynek filológiai munkáját Bene Kálmán végzi, megjelentve a *Tragédia* főszovegét, annak szövegváltozatait, továbbá az új *Madách Összes Művei* első négy kötetének keretében a szerző minden olyan drámáját, drámatörredékét és vázlatát, melyet a *Tragédia* mellett írt. Bene Kálmán szerkeszti a Társaság évenként két alkalommal megrendezett szimpóziумainak köteteit (az elmúlt öt évben e dolgozat szerzőjével együtt). A társaság évente kétszer megrendezett tavaszi és őszi programja és a Madách Könyvtár Új Folyam teljes bibliográfiája a www.madach.hu honlapon látható. A Madách Irodalmi Társaság számos résztvevője az SZTE JGYPK Madách Kutatócsoportjának is tagja. Tudományos tevékenységünkről ad összefoglaló áttekintést Bene Kálmán, a Madách-kutatócsoport vezetője *A szegedi Madách-kultusz utolsó két évtizedéről* című írásában. Vö. BENE 2009. 427–435. A Társaság ezentúl kiadja tagjainak önálló Madách-életrajzi (I. ANDOR 2000, ANDOR 2010a., ANDOR 2012), a *Tragédiát* értelmező (I. BÁRDOS 2001.), Madách beszédét (I. ÁRPÁS 2004), többek közt bibliográfiákat (I. BÓDI 2004, KOZCSA 2012) és eddig nyolc különböző fordításkötetet. Jelentős a recepciótörténeti kutatás, a külföldi, elsősorban a francia (I. MADÁCSY 2008), a német (I. PODMANICZKY 2012.), valamint az erdélyi értelmezéstörténeti hagyomány feldolgozását említhetjük meg (I. KOZMA 1998. 15–21., KOZMA 2004. 46–53.).
- 2012 őszén a Madách Irodalmi Társaság 20 éves fenállását is ünneplő

- XX. szimpóziumán új elnököt választott, Bene Zoltán személyében, aki a kortárs magyar írónemzedék meghatározó képviselője. Madách-tanulmányaiból az Ádám – Káin párhuzamokat tárgyalóakat említhetjük meg (I. BENE Zoltán 2009. 41–48., BENE Zoltán 2012. 135–171.) Úgy vélem, hogy egy olyan értelmezői közösségnek tekinthető e társaság, mely az elmúlt két évtizedben Madách életeseeményeinek még homályban maradt pontjaira kérdezett rá, másrészt a teljes életműnek, kiemelten a *Tragédia* hatástörténetét valamint értelmezéstörténeti hagyományának egy részét dolgozta 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 dolgozat 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 intermediális jellegű, így például a vizuális kultúrára, a színházművészetre, a magyar szépirodalomra, a filozófikum és az esztétikum kapcsolatára vonatkozó vizsgálódásaikban a *Tragédiára* mint egyfajta különleges reprezentációra tekintsenek, mely nem csupán az erős hagyományozottsága miatt különleges mű feltevésünk szerint, hanem esztétikai vitathatósága, s ugyanakkor esztétikai értéke és hatástöbblete okán is.
681. BÉKÉS 2004. 166–167.
682. Uo., 170.
683. Uo., 177.
684. Vö. GADAMER 1984. 210–216.
685. BLASKÓ 2010. 9–12.
686. Varga Emőke az „interferenciálisnak” nevezett kölcsönviszonyt négy típusban különíti el: metaforikus, metonimikus, szinekdotikus és ironikus jellegűnek. Vö. VARGA Emőke 2007. 9.
687. Kibédi Varga Áron a következőképpen határozza meg e viszonyt a szemiotika szemléletrendszere felől: „szó és kép elválik egymástól, de azonos oldalon jelenik meg. Interferenciális viszonyban vannak: egymásra vonatkoznak.” KIBÉDI VARGA 1997. 307.
688. VARGA Emőke 2012. 22–23.
689. A ’közöttiség’ már azt is jelzi, Varga Emőke szerint, „nemcsak a szövegtől a kép, de a képtől a szöveg felé irányuló értelemképzési folyamat”-ra is irányul a befogadás, mely már az intermedialitás, a legújabb kutatási perspektíva kérdésköre. Uo., 25.
690. VARGA Emőke 2007. 15.

691. Varga Emőke idézi Lándor Tivadart, l. VARGA Emőke 2012. 182., vö. LÁNDOR 1902. 233–250.
692. L. 645. jegyzet.
693. Bővebben korábbi tanulmányomban, l. MÁTÉ 2010a. 27–31.
694. Az Athenaeum díszkiadásában, 1887-ben 15 Zichy-rajz jelent meg, majd a második díszkiadás, 1888-ban további öt illusztrációval bővült. L. BLASKÓ 2010. 25.
695. Azok a képek, melyek mint önálló műalkotások valamilyen szempontból fogyatékossgát mutatnak Zichy illusztráció-sorozatában, a szöveg konkrétsága nélkül szinte alig érthetőek, funkciótlanok, csupán ábrázolóak. Például a IV. egyiptomi szín *A pharao s a haldokló rabszolga*, a *Keplerné légyottja* vagy *Az eszkimó vendége* című képeket említhetjük meg, mely a narráció igen részletező folytonossága miatt elveszítik kapcsolatukat a szín vagy a jelenet egészével. Valószínű, hogy Zichy is érzékelte e hiányt, így néhány szín esetében, több, egymással összefüggő, de mégis különálló képet illesztett egymás mellé az egyes színeken belül, követve a jeleneteket, így az egyiptomi, a római, a konstantinápolyi, a falanszter valamint az utolsó szín esetében. E színeken belüli két vagy három kép egy-egy kulcsmozzanatot emel ki a színek szöveg-egészéből, romantikus módon a szélsőségesen ellentétes alak, arc és ellentétes irányú kézmozdulatokkal érzékeltetve ezt a drámaiságot, ugyanakkor mindezt realiztikus kidolgozottsággal ábrázolja.
696. KASS 2006. 29.
697. Vö. MÁTÉ 2005. 115., 164.
698. VARGA Emőke 2012. 188–189.
699. VARGA Emőke 2007. 43–44.
Varga Emőke Kass János-könyvében az illusztráció-sorozatot mind a művész életművébe elhelyeztetten, mind a kritikai fogadtatás felől, valamint teoretikus megközelítéssel, a metaforikus interreferencialitás alappéldájaként elemzi.
700. Vö. SZEGEDY-MASZÁK 2007. 35.
701. Vö. CSATHÓ 1957. 13–26.
702. Erre vonatkozóan egy adat Kerényi Ferenctől: „Annyi bizonyos, hogy a 125 évvel ezelőtti elhatározó lépés nélkül a *Tragédia* csak az irodalmi dráma múzeum 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.
703. NÉMETH Antal 1933. 11–12.
704. Paulay Ede rendezői példánya és az 1883-ban színre vitt darab sűgőkönyve Andor Csaba fotokópiáinak köszönhetően olvashatóak az

- OSZK-ban valamint hozzáférhetőek a Digitális Madách Archívumban is.
705. ANDOR 2008. 49.
706. Jászai Mari Évát kilenc évig, Nagy Imre Ádámot tizenegy évig alakította, „legtovább pedig a Lucifert alakító Gyenes László, aki a négy századik előadásnak is szereplője volt 1923. június 13-án, csaknem negyven évvel az ősbemutatót követően.” Uo.
707. Andor Csaba *Az ember tragédiája ősbemutatója* című esszéjében a korabeli visszaemlékezésekből és Paulay naplójából vett részletekkel mutatja be. Uo., 47–50.
708. Rákosi Jenő néhány bíráló mondatát emelem ki: „kiállhatatlanok voltak az arkangyalok éktelen konzervatóriumi éneklésükkel”. Az Úr hangja sem volt jó színészválasztás szerinte, mivel olyan színésszel mondatták el, akinek beszédhangját a közönség azonosíthatta az „unalmas, pedáns, kiállhatatlan szerepekre kárhóztatott 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 lényé vonzó elemeinek majd egyikével, majd másikkal, hibáival és erényeivel változatosan röpke körül a küzdő Ádámot.” Hasonlóan bírálta a Lucifert alakító Gyenes Lászlót is: „A gondolatnak, a mely könnyű, az axiómának, a szentenciának, a mely röpke: a nyugalom s az egyszerűség adnak nagyobb súlyt, nem a kiabálás és a hadonászás.” RÁKOSI 1883. 2–3.
709. RÁKOSI 1883a. 2–3.
710. BARTA 1942. 176.
711. Krecsányi Ignácot idézi: KERÉNYI Ferenc 2008. 53.
712. NÉMETH Antal 1933. 49–52.
713. Neményi Lászlót idézi: KERÉNYI Ferenc 2008. 53–54.
714. Vö. DÓZSA 1983. 94–146.
715. FÖLDESZDY 2007. 64–65. (Kiemelés – M. Zs.)
716. Kerényi Ferenc idézi Hevesi Sándort. L. KERÉNYI Ferenc 2008. 54.
717. RADÓ 1965. 189–190.
718. KERÉNYI Ferenc 2008. 52.
719. Paulay Edének a Fővárosi Lapok XX. évf. 220. számában 1883. szeptember 20-án megjelent írásából.
720. 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 szö-

- vege 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 válaszolgatnak 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.
721. A kiemelt Paulay-féle szövegrövidítések fotókópiáival jelent meg szöveg-összehasonlító tanulmányom, vö. MÁTÉ 2009a. 13–27.
722. ENYEDI 2010. 6.
723. Czöbel 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.
724. Például *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig* kötetben a néhány utaláson túl számottevő méltatást nem találunk, csupán egy összegzést: Czöbel Minka (Reviczkynél korszerűbbnek tekinthető) szecessziós költészete a „személyiség és környezete viszonyából kibontható modern tapasztalásoknak” ad hangot: a külső és belső relativizálásának, a személyiség kontúrjait feloldó emlékezésformáknak.” L. SZEGEDY-MASZÁK – VERES 2007. 609., 807.
725. VELÁCZKI 2008. 74–75.
726. S. VARGA 1994. 235.
727. SIPOS 2008. 10.
728. Takács György visszaemlékezésben, aki serdülőkorában ismerte az idős Czöbel Minkát, a költőnő 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 Czöbel Minka természet-, állat- és ember-szeretetét. Vö. TAKÁCS 2008. 160.
729. VELÁCZKI 2008. 61.
730. KIS 1980. 16–17.
731. MARGÓCSY József 2008. 34–35.
732. S. VARGA 1994. 235.
733. Uo., 238–239.
734. Uo., 250–253.
735. VELÁCZKI 2008. 62–65.
736. SIPOS 2008. 10–11.
737. MARGÓCSY József 2008. 34.
738. KIS 1980. 69–70.

739. SIPOS 2008. 13.
740. „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 szerették 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 Örült 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. Czöbel 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 irogató, 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.
741. Osvátot idézi a *Donna Juanna* című drámai költemény fogadtatását, műfajjiságát is tárgyaló Karádi Zsolt. L. KARÁDI 2008. 149.
742. PÓR 1971. 133.
743. Karádi Zsolt összefoglaló ismertetése alapján. L. KARÁDI 2008. 150–151.
744. Megjegyzem, Czöbel 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 *Pókhálók* elbeszéléskötete és 1908-ban a *Két arany hajsza* című regénye.
745. KARÁDI 2008. 155.
746. Czöbel Minka Nietzsche műveit németül olvasta, így feltételezhető, hogy ismerte a kereszténységet támadó, *A vidám tudomány* című művét is, a *Sternenmoral (Csillag-erkölcs)* című betétverssel együtt, de konkrét adatunk erre vonatkozóan nincs. Párhuzamos a csillag metaforája, mely mind Nietzsche versében, mind Czöbel Minka művében a felsőbbrendű ember metaforája. A másik rokonság a *Nietzsche*-vers és

az *VIII. Irgalom* jelenet között fedezhető fel, mégpedig a részvét, a száanalom 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 túrd meg a részvét bűnét!

Parancsod csak egy: tiszta légy!

(Fordította: Szabó Lőrinc)

747. KARÁDI 2008. 153., 157–158.
748. Madách Imre levele Arany Jánoshoz. MÖM II. 867.
749. Bene Kálmán adatgyűjtése alapján Madách Imre első megjelent verse az *Egy anya – gyermeke sírján* című 1839 karácsonyán látott napvilágot a Honművészen, s ezt a költeményt még kettő követte ugyanitt, a *Templomban* című 1840. május 10-én, a harmadik *Szemei* című vers 1841. június 20-án jelent meg. A *Tragédia* sikere után a Gyulai Pál szerkesztette *Részvét 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, Borbálához* és a *Két kérő* címűek; a Vasárnapi Újságban 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)* c. versét. L. BENE 2008. 158.
750. Madách Imre Nagy Ivánnak 1864. február 17-én írt levele. MÖM II. 937.
751. MÖM II. 5–396.
752. GYULAI 1880.
Gyulai Pál Madách „osztályozását”, „gyűjtő czimeit”, azaz a ciklusokba rendezést megváltoztatja, „önkéntesen megbontotta a költő által megszabott rendjüket, más ciklusokba osztotta be őket és még egyes ciklusokat is átkelesztett.” 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 „börbe 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*.
753. ALEXANDER 1904.
754. BARTA 1942. 155.
755. NÉMETH G. 1987. 99.
Nemcsak a lírára, hanem a főmű felől a teljes életműre vonatkoztatja ezt az eszköz-funkciót: „Többi, más műfajú művei elsősorban eszközöknek számíthatnak ez egy keletkezésének és jelentésének magyarázatához.” NÉMETH G. 1971. 150.
756. L. a 748. jegyzet.
757. Könyvem e második része korábbi, *A versel(get)ő Madáchról* című tanulmányorozatomhoz képest annyiban is továbbgondolást jelent, hogy a filozofikum esztétikumká váló átlényegülésének problematikájára és e líra ’más-ízűségére’ koncentrálnak, vö. MÁTÉ 2008. 9–156.
758. A Madách-monográfiákban, valamint Schéda Mária és Bene Kálmán tanulmányorozataiban, összességében meglelhetjük a mintakövetések felderítését. Vö. PALÁGYI 1900., VOINOVICH 1914., BARTA 1942., SCHÉDA 2002., KERÉNYI Ferenc 2006., BENE 2008. 157–284.
759. GYULAI 1880. IV.
760. „Madách költői tehetség, de szorosan véve nem lyrai; a dálnak önkénytelen kiömlése, az ódának merész szárnyalása nem az ő sajátja. Ő az elégiai ellágyulás és filozofiai elmélkedés, mély meghatottság és keserű gúny vegyületének költője, a melyek egymást élesztik és mérséklik. 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.
761. „A költemények tartalmából vagy hangjából könnyen hozzávethetni, hogy mily időben irattak. Némelyekben ifjúkori benyomásait rajzolja, másokban családélete boldogságát, most fogsága szenvedéseit zengi, majd hazafíú fájdalmit és reményeit. Az irodalmi hatásokat is érezhetni rajtok. 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 sülyed, heves felindulás és hideg gúny közt hánykolódik, egészen Madáché.” Uo., V.
762. ANDOR 2000., ANDOR 2010a., ANDOR 2012.
763. KERÉNYI Ferenc 2006.
764. VOINOVICH 1914. 126–127.

765. Uo., 96–97.
766. SÓTÉR 1969. 40–49.
767. HORVÁTH 1984. 129–140.
768. Schéda Mária egyrészt az élménytípusok alapján közelíti meg a madáchi lírát (a közelet 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 megbomlása; „az álkereszténység”, az „álerkölc” elutasítása; a „lázado tudat”, a halál-tematika, az életküzdelem, 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 megfeleltethetőségeket. Vö. SCHÉDA 2002.
769. A legtöbb költemény keletkezési időpontja ismeretlen. Nagyobb rész 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 kézírataira Madách Imre nem írt kelteztést, költeményeinek nagyobb részét 1864 elején tematikus ciklusokba csoportosította az úgynevezett „börbe 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 feltételezhető keletkezési évét, melynek forrása: RADÓ – ANDOR 2006. Az ismeretlen keletkezési időpontot a zárójelbe illesztett kérdőjel mutatja.
770. VOINOVICH 1914. 128–129.
771. NÉMETH G. 1987. 100.
772. Uo., 98–99.
773. S. VARGA 2007. 477.
774. BÓKA 1966. 624–634.
775. KISS 1978. 264.
776. Madách Imre Szontagh Pálhoz írt levele az 1840-es évek elejéről. MÖM II. 948–949.
777. SCHÉDA 2002. 11.
778. BARTA 1931. 16.
779. Madách Imre levele Szontagh Pálhoz 1844. január 1-jén. MÖM II. 959.
780. Madách Imre levele Nagy Ivánnak 1864. február 17-én. MÖM II. 937.
781. Barta János szavaival: mivel Madáchoz az alkotás során „egy indulat-szerű 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.” Vö. BARTA 1931. 14–16.
782. BARTA 1942. 56.
783. Már a fiatal Madáchban egy igen erős „aránytalanság alakul ki az alkotásvágy és alkotóerő, az alkotásvágy és az átélőképeség között”, így nem vagy ritkán jön létre egy olyan „titokzatos egyensúlyi helyzet, amely megteremthetné a nagy művészi hangulatot”. Uo., 58. Azt a folyamatot, amely az élménytől az alkotásig tart, a fiatal Madách türelmetlen „lelki alkata nem engedi, hogy ezt a lassú folyamatot kivárja. A türelmetlen alkotásvágy megzavarja az élmények természetét megérését, művészi hangulattal való átvivődását. 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.
784. Madách Imre levele Arany Jánoshoz, 1861. november 2-án. MÖM II. 867–868.
785. Madách Imre Nagy Ivánnak 1864. február 17-én írt levele. MÖM II. 937.
786. MÖM II. 867.
787. MÖM II. 937.
788. MÖM II. 864.
789. Szontagh Pálnak Madách Imrétől baráti köszöntést. MÖM II. 986.
790. MÖM II. 948–949.
791. NÉMETH G. 1987. 99.
792. GYULAI 1880. XVIII.
 Gyulai Pál – Madách Imre összes műveinek első kiadásában tette közvé 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 jóbarát és írói vénával megáldott kortárs olyan szemtanúnak bizonyult eddig, akinek – Madách személyes életére vonatkozó – megállapításaira folytonosan figyelt az utókor.
793. GYULAI 1880. XX.
794. *A Literaturai Kevercs* kézirat os ’hetilap’, melyet a Madách-fivérek szerkesztettek és írtak, Pali nyolc-kilenc évesen Ligeti álnéven, Imre 15 évesen Súlyom álnéven. Bérczy Károly még olvashatta a „lap néhány számát”, Palágyi Menyhért már csak egyet, végül az is elkallódott.
795. Palágyi Madách első kísérletét elemzi: „A cikket azzal nyitja meg, hogy az újkor szelleme a világosság, míg az őskoré a titok és homály-elvűség (mysticizmus). Súlyom barátunk, mint látni, már szárnypróbákat tesz a világtörténelem korszakairól való szemlélődésben.”

„Versnek, elbeszélésnek, vagy másnemű szépirodalmi kísérletnek semmi nyoma a *Literaturai 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 *Literaturai Kevercsben* 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 fönmaradt egy Newtont dicsőítő vers, a melyet a költő atyja sajátkezűleg jegyzett egy csillagászi földrajzot tárgyaló könyvébe.” PALÁGYI 1900. 38–39.

796. Bérczy Károly, Palágyihoz hasonlóan az idegen nyelvű olvasmányokat, azok témáját, valamint a nyelvi környezetet mint hátráltató tényezőket együttesét látja a finomabb nyelvérzék elmaradása okának: „Mátrészt 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 növénydekének e részben képzésére befolyhatott volna. De aztán Sztregova 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 őhajta.” GYULAI 1880. XX–XXI.
797. Palágyi szerint: „Nyugtalanító erőmutatvány az, hogy Imre alig hat éves korában kifogástalan gyermek-szépírással készült francia felkőszöntő sorokkal örvendeztetni meg édes atyját. Kétségtelenné válik ily módon, hogy a gyermek már négy-öt éves korában tanult meg nem csak anyanyelvén, de egyszersmind franciául olvasni és írni is.” PALÁGYI 1900. 36.
798. GYULAI 1880. XXV.
799. 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 tagjait éppen az a »szinte habzsoló tudásszomj hajtotta«, mint a fiatal Madáchot, hogy »aztán tudásukat mielőbb a haza javára kamatoztassák« – szintén újabb művelődési lehetőséget nyitott meg számára.” KERÉNYI Ferenc 2006. 32–33.
800. BARANYI 1963. 12.
801. BENE 2008. 163.
802. 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 hallál-közelség 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 úgyis mellem 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 védségre, de evvel a végítéleten is bírám elibe állhatok, mondva: ilyen valék. Tán nevetni fogod zavarodásomat, óh, mert engemet csak az ért, ki érezi keserve-met.” Madách Imre levele anyjához, 1838. május. MÖM. II, 901–902. Gyermekkorától egész fiatalkorát végigkísérték a meg-megújuló betegségek. 1838 nyarán olyannyira, 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.
803. *Vegyes feljegyzésekből az „Életírás (Levelek)”* hetedik mondata. MÖM II. 744.
804. BARTA 1931. 15.
805. *Barta János* szinte pszichológiai mélységű levél-analízisai szerint Madách személyiségét, mint az élmények emberét ragadja meg, 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 meghittsre törekvéssel, 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.
806. BARTA 1942. 86–88.
807. Uo., 19–20.

808. Uo., 63–64.
809. BARTA 1931. 75.
810. 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.
811. Uo., 76. (Kiemelés – M. Zs.)
812. MADÁCH Imre, *Az esztétika és társadalom viszonyos befolyása* = MÖM II. 578.
813. Uo., 579.
814. KERÉNYI Ferenc 2006. 47–48.
815. BENE 2008. 165–227.
816. Egyetlen példát említve a számtalanból: a *Commodus* kéziratlapján található irodalmi előképek: Schiller: *Don Carlos* – Erzsébet, Fiesco – Verrina, Dumas: *Caligula* – Messalina, Vörösmarty: *Marót bán*. A tényanyag forrása pedig a „nyolcak” egyik közösen vitatott olvasmánya volt: Edward Gibbon *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* művének német fordítása. Vö. KERÉNYI Ferenc 2006. 41. Hasonlóan letagadhatatlanok az irodalmi minták a *Nápolyi Endre* esetében is, így Victor Hugo: *A király mulat* és Shakespeare: *Hamlet* drámák „gyenge kiaknázása érhető tetten”. Uo., 62–63.
817. E kifejezést 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 íratva le mint olyant, melyben – szavai szerint – használható anyagszerek vannak.” GYULAI 1880. XXIII–XXV. L. 769. jegyzet.
818. L. 769. jegyzet.
819. Bene Kálmán nemcsak a *Csak tréfa* drámája és az *Egy örült 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.
820. Már az első drámája, a *Commodus* egyes részeit átmentette a *Tragédiába*, *Kerényi Ferenc* összesítéséből egyet emelek ki: „Condianus az életcélt a halálban jelöli meg, akár Ádám a *Tragédia* úrjelenetének híres soraiiban.” 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 áttemelések a *Tragédia* londoni színéig 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 vársára első vázlatának lehet tekinteni Kerényi szerint. Uo. 72–73.
821. Vö. SCHÉDA 2002.
822. GYULAI 1880. XXIII–XXVI.
823. Halász Gábor fél évszázad múlva lényegesen kisebb mennyiséget közöl, az „anyagszerek” számát illetően: 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, munkaterveit, az olvasmányából kiragadott ötleteket”.
- A napjainkra fennmaradt valamennyi kéziratot, cédulát tartalmazza *Madách Imre kéziratai és levelezése* című katalógus, összeállította Andor Csaba és Leblancné Kelemen Mária, Bp., 1992. (PIM)
- Kerényi Ferenc az anyagszerek felhasználási metodikáját a következőképpen rekonstruálja: „Ez az anyaggyűjtő módszer nem volt egyéni. A kor képzésében, történjen az iskolában vagy családi körben, egyaránt jelentős szerep jutott a híres mondások és történetek kijegyzésének, idézetfüzetek vezetésének.” KERÉNYI Ferenc 2006. 170.
- Átolvasva a fennmaradottakat, itt nem csak a korban szokásos idézetgyűjteményről van szó az anyagszereket illetően.
824. Korai drámáiban „mindig először az erkölcsi mondanandó tételmondatát rögzítette, majd felvázolta a jellemek rendszerét, míg a cselekményszövegszövésben való járatlanságot palástolandó, általában hűségesen követte forrásmunkáit (a *Commodus* lapjain Gibbont, a *Nápolyi Endrében* Fesslert).” Uo., 41–42., 65.
825. „A művek vázlatát, a szereplők rendszerét, a megírt részleteket, sőt az idesorolt 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.
826. MÖM II. 720.
827. MÖM II. 722.
828. MÖM II. 724–726.
829. MÖM II. 742.
830. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 354–355.
831. 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 (második 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 sajtárságos 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. Ifjabb Balogh Károly forrása apjának, idősebb Balogh Károlynak, Madách Imre Mária nővére fiának emlékezése alapján készült, melyet *Gyermekkorom emlékei* címmel jelentetett meg a Madách Irodalmi Társaság, 1996-ban, a Madách Könyvtár – Új Folyam 6. kötetében.

832. MÖM II. 753.
833. BARTA 1942. 95.
834. Uo., 98.
835. Uo., 98–99.
836. Madách levele Szontagh Pálhoz. 1843 12/1.
MÖM II. 957.
837. MÖM II. 754.
838. BALOGH 1924. 45.
839. A Madách-rajzokról és festményekről bemutatásuk mellett részletes elemzés olvasható. L. NAGYNÉ NEMES – ANDOR 1997.
840. BARTA 2003. 303.
841. L. 796. jegyzet.
842. Azt, hogy Madáchoz a diszkusszív típusú szövegalkotás állt közelebb, Bérczy Károly emlékező sorai is alátámasztják: Madách Imre 1843-ban, mint tiszteletbeli aljegyző már „első fellépéssel rögtön figyelmet keltett: fogalmazatainak correctsége, előadásainak tisztasága, sulya, meggyőző ereje, csakhamar kivívta neki a tekintélyt, melyet azon időkbén az öreg tapasztalás magának követelve, szinte féltett az ifju erőktől.” GYULAI 1880. XXII.
Árpás Károly Madách „szűzbeszédének”, országgyűlési képviselőként bemutatkozó első beszédének fennmaradt kéziratát mint munkaszöveget valamint az országgyűlés jegyzőkönyvében 1861. május 28-án rögzített, és a sajtóvilvánosság útján fennmaradt változatot elemzi és hasonlítja össze 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 célját végül is elérte. Vö. ÁRPÁS 2004.
843. Madách Imre Nagy Ivánnak 1864. február 17-én írt levele. MÖM II. 937.
844. Madách Imre könyvtárában megtalálható Schiller összes műveinek 1835-ös, bécsi kiadása, a jegyzékben Madách Imre kézjegyével, a 100–135-ös tételszámon, l. SZÜCSI 1915.

845. SCHILLER 1960. 251.
 846. Uo., 196.
 847. Bővebben lásd a *Homogenizáció a korai német romantikus esztétikákban és a Tragédiában* című fejezet.
 848. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 309.
 849. 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 gondviselésihittől a vitalizmusig (A magyar líra világgépének alakulása a XIX. század második felében)* könyvében, a madáchi lírából egy-két költeményt emel ki. Vö. S. VARGA 1994. 76–83.
 850. Uo., 151–185.
 851. Uo., 126–127.
 852. Vö. SÖTÉR 1969. 41., HORVÁTH 1984. 99–102.
 853. Vö. HORVÁTH 1984. 100–102., NÉMETH G. 1987. 98–99.
 854. Madách Imre 27. számú rajza: *Temető*. L. NAGYNÉ NEMES – ANDOR 1997.
 855. SZEGEDY-MASZÁK 1980. 191.
 856. SÖTÉR 1965. 336–337.
 857. 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.
 858. HORVÁTH 1984. 100.
 859. RADÓ – ANDOR 2006. 698.
 860. BENE 2008. 189.
 861. „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 strófaszerkezet teljesen különböző. [...] A *Dalforrás*ban 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 óhajtó 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 harmónia legsikerül-

- tebb kifejezése, noha a lezárás kilép ebből az összhangból, és a hazafi küzdésre kész elszántságának ad hangot.” HORVÁTH 1984. 100–101.
862. A vers elemzését I. SCHÉDA 2004. 199–200.
863. Feltehetően 1841-ben vagy ’43-ban keletkezett. L. RADÓ – ANDOR 2006. 695.
864. Madách (a már idézett) *Az aesthetika és társadalom viszonyos befolyása* című előadásában, illetve írásában összegzi tömören: ahogy a zene, úgy „a költészet a száraz logikának tőzsomszédja. S ép úgy mint ennek, a legrejtettebb ellentétek s hasonlatok kiderítésében, a legnagyobb szubtilitások kifejtésében áll egész birodalma.” L. 542. jegyzet. Megjegyzem, „A líra: logika.” keltezetlenül maradt József Attila-i töredék juthat eszünkbe. Az *Egy nyíri temetőn* című Madách-vers képalakotása kapcsán József Attila-i párhuzamokat csupán jeleztem, igaz, a madáchi költemények egy részét olvashatta, vagy a Gyulai Pál által szerkesztett *Madách Imre Összes Műveinek* első kötetében, az 1880-as válogatott kiadású „*Lyrái költemények*”-ben, vagy *A Magyar Remekírók* 49. kötetében, vagy 1904-ben, Alexander Bernát szerkesztésében, mely 58 költeményt jelentetett meg Madáchtól.
865. Bene Kálmán hívja fel a figyelmet, hogy a vers ezzel a címmel jelent meg, Halász Gábor Madách összesében pontatlanul szerepel. L. BENE 2008. 157.
866. 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:
„Kölcsey, Kisfaludynk, Petrarca babért nyere olykor.
Nyersz te is, óh, magas ész! – hidd – (becsináltba) babért.”
Vö. BENE 2008. 157–158.
867. A *Tragédiában* Ádám a legváltozatosabb variációkban szembesül a halál határhelyzetével, illetve magával a halállal vagy a megsemmisülés valamely formájával: fáraóként önmaga földi maradványát láthatja s múmiája „Kiváncsisága iskolás fiúknak”; Miltiádész mellett Lucifer áll a bárdal; a római színben ketten is meghalnak, a gladiátort ellenfele kivégzi ki, Hippia a „dögahalált” szívja magába; Konstantinápolyban az eretnekek máglyái égnek, ahogy még a prágai szín elején is és Kepler-Ádám anyja is ott végezheti; Dantonként „Fejét a nyaktíló alá hajtja” Ádám; a londoni szín a haláltáncsal ér véget; az űrben Ádám rövid időre megsemmisül; az eszkimó-szín már a morális-történelmi ember végpontja, s az emberiség haldoklásának kezdete; végül az álomsorozatából felébredő Ádám önmagát állítja a szikla szélére, az élet és a halál határhelyzetébe.
868. SCHÉDA 2002. 89.
869. *Madách Imre* 1841-ben ismerkedik meg *Lujzával*, Trencsénteplicén. A gyógykezelés alatt álló fiatalok között szerelem bontakozik ki, mely

- érzés mindvégig a halál tragikus közelségében marad. *Lujza* 1843 tavaszán tüdőbajban meghal. Vö. HORVÁTH 1984. 36.
- A monográfusok többsége e korai szerelmet Dacsó Lujza névvel illeti, Andor Csaba (szöbéli közlése alapján) hosszas keresgélés után sem „bukkant rá” Dacsó Lujzára, mint valaha élő személyre a fiatal Madách környezetében.
870. „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 százvente egyszer virító aloé metaforájával és végül a hitbéli megnyugvással.” KERÉNYI Ferenc 2006. 98.
- Kerényi Ferentől eltérően úgy vélem, hogy bár használja a biedermeier eszköztárát, mégis az általam felsorolt jellegzetességekben el is távolodik attól.
871. 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 lohatja le számunkra az égből« – mondja élete vége felé, akadémiai székfoglalójában.” BARTA 1942. 45–46.
872. A ciklus bővebb elemzését lásd Bene Kálmán *Madách Imre költeményei, ciklusok, témák, műfajok* című tanulmányában. L. BENE 2008. 206–212.
873. 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 vivott, 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 hagyjátok csak itt. Mégis, ez a legsötétebb, legpesszimistább vélemény biztatással zárul. Mintha a *Mózes* megoldását fogalmazná itt meg lírai vetületben a költő. Ódai emelkedettségu a záró szakasz.” Uo., 208.
874. A ’körforgás-elméletek’ felvillanásaként is interpretálhatjuk, melyek a *Tragédiában* a teleologikus történelemszemlélettel kerülnek szembe, lásd a *Filozofikus diszkurzus és narratívák a Tragédiában* című fejezetet.
875. BENE 2008. 203.
876. HORVÁTH 1984. 136.
877. Uo., 139.
878. PALÁGYI 1900. 210–218., vö. VOINOVICH 1914. 107–109., vö. HORVÁTH 1984. 136–140., vö. BENE 2008. 206–213.
879. PALÁGYI 1900. 211–212.

880. Uo., 211.
881. Uo., 213.
882. Uo., 215–216.
883. Uo., 211.
884. VOINOVICH 1914. 108.
885. A halálhoz viszonyuló lét nem más, mint a halálhoz való „előrefutás”, mely „leleplezi a jelenvalólét számára az akárki-önmagába való beleveszettséget, és azzal a lehetőséggel szembesíti, hogy a gondoskodó gondozásra elsődlegesen nem támaszkodva önmaga lehessen, ám az akárki illúzióitól eloldott, szenvedélyes, faktikus, önmagában bizonyos és önmagától szorongó halálhoz való viszonyuló szabadságban.” A halálhoz való viszonyuló lét együttjár a szorongással. Választásunk abban lesz, hogy „kiálljuk”-e szorongást, azaz szembe tudunk-e nézni legsajátabb létlehetőségeinkkel. Vö. HEIDEGGER 2001. 309.
886. Uo., 272–273.
887. Vö. BARTHES 1996. 76–77.
888. *A nő teremtésén* kívül 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 tanulmánsorozata. Vö. SCHÉDA 2004, KERÉNYI Ferenc 2006, HORVÁTH 1984, BENE 2008.
889. Horváth Károly szerint e költemény Vigny *Eloájához* hasonló, bár de-
rültebb befejezésű. HORVÁTH 1984. 131.
890. RADÓ – ANDOR 2006. 692.
891. Kerényi Ferenc 1857. február 7-i Szontagh Pálhoz küldött verses levelétől, a *P. barátomhoz* címűtől számítja a *Tragédia* keletkezéstörténetét, mivel az azóta elveszett, azt kísérő prózai feljegyzés, melyet Bérczy Károly még látott, már jelzi a főtémát: „Újra elolvastam a Pálnak küldött mérget. Miért nem tartám ezt magamnak? Eh, mit! E méreg 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 féreg marad, a még gyarlóbb Évával oldalán.” KERÉNYI Ferenc 2006. 169.
892. BENE 2008. 174.
893. 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.
894. GYULAI 1880. VI.
895. NÉMETH G. 1987. 110.
896. NÉMETH G. 1971. 156.
897. GYULAI 1880. XXIII–XXIV.
898. KERÉNYI Ferenc 2006. 49.

899. A szokatlanul tömör vers valószínűsíthető címzettje: Veres Pálné Beniczky Hermin. L. BENE 2008. 173.
900. MÖM II. 742.
901. Vö. S. VARGA 1994. 77–78.
902. BARTA 1942. 11–12.
903. Tudjuk, hogy Madách nem olvashatta 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 tanítottam én.” NIETZSCHE 1908. 387.
904. Bővebben lásd a *Filozófiai diszkurzus és narratívák a Tragédiában és a Homogenizáció a korai német jénai romantikus esztétikákban és a Tragédiában* című fejezetek.
905. A 19. század közepén a népies-nemzeti líra által kedvelt tudszembebitő verstípus többnyire a gyermekkor naivitása és felnőttkor realitáskelvé, a képzelet és tapasztalat, az álom és ébrenlét, a mámor és az emlékezés okozta kettősségek szembeállítására épít. Vö. S. VARGA 1994. 103–112.
906. BENE 2008. 166–177.
907. A *Kérelem egy nőhöz* című vers a nyitója a 12 darabból álló verscsokornak, melyet Bene Kálmán elemez, valószínűsíthetően Veres Pálné Beniczky Herminhez szólóak. Uo., 173–174.
908. Andor Csaba kutatásai alapján Bene Kálmán foglalja össze a *Szerelem* ciklus verselemzéseit során a rövid életű műzsák feltételezhető kilétét. Uo., 171–172., vö. ANDOR 2010.
909. MÖM II. 742.
910. Bene Kálmánnal egyetértve: „Eredeti és ötletes, ahogyan felépíti gondolatmenetét a gyermekkori vágyak meghiúsulásától az ifjú szerelmi csalódásokon át a nép szabadságáért küzdő férfi bukásáig, majd a nagyszerű verszárlatig (melyet a versben egyedüli, először megcsendülő rimpárral emel ki a szerző). Igazi Madáchhoz méltó vers: létkérdéseket boncol, nemcsak rímtelen jambusaival, de dialógusaival is a dráma műneméhez közelít.” BENE 2008. 193.
911. Vö. SCHÉDA 2002. 14–16.
912. S. VARGA 1994. 127.
913. 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 felruházta? / Ha oda van ábránd, remény, / Az élet s szív zománca!”
914. BARTA 1942. 157–158.

915. Bene Kálmán Vajda János *Nyári éjjel* című filozófikus költeményével állítja párhuzamba a verskezdetét és a képalkotást. L. BENE 2008. 203.
916. Bővebben lásd a *Szabad akarat és determináció* című fejezet.
917. S. VARGA 1994. 71., 73.
918. SCHÉDA 2002. 27.
919. BENE 2008. 194–195. Elemzését l. ÁRPÁS 2007. 195–213.
920. „Mint Reviczky *Pán halála* c. példázata, ez a költemény is a pogány, görög világ és a keresztény világ szembeállítására. A költői kérdések után mindig Hellasz boldog, kiegyensúlyozott életét festi a költő – majd szembeállítja a múltat a jelennel, ahol más az istenhit, a szerelem, a politikai küzdőtér és a halál is.” BENE 2008. 200.
921. BENE 2008. 190.
922. Nem kizárt, hogy allegorikus tartalmuk az ötvenes évek madáchi élet-helyzetét és az önkényuralom reménytelen korhangulatát tükrözik, Bene Kálmán és Varga Magdolna szerint. L. BENE 2008. 196.; vö. VARGA Magdolna 2001. 187–199.
923. BENE 2008. 201.
924. HORVÁTH 1984. 134.
925. Arany János *Családi körének* ihletettséget fedezhetjük fel. L. BENE 2008. 197.
926. BÓKA 1966. 630.
927. Vö. ANDOR 2010a. 208–211.
928. Vö. BENE 2007. 290–302., BENE 2008. 177.
Horváth Károly hasonlóan a „költő jobb lírai darabjait” látja e költeményekben, valamint Vajda János szerelmi lírájára emlékeztetőnek. Vö. HORVÁTH 1984. 268.
929. S. Varga Pál szerint a „romantikus élménykultusz vitalisztikus továbbfejlesztésének lehetőségét Vajda János fedezte fel.” Emellett a „vitalisztikus világgép felé a szentimentalizmustól is vezetett út; ha a költő átlépte a boldogságvágy korlátait, megnyílt előtte az élettelenség euforikus átélésének lehetősége.” S. VARGA 1994. 290.
930. S. Varga Pál a *Dalforrás* mellett ennek a költeménynek eredeti gondolatát emeli ki. L. S. VARGA 1994. 127.
931. Uo., 126.
932. Vö. S. VARGA 1994. 86–90.
933. HORVÁTH 1984. 270.
934. BENE 2007. 290.
935. MADÁCH Imre, *Az esztétika és társadalom viszonyos befolyása* = MÖM II. 580.
936. S. VARGA 1997. 158.
937. HORVÁTH 1984. 135.
938. Vö. POLLÁK 2009.
939. MÖM II. 582.

940. Vö. HORVÁTH 1984. 130–140.
941. Arany János levele Madách Imrének 1861. nov. 5-én. MÖM II. 1014.
942. Madách Imre Nagy Ivánnak 1864. február 17-én írt levele. MÖM II. 937.
943. MADÁCH Imre, *Az esztétika és társadalom viszonyos befolyása* = MÖM II. 580.
944. A hit és a költészet három, általa elkülöníthetőnek vélt alapformája közül az első kettő: 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.” Ennek korában érvényesülő jelenségeként említi a német és francia romantikus irodalom azon betegesen idomított nőalakjait, melyek révén a költők, írók „méltóság nélküli istent” állítottak a ledöntött bálványok helyébe. Uo., 581.
945. Uo., 581–582.
946. L. S. VARGA 1994. 85–89.
947. 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.
948. „Lexikájában és morfológiájában közel volt Vörösmartyhoz.” NÉMETH G. 1971. 162.
949. Szegedy-Maszák Mihály *Romantika: világnépek, 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.
950. Ezt az alkotóvágyat és küldetésstudatot Barta János mutatja be, mind *Az ismeretlen Madách* című könyvében, mind *Madách Imre* című monográfiájában, melyek megállapításait *A madáchi alkotófolymat 'szabálytalanságairól'* című fejezetben részleteztem.
951. S. VARGA 1994. 147.
952. Halász Gábor *Madách* című bevezető tanulmányának összegző (utolsó) mondatai, I. MÖM I. 17. (Kiemelés – M. Zs.)
953. Szontagh Pálnak küldött levelében írja Madách, mely valószínűsíthetően 1844. első felében keletkezett. MÖM II. 948.
954. SÓTÉR 1969. 36.
955. SÓTÉR 1969. 29–49. Az idézett megállapítások: 45., 32., 29., 35.

956. KERÉNYI Ferenc 2006.
957. Madách *Mózes* drámájáról a monográfiákban olvasható elemzések a fő mű utáni legjelentősebb drámának 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 legutolsó elemzés Varga Emökéé, mely a tragédia és a románc archetipikus elemeinek egyidejű érvényesülését látja és elemzi a *Mózesben*. L. VARGA Emöke 2003. 55–80.
958. 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 szűkszavú elemzések főbb problémaköreit. L. BENE 2012. 5–6.
959. Madách korában annyira komolyan hittek *Az ember komédiája* létezésében, vagy legalábbis abban, hogy készül Madách műhelyében, hogy még a *Koszorú* nekrológiájába, 1864. október 16-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.
960. BENE 2012. 14–18. Kiemelt utalása korábbi Madách-tanulmánykötetekben alkalmazott terminológiámra és koncepciómra történt. Vö. MÁTÉ 2004.
961. 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 párhuzamoságot nem zárja ki. L. HORVÁTH 1984. 141.
962. Szontagh Pálnak küldött, valószínűsíthetően 1844. első felében keletkezett levél erre vonatkozó szövegrészlete egy vita Madách *Falusi tilinkó* című versgyűjteménye kapcsán, mely elveszett. L. KERÉNYI Ferenc 2006. 79.
Ennek nyomán fejti 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 ellenmondásokban mellyekben sokszor két különböző vers ugyan egy tárgyra nézve egymással áll.” MÖM II. 948.
963. PALÁGYI 1900. 238–240.
964. Uo., 239–240.
965. BENE 2012. 21.
966. KERESZTURY 1966.
967. GYÖRFFY 2002. 26.
968. Bene Kálmán bibliográfiai áttekintésében az önálló *Mózes-tanulmányokat* is egybegyűjti. L. BENE 2012. 19–20.

969. VOINOVICH 1914. 210.
970. Uo., 257.
971. A 'szabadságra érdemessé válni' hosszú folyamatában, Kerényi Ferenc kritikája szerint Mózes alakja azonban 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.
972. HORVÁTH 1984. 261.
973. 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 szűzzel 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 dramatisztizált eposz marad.” Voinovich Géza összesített ismertetésében kiemeli a bírálóknak a dráma nyelvezetét érintő kritikáját is. Vö. VOINOVICH 1914. 208–209.
974. Bene Kálmán, Horváth Károllyal összhangban (vö. HORVÁTH 1984. 252.) a bibliai anyagnak, az *Ószövegség* Mózes második könyve történetének leleményes és eredeti feldolgozását értékeli. Csupán egy jellemző eltérést kiemelve az átmálások közül, így a *Bibliában* nem szereplő mózesi identitásproblematikát, ez már az első két jelenetben drámái, belső konfliktushelyzetet teremt, hiszen az egyiptomi öntudatú, a fáraó főemberévé előlépő Mózes Jókhebedtól 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 tökröszerű.” BENE 2012. 20–21.
975. MÓM II. 931.

976. 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. (Stb.) L. KERÉNYI Ferenc 2006. 228–229.
977. PALÁGYI 1900. 288.
Horváth Károly elemzésében végigviszi ezt a zsidó–magyar nemzeti sorközösség párhuzamot, így például egyértelműen azonosítja a Fáraó kormányzását a császári abszolutizmussal. Vö. HORVÁTH 1984. 253.
978. BENE 2003.
979. Uo., 5.
980. 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.
981. A levelet a *József császár* drámára vonatkoztatja. L. BENE 2012. 273.
982. Bene Kálmán idézi véleményem a jelige-választásról. L. BENE 2003. 120.
983. MÖM II. 582.
984. BENE 2012. 276.
985. Uo., 282.
986. BENE 2003. 175.
987. BENE 2012. 281–282.
988. Bene Kálmán idézi könyvében véleményem az eszme megvalósíthatóságának közös problematikáját is illetően. L. BENE 2003. 174.
989. L. 953. jegyzet.
990. A jegyzet egésze egy szembeállításra alapul: „Aki nagyon sokat tud, az jobbra-balra ismer minden argumentumot, s tudja, nincs abszolút igaz, s nem határoz; keveset ismer, sokat gondolkodik, ki cselekményre kész, ki művet teremt.” MÖM II. 753.
991. 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 felében. 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 *Guttenberg-albumba*), egyben megfogalmazva az igazság eljövételének a feltételeit, egy teleologikus narratívában Ahogy az irodalom tematikája fokozatosan ve-

szít 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 hordozója*, letéteményese. *Megnyugvás* (1883) című romantikus elemekkel telített költeményében életének szinte valamennyi sérelmét, eszenvedett szubjektív igazságtalanságát leltárba veszi, hosszasan sorolva ezen igazságtalanságok értelmetlen és a mában ünnepelt elkövetőit („szellembakók”, „országkerítők”, „népszebvágoók”, „Kiváltságolt heresereg”, „fölbérelt becsület-sírások”). Az igazságtevés idejét az utókorba helyezi, igazság-tevőinek pedig azokat a fiatalokat jelöli meg, akik még képesek az emberi érzésekre, a természet szeretetére és a szerelemre, akik a verseit olvassák, 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 szívű’ versolvasói majd felismerik költészetében a rokonlelket, mely „Mint láncolat a szellemleltben, / Egy hang, mely örök, mert igaz”.

A 19. század második felének költői világgépeit elemezve S. Varga Pál *A gondviselés hittől a vitalizmusig* című könyve nyújtotta, megállapításaihoz több ponton is kapcsolódtak elemzéseim, a madáchi lírára vonatkozóan is. E korszak „dezillúziós” magyar lírájáról, a ’legjobbakra’ elsősorban azt bizonyítja, hogy miként ’sejtették meg a pozitívista igazságfogalom korlátait’ és azt, hogy a költészet „szubjektív igazságát” már nem lehet a ’valótlanság lételen birodalmába száműzni.’ Vö. S. VARGA 1994.

- 992. PLATÓN II. 1984. 683. (607b)
- 993. NOVALIS 1965. 144.
- 994. PLATÓN II. 1984. 672. (603b)
- 995. Vö. KERÉNYI Károly 1988.
- 996. PLATÓN II. 1984. 683. (607b)
- 997. RUSSELL 1997. 55.
- 998. Uo., 57.
- 999. Uo., 53–54.
- 1000. ZOLTAI 1987. 36.
- 1001. FALUS 1980.
- 1002. Vö. POSZLER 1989. 466., 507–512.
- 1003. PLATÓN II. 1984. 683. (607b)
- 1004. Uo., 649. (595b)

1005. 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 ellentmondásos 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 szofista, A lakoma* című dialógusait és a *Törvényeket*. PLATÓN I–II. 1984.
1006. PLATÓN II. 1984. 657–658. (597e)
1007. Uo., 661. (599b)
1008. Uo., 664. (600e)
1009. Uo., 672. (603b)
1010. Uo., 678. (605a)
1011. Uo., 679. (605c)
1012. Platón – nietzschei terminológiában fogalmazva – a művészet dionüszoszi arculatát ismeri fel, s azt veszedelmesnek látja.
1013. ARISZTOTELÉSZ 1997. 7–63.
1014. ARISZTOTELÉSZ 1982. (1354a, 1377b, 1378b)
1015. PLATÓN II. 1984. 315–320., 533–536.
1016. Uo., 678. (605b)
1017. Uo., 682. (607a)
1018. NOVALIS 1965. 144–145.
1019. DANTO 1997. 20–21.
1020. Uo.
1021. Uo., 21.
1022. Uo., 22–26., 37.
1023. Uo., 30.
1024. Uo., 23–24.
1025. Uo., 26.
1026. Uo., 18.
1027. Uo., 27.
1028. Uo., 19–21.
1029. Uo., 22–23.
1030. Uo., 28–30.
1031. L. DANTO 1997. 29., 31., I. DANTO 2003. 63. (Kiemelés az eredetiben.)
1032. DANTO 1997. 31.
1033. Uo., 32.
1034. Uo., 35–36. (Kiemelés az eredetiben.)
1035. Loboczky János e dantoi olvasat ellenében hermeneutikai szempontból érvel, I. LOBOCZKY 1998. 79–91.
1036. DANTO 2003. 124.

1037. Uo., 129.
1038. Vö. TENGELYI 1988. 48., 123–124.
1039. KANT 1997. 232. (44.§) (Kiemelés – M. Zs.)
1040. U.o., 230. (43.§)
1041. U.o., 284.
1042. GADAMER 2003. 55–59.
1043. NOVALIS 1965. 144.
1044. A művészetfilozófiai hatásfelfogások komparatív és hermeneutikai megközelítése során a következő 'értelemirányok' 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 különíthetőek 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 ősforrások, a klasszikus töretlen ív, a kérdőjelek (Nietzsche és a fiatal Lukács révén) valamint a 20. századra jellemző kettősség, ahogy azt az objektívizáló 'nagy elbeszélések' és a szubjektumra figyelő pszichologizáló tendencia mutatja. Úgy vélem, hogy ez a tendenciózusság az esztétikatörténeti hatástudat dialogikus, folytatató 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 megkérdőjelezik 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, I. MÁTÉ 2007. 25–62.

1045. SIMON 2010. 37.
1046. L. ARISZTOTELÉSZ 1997. 7–63.
1047. SIMON 2010. 37.
1048. L. LESSING 1982. 472–476.
1049. SCHILLER 1960. 184–185.
1050. Uo., 173.
1051. Uo., 221. (Kiemelés az eredetiben.)
1052. Uo., 186.
1053. A korai német jénai romantikusok, a pályakezdésük elején álló Schlegel-testvérek és Schelling valamint (a fiatalon meghalt) Novalis Kanttal szemben inkább Schiller gondolataiból merítenek, (akinek hívására egyébként Jénába megy August Wilhelm Schlegel) és azt Fichte radikalizmusával egészítik ki. L. ZOLTAI 1980. 12.
1054. FRANK 1998. 99–100.
1055. ZOLTAI 1987. 249.
1056. ZOLTAI 1980. 17.
1057. Uo., 18.
1058. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 126–136.
1059. 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.
1060. 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 fichtei filozófia is, meghatározónak bizonyul életművében, alaptételei irányt adnak gondolkodásának. L. GYENGE 2005. 19.
1061. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 161.
1062. Uo., 166–167.
1063. Uo., 168–169.
1064. Uo., 309.
1065. Uo., 337–338. (388. töredék)
1066. Uo., 312. (249. töredék)
1067. Uo., 356. (451. töredék)
1068. SCHELLING 2008. 313. (Kiemelés az eredetiben.)
1069. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 578–579. (Idézet: 579.)
Ekkor a jénai kör már szétesőben van, l. GYENGE 2005. 28–29.
1070. GYENGE 2005. 72. (Kiemelés az eredetiben.)
1071. Uo., 85–86.
Schelling *A transzcendentális idealizmus rendszere* könyvének hatodik főszakaszában tárgyalja az esztétikai szemlélet, a művészeti alkotás és az alkotótevékenység jellemző tulajdonságait. Vö. SCHELLING 2008. 296–307.

- Gyenge Zoltán értelmezésében összefoglalva, I. GYENGE 2005. 82–84.
1072. 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.
 Manfred Frank alapvető törekvésétől (a kora-romantika és a német idealizmus közötti eltérések elemzésétől) eltérően, ám Frank megállapításaira több esetben is támaszkodva Valastyán Tamás Kant és Novalis között keresi a párhuzamokat, vö. VALASTYÁN 2004. 205–220.
1073. 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.
1074. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 493.
1075. Szegegy-Maszák Mihály arra hívja fel a figyelmet, hogy nincs meg-egyezés a 18–19. század fordulóján bekövetkezett változásokra, a romantika előtti korszak egységes megnevezésére tekintve, melyet a különböző nyelvtérületeken 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. Használóan problematikusnak látja a magyar romantika korszak-meghatározását és annak újraolvasását szorgalmazta. Vö. SZEGEDY-MASZÁK 1995. 120.
1076. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 491–513. (a 4., 16., 22., 34., 46., 62., 65., 111. aforizma)
1077. WEIS 2005. 15.
1078. A romantikus természetfelfogás kritikus bemutatását nyújtja: FÖLDÉNYI F. 2001. 26.
1079. ZOLTAI 1980. 23.
1080. Zoltai Dénes szerint (a fordításokat követve) e schlegeli dramaturgia szinte „világhatás”-sal bírt. Magyar fordításról nem tudunk, de a hatás észlelhető néhány kritikában és értekezésben (pl. Teleki József *A régi és az új költés különbségéről*, illetve Bárány Boldizsár *Rosta* című kritikája a Bánk bánról.) Uo., 698.
1081. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 626.

1082. Uo., 582. (Kiemelés – M. Zs.)
1083. Uo., 583. (Kiemelés – M. Zs.)
1084. GYENGE 2005. 27.
1085. A hermetikus filozófiáról összefoglalóan írtam korábbi Madách-tanulmánykötetemben, vö. MÁTÉ 2004. 70–73.
1086. A hagyomány Hermész Trismegisztoznak tulajdonítja az 'egy minden – minden egy' elvének valamint a mikro- és makrokozmosz összhangjának megfogalmazását. Az egyiptomi bölcsességisten, Thot megfelelője Hermész Trismegisztoosz, az elképzelt ősi pap, az ő neve alatt, traktátusaira hivatkozva és azt értelmezve jött létre a hellenizmus korában egy olyan filozófiai irányzat, amely az intuitív, misztikus és mágiikus megismerést vallotta; asztrológiával, okkult bölcseséggel, a növények és a kövek titkos erejével, mágiával foglakozott; s a filozófiai gondolkodást ezoterikus és teológiai elemekkel illetve mítoszmagyarázatokkal keverte. A Hermész Trismegisztoznak tulajdonított hermetikus szöveggyűjtemény, a töredékek magyarázata és értelmezése, a *Corpus Hermeticum* ennek a későhellén irodalomnak egy reprezentatív filozófiai válogatása, feltehetően több, ismeretlen görög szerző tollából született. L. PÁL 1995. 560–561.
1087. *Pseudo-Apuleius* fordításában latinul maradt fenn *Hermész Trismegisztoosz Corpus Hermeticumjában* a második, az *Aszklépiosz* című dialógus. Ebben olvasható az 'Egy Minden és Minden Egy', a mikro- és makrokozmosz összhangjának gondolatköre. Összefoglalva e dialógust: az 'égi' és a 'földi' közvetlen kapcsolatban, egységben van Isten teremtettsége révén, hiszen Isten két képmást alkotott a maga hasonlóságára, a világot és az embert. Tehát, ahogy Isten képe a világ, ugyanúgy a világ képe az ember is, amellett, hogy az ember Isten képmása is. 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. 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 egyeshetnek Istennel. Vö. PÁL 1995. 71–96.
1088. Friedrich Schlegel a *Beszélgetés a költészetről. A mitológiáról* című dialógusában Ludovico himnikus hangon dicsóíti Spinoza filozófiáját. L. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 361–364.
1089. Schlegel 1799 és 1801 között publikálja e tanulmányt az *Athenäumban* mint második, ekkori jénai tartózkodásának legfontosabb szellemi termékét, összegezve „vele az egész jénai romantikus iskola saját doktrínáját, egyben szabad utat nyit egy eleddig lappangó tendenciának: a szubjektívizmus mitologizáló értelmezésének, az allegorizáló művészet- és életfilozófiának”. ZOLTAI 1980. 677.
1090. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 369. (Kiemelés – M. Zs.)
1091. Uo., 678–680. (vö. a 8. jegyzetét a fordítónak)
1092. Uo., 362–363.
1093. NOVALIS 1965. 144–146.
1094. Néhány biográfiai adatot érdemes felidézni: August Wilhelm Schlegel a göttingai egyetemen kezdhetette klasszikus és modern filológiai stúdiumait, ahogy öccse, Friedrich Schlegel is, aki ott „jurista” volt. August Wilhelm Schlegel 1796 nyarán érkezett Jénába Schiller meghívottjaként, ifjú feleségével, aki Michaelis göttingai professzor korán özvegyesre jutott lánya volt. L. ZOLTAI 1980. 22–25.
1095. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 583.
1096. L. 481–482. jegyzet.
A Filozofikus problémakörök (humboldtianus) holisztikus mintázata című fejezetben részleteztem, hogy a „humboldtianus, göttingai paradigma” holisztikus szemléletével erőteljes azonosságot mutat a *Tragedia* 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 filozofikumának esszenciáját.
1097. A. W. SCHLEGEL – F. SCHLEGEL 1980. 309., 312. (238. 249. töredék)
1098. MÖM II. 580.
1099. L. S. VARGA 1994. 85–89.
1100. S. VARGA 2007. 474.
A Nyitottság, kérdésfeltevések és a válaszvariációk jellege című fejezetben mutattam be.
1101. S. VARGA 1997. 159. Ezt hangsúlyozza Németh. G. Béla is, I. NÉMETH G. 1987. 113.
1102. MADÁCH Aladár 2001. 129.

1103. MADÁCH Aladár 2001. 128–144.
Madách Aladár: *Lélektani elemek az Ember Tragédiájának főalakjaiban* című tanulmányáról (I. MADÁCH Aladár 2001. 128–144.) bővebben: I. MÁTÉ 2001. 145–156.
1104. PALÁGYI 1900. 337.
1105. Madách *Az aesthetika és társadalom viszonyos befolyása* című már idézett beszédében azokat a műalkotásokat véli igazán értékesnek, melyekben „korának egész tudása benne foglaltatik.” MÖM II. 578.
Megjegyzem, Madách Imre *Művészeti értekezés* című, csonkán, a III. fejezettel (Az erkölcsi elv) kezdődő írása, melyet 1842-ben a Kisfaludy Társaság dramaturgiai pályázatára írt, szintén „széptani” témájú. Ami a *Tragédiához* kapcsolja, az elsősorban az „erkölcsi elv” elsődlegessége, melyre felépíti sajátos „végzet-dramaturgiáját”. Vö. KERÉNYI Ferenc 2006. 64–66.
1106. Megjegyzem, hogy az ’egy alkotás képes-e valamilyen vonatkozásban átfogni a mindent’ alkotói kérdésre részlegesen utal egy visszaemlékezés, melyet Palágyi 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 értelmességű Jeszenszky Danónak köszönhetem. Egy alkalommal – 1858 körül lehetett – Madách Imre ebédre volt hivatalos Csörföly Imre balassagyarmati ügyvéd vendégszerető házába. (...) Társalgás közben Madách Imre azt a különös kérdést vetette föl, hogy lehetőnek vagyis költőileg megoldható föladatnak tartaná-e az urak *az emberiség egész történelmét egy drámai műbe foglalni*. A jelenlévők közül senki sem sejtette, hogy Madách ilyenmü tervet forgat agyában: a kérdést mindnyájan tisztán akadémikusnak tartották. Jeszenszky arra az álláspontra helyezkedett, hogy *a feladat túllépi a költészet határait* és hogy *drámailag teljességgel megoldhatatlan*. Bory László szintén Jeszenszky nézetét erősítette, bár különben sem ő, sem jelenlévő ügyvédtársai nem vettek élénkebben részt az eszmecserében. Jeszenszky fő-érvei voltak, hogy olyan műből, mely az emberiség történelmét dramatizálná, *hiányzanék az egység*, hogy továbbá az emberiséget annyiféle törekvés 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) ál-

- láspontról támadta Madách tervét, de érvelésétől azt az érdemet el nem vitatjuk, hogy igen élénk világitásba 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 emberlélék, aki azt magában befejezettnek érzi*. Voltaképpen minden emberrel újból kezdődik és újból befejeződik a világtörténelem, de ennek nem minden ember van tudatában. A kiben e tudat oly erős, hogy erkölcsi cselekményben, művészi alkotásban vagy bölcselő tanításban kifejezni tudja, azt nagy embernek vagy korszakos embernek nevezük.” PALÁGYI 1900. 338–340. (Kiemelés – M. Zs.)
1107. A kifejezést Csejtei Dezső és Juhász Anikó könyvéből ’kölcsonztem’. A szerzőpáros a „közös mezsgyén” olyan egzisztenciális problémakörök értelmezésére vállalkozik (így például a szeretetről és a szerelemtől, 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. Vö. JUHÁSZ – CSEJTEI 2005. 6.
1108. Gyenge Zoltán a művészetfilozófia schlegeli elkülönülési folyamatát elemzi, többek között a baumgarteni esztétikától is. Vö. GYENGE 2007. 51–58.
1109. Irodalom és filozófia együttlevőségének relációit napjainkig ívelően, e három főbb területen, az először 2002-ben Madách-tanulmánykötetben (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 költőszóban? 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.
1110. Vö. GADAMER 2000.
1111. CODOBAN 1998. 10., 13.
1112. Derridát értelmezi és idézi: SZABÓ 2005. 11. Vö. DERRIDA 1993.
1113. 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, Abbagnano, Foucault, Ricoeur és Derrida gondolatainak elemzésén keresztül. L. SZABÓ 2005.
1114. 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 műveletere vonatkozik mint esztétikai kritika, hanem a szövegben a világ dolgairól mondottakra.” HABERMAS 1995. 361–362.
1115. VAJDA 1996a. 110.
1116. Uo., 112.
1117. CODOBAN 1998. 13–15.
1118. Uo., 7–8.
1119. Richard Rorty tételét, miszerint „a Nyugat értelmiségije 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.
1120. DANTO 2003. 61.
1121. ALMÁSI 1992. 12.
1122. Megjegyzem, napjaink egyik műalkotás-meghatározási kísérlete éppen Dantotól származik. *A közhely színévaltozása* 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 tárgyat, tartalmukat, hanem ezen belül ki is fejeznek valamit arról a módról, amiképp ez történik. Vö. DANTO 2003. 61–161.
1123. Korábban megjelent tanulmánykötetemben *A művészeteóriák hasznossága (?)* című fejezetben elemeztem részletesebben e problémakört. L. MÁTÉ 2007. 10–25.
1124. Vö. BÓKAY 1997. 58–61.

1125. Almási Miklós a művészet „hármasszövevényét”-t különíti el, a klasszikust, az avantgárdot és a populárist. L. ALMÁSI 1992. 14–26.
1126. Fehér M. István az irodalomelmélet (mint az irodalom filozófiája) azon vitatott sajátosságát taglalja, mely a filozófiai gondolatok „fellazítás”-át, „folyékonytétel”-ét eredményezi. L. FEHÉR M. 2010a. 50–51.
1127. ALMÁSI 1992. 11.
1128. *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.
1129. 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.
1130. 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 human 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.
1131. GADAMER 1984. 126.
1132. GADAMER 1995. 51.
1133. Uo., 52.
1134. GADAMER 1984. 126.
1135. 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 pontokat. 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. Tétélesen és az egész művészetre vonatkoztatva a jénai évek alatt írt *A transzcenden-*

- tális 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.
1136. Az esszé határműfajtságáról I. THOMKA 2009. 18–24.
1137. MARGÓCSY István 2008. 181–190.
1138. GADAMER 1995. 61.
1139. Uo., 60.
1140. 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.
1141. HEIDEGGER 1994. 117.
1142. HEIDEGGER 1994. 197.
1143. VAJDA 2007. 11. (Kiemelés az eredetiben)
1144. Uo., 12.
1145. A ’filozófia az irodalomban’ szempontja Kállay Géza szerint hasonlóan terméketlen megállapításokhoz vezet a viszonyrendszer vizsgálatában. L. KÁLLAY 2008. 13.
1146. VÖ. BÓKAY 1997. 54–66.

* * *

Az ember tragédiája szövegrészeit Bene Kálmán gondozta szövegkiadás alapján idézem:

MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, I. Főszöveg, gondozta: BENE Kálmán, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 1999 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 13).

MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája*, II. Szövegváltozatok, kommentárok, szerk: BENE Kálmán, ANDOR Csaba, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 1999. (Madách Könyvtár – Új Folyam, 14.).

Madách Imre verseit, drámáit és leveleit idézem:

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 1999. – ANDOR Csaba, *A Tragédia születése* = MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája, II. Szövegváltozatok, kommentárok*, gondozta: BENE Kálmán, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 1999 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 13.), 225–227.
- ANDOR 2000. – ANDOR Csaba, *A siker éve: 1861. Madách élete*, Bp., Fekete Sas, 2000.
- 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 2010a – ANDOR Csaba, *Utolsó szerelem. Madách és Borka*, Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2010 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 68.)
- ANDOR 2011. – ANDOR Csaba, *Bevezetés* = BORSODY Miklós, *A philosophia mint önálló tudomány, s annak feladata*, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2011 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 72.), 15–16.
- ANDOR 2012. – ANDOR Csaba, *Madách korai szerelmei*, Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2012 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 74.).
- ANDOR 2012a – 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 1966. – *Arany János üdvözlő beszéde* = ARANY János *Összes Művei*, szerk. KERESZTURY Dezső, Bp., Akadémiai, 1966. XIII.
- 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.).
- ÁRPÁS 2007. – ÁRPÁS Károly, *A megváltó tanítása = XIV. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2007 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 53.), 195–213.
- 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.
- 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.).
- BÁRDOS 2003. – BÁRDOS József, *Lucifer (Az ember tragédiája feltételezett első változatáról)* = *X. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2003 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 30.), 95–116.
- 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 (Eszttikai 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.
- BARTHES 1996. – Roland BARTHES, *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Bp., Osiris Kiadó, 1996.
- 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 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 2002. – 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.

- 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 2009. – BENE Kálmán: *A szegedi Madách-kultusz utolsó két évtizedéről = Szegedtől Szegedig – Antológia*, 2009, II., szerk: Tandi Lajos, Szeged, Bába Kiadó, 2009, 427–435.
- BENE 2012. – BENE Kálmán, *Bevezetés = Madách Imre A „nagy mű” árnyékában – A civilizátor, Mózes, Tündérálmom*, szerk: BENE Kálmán, Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2012 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 77.), 19–24.
- BENE Zoltán 2009. – BENE Zoltán, *Mitoszok palócul – Gerelyes Endre: Káin című novellájának és a Tragédiának egyes rokon vonatkozásairól = XVI. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2009 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 64.), 41–48.
- BENE Zoltán 2012. – BENE Zoltán, *Az ember tragédiája – Káin tragédiája = XIX. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2012 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 76.), 135–171.
- 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 polihisztorai” és „titkos klasszikusai a 20. század első felében = A kreativitás mintázatai: Magyar tudósok, magyar intézmények a modernitás kihívásában*, szerk. BÉKÉS Vera, Bp., 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 suttogásod?” 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.
- BLASKÓ 2010. – BLASKÓ Gábor, *Madách Imre „Az ember tragédiája” c. művének magyar nyelvű kiadásai*, Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2010 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 67.).
- BONYHAI 1981. – BONYHAI Gábor, *Régi és új hermeneutika*, Helikon, XXVII/ 2–3. (1981)
- BONYHAI 1984. – BONYHAI Gábor, *Hermeneutikai filozófia = Hans-Georg GADAMER, Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlat*a, ford., utószó BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984. 389–397.
- BOROS 2009. – BOROS János, *Irodalom és filozófia – A nyelvműködés módozatai 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–Ballassi 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.
- CODOBAN 1998. – Aurel CODOBAN, *A filozófia mint diskurzus*, Kellék, 1998/ 10. 13.
- 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.
- CSERJÉS 2004. – CSERJÉS Katalin, *Az ember tragédiája kéznyomai Krasznahorkai 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 semmizte ki a filozófia a művészetet?* ford. Babarczy Eszter, Bp., Atlantisz, 1997.
- DANTO 2003. – DANTO, Arthur C., *A közhely színeváltozása. Művészetfilozófia*, ford. Sajó Sándor, Bp., Enciklopédia, 2003.
- DÁVIDHÁZI 1992. – DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyt mesterünk. Arany János kritikai öröksége*, Bp., Argumentum, 1992.

- DERRIDA 1993. – Jacques DERRIDA, *Marx kísértetei*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1993.
- DÓZSA 1983. – DÓZSA Katalin, *Az ember tragédiája színpadtervei 1883–1915 között*, Színháztudományi 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.
- Dr. ELŐD 1983. – Dr. ELŐD István, *Katolikus dogmatika*, Bp., Szent István Társulat, 1983.
- ENYEDI 2010. – ENYEDI Sándor, *A Tragédia a színpadon. 125 év: Bibliográfia*, Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2010 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 60.).
- ERDÉLYI 1886. – ERDÉLYI János, *Madách Imre: Az ember tragédiája* = E. J., *Pályák és pálmák*, Bp., 1886. Franklin Társulat, 469–470.
- 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.
- 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 világdramma 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*. Lite-ratúra, 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 Szegedi Alapítvány, Magyar Filozófiai Társaság, Státus, 2010. 141–169.
- FEHÉR M. 2010a – FEHÉR M. István, *Az irodalom filozófiája és a gondolatok „folyékony tétele” = A hermeneutika vonzásában. Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, szerk. BÓNUS Tibor, EISEMANN György, LÖRINCZ Csongor, SZIRÁK Péter, Bp., Ráció, 2010. 38–57.
- FOUCAULT 1991. – Michel FOUCAULT, *A diskurzus rendje*, Holmi, 1991/7., 868–889.
- FÖLDESDY 2007. – FÖLDESDY Gabriella, *Paulay 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 vázlata*, ford., utószó BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1984.
- GADAMER 1990. – Hans-Georg GADAMER, *Retorika, hermeneutika és ideológiakritika = Filozófiai hermeneutika*, vál: BACSÓ Béla, Bp., 1990.
- GADAMER 1991. – Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció*, szerk., utószó BACSÓ Béla, Bp., Cserépfalvi, 1991, 17-43.
- GADAMER 1994. – Hans-Georg GADAMER, *A szép aktualitása*, vál. kontrollford. BACSÓ Béla, Budapest, T-Twins, 1994.

- 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.
- GALAMB 1917. – GALAMB Sándor, *Kant és Madách*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1917/2, 181–186.
- GARAI 1980. – GARAI László, *Szabadságszükséglet 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.
- 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.
- GRONDIN 2002. – Jean GRONDIN, *Bevezetés a filozófiai hermeneutikába*, Bp., Osiris, 2002.
- GYENGE 2005. – GYENGE Zoltán, *Schelling élete és filozófiája*, Mária-besnyő–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. – GYÖRFFY Miklós, *Madách – zenei 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 bölcsesége = H. N. J., Korunk szelleme (Tanulmányok)*, Bp., Dante Kiadó, 1937, 104–127.
- HANKISS 1985. – HANKISS Elemér, *A műalkotás mint komplex modell*, Bp., Magvető, 1985.
- HANKISS 2008. – HANKISS Elemér, *Ikarosz bukása*, Budapest, Osiris, 2008.

- 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 Mózes és Az ember tragédiája*, Az Izraelita Magyar Irodalmi Társulat II. Évkönyve, Bp., IMIT 230–238.
- 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 értelmezésemélete = A hermeneutika elmélete: szöveggyűjtemény*, szerk. FABINYI Tibor, Szeged, 1987 (Ikonológia és Műértelmezés, 3.), II, 385–405.
- HITES 1997. – HITES Sándor, *A Vernunft tragédiája. Madách Imre főművének újralvasása a kanti ismeretelmélet horizontján*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1997/1–2. szám 39–57.
- HORÁNSZKY 2005. – HORÁNSZKY Nándor, *Az alsósztrigovai Madách-síremlék*, Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2005 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 41.).

- HORVÁTH 1978. – HORVÁTH Károly, *Az ember tragédiája mint emberiség-költemény = Madách-tanulmányok*, szerk. HORVÁTH Károly, Bp., Akadémiai, 1978, 27–46.
- HORVÁTH 1984. – HORVÁTH Károly, *Madách Imre*, Bp., Gondolat, 1984.
- HUBAY 1965. – HUBAY Miklós, *Miért szép Az ember tragédiája?* = H. M., *A megváltó mutatvány*, Bp., Magvető Kiadó, 1965.
- HUBAY 1978. – HUBAY Miklós, *Át az idő falain = Madách-tanulmányok*, szerk. HORVÁTH Károly, Bp., Akadémiai, 1978, 47–57.
- HUORANSZKI 1999. – HUORANSZKI Ferenc, *Filozófia és utópia*, Bp., Osiris Kiadó, 1999.
- IMRE 2002. – IMRE László, *Az egyén tragédiája (Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés – Madách: Az ember tragédiája) = I. L., Műfaj-történet és vagy komparatiztika (Irodalmi tanulmányok)*, Szeged, Tiszatáj Könyvek, 2002, 149–178.
- INGARDEN 1977. – Roman INGARDEN, *Az irodalmi műalkotás*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Gondolat, 1977.
- ISER 2001. – Wolfgang ISER, *A fiktív 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.
- 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.
- JUHÁSZ – CSEJTEI 2005. – JUHÁSZ Anikó – CSEJTEI Dezső, *Találkozások és törésvonalak. Írók, költők, filozófusok*, Gödöllő, Attraktor, 2005.

- KAKUSZI B. 1999. – KAKUSZI B. Péter, *Márai Sándor Madách Imréről = VI. Madách Szimpózium*, szerk: TARJÁNYI Eszter, ANDOR Csaba. Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 1999 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 16.), 79–93.
- KAKUSZI B. 2003. – KAKUSZI B. Péter, *Madách Imre: Az ember tragédiája című művének néhány teológiai vonatkozása = X. Madách Szimpózium*, szerk: BENE Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2003 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 30.).
- KAKUSZI B. 2005. – KAKUSZI B. Péter, *A megváltás motívuma Madáchnál és Márainál = XII. Madách Szimpózium*, szerk: BENE Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2005 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 42.), 68–85.
- 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, *Szecesszió és szimbolizmus között. Czóbel Minka és a Donna Juanna = „Jövöm emléke, múltamnak árnya”: In memoriam Czóbel Minka*, szerk: MERCS István, Nyíregyháza, Modus Hodiernus, 2008.
- 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.
- KARINTHY 1987. – KARINTHY Frigyes, *Gyermekkori naplók. 1898–1899; 1899–1900*, szerk: SZALAY Károly, Bp., Helikon Könyvkiadó, 1987.
- KASS 2006. – KASS János, *Írások és képek*, Bp., Holnap Kiadó, 2006.

- KÁDÁR 2011. – KÁDÁR Zoltán, *Antiutopikus 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 a *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, Kriterion, 1970, 7–34.
- KELEMEN 2007. – KELEMEN János, *Eco és a hermeneutika Olaszországban*, Világosság, 2007/2–3., 13–36.
- 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.
- KERÉNYI Ferenc 2006. – KERÉNYI Ferenc, *Madách Imre*, Pozsony, Kalligram, 2006.
- KERÉNYI Ferenc 2008. – KERÉNYI Ferenc, *Színpadi 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, Sze-

- ged–Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2011 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 71.), 124–131.
- 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 Minka*, Szabolcs–Szatmár Megyei Idegenforgalmi Hivatal, 1980.
- KISS AndreaLaura 2008. – KISS AndreaLaura, *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.
- KOESTLER 1988. – ARTHUR KOESTLER, *A teremtés*, Budapest, 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 1998. – KOZMA Dezső, *Egy 100 éves Madách-értelmezés = V. Madách Szimpózium*, szerk: TARJÁNYI Eszter, ANDOR Csaba. Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 1998 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 11.), 15–21.
- 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*, Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2012 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 75.).
- 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.
- LÁNDOR 1902. – LÁNDOR Tivadar, *Zichy Mihály és az illusztráció*, *Művészet*, 1902/4., 233–250.
- LÉVI-STRAUSS 1971. – Claude LÉVI-STRAUSS, *A mítoszok struktúrája = Strukturáliszmus. Első kötet*. szerk: HANKISS Elemér, Bp., Európa Könyvkiadó, 1971.
- LOBOCZKY 1998. – LOBOCZKY János, *Kisemmizte-e a filozófia a művészetet? = Az EKF Tudományos Közleményei. Tanulmányok a filozófia köréből*, szerk: Loboczky János. Eger, 1998, 79–91.
- LOTMAN 1973. – Jurij LOTMAN, *Szöveg, modell, típus*, Bp., Gondolat, 1973.
- LOTZE 1981. – Dieter P. LOTZE, *Imre Madách*, Boston, Twayne, 1981.
- LUKÁCS 1977. – LUKÁCS György, *Kinek nem kell és miért Balázs Béla költészete? = 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.
- 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.
- 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 Czóbel család iratai = „Jövőm emléke, múltamnak árnya”: In memoriam Czóbel Minka*, szerk: MERCS István, Nyíregyháza, Modus Hodiernus, 2008.
- 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, 1975/3–4. szám, 3–13. (Második megjelenés: MARTINKÓ András, *Madách világirodalmi státusa = M. A., Teremtő idők*, Bp., Szépirodalmi, 1977, 309–328.

- 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.
- MARTON 2011. – MARTON Árpád, *Szegedi Tragédiák. Kettős évforduló a Dóm téren*, Szeged, 2011, június 4–5.
- MÁRKUS 1992. – MÁRKUS György, *Kultúra és modernitás*, Bp., T-Twins Kiadó, 1992.
- 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 szépíró, 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, (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 – irodalomesztétikai és filológiai nézőpontból*, Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2008 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 57.), 9–156.
- MÁTÉ 2009. – Zsuzsanna MÁTÉ, *György Lukács's aestheticical 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 tragédiája 125 éves ősbemutatójának súgókönyve 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 Szegediensí 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 akarat-szabadság hiányának következményei a XX. század első felének filozofikus jellegű antiutópiáiban = Lábjegyzetek Platónhoz 9. Az akarat*, szerk. LACZKÓ Sándor, Szeged, Pro Philosophia Szegediensí Alapítvány, Magyar Filozófiai Társaság, Státus, 2011, 380–396.
- MERCS 2008. – MERCS István, *Czóbel Minka és Henrik Ibsen üzenetváltása = „Jövöm emléke, múltamnak árnya”: In memoriam Czóbel Minka*, szerk. MERCS István, Nyíregyháza, Modus Hodiernus, 2008, 43–59.
- MESTER 2004. – MESTER Béla, *Szontagh Gusztáv és a magyar filozófia fogalmi = Közelítések 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 1977. – MEZEI József, *Madách*, Bp., Magvető, 1977.
- MORVAY 1897. – MORVAY Győző, *Magyarázó tanulmány „Az ember tragédiájá”-hoz*, Nagy-bánya, Szerző kiadása (Molnár Mihály könyvnyomdája), 1897.
- NAGY 2003. – NAGY Edit, *Áramló tér és álló idő – gubancokkal (Palágyi Menyhért tér- és időelmélete tükröként és/vagy tükröződésként: 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 határán (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.

- 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.
- PLATÓN II. 1984. – PLATÓN *Összes Művei I–II*, bev. Falus Róbert, Bp., Európa, 1984.
- PERECZ 2008. – PERECZ László, *Nemzet, filozófia, „nemzeti filozófia”*, Bp., Argumentum, 2008.
- 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 recepcióhulláma 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 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.
- RÁKOSI 1883. – RÁKOSI Jenő, *Az ember tragédiája. – Madách műve, színre alkalmazta Paulay Ede*, *Budapesti Hírlap*, 1883, szeptember 22. 2–3.
- RÁKOSI 1883a – RÁKOSI Jenő, *Az ember tragédiája*, *Budapesti Hírlap*, 1883. szeptember 23. 3.
- 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.
- 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-mítosz és a történelem eszkatológiai víziója = A hermeneutika elmélete: szöveggyűjtemény*

- mény, 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.
- RUSSELL 1997. – Bertrand RUSSELL, *A nyugati filozófia története*. Bp., Göncöl, 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.
- SHELLING 1985. – F. SHELLING, *Az akadémiai stúdium módszereiről*, *Magyar Filozófiai Szemle*, 1985/5–6.
- SHELLING 1991. – F. SHELLING, *A művészet filozófiája (A kéziratok hagyatékából)*, előszó: ZOLTAI Dénes, ford. RÉVAI Gábor, Bp., Akadémiai, 1991.
- SHELLING 2008. – F. SHELLING, *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 vonzá-*

- sában. 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 Czóbel 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.
 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, 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.)
- 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.
- SÖTÉR 1965. – *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*. IV. szerk. SÖTÉR István, Bp., Akadémiai, 1965.
- SÖTÉR 1969. – SÖTÉR István, *Álom a történelemről*, Bp., Akadémiai, 1969.
- SÖTÉR 1979. – SÖTÉR István, *Madách Imre = S. I., Félkör*, Bp., Szépirodalmi, 1979.
- 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 gondviselэшhittől 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 2007. – S. VARGA Pál, *Történelem és irónia. 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.
- 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 szőnyegen”. 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*, kötet szerk.: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Bp., Gondolat, 2007.
- SZERB 1978. – SZERB Antal, *Magyar irodalomtörténet*, Bp., Magvető, 1978⁶.
- SZILI 2008. – SZILI József, *A Tragédia ironiája (Szélgjegyzetek Karinthy Madách-tanulmányához)*, Palócföld, 2008/3., 29–43.
- 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 Czóbel Minka*, szerk: MERCS István, Nyíregyháza, Modus Hodiernus, 2008.
- TENGELYI 1988. – TENGELYI László, *Kant*, Bp., Kossuth, 1988.
- THOMKA 2009. – THOMKA Beáta, *Esszépoétika = Filozófia és irodalom (Elmélkedések az esszé műfajáról)*, Pécs, PTE Babits Mihály Gyakorló Gimnázium és Szakközépiskola, 2009, 18–24.
- 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–Gondolat, 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.
- VALASTYÁN 2004. – VALASTYÁN Tamás, *A fogalom mágiája. Kant és Novalis – A filozófia prózája és költészete*, Kellék, 2004. 24. szám 205–220.
- VARGA Emőke 1997. – VARGA Emőke, *Folytatás vagy újraírás? Kondor Béla illusztrációi Az ember tragédiájához = IV. Madách*

- Szimpozium*, 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, „*Csak engedi, 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 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 2007. – VARGA Emőke, *Kalitka és korona. Kass János illusztrációiról*, Bp., L’Harmattan, 2007.
- VARGA Emőke 2012. – VARGA Emőke, *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*, Budapest, L’Harmattan, 2012.
- VARGA Magdolna 2001. – VARGA Magdolna, *Madách Imre: Perea – egy versértelmezési kísérlet = VIII. Madách Szimpózium*, szerk. BENE Kálmán, Budapest–Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2001 (Madách Könyvtár – Új Folyam, 25.), 187–199.
- 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, 587–597.
- VELÁ CZKI 2008. – VELÁ CZKI László Imre, „*Jövők – nem egy de száz alakban*” = „*Jövők emléke, múltamnak árnya*”: *In memoriam*

- Czóbel 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.
- VERESS 2010. – VERESS Károly, *Az értelmezés szabadsága = Lábjegyzetek Platónhoz 8. A szabadság*, szerk. LACZKÓ Sándor, GYENGE Zoltán, Szeged, Pro Philosophia Szegedienzi Alapítvány, Magyar Filozófiai Társaság, Státus, 2010, 309–319.
- 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.
- 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., Kosuth, 1987.

A MADÁCH KÖNYVTÁR – ÚJ FOLYAM EDDIG MEGJELENT KÖTETEI

1. I. Madách Szimpózium	1995	39. Kálnay Nándor: Cszesztve község...	
2. II. Madách Szimpózium	1996	40. Madách Aladár művei. II. Próza	2005
3. Fráter Erzsébet emlékezete I.		41. Horánszky Nándor: Az alsósztrigovai 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 szeretell, 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 Hominiis	
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 mentshu	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 Piroska: 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 Karinyth 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			

- | | |
|---|--|
| <p>72. Borsody Miklós: A philosophia mint ön-
álló tudomány, s annak feladata</p> <p>73. Katalin Podmaniczky: La réception de la
<i>Tragédie de l'homme</i> d'Imre Madách
dans le monde germanophone</p> <p>74. Andor Csaba: Madách korai szerelmei 2012</p> <p>75. Kozocsa Sándor: Madách: Az ember
tragédiája. Műbibliográfia</p> | <p>76. XIX. Madách Szimpózium</p> <p>77. Madách Imre: A „nagy mű” árnyékában
(M. I. művei IV.)</p> <p>78. XX. Madách Szimpózium 2013</p> <p>79. Andor Csaba: Első szerelem. Madách
és Fanni</p> <p>80. Imre Madách: La tragedia del hombre</p> |
|---|--|

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

Társaságunk a Fővárosi Bíróság 2001. augusztus 11-i 9.Pk.61.263/1994/12. sz. határozata értelmében közhasznú szervezet.

