

Baránszky Jób László

## AZ EMBER TRAGÉDIÁJA SZERKEZETE

A Tragédia rengeteg méltatója és kritikusa közül a költők azok, akik legáltalában és egyben legelgondolkoztatóbban mutatnak rá a madáchi mű lényegére, művészi jelentésére, s az ő intuitív meglátásaik mintha az eddigi vizsgálódások során nem részesültek volna kellő figyelemben. Ez az értekezés semmi egyebet nem akar tulajdonképpen, mint az ő sejtéseiket az irodalomtudomány, irodalomesztétika mai eszközeivel módszeresen kibontani, igazolni, ezek szaknyelvére lefordítani. — Az ember tragédiája művi elemzésének problematikussága abból ered, hogy olyan drámai költemény, filozófiai dráma, amelynek döntő struktúrája értelmi, gondolati — jelentése problémamegoldása viszont olyan művészi formai szerkezetnek köszönhető, ami szinte szerzőjének akarata ellenére, vagy legalábbis meglepetésére, nőtt ki anyagából, jött ilyenként létre. Kuncz Aladár szerint a költő végül is szinte idegenül állt szemben saját alkotásával s egyáltalán nem tudott a hozzá intézett kérdésekre megnyugtató választ adni.<sup>1</sup> A válasszal azóta is adósak maradnak a legjobb szándékú „egyeztetők” is, akik jól érzik a nyomasztó átomlátomások hányattásai után is az értelem éles küzdelmét — a harmóniáért.

Mindjárt az első költő-bíró, Arany János, rámutat, hogy a mű jelessége a koncepcióban és kompozícióban rejlik,<sup>2</sup> s ez az a két mozzanat, amelynek egymásra vonatkozása, „egysége”, a mű értékét és jelentését, értékjelentését, meghatározza. — Babits Mihály, jó félszázad múltán, lényegében ugyanezt mondja, nem megismételve, hanem önállóan, a maga nyelvében kifejtve. Szerinte Madách a formai puritánság klasszikusa; költeménye puritán protestáns templomra emlékeztet: nemes formákkal, minden dísz nélkül. — „Szigorú kompozíciójában a mondanivaló majdnem meztelenül jut érvényre.” — „Mindennütt felségesen racionalisztikus, s mégsem száraz bölcselgő költemény, s hatása nem a hideg tanítás hatása.” — Fölveti a kérdést: hogyan lehetséges ez? Úgy hogy „a költészetben a forma a lényeg. De Madáchnál épp az eszmei tartalom a forma.” Madách kiábrándult filozófia kontörsébe vérző életét takarja: világos, minden misztikától idegen kompozíció — és „pessimista sőt nihilista mű”<sup>3</sup> — Babits értékelő jellemzése már magában rejti a vallomásszerű és mégis minden ízében hűvös formai objektivációjú mű kettőségeinek — alkotás és alakítás folyamatában rejlő érték és jelentés — problémáját, amelynek kivülről, idegen kategóriákkal való megközelítése annyiszor vezetett egyoldalú magyarázatokra.

Kosztolányi Dezső föl is vázolja, mit jelent Madách élményvilágának, forrongó-kavargó élményvilágának, erős formastruktúrájú művi formába tisztulása, jegecesedése.<sup>4</sup> Felveti a kérdést, hogy amikor Madách hozzákezdett műve megírásához, tudta, sejtette-e, mi történik benne? Szerinte ez aligha képzelhető el. „A remekművek sorsa a papíron dől el...” A költőt szinte akarata ellenére ragadja magával, saját maga meglepetésére is, a koncepcióban rejlő fogantató élmény, amint kibolmlik. A Tragédia vezérgondolata már magában hordja a „tündöklően áttetsző, szellemes, leleményes szerkezetet”; s ez nem más mint „az előrevetítés és mégis visszapillantás önelemzése”. Az ember, az élő ember, mindig is „a történelem álmát álmodja”. Valóban trouvaillé, csoda, hogy ez Madách előtt nem jutott senkinek az eszébe. A legkülönbözőbb látszólagos, föltételezhető vagy tényleges hatás (Goethe, Byron, Büchner, Schopenhauer, Spinoza, Carlyle, Hegel) „mit sem változtat a költemény lélekbeható eredetiségén, bátor távlatán, titáni összefoglaló erején”. S most Kosztolányi eljut a zenei szerkezet érintéséhez, ahhoz a zenei szerkezethez, amely erősen rokona a matematikainak: „Az ember tragédiája biztos alaprajzából, szilárd építéséből, gyönyörű arányaiból valami magasabb zene csendül ki.”<sup>5</sup> — Hivatkozik rá, hogy Madách egy ízben, mikor a költői hatás titkáról értekezett, védelmére kelt az értelemnek, a meztelen

<sup>1</sup> KUNCZ Aladár: A mi Madáchunk. Ny. 1923. 142.<sup>2</sup> ARANY János: 1861. szept. 12. levele Madách Imréhez. Madách Össz és Művei. 1942. II. 1001.<sup>3</sup> BABITS Mihály: Az európai irodalom története. 5.k. 1946. 611.<sup>4</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: Madách Imre. Pesti Hírlap 1935. aug. 4.

logikai váznak, amely annyira nem lehet ellensége a költőnek, mint a matematika a zenének.<sup>5</sup> Kosztolányi műértő szemmel felfigyel ennek a szerkezeti rendszernek *dtteles* voltára is. Arra, hogy az *időbeli* dialektikus dinamika áttevődik mintegy *térbeli*, statikus természetű szerkezetbe: a hegeli tézis — antitézis — szintézis kifejezésre jut, érvényesül a jellemrendszerben, az Ádám — Lucifer — Éva polarizációban. Ekként lehetséges, hogy *értelmi* alapon bontakoznak ki a jelene-tek, de *érzelmi* hangulatban teljednek ki.

Hogy *Az ember tragédiája* problémái nem odhatók meg tartalmi elemzés síkján, annak mód-szereivel, szövegértelmezéssel, azt negatív bizonyítják az egyes bírálatok ellentmondásai. — Szász Károly szerint például „Madách nagyobb gondolkodó, mint költő” s ehhez mindjárt hozzát teszi, ezt kisebb hibának tartja, mintha fordítva lenne.<sup>6</sup> — Gondoljuk meg: költői műalkotásról van szó! — Különös és igen jellemző módon tétovázik Alexander Bernát, amikor egyrészt kijelenti: „Ez a mű filozófia és költészet, de *nem dráma és művészi tekintetben is fogyatékos.*”<sup>7</sup> Másrészt ugyanott így nyilatkozik: Ha egy lélek nagy indulata, „egy emberi élet súlyos tapasztalata és egy tehetség megfeszített ereje egy pontban találkoznak, *születik meg ily remekmű.*” Érezhető az ellentmondás a racionális analízátor, a filozófus, s a kitűnő műértő, az esztétikus Alexander Bernát e két megállapítása között. — E két álláspont és vizsgálati módszer közötti ingadozás észlelhető még a legutóbbi évtizedek Madách-vitáiban is. — Az esztétikai álláspontot leghatározottabban Szerb Antal fogalmazta meg még 1934-ben Magyar Irodalomtörténet-ében: „Az ember tragédiája nem filozófiai mű .... hanem zárt formavilág, ritmusban és kompozícióban teljesedő bámulatos művészi alkotás.”<sup>8</sup> Barta János is kénytelen az ellentmondások hosszadalmas egyeztetése, bogozása után hasonlóképp nyilatkozni: „A Tragédia... nem bölceleti vitáirat, hanem műalkotás.”<sup>9</sup> Hermann István is azt hangsúlyozza, hogy „nem filozófiai mű, hanem műalkotás.”<sup>10</sup> Csakúgy mint Waldapfel József, aki szerint „Madách filozófusként elfogadhatatlan”, de „nagy költő.”<sup>11</sup> Szembeszökő az ellentmondás, amely az ilyen megállapításokban feloldásra vár. — Ezt kísérli meg Sötér István, amikor a művi szerkezetet rokonítja Arany és az egész kortárs-irodalom összetett-közvetett közlésmódjával.<sup>12</sup> Vagy amikor megállapítja: „A Tragédia legcsodálatosabb folyamata a bölcelet átminősülése költészetté.”<sup>13</sup>

## 2

Ez a folyamat a mű polifonikus szerkezetében megy végbe. — Nem filozófiai mű? — Valóban csupán nem szakfilozófiai értekezés. Minden ízében költemény, a filozófiai gondolatok is egy művészi kompozíció alkatelemeiként funkcionálnak, vesznek részt az összhatás kialakításban.

S ha annyian s ilyen súllyal megállapították is, hogy a Tragédia költemény, nem a *gondolat*, a *gondolkodó*, hanem a *szimbólumok* költői nyelvén beszél — viszont paradox módon a hangulatszimbolikus történeti és vallási, mitológikus, valamint tudományos, futurologikus, képekben beszélt drámai költemény, ha tragikus drámai jelenetek sorozata is a tulajdonképpeni közeg, amelyben a mű közölnivalóját követjük: dialóggá bontott soliloquia.<sup>14</sup> Tehát erősen *gondolati jellegű*, sőt *intellektuális karakterű* nyelvi közeg, mégpedig dialektikus, illetőleg aforisztikus stílusban. — Ez a körülmény egyben azt is igazolja, hogy a mű formanyelve nem pusztán csak *összetett* közlésmód, hanem egyenesen *polifonikus*, amelyben igen különböző *formanyelvi* rétegek — s mint látni fogjuk — a realitásprobléma szempontjából *valóságsíkok* szerkezetit részben tudatos, részben az anyag természetéből adódó szerkezetváz köti össze jelentéskibontó struktúrák rendszerében. Az általános esztétikai értékelés kifejtő indokolása és felbontása helyett a mű kritikussai a gondolati-világnézeti tartalom ellentmondásainak elszigetelt vizsgálatával bajlód-tak. — Viszont a néző, a mű jelentésstruktúrájára beállítódó, a fogékony szemlélő, korántsem a képek történeti, társadalmi hiátusosságát vizsgálja — általában felfüggeszt minden *kritikai* magatartást — a költői szöveg szuggesztíója alatt fogadja el hitelesnek, magáévá téve a költő *élményét*, mert a mű költői hatása alatt *hitelesnek* fogadja azt el. — Elfogadja az ekként megnyert és lefegyverzett néző a költő töprengéseit, ítéletét, a képek tartalmát és Lucifernek az

<sup>5</sup> Uo.

<sup>6</sup> SZÁSZ Károly: Az ember tragédiájáról. Szépirodalmi Figyelő 1862.

<sup>7</sup> ALEXANDER Bernát: Bevezetés. Madách Imre Munkái. 1904. 17.

<sup>8</sup> SZERB Antal: Magyar Irodalomtörténet. 1935. 393.

<sup>9</sup> BARTA János: Madách Imre 1942. 169. — Még tüzetesebben kifejti ezt: Történetfilozófiai kérdések Az ember tragédiájában. ItK 1965. 1—9.

<sup>10</sup> HERMANN István: Madách: Az ember tragédiája. It 1952. 3—4. sz. 340.

<sup>11</sup> WALDAPFEL József: Madách igazáért. 1951-ben elhangzott előadás. Irodalmi tanulmányok. 1967. 463 — A Tragédia körüli vitákról történeti áttekintést ad: KÁNTOR Lajos: Száz éves harc „Az ember tragédiájá”-ért. Ép. 1966.

<sup>12</sup> SÖTÉR István: Madách Imre. Székfoglaló előadás a MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályán, 1955. nov. 21-én. MTA I. OK 1956. 131.

<sup>13</sup> SÖTÉR István: Álom a történelemről. Madách Imre és Az ember tragédiája. 1969. 89.

<sup>14</sup> ZILAHY Károly: Az ember tragédiája. Kritikai Lapok 1862. Zilahy Károly Munkái. 1967. 11. 238.

egyedül hangulati kicsengéseként elhangzó rezignált kommentárjait — vigaszra várva és vigaszt remélve, tudván, érezvén, hogy minden valóságnál, felszínes valóságnál, igazabb víziós álom, belső töprengés hullámzó folyamatában úszik, szinte ringatódzva a mélységek fölött, az ellentétek hullámmozgásában. — Madách, a költő, rá tudja bírni, meg tudja nyerni az olvasót, a nézőt arra, hogy rábízza magát, tudatalatti bizalommal ráhagyatkozzék, bizva abban, hogy az izgalmas, nyomasztó ellentmondásokat fel tudja oldani. Értzi, a sokféle szétfutó szálát miként tartja kézben, s együtt élvezi a rohanást, a gondolatok, képek, érzelmek, szenvedélyek, remények és vágyak egybefonódott szédületes kavalkádját. S érzi azt is, hogy egy világnézet, világ-érzés, egy személyiség realitása áll mind e mögött, biztosítja annak *szabadon érvényesülő* belső logikája a fejlődésüket — amit Kosztolányi úgy fejez ki: „éppenséggel hiányzik minden nagyot-akaráó komponálgatás mögüle.” „Egy világot terem, de csak játszik vele, mint az istenek.” „Gondolat, ötlet, érzés, eszmemenet egymást támogatja végzetes szövetségként.”<sup>15</sup> — A művi szerkezet látszólagos spontaneitásán, a megbonthatatlan művi struktúrán érződik, hogy élményhiteles gondolatok törnek benne zenei érzelmi, formahangulati megváltásra. Érezni azt, hogy ezek a képek nem puszta képek és ezek a gondolatok egyáltalán nem száraz, kiagyalt eszme-futtatások láncszemei, hanem érzelmi telítettségű, dantei gondolatok, maguk is részes, elemei ennek az érzelmi szimbólumokban, „álomképekben” lezajló folyamatnak. Csálóka módon a segítő éppen az a nagyfokú világosság, amelyet csak remekművekben nyernek a „szürrealisztikus” álomfolyamatok. — Ilyen káprázatos világosság s ugyanakkor zenei szerkezet jellemzi például Shakespeare drámáit, főleg drámái költeményeit (*Ahogy tetszik, Vizkereszt*). Minthogyha kristály-csillár csiszolt lapjain visszaverődő sugarak fényjátékában gyönyörködünk, olyan játékoságban, amelynek szigorú szerkezeti fölépítés, főleg egy *mozgásban levő s állandóan jelenlevő* jellemrendszer a forrása, tengelye. — Valéry-val szólva: „Álom, álom, de aránytól egészen áthatott álom, merő rend, cselekvés és egymásra következés! ... Éber figyelem és feszültség álma, amit maga az Ész álmodik.”<sup>16</sup> — A Tragédia szerkezeti problémái és művi jelentése szempontjából az intellektualizmus és antiracionalizmus, Madách egész világnézetében oly alapvető jelentőségű, problémájának egyik megoldása az álomszerűség, — amelyben a két tényező szintézisre lép.

A „koncepció”, azaz a „téma” intuitív meglátása és megragadása magában foglalja a szerkezetet: a bűnben fogant emberiség ősatyjának — a fogamzás és a szülés közötti — vívódása ez a mű. A léthe vetett embernek felelőssége nem önmagáért, hanem utódaikért, az egész „történelemért”, miután „az tiltott gyimelcsben” nemcsak a maga számára, „gye mend ü fájának halálut evék.” Ekként a *kérdés és a felelet* az emberiségnek ez a drámája, és pedig az *emlékezve jövőndőt mondó álom* szerves formájában. — A lét mint önmaga árnya. A lét tudatára ébredt ember első álma. — Nem rekedve meg az ökonómia utilitarisztikus terminológiájában, hanem mindenkor az egész emberi létezésformát, a gyökérproblémát érintve: a *felelősségteljes szabadság* problémáját egzisztencialista színezettel és mélységben. — És azt, hogy az utódlásnak és öröklésnek az a furcsa paradoxona, hogy az emberi lény az egyre növekvő örökség terhe alatt egyre jobban elnehezedik: egyre gátlásosabbá és gátlástalanabbá válik, azaz nem nő, hanem csökken belső összhangjának szervesége, mennél több tudatos szabadságot harcol ki magának a környezettel szemben, annál inkább kiszolgáltatott eredőjüknek kell, hogy érezze magát. Csak a múlttal szembenező ember tudja, érti, mi megy itt végbe — s csak az ember tudja, mennyire elnehezít az ismert tények terhe.

S hogy milyen természetesen önmagától jelentkező költői téma az emberi lét problémája, azt a felvilágosodás költőjének, Csokonainak, a Tragédia elődei sorában nem eléggé hangsúlyozott költeménye *Az ember, a poésis első tárgya* már címében is mutatja s még inkább ennek a problémának a megfogalmazásában, szinte egyezik *Az ember tragédiája* „concepciójával”:

„Mérész halandó! lelkesedett iszap”  
Így zenge hozzám egy levegői hang,  
„Szentségtelen létedre nem félsz  
Angyali pitvarokat tapodni?”

Ki vagy, miért vagy, hol lakol? és kinek  
Szavára mozgasz? s végre mivé leszel?  
Míg ezt ki nem vizsgálod, addig  
Por vagy, az is leszel.” E szavára,

Mint lenge párák éjjeli csillaga,  
A tágas aether mennyezetén alol,  
Sebes bukással földre hullván  
Csak csupa por, hamu lett belőlem.

<sup>15</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső id. h.

<sup>16</sup> Paul VALÉRY: A lélek és a tánc. Somlyó György ford. 1946. 9.

A *felvilágosodás* költőjének problémafeltevése ez, az a problematika, amely a felvilágosodást továbbhajtotta, a *romantika*, a fausti világerzés felé. S a dialektikus fejlődési folyamatnak színtéze azután *Az ember tragédiája* filozófiai drámai költemény, csakúgy amiként Nietzsche *Zarathustra*-ja, Ibsen *Peer Gynt*-je. Az ember olyan lény, amely magán túlmutat. Bukása szükséges önmaga fölülmüléséhez. Végső soron tehát heroikus és tragikus lény. — Minden ízében költői megválaszolást igénylő problematika ez, amely a vele foglalkozó egzisztencialista filozófiát is, még terminológiájában, nyelvezetében is, elhajlított a költőiség felé. Nem ismeretelméleti hangsúlyú, hanem egzisztenciális probléma ez, a maga összesszövdöttségében és konkrétságában. — Ilyenként ugrik ki — s önkénytelenül — már a felvilágosodás költője, Csonkai, ars poetica-jában, költői anyagként:

Lantot ragadtam, s a lapályos  
Dacia térmezején danolván,  
A földnek aljáról felemelkedém;  
A felleg elnyelt, mennyei képzetim,  
Mint a habok felfogtak, s úsztam  
Gondolatim csuda tengerében.

Ezután következik a „levegői hang”, az égi hang, intése: „Mérész halandó! lelkesedett iszap” De vajon miféle „levegői” hang ez Madáchnál? Az *Úr* hangja vagy Luciferé? Ez az embert, a „mérész” embert, kicsiségére, por-voltára figyelmeztető? S az lett volna a luciferi, amely az embert, a költőt, arra biztatta, hogy „a földnek aljáról” felemelkedjék? — Az ember, a poésis első tárgya”, de veszedelmes tárgy — éppen azért csábító, „költői.” — Jellemző, ahogy a Tragédiában Éva reagál rá a Paradicsomban. S szerkezeti szempontból arról sem szabad megfeledkezni, hogy Lucifer, aki az ember autonómiáját, létproblematika iránti érzékét provokálja — mint az éppen a megoldásban kiderül — „egy gyűrű ... a mindenségben”, akinek rontása „szép és nemesnek új csirája lesz”! — A „jó a rossz által” nietzschei, moralista dialektikus lét-magyarozatnál kötünk ki?

Valóban igazuk van azoknak a kritikusoknak (Kosztolányi, Kuncz Aladár),<sup>17</sup> akik szerint Madáchtól szándéka ellenére ragadja magával a műve, azaz — mint lényegében Arany is érzékelte — a koncepció önként kijegecesedik az ellentmondásos élmények, gondolatok káoszából. — Részben az *anyagtól heteronom szerkezetek ezek*, bár belőle nőttek ki, s önként. — S így ilyenként inkább képviselik az alkotó művész alakító eljárásának, *gondolati munkájának automatizmusát*, semmint a problematika fejlődésvonalát: *ekként tehetnek a művi jelentés tulajdonképpen hordozói*; nem kifejtő, hanem *koncentráló* és *intenzív* s művészien *katartikus* és *evokatív* jellegű ek

### 3

Kétségtelen, hogy — mint arra Arany János, valamint Valéry,<sup>18</sup> figyelmeztetett — a költői műalkotás mint nyelvi műalkotás legjellemzőbb sajátja a strukturái, jelentésstrukturái között végbemenő ozmózis, jobban mondva affinitáson, vegyrokonságon és ellentétben alapuló jelentésváltozás; intenziválásként illetőleg kontraszthatásként érvényesül.

Bizonyos műfajokban pedig, mint amilyen a novella vagy a dráma, a sokféle strukturában, az egész „kompozíció”-ban a „szerkezet” a döntő — vagyis az elrendezésnek az a „váza”, amit ilyenként szinte térbelileg ki lehet vetíteni.

A drámai művek között a tragédia szinte stíluskorszakokként szembeeső szerkezeti változásokat mutat. Olyanokat, amelyek azután meghatározzák a mű egész karakterét, világnézeti mondanivalóját, nyelvi strukturáját. — A *görög*, az *angol barokk* s a *grand siècle francia tragédiája* más és más szerkezetű, s ezek a szerkezetek természetszerűleg döntő jelentésváltozás hordozói, világnézeti jelentőségűek. — A *görög* tragédia narrative dialogizált kultikus mű, amelyben a kórus, a hírnök szerepe s általuk az időbeli kibontás, s ez által a sorsszerűség, a tragikum egész karaktere, a tragikus sors, meghatározódik; s egyben az a nyelvi sík, amelyen az egész lejátszódik, objektívált, miután az egész szöveg a *szótest* zeneiségén épül. Végzetszerűen statikus. Alakjai zengő szobrok, szinte nem is mozdulnak, mozdulatlanságukban lepi meg őket a sors. A *barokk* — a shakespeare-i — tragédiában ellenkezőleg, minden csupa mozgás barokk polifónia, atmoszferikus sokszólamúság az uralkodó bennük. A színek változása, események kavalkádjá. És minden ott történik a színen, a szemünk láttára, minden csupa cselekmény s a

<sup>17</sup> KOSZTOLÁNYI: Dezső id. h. — KUNCZ Aladár id. h. — BODOR Aladár: Az ember tragédiája mint az egyén tragédiája. 1905.

<sup>18</sup> ARANY János: A magyar nemzeti versidomról. — Próza és vers. Új Magyar Múzeum 1856. IX. füzet. — Paul VALÉRY: Oxfordi előadása a költészetről. — Versei és oxfordi előadása a költészetről. SOMLYÓ György ford. 1946.

zavak jóformán mindennek csupán kísérezenei, de annak azután végtelen áradásával. Míg a görög tragédiában megállt az idő, bennük a *tér* helyett az *idő* uralkodik, belső tér kibontásai, belső téré, amely polifónikus atmoszféra, — a *francia tragédiák* — Corneille, Racine alkotásai — racionalista dialógok, „tér és idő egységében” — ami azt jelenti, hogy mindkettő eliminálódott a dialóg korlátlan uralma érdekében. Ha a barokk tragédia belső tere villogó kardok teremtette atmoszféra, a francia „klasszikus” tragédiáé a retorikai tiráda, amely egyben pszichológiai elemzés.

A tragédia-műfaj többé-kevésbé szerkezeti formákön nyugvó építkezése törést szenved a *Faust* I. és II. részének heteronómiáján és a formabontás a *drámai költemény*hez vezet, amelyben az alakok, cselekmények belső dráma szimbólumai, érzelmi, hangulati — illetőleg a *Faust* II. részében — allegória határát suroló gondolati szimbólumok. — Más struktúrszerkezeti szöveg a *Faust* I. és más a *Faust* II. része, s az egész mű romantikus stílusú a maga formátlanságában. — Az *ember tragédiája* viszont „drámai költemény” ugyan — amit a szerző bizonyára a cimbén szereplő „tragédia” megjelöléssel szemben, mindjárt az Arany Jánosnak küldött kézirat-példányon jónak látott annak utána jegyezni — drámai költemény, de a *Fausttal* szemben XIX. század empirizmusára, pozitívista historizmusára valló, minden ízében intellektualista karakterű, világos szerkezetű mű, amely a fenyegető káoszt, amit a romantika a klasszicizmus által kiküszöbölt *tér és idő* démonikus elemeinek újra aktivizálásával az emberi lélekre rászábadított, hogy azután a kettős rabság kötöttségéből égbé szárnyalással, alakváltoztatással, megijodással, jövőidézőssel kíséreljen meg kitörni — világos formák segítségével kísérel meg legyőzni, új kötésben, magához, a maga emberi méreteihez szelidítve őket. — Tudjuk, a romantika fausti életérzésében az a nyugtalanító rejtély jut kifejezésre, hogy az *idő* démonikus folyamatában a *jövő* a nem létező jelenen át *múltta* változik. Ellentétben az örök jelenvalóságú mozdulatlan *térrel*, amely „úr”-ként az időbeli változó jelenések statikus színpada: a kiterjedés feltétele az üres világegyetem. — Van ebben valami nyomasztóan félelmetes és kétértelmű, hogy a jelenéssé változó valóság az üres térben pereg le. — Ha Madáchot és Vajdát, szinte párhuzamos egyidejűséggel, panteista lírai költeményeikben, ez a létiszony riasztja és foglalkoztatja, most Madách a betetőző drámai költemény *múltat jövőként álmodató jeleneteiben*, különös összetett zenei szerkezetben, ezzel néz újra szembe, ezt akarja a maga számára elintézni, épp a páratlan világos művi szerkezetben, a *megváltó forma szerkezetében*, olyan szerkezetben, amellyel a közvetlen élményt tolmácsoló líra nem rendelkezhetett. — *Romantikus tartalom klasszikus szerkezetben*,<sup>19</sup> amint azt méltatói majdnem kivétel nélkül — ha ámbátor némi csodálkozással is — mindenkor elismerték.

A *Faust* költői varázsa az az érzéki hangulati homály, amellyel szemben Madách költeményének egyértelmű világossága szinte fogyatékoságnak érződik. Azért is merészelték vele szemben olyannyira prózai számonkéréssel fellépni, amilyenre vetemedni Goethe művével szemben senkinek se jutna az eszébe. A teljes költői szabadság, a képzelet ellentmondást nem ismerő térében, — ez a *Faust* természetes struktúrája; ha a latin szellem számára ezáltal összefüggéstelen aforizma gyűjteményének tűnik is, habár hangulatszimbolikus romantikus közlés módjánál fogva még korántsem minősíthető annak. — Viszont *Az ember tragédiája* a maga szerkezeti világosságában korántsem faggatható tézisműként: éppen mert a sokszoros szerkezeti kötésben zenei-hangulati jelentéshez jutó műalkotás. Épp a szigorú szerkezet, mondhatnánk szerkezetrendszer, a jelentéshordozó *négyszeres szerkezet-struktúra*,<sup>20</sup> amely a maga bonyolult egymásra vonatkozásában hordozza azt a költői-világnézeti mondanivalót, amely a néző számára mindenkör annyira evidenssé válik, hogy megértését semmiféle tudományos kommentár nem volt soha képes elhomályosítani. Ennek köszönhetette azt a színpadi sikert, amelynek a *Faust* — különösen a két rész együtt — sohasem örvendhetett.

Ebből a *négyes szerkezetből* a Tragédia magyarázói és méltatói rendszerint csupán egyre-egyre figyeltek fel, ezt az egyet kizárólagossá téve, ami sokban hozzájárult a mű egyoldalú értelmezéséhez. Ezek a szerkezeti struktúrák nem is azonos jellegűek s akként kötnek, hogy egymással nem állanak szoros kapcsolatban, épp heteronóm voltak: a színek dialektikus egymásra vonatkozása — a színek belső felépítése — egymáshoz kapcsolása — a jellemrendszer — a szer-

<sup>19</sup> BABITS Mihály: Előszó egy új Madách kiadáshoz. Ny. 1923. 172. KOSZTOLÁNYI Dezső id. h. BARTA János: Madách Imre, 1942. 170.

<sup>20</sup> Ennek a *négyes szerkezetnek* nincs köze Heidegger Geviert-jéhez, amely szerint a műalkotás „világ”-teremtő jellegével „négyesség” jár együtt: Föld — Eg — Emberek és Istenek. (Vom Ursprung des Kunstwerkes (1935) Holzwege 1950. — *Wilhelm Perpeet* azzal utasítja el, hogyha Heidegger pár megragadó példán (görög templom, Van Gogh Paraszt-cipők képén) kítűnően érvényesíti is a „négyesség”-nek ezt az elvét, általában épp oly kevésbé alkalmas esztétikai problémák megoldására, mint a *Werk-jelleg*, amiből levezeti. (W. PERPEET: Heideggers Kunstlehre. Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werks. Köln Berlin 1969. 217—239.) — Meg kell jegyeznünk, hogy épp Az ember tragédiájára igen jól lenne alkalmazható a „négyesség”-nek ez a heideggeri elve, amint Madách egész világképe, ha nem is „pesszimizista és nihilista” mint azt Babits állította, de egész problémafeltevésében közel jár az egzisztencializmuséhoz, olykor önkéntelenül is azonos megoldásokba torkollik.

kezetileg egyre fokozódó atmoszferikus sűrűség majd ritkulás együttesen eredményezi, hogy a mű mozgó szerkezeti modellje olyan gömbé, amelyben középpútt dialektikus spirális vonul végig, mozgásában — egy háromélű tengely körül forogva — a spirális mozgások természete szerint meghatározhatatlanul le- vagy fölfelé — a gömb perifériák felé egyre ritkuló atmoszférájában. Zárttság és nyitottság, mozgás és változatlanlanság művi modellje ez. — Lényegében barokk világ-színpad szerkezeti váza, a maga kozmikus jellegében.<sup>21</sup> A „szerkezetek” általában a formai állandóság jellegénél fogva térszerűek, vizuálisak. Sőt mint a modern képzőművészetek rájöttek, minden „forma” szükségképpen matematikai és geometriai. Karinthy Frigyes a maga szokott zseniális mérésével utal a mű „geometriai” szerkezetére: „... emberekhez beszél, de kompozíciójának szédítő aránya mintha ennél távolabbi, időben és térben ennél messzebbre kitűzött célra volna méretezve... Élni fog, míg ember él a földön s ez a jóslat csak a költői gondolatra, eszmére, tartalomra szól, a koncepció csodáját nem festi, nem határozza meg.” Ő a gulát említi, „a geometriának és építkezésnek, tudományoknak és művészetnek a legfőkétebb formáját”, mint himnuszt az istenhez, ég felé fordított szemekkel.<sup>22</sup> — Bizonytalán az első történeti szín monumentális szimbóluma is inspirálja, amikor a mű misztikus geometriai szerkezetének érzékeltetésére az emberi halhatatlanság-vágy e kozmikus arányokat rejtő, tisztán mértani objektumnak tekinthető épületét említi. — A mű szerkezeti modelljének kettős igényt kell kielégítenie: a zárttságét és a dinamikus mozgását; éspedig akként, hogy ez utóbbit kövesse és tükrözze. — A zenét is ilyen szemlemben őrzik a kottajegyek és bontják ki ezek alapján a dirigens mozgulatai a térben — valamint, sokszor még a szimfóniákat is, a tánc realizálja a térben. — Valéry ennek a rejtélynek szenteli *A lélek és a tánc*<sup>23</sup> dialógját, amit a Tragédia szerkezeti problémái elemzése során önkéntelenül is többször idézünk:

„..... éber figyelem és feszültség álma, amit maga az Ész álmodik! S mit álmogna egy Ész?.... az álom, amit álmogna, nem éppen az volna-e, amit e percben magunk előtt látunk, a pontos erőknél és keresett ábrándoknak a világa? Álom, álom, de aránytól egészen áthatott álom, mérő rend, cselekvés és egymásrakövetkezés!... Ki tudja, mily felsőbb Törvények álmodják itt, hogy látható arcot öltve arra egyesülnek, hogy fennen mutassák a halandók előtt, mint keveredhet és olvadhat egybe való és valótlan a Múzsák hatalma szerint?”

Igen, még az *álom-jelleg* is szerepet játszik a Tragédia szerkezeti rendszerében is, az álomjelleg a mű egész anyagát a teremtő képzelet és meglátott való közötti lebegéssé avatja, amelyben vágy, remény, objektív-szubjektív elemek állandóan átjátszanak egymásba s az egész képi és gondolati világot egymással átítatva, pusztán *hangulati* érvényességgel ruházza fel. Ez az érvényesség azonban a *létproblémát* illetőleg sokkal döntőbb, evidensebb jellegű, semhogy elvont gondolati-tartalmi megfogalmazást tűrne.

Vegyük most már részleteiben tüzetesebben szemügyre azt a négyes szerkezeti struktúrát amit összetett funkciójában megkíséreltünk olyan gömbbel érzékeltetni, amelynek háromélű vertikális tengelye körül egy spirális kering, magának a gömbnek az atmoszférája a magtól kiindulólólag egyre ritkuló.

a) Leginkább — bár nem egyértelműen és nem is elsősorban szerkezeti jellegében — méltatótt a *színek egymásutánjának dialektikus jellege*, egyben Madách történelemszemléletének dialektikus vonása: zsarnokság — szabadság; — erkölcsi közöny — vallási rigorizmus; — társadalmi előítéletek — szabad gondolat (avagy rendiség és forradalmi anarchia); — liberalizmus és kollektívizmus a társadalmi-gazdasági életben; — kozmikus lázadás és földhöz kötöttség. — Akadt, aki ezt a már amúgyis kellenél jobban egyszerűsített szerkezeti vázat még egyszerűbbé akarta tenni és ezzel kétségtelen konkrét korhoz kötött jellegét az elvontsággal végképp kioltani, valamennyi szín dialektikus tartalmát az *egyén és közösség* ellentétpár problémáira szűkítve.<sup>24</sup>

Nem hiányzott ugyan az a belátás, hogy ezek a dialektikus körök *egymás fölé kanyarodnak*, újabb és újabb, részben általánosabb jellegű, de egyben problémákban egyre gazdagabb síkoka. A pusztán *politikai* tézisek fölé mihamar *morális-világnézeti*, majd egyenesen a *szellem szabadságát* s magának a *szabadságnak* és *törvényszerűségnek* ellentétpárhuzamát tétélező színekre — s ezeknek materialista társadalombölcseleti, gazdasági problémafelvetése, szélsőséges kiélezettségével: a *szabadság* és a *kollektivist*a államszervezet szembeállításával. — Amint egyre poli-

<sup>21</sup> ANGYAL Endre: *Theatrum Mundi*. 1938.

<sup>22</sup> KARINTHY Frigyes: *Madách*, Ny. 1923. 113—123.

<sup>23</sup> PAUL VALÉRY: *A lélek és a tánc*. SOMLYÓ György ford. 1946. 19.

<sup>24</sup> SZÁSZ Károly, LUKÁCS György, ERDÉLYI János s általában a művet társadalmi mondanivalók szempontjából vizsgálók.

fonikusabban tartalmazzák az előző színek problematikáját, problémaköreit is, úgy hogy — mint látni fogjuk — eleve föl kell vetődnie, hogy ezek a dialektikus színek, látszólagos egysíkúságuk mellett, *milyen* „telítettségűek”, az egyoldalú *ellentétpárhuzam* mellett és helyett milyen különböző *atmoszferikus* sűrűség, telítettség, fajsúlytörvényszerűség jellemzi őket. Egy szóval hogy nemcsak *tézisegysíkúság*, hanem igenis bizonyos atmoszferikus légritkaság, illetőleg sűrűség, és ez a *művi szerkezeti hangulat* szempontjából talán még jelentősebb, mint a lényegében pusztán intellektuális, tartalmi, sőt egyenesen tézisszerűen és nem formáló, formai szerkezeti elemként érvényesülő *dialektikus* ellentétpár. Ez utóbbit különben Madách költői-művészi ösztönrel erősen enyhítette és részben akként avatta szerkezeti elemmé, hogy maguk a dialektikus ellentétpárok a következő ellentéppárral új és más természetű ellentétkapcsolatba lépnek. S mintegy így levonva az előző problémafelvetés elhibázottságát, új sikon veti azokat fel. Például nem *egyen* és *tömeg* (milliók egy miatt, egy milliók miatt) hanem általában: érdemes-e küzdeni *morális* eszmék jegyében (az egyiptomi és görög jelenetre következő római és bizánci szízn). Természetesen magukban hordozván az előzők problematikáját is, de immár érettebb, azkszinűbb, árnyaltabb mivoltukban. Amint érik az emberiség, öregszik, egyre nagyobb konkrét élményanyagra támaszkodva és, egyben különös módon, egyre általánosabb elvek alapján cselekszik, dönt, szemlélődik. S így ezek a történeti dialektikájú színek — csakúgy mint Dültheynél, vagy Spenglernél — életfolyamatba, *kultúrák életfolyamatába* kapcsolódnak, mosódnak egybe, nemcsak polarizálódnak, de egymásba is nyílnak.

Mégis nem az idő folyamatossága, hanem pontszerű időtlenség jellemzi ezeket a történelmi miniatűröket. Sőtér szerint: „A Tragédia igazi folyamatossága nem az egyes színek cselekményében, illetve e cselekményeknek az eszemeség logikáját követő egymásutánjában valósul meg, hanem Ádám és Lucifer finoman árnyalódó viszonyában vagy Ádám és Éva nosztalgiaiával telített „különjeleneteiben.”<sup>25</sup> — Igen, a *dialektikus spirális* — Ádám — Lucifer — Éva — a *jellemrendszer háromléti tengelye* körül forog, ez az egész metafizikai világkép tengelye is. Ádám egy-egy szín végéről átlép a másikba, ha nem is változatlan magatartással, de mindenkor olyan búcsúszóval, amely az egész mű heroikus-elégikus alaphangulati tónusát képviseli, nemcsak a dialektikus korpékeket kapcsolva egybe, de a költő kettős énjét, mert hisz nagyobbára Ádám és Lucifer duettjei ezek a halhatatlan költői szépségű sorok.

Ebben a zenei szerkezetű műben, amely ekként közeledik — nyitányában és fináléjában is — az opera felé, amiként ez a zenei műfaj tulajdonképpen a barokk világdramából fejlődött ki, azzal rokon kifejezésmódja az újkor végtelen távlatokba nyíló — *zenei* — világerzésének. (L. Giordano Bruno filozófiáját.) — A nagy áriák — Lucifer vagy Ádám monológjai, mintha minden csak azért lenne, hogy ezek elhangozhassanak. Aforisztikus megfogalmazásukban lebilincselik a hallgatóságot, amely halálos csendben figyeli végig ezeket a bölcselő költeményeket.

A magyar gondolati költészet egész gyöngysora ez, és mögötte az élő dokumentáció sugalló, bizonyító ereje. Ezekre áll elsősorban Kosztolányinak az az értékelő megállapítása: „Nyelvi tömörségeannak a feszítettségnek az eredménye, amellyel valaki olyasmit mond, amit még senki előtte.”<sup>26</sup> Bizonyossága ennek, hogy Arany simító kezének ezekhez jóformán egyáltalán nem kellett hozzáérnie.

Természetesen, hogy ezek a monológok így hathassanak, meg kell teremtenie a figyelem csendjének a megfelelő beállítódáshoz: ez az *egyes színek remek drámai, színpadi fölépítésének* köszönhető. Mindenik jelenet egy-egy kis tragédia, amelyben a hős azon bukik el, sebződik meg, ami legjobb benne, eszményi önmegvalósítása fut zátonyra, eszményeivel bukik. *Ezek a jelenetek a tragikum egzempláris példái*, s így ha a mű a maga egészében *drámai költemény*, a jelenetsorozat révén méltán állhat a címben a „tragédia” elnevezés.

Megint a szerkezeti polifónia egy sajátos eleme ez a műfajötvet, amely nem hibridde teszi, hanem nagyon is megfelelő annak a korérzés parancsolta műfajötveti stádiumnak, amelyben a tragédia a drámai költemény felé fejlődik s a „nézd komédiának” romantikus ironiájával mérséklődik. — A *Faust* és teljes iskolája, Byron *Manfrédje*, Kainja, később Ibsen *Peer Gyntje*, *Brandja*, amelyben másképp érvényesül, lép előtérbe a költő személyisége, mint egykor a *Hamletben*, vagy akár a *Viharban* is, s általában a shakespeare-i drámai művekben, amelyeknek valami módon szubjektív szerkezeti polifóniájuk révén mégis csak rokonai, leszármazottjai.

Az egyes történeti korokra különben jellemző és tragikai szempontból pompásan felépített történelmi miniatűrök inkább arra alkalmasak, hogy egy nemes csalódott lélek véleményét igazolják a világról, semmint arra, hogy egy-egy kor lényegét objektívan kifejezzék. Nem mintha hamisak lennének és nem lennének gazdagok találó vonásokban — csak éppen nem teljesekek, luciferi kétyel sugallta szemlélet szülőttei. — Ugyanakkor művészi szempontból mintha egy hatalmas szimfónia alaptételének változatai lennének, egyre sötétebb tónusban, egyre inkább decrescendóban s egyre élesebb diszsonanciákkal. — Az egészben azonban, mint búvó patak

<sup>25</sup> SÓTÉR István: Átom a történelemről. Madách Imre és Az ember tragédiája. 1969. 85.

<sup>26</sup> I. m. 92.

vezérmotívuma, csendül föl vigasztaló ellentétként a magasabbra törő tiszta szándék, az emberi méltóság, az ember nemes alapjellemének hű, emlékezve édent visszakövetelő hangja.

A jeleneteknek e művészi szerkezeti mivoltára, funkciójára a hegeli dialektikus történelem-szemlélet csupán szerkezeti alapképlet, művi szempontból csupán úgy érvényesül, mint az ismétlődés variációs alapja, mint a mű alaphangulatát megszabó hullámmozgás sémája. A Tragédia szuggesztív hangulati hatásának forrása épp ez az egysége a különféleségnek. Ez érvényesül erősen zenei szerkezeti elemként az alaptétel kibontására. Nevezetesen annak kifejtésére, hogy a látszólagos „fejlődés” ellenére pusztán történeti úton az ember épp nemes egyéniségét, lényé lényegét nem valósíthatja meg. — Vagy pozitívrá fordítva: *ez nem függvénye a történelmi szituációnak.* — *Az ember tragédiája* — tán épp alkotója kezdeti szándéka ellenére? — *antihistorikus* dráma. — Nem organikus társadalmi-gazdasági fejlődési sort, hanem a fejlődésből csupán a főtéma, az alapprobléma szempontjából kiragadott — s így a kort ilyen szempontból bemutatató történelmi miniatűröket látunk. Valóban luciferi, a fejlődés látszatait leleplező, nagyon is valódi kritikán alapuló álmokprázatok, amelyekben az ember a történelem játékszere, olyan folyamatot, amelynek nem vezére, csak úszója az egyén. Az ember genezise a főtéma. A „genus” és a „species” a maga entelechikus mozgásfolyamatában. — Korántsem darwini vagy hegeli, hanem minden ízében madáchi értelemben: autonóm heroikus lényként küzdve az önmegvalósításért. — A történeti ember létezésének paradoxona, hogy csak történelmi perspektívával rendelkező ember őrizheti meg vele szemben a függetlenségét. Nem a „történelem”, hanem az ember vívhatja ki — „a sorsnak ellenében” — a maga autonómiáját benne. A „Csak a vég! csak azt tudnám feledni” — végszó lényegében Ádám emberi rangját pecsételi meg: a halál perspektívájából élt életet. — Éva, akitől minden ilyes idegen, aki csupán ifjúságát és szépségét félti az időtől, a vitális biológiai elemet testesíti meg, a pillanat varázsát, sőt tulajdonképpen mindenkor is csupán azzal rendelkezik, azzal kínál enyhét az egészen más szférában mozgó Ádámnak. Ennek fejében osztozni kénytelen a kor minden fogyatékoságában: bűne a koré, míg a jó sajátja. — Amint az álom egyre nyomasztóbbá válik — a londoni színtől kezdve, melynek végén valóságos allegorikus alakká változik — Évát „elnyeli az álom vize”. (Sötér István)

A költői álom lebegő bizonytalansága ezeknek az álom-élményeknek a valóságsíkja. Nincs-e joga a költőnek szuggeralni: a történelem úgy vonul el felettünk, mint valami rossz álom: piramisaival, keresztjeivel, máglyáival, horoszkópjaival és guillotine-jaival; — fáraókkal, keresztshadakkal, pátriarchákkal egyetemben. — Méltók sorsukra, hogy a vásári kikiáltó bódéjába vagy a Falanszer múzeumába kerüljenek. — De ide jutnak, a múlt múzeumába, az emberiség elfojtásos mélytudatába a hősök, tudósok, hitvallók, eretnekek, reformátorok és forradalmárok a maguk egykor oly nyugtalan álmaival? A történelem igazi bosszúja, ha ezek az álmoképek megvalósulnak: szabadság, egyenlőség, kereszténység, testvériség, szabad verseny, filozófusok szabályozta társadalmi rend. Az ember túl akarja magát haladni — s nem tudja utólélni sem, makacsul elmarad álmoképe mögött. Amögött az álmokép mögött, amely isteni lényege s amely a történelmi álom luciferi machinációiban elkalkódott, elkótyavetyéldődött. Ha van valami egyértelmű mondanivalója a műnek, a mű egészének, az történelemellenes. Nem annak akcióiban — hanem azok ellenére, a sorsnak ellenére, kell az embernek magasabbrendű önmagához hűnek lennie, hogy azt a történelem luciferi előhívóiban is kibontakoztathassa, vagy legalább is megőrizhesse. Az ember rossz helyütt érdeklődött, amikor a történelem mozgó tükrebe nézett, hogy meglássa a maga arcát: ha a múltból élünk és a jövő felé figyelünk is, *egyetlen korhoz* tartozunk, nem a történelemhez, annak mozgó tükre torzít. A torzító tükörben látott képnek nem szabad elfeledtetni a saját eredeti arcot, amely rousseu-i, tolsztoji meglátás szerint is ott lappang az illúzió kép mögött. Ekként a madáchi mű tartalmi részleteiben ugyan hegeli, carlyei, emersoni vonásokat mutat, szerkezeti költői egészében végső soron éppoly antihistorikus jelentésű, mint a vele többé kevésbé egyidőben keletkezett *Háború és béke*.

Az ember tragédiája az, hogy szükségképpen történelmi — és lényé legmélye ellenére az. Ezért érzi Babits „pesszimistának és nihilistának” a tragédiát, Arany és Kosztolányi pedig olyannak, amely egész szerkezetével tiltakozik a pesszimizmus ellen.

A műnek a magyar irodalmi hagyománnyal szemben elfoglalt álláspontja is paradox. Olyan nemzet filozófiai költeménye, amely addig történelmi kategóriákban gondolkozott, amelynek *Himnusza, Szózat, Nemzeti dal* lényegében történeti visszapillantás, létigazolásként. De azáltal hogy a Tragédia ezeket a nemzeti történeti képeket teljesen mellőzi, nem egyik jele-e annak, hogy csalódottan le kíván számolni ezzel a szemlélettel: történelmi képekben antihistorikus mű. Ezzel túlhalad a középnemesi világszemléleten, egy történelmi jelenetsorozatot luciferi szemfényvesztésnek ítél, olyan álmodozásnak, amelynek illúzióiból fel kellene végre ébredni. *Az ember tragédiája nem történelmi lecke, hanem lecke a történelemről...*

Az alapprobléma áll előtérben ebben a nyomasztó álomban: a történelmi kategóriákban érző és gondolkozó ember áll szemben az eszmék és kategóriák által mechanikusan mozgatott démonikus, luciferi történelemmel, amely bizony nem indokolatlanul torkollik a falanszterbe és az entrópiába.



Hasonló dialektikus ellentmondás uralkodik az „ember” és az „emberiség” ellentétében. — A Tragédiának nem három főszereplője van, hanem négy. Ádám ellenfele az egyes történeti színekben nem Lucifer vagy Éva — ezek útítársai, segítőkész barátai, ha nem is képesek mindenkor segíteni rajta. Igazi ellenfele a Tömeg, a tömegember, a *történelmet képviselő történelmietlen ember*, az időperspektívát nem ismerő „Man”, a percmemberkék többsége, a mély, amit a fény nem hat át s amely a kultúra eszmeiségével szemben képviseli a „korszellemet”. — Ezek a civilizációba átforduló kultúrák végeredményben nagyvárosi civilizációk. — Ezt képviseli Egyiptom, Athén, Róma, Bizánc, Prága, Párizs, London s a Falanszter is. Ez már nem a polis, hanem a cosmopolis Athén-ja, megvásárolható csöcselékével, semmiben sem különböznek ezektől Róma előkelő dőzsölői, Bizáncban a fanatikus tömegember, Prágában az udvari csöcselék, Párizsban a trikotózók, a londoni utca vásári népe, a Falanszter emberi arcukat elvesztett rabszolgái — ezekkel áll szemben — nem is mint az emberi nagyság vagy kiválóság — de egyszerűen mint az autonóm emberi személyiség képviselője, a „nemes” ember, az emberi nemesség csalódott számonkérője. Az *ember tragédiájának* minden korban nagy közönsége volt s még hosszú ideig az emberség templomává alakítja át majd azt a színházat, amelyben előadják.

Katartikus áhitattal figyelik a tragikus szituációt: a történelmi kategóriákban gondolkozó, valamint a minden ilyen szemléletmódtól idegen, de a „saját korát”, a mindenkori „kor”-t képviselő ember — tehát a „reprezentatív” és a „szimptomatikus” — kerülnek szembe egymással és bebizonyosodik, hogy nem lehet úszni a kornak ellenében, a kornak nem vezére, csak úszója az egyén. A tömeg vezére csupán az lehet, aki hozzá hasonul. Ez a történelem örödi dialektikája.

Madách művész annak bemutatásában, amin a kor nemes eszmei tartalmát képviselő, a tulajdonképpeni történelmi ember törekvései elakadnak, elsekélyesednek, megtörnek ebben a közegben, a történelem történelmietlen közegében. A feszültség ebből a mély belső dialektikájú ellentétből fakad, s ennek árama biztosítja a színek egymásba folyását, az, hogy Ádám nem is annyira vezérlő harcosa az emberi eszmék harcának, hanem kivirágzásuk és devalvációjuk, csödjük egyre dermedtebbé váló szemléelője, egyre inkább néző, Luciferrel együtt, végül csupán már átsétál az egyes színekben.

Dialektikus feszültségek polifóniája hatja át áramával a Tragédia szerkezeti törzsének jelentsorát, amely a két pólust úgy köti össze ritmikus kanyarulataival, hogy végig nem lehet tudni, föl- vagy lefelé történik szerpentin-mozgása. Jelentése az a fény- és szín-játék, amit a közepükben végighúzó jellemrendszer hármias kristályéle mutat. Mint már Kosztolányi észrevette<sup>27</sup> és mint Sötér István is hangsúlyozza: „Ádám és Lucifer finoman árnyalódó viszonya vagy Ádám és Éva nosztalgiaivan telített különjelenetei” azok, amikben a Tragédia „igazi folyamatossága megvalósul” s nem az egyes színek cselekményében, illetve e cselekményeknek az eszmeiség logikáját követő egymásutánjában<sup>28</sup>

b) Mielőtt azonban áttérnénk a mű tengelyét képező jellemrendszer, e vertikális tengely, jelentésfunkciójának elemzésére, maguknak az egyes színeknek egymásutánjában s a Tragédia egész atmoszférájában mutatkozó különböző *telítettségfokot* kell érintenünk, amely a mű egysége és jelentése szempontjából éppoly döntő tényező, mint a jellemrendszer tengelye, amely körül a cselekmény jelenetsorának spirálisa forog. Annál jelentősebb ez a szerkezeti tényező, mert minden látszat szerint önkéntelenül született a koncepció kibomlásából, az anyag természetéből és mintegy azt jelzi, és biztosítja, hogy a mű egésze egységes világ, úgy, hogyha ezt eddig alig is méltányolták vagy vették külön figyelembe, amikor a Tragédia rendkívül világos és zárt szerkezetének hódoltak, a hódolat a kritikusok tudtán kívül ennek szólt. Arról van szó, hogy az *elvontság* az első és utolsó szintől a középpont, a Kepler-jelenet felé haladva az egymásra következő színekben egyenletesen, fokozatosan csökken s a konkrétio az élménymagvat rejtő középponti színben éri el a tetőpontját, tehát az *egész anyagot olyan atmoszferikus gömb fogja egybe, amely a középpontból kifelé haladva egyre ritkul.* — Nem arról van szó tehát, hogy az úgynevezett keret-jelenetek természetesen elvontabbak, mint a mű tulajdonképpeni törzsét jelentő úgynevezett történeti színek, hanem arról, hogy magukban a keret-jelenetekben is fokozatosan csökken — illetőleg a végén növekszik — az elvontság, s hogy ez a folyamat tovább tart a történeti színekben, illetőleg a középpontból kifelé haladva, már ott azokban megkezdődik. — Az I. szín metafizikai-teológiai általános problémafelvetéséből, mely a „hódolat” és „bírálat” elvi ellentétét mint a szabad szellemi létezés alapkérdését exponálja, a II. színben a „szabad választás” dialektikája bomlik ki konkrét formában, de erősen eszmei elemzés kísérletében, hogy aztán a III. színben egészen konkrétan felvetődjenek a történeti sors felé induló emberiségnek azok a problémái, amelyek valamennyi színben végig vonulnak egyre konkrétabb, individualizáltabb, összetettebb és differenciáltabb formában. Itt már ebben a III. színben leüti a szerző azokat az alapmotívumokat, amelyek a hatalmas szimfónia egyes tételeiben különböző változa-

<sup>27</sup> KOSZTOLÁNYI Dezső: I. m.

<sup>28</sup> I. m. 95.

tokban fölcsendülnek: család, tulajdon, hon és ipar, tudás, az ösztön kéje, szellem és anyag, a Föld szelleme és erői. S az érzelmi alaphangütések: A csók mézének ára ott vagon — Amely nyomán jár — a lehangolásban... Vagy: „Vagyok” — bolond szó! Voltál és leszesz. Örök levés s enyészet minden élet. — Melyiket mondta Ádám és melyiket Lucifer? Folytatódik mesteri módon a konkrét jellemrendszer kibontása, a művi individualizáció. Olyan szerkezeti kezdet, amit azután a műnek ki kell bontania s ez a kibontás megy végbe a fokozott konkretizálódásban: a „fáraó” még pusztán történelmi fogalom, s jórészt ilyen elvi, fogalmi, tétéles körülötte minden; — Miltiadész már konkrét történelmi személyiség, bár sorsa s maga a jelenet nem teljes történelmi hűségű; a római jelenet szinte a naturalizmusig konkrét Péter apostol történelmi alakjával; — a bizánci jelenet konkrétciókban történelmileg többretegűen gazdag, hogy azután egészen intim vonásokban bővelkedve jelenjen meg a színen a Tragédia alapélményt rejtő magva, hogy szinte úgy érezzük, Alsósztregován vagyunk a költő dolgozószobájában, amint Kepler boros serlege felett elmereng. — Az érdekes az, amikor a történelmi vonásokban gazdag forradalmi jelenetben Éva, ez az eddig olyannyira hús-vér álomalak, megkettőződve kezd szimbolikussá változni, hogy azután a jobbára megint inkább csak általános társadalmi rajzot nyújtó londoni kép végén szinte már egyenesen allegorikussá váljék s a jövő egyre halványuló képeiben ezt az Ádámot a realitáshoz legerősebb szálakkal fűző alakot „elnyelje az álom vize”. S maga Ádám is egyre passzívabbá, Lucifer útítársaként pusztá szemléllővé változzék, ezzel is halványítva a jelenetek konkrét személyes jellegét, s a falanszter, az ürrepülés, az entrópia színein át visszajussunk a kiindulás elvontságához s az annyi szűrőn, retortán átment gondok és gondolatok habár tisztultan is, de még mindig tévován megpendüljenek és ezt a légritkulást Ádám utolsó fölkiáltásával olyan nyitottság kövesse, amely — mint látni fogjuk — *dialektikus jelentésváltozással mégis az egész problematikát a mű parancsolta szellemben lezárja.*

Enélkül a szerkezeti sajátosság nélkül a Tragédia nem lenne az, ami. Ez biztosítja igazán természetes szerkezeti egységét. — Kizárja, hogy le lehessen választani az úgynevezett „keret”-színeket, vagy akár csak konvencionális ráadásnak tekinteni, metafizikai sallangnak. — S ami ennél is fontosabb, megszabja az egyes színek karakterét, és pedig oly módon, hogy egymásutánjuk előbb intenzívizást, azután tépőpontot, majd észrevétlen megpendülő jelent, s így döntő módon segít abban, hogy az intellektuális gondolati anyag érzelmi zenei hangulati szférába emelődjék.

De mindennél fontosabb, hogy e kozmikus szerkezeti jellegben — zártság és nyitottság egységében — lesz a mű „világ”, ami biztosítja hiteles értékjelentését. — S emellett olyan szerkezeti elem, amely szinte teljesen észrevétlen s így fokozott hatású.

c) E kettős — spirális és globális — szerkezetnek *forgótengelye*, közös forgótengelye, az egyesek által már korábban is nyomatékkal kiemelt *jellemrendszer*, amelynek dialektikus mozgó funkciójára Kosztolányi utalt, Sötér István pedig mint szeizmográfszerű jelzőrendszerre. Mind ezt a magunk részéről azzal szeretnénk kiegészíteni, hogy ebben a kristálytengelyben bomlanak színeikre az események úgy, hogy mindvégig a költőiség, líraiság olyan forrása, amely monológjaival, dialógjaival, elégikus, aforisztikus, heroikus megnyilatkozásaival, színjátékaival az egész zenei szerkezetet, mint a hangszerelés a zenei művet, érzelmi hangulati szférába emeli.

Természetesen nem szabad lebecsülni azt a funkcióját, hogy az akarat, az értelem és érzelem dialektikus küzdelmét ábrázolva, a Tragédia leghatározottabb jelentéshordozója: az ember tragédiája az, hogy az ész, érzelem és oly szent akarat valami átoksúly alatt örökké egymás fölé kerekedve megbontják a tökéletes emberi létezésformát. Az Úr szava a végjelenetben mintegy a megoldást egységükben jelöli, Lucifert sem hagyva ki belőle.

Az egyes színekben valóban nyomon követhető ez a diszharmónia. Ádám a törhetetlen akarat képviselője, hol kelletténél naivabb, hol megfelelkezik a szív jogairól, hol kelletténél is jobban érvényesíti azokat. — Éva és Lucifer nem győzi figyelmeztetni. — Általában Éva és Lucifer inkább kiegészítik egymást, semhogy szemben állnának egymással. — Itt Madáchnak élettapasztalataiból eredő titkos meggyőződése érvényesül.<sup>29</sup>

Mint általában Éva alakjának rajzában. Éspedig kompenzativ módon. Mintha családott szerelmek módjára a körülményeket, önmagát vádolná inkább — imádotját szebbnek-jobbának tüntetve fel — csakhogy tovább szenvedhessen érte, mazochista módon tovább szerethesse. Évának bonyolult a funkciója a Tragédiában. Korántsem olyan egyértelmű, mint arra a végeleket utalásaiból következtetni lehetne. S tulajdonságai nem annyira történelmi szerepből, helyzetéből erednek, hanem a költő élményvilágának mélyéből fakadnak s ezért olyan sokszínűek, olyan bonyolultak s ezért árasztanak annyi költői melegséget a különben meglehetősen intellektuális veretű műbe. Ádám elsősorban Éváról álmodik — minden egyéb csak zavaró mellékkörülmény. S ez nem is lehet másként. Éva az álmodó Ádám egyetlen *valósága*, a többi a jövő gondja

<sup>29</sup> SÖTÉR István, aki döntő szerepet tulajdonít a jellemrendszernek, kissé allegorikusan fogja fel azt: Ádám az eszme, Lucifer az anyag megszemélyesítője s így jelentheti azután végül is Éva az ideál — real egyensúlyát. — S a Föld szelleme az élő anyagot? — Tehát a megoldás egyszerűen vitalisztikus lenne? S az egész megoldás konstruktív optimista, azaz megrekedne tartalmi síkon?

és ijesztő agyrem. Az emberi valóság álma elsősorban szexuális álom, mint azt Freud később elég meggyőzően kifejtette, ha egy yébként elméletét egyáltalán nem lehet a Tragédia álomszerkezetére ráhúzni, mint azt Róheim Géza <sup>90</sup> megkísérelte. Éva épp ellentmondásosságával valós nőalakja önmagával végig nagyon is azonos, tulajdonképpen eleven valóságként a saját ruhájában sétálhatna végig a történelmi alakok között, szituációk szerint csupán színeződik, rendszeren fény és árny váltakozó keveredésével: az az érzékeny szeizmográf, amin Ádám szeme a helyzetet felismeri Egyiptomban, Athénben, Bizáncban, Rómában s bizonyos mértékben még Prágában is: legalább amint az „álom az álomban” kettős Évája elárulja, hogy azután később az elidegenedés korjeleneiteiben árucikké, ajándéktárggyá váljon s csupán a Falanszterben kísérelje meg ez ellen a lázadást. A prágai jeleneit nem annyira az érzéki szenvedély, ellenkezőleg a romantikus tisztaságvágy képviselője, általában az a titkos eszménykép, aminek eljátszásával Madách vádolja, kompenzálva kinozza magát.

Hasonló szubjektív elem az Ádám-Lucifer párosban kifejezésre jutó énkettőződés: a fennkölt eszmékért többé-kevésbé hasztalan küzdő közéleti személyiség és az ironikus társasági ember a magyar életben különben is eléggé általános típusának középpontba állítása a valóság kettős tükrözésére. Hogy a két alak lényegében belsőleg milyen erős kapcsolatban áll egymással, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy jórészt csak ütemkülönbség áll fenn közöttük a felismerésben: a szkeptikus Lucifer korábban lát át azon, ami Ádám számára csupán tapasztalás útján lepleződik le a maga igaz valójában. Ez ad azután lehetőséget a képek valóságkarakterének lebegtetésére.

Természetesen a színek döntő interpretációja az a változás, amit Ádám személyiségén keresztül haladva szenvednek. — Az első történelmi színek cselekvő hőse lassan, Luciferhez hasonlóan, ugyancsak passzív szemlélvé változik: kivonul a történelemből. — Nemcsak Kepler, de Danton alakjában is azon a ponton van, hogy ezt megtegye, különben is Danton már álom az álomban. — Tehát bizonyos koron túl — a középkoron túl? — a „lovag” Ádám leteszi a fegyvert, hogy majd csak ilyenként, régi lovagi önmagára ébredve, a Falanszterben, ragadja fel újra. Amikor is elhangzik Lucifer óva intő szövege: Álomkép, ne mozdulj! — A „lovag” Ádám nem a Tragédia végén, az öngyilkosság gesztusával, mond le a küzdelemről, lemondott arról már jóval hamarabb, az újkor első fuvallatára tudós szobájába vonul, s nem mondhatni, hogy a forradalmi jelenet, amit álmában átél, arra csábítaná, hogy a tett mezején maradjon — ha segíti is abban, hogy hátat fordítson a könyveknek. A mű polifóniájában valóban fel is csendül a Zúg az élet tengerárja... Halld csak igéző dalát... De Madách-Ádám különös módon inkább csak hallgatja és nem igen van kedve, hogy a piszkos árba amúgy igazán beleereszkedjék.

És a képeket felidéző Lucifer talán még passzívabb: ő a paradicsomi jelenettel útnak indította az emberpárt s azután csak figyel, kommentál, legfeljebb ha segít, óv, nehogy vesztébe rohanjon a kísérleti alany s idő előtt vége legyen a tragédiának. — Vagy komédiának? — Lucifer ugyanúgy élmény alapján született, mint Éva. Kettős élmény: a szabadjára engedett második Én, valamint a Madáchhoz legközelebb álló, reá legnagyobb hatást gyakoroló, pregnáns egyéniség, Szontágh Pál, költői inkarnációja. Az eszmék hajótörése idején ő segítette ahhoz az ironikus belső magatartáshoz, amely akkor, a történelem sodrával szemben, egyedül nyújthatott menedéket. Ebben a mitikus történelmi személyekben bővelkedő drámai költeményben Lucifer egyáltalán nem mitikus vagy allegorikus alak. Nélküle bajos lenne a történelmet elviselni. De vajon neki lehetett volna-e nélküle kezdeni? Ahhoz, hogy az Édenből kimozduljunk, nem szükségesek-e a szabadság, önállóság igénye s ehhez ennek kielégítésére a természetfölötti hatalmat biztosító tudás — nem szükséges-e az emberi ranghoz, hogy mindennek jegyében fölötté álljon a pusztá biológiai tényezetnek, a korlátok leküzdése, a kozmosz új méltó megközelítése, nem annak *részeként*, hanem *összefogó értelmeként*? Lucifer ennek a folyamatnak az elindítója, ennek a mélyén munkáló „gyűrű”. S hogy ez a végsőben elhangozhassék, annak nem mond ellene az egész műben játszott szerepének egyetlen mozzanata sem. — S hogy Éva, az ő hedonista, prakticista életszemléletének választott eszköze, nemegyszer ennek ellene fordul, előkészíti a mű végső mondanivalóját.

A drámai küzdelem tengelyét alkotó jellemrendszer prizmiáján szenved törest a történelmi átolmátomás, az szűri ki végső soron ennek a látomásnak a jelentését, amely többértelmű, s épp polifóniájában aktivizálja a szemlélő figyelmét katartikus együttalkotásra.

d) S ugyanezt a célt szolgálja az egész szerkezeti struktúra *transzparenciája*; a valóságkocnak az a lebegtetése, amely eleget tesz a nyílt látszat követelményének s lehetővé teszi, hogy a művel feleljen arra, amire tételes megfogalmazással nem lehet.

Maga az a körülmény *valóságfelbontó* jellegű, hogy Ádám inkarnációi a történelmi valóság talarjáról nőttek ugyan ki, de mint történelmi személyek is többé-kevésbé mitikus alakok valameny-

<sup>90</sup> RÓHEIM Géza: Ádám Álma. Ny 1934. II. 323–325. Freudi alapon hangsúlyozza a nő, a félelem, a menekülés, a repülés és zuhanás jellemző álom-mozzanatait. Egészében azonban elhibáztottnak kell tartanunk a teljes műnek ilyen értelmezését; hiszen az álomszerűség a művi struktúrában teljesen más, világnézeti és esztétikai jellegű, s ezen túl egyáltalán nem megy az álom-mechanizmus érzékeltetésében.

nyien; Miltiádzés, Tankréd, Kepler, Danton többet jelentenek, mint történelmi személyek, az emberiség történelmi mítoszáinak szerves alkotórészei. S a keretbe illesztés, a sűrítés, általánosítás még fokozza ilyen jellegüket: a költészet mítosz-teremtő hatalmának vagyunk a tanúi Madách alkotó eljárásában. — Megkönnyíti számára ezt, hogy főalakjai, Ádám, Éva, Lucifer, maguk is mitikus személyek, úgyhogy szerepeltetésükkel a történelem eleve ilyen perspektívába kerül. Ezek a történelmi képek olyan tudatfenomének, amelyeknek csupán érzelmi-hangulati súlyát mérlegelhetjük.

Erősödik az illúzió-jelleg azáltal, hogy végig eldöntetlen marad, Lucifer-mutatta csalfa kepek-e, vagy komolyan kell-e venni őket? Az álomképekben már természetükénél fogva van valami „luciferi”: többet tudnak, mint az éber valóság s ennek ellenében mégis tökéletesen „valótlanok”, megfejtésre szorulnak. Az álomkép kettős, Janusarcú: a múlt futurologikus szemlélete az álom világa. Vágy, remény, aggodalom táplálják, teszik csalfává és ruházzák fel minden éber figyelemnél élesebb érzékeléssel. A tudat alatti a múlt elemeiből tapogatódzva, borzadva, vágyva megsejti, megjövendöli magának a jövőt. Nem egzakt történelmi tényeket tükröznek tehát az egyes színek, hanem felbontott és érzelmi-hangulati alapon összerakott történelmet. Kétségtelen, hogy ezek az álmok kelleténél józanabb álmok. A valóság korántsem bomlik s nem is tevődik össze olyan bizarrul, hogy ne fogadhatnánk el józan valóságnak, hiányzik belőlük az álomszimbolika egzaltációja, nem karkai álmok ezek, de költői álmok, olyan álmok, amiket Valéryval szólva, az Ész álmodik magának. S éppen ezért, ami az álomstruktúra szempontjából fogyatékoságuk, költői hitelük szükséges feltétele: egyáltalán nem szakadnak el a józan valóságtól. S Madách mint költő is kelleténél józanabb álmodó: az a fáradt, megkínzott alvó, akinek a napi gondjai járnak a fejében, amilyenek az Édenből létbizonytalanságba vetett Ádámnak álmai kellene, hogy legyenek, ha — XIX. századi tapasztalatokkal rendelkezünk. A végre maga lábára állott emberé, aki minden transzcendens segítséget elutasított, akinek élethatára immár „e parányi lét”. — Az ember tragédiája nem a történelmi színekben kezdődik, hanem amikor a tudás és az élet fölötti uralom megszerzésének útjára lép. — A színek ennek a szituációnak a mérlegei, fejlődési szakaszoként. Az álom fantáziája lehet szertelen, de laposan józan mindig. Csak az ébren álmodozó lehet idealista. Az idealista nem más, mint ébren álmodozó. Az alvó tudat alatti ösztönvilága lehet felfokozott szellemiség, ilyen tekintetben szertelen és fantasztikus — de sohasem idealista a magasabb szellemiség értelmében. A „szellemes” álmok meglepően ritkák. Megismételjük: az álom „fantáziátlan”, annak ellenére hogy jórészt gátlástalan, csupán akként fantasztikus, de gátlástalanságában éppúgy az ösztön síkján marad, miként ott reked gátlástalanságában is. *Az ember tragédiája „álmai” éber álmok, egy idealista, családott idealista, éber álmai, költői álmok.* — Nincsen bennük semmi igazán „álomszerű”, kelleténél józanabb a valóságsíkjuk, képi szerkezetük, nincs bennük semmi homályos, borzongató, sejtelmes. *Nagyon is egyértelműek!* Amilyen nem a múlt és jövő révülete, hanem a mindenkor zárt horizontú prózai való. — Ádám valóban azért nem tudhatja, hogy nem valódiak-e a képek, mert álomképeknek nagyon valóságok. Teljesen hiányzik az álomképek legjellemzőbb vonása, a fantasztikus elem — talán az egy ürrepülést kivéve, amely valóban mindenképpen tipikus álom-jelenet, beiktatása egyike Madách szimbolikus szerkezetépítő költői képzelete különleges bizonyosságainak. — Pusztán gondolati játék, valóságsík-struktúra jelleggel, hogy a képek Lucifer-felidézte álomképek, amint azt a mű optimista befejezése indokolná. Költői képes beszéd csupán, az összetett közlés jegyében, hogy a történelem rossz álom. — Ellenkező esetben fel kellene tételezni, hogy a költő hamis történelemszemlélettel, perspektívával téveszti meg a nézőt, s amit láttunk, az a történelem paródiája vagy illúzió csupán. Szébb és kiábrándítóbb is, mint maga a történelem. Viszont a mű épp ezzel az előadásmóddal, az álom-jelleggel kapcsolódik be a világirodalom közlésformáinak hagyományvonalába, amit Vergilius *Aeneise* jelöl: hőstét a jövő álomlátomása lelkesíti, edzi a küzdelem vállalására, mint Scipio Aemilianust is Cicero *Somniumjában*: nagy eszmékért vívandó küzdelem hőseiül szegődnek: „incendit animum famae venientis amore” (*Aeneis* VI. ének) megfelel a Tragédia „...ember: küzdj és bízza bízzál!” végzavának.<sup>31</sup>

A költő az álomszerzéssel a valóságkérdés elejtésére utal, arra a beállítódásra, amely szerint a mű anyaga hagyomány és történelem tényszerűsége azon a tudatsíkon, amely alakul, miközben alakít. Vívódo gondolatait követi a művész kézzel vázlatosan odavetett történelmi képekben, amelyeknek ütemében, lepergésében van valami drámai lázas sietőség. Dialógjai a három főszemély között felosztott belső monológok, hol ennek hol annak a nevében érez és gondolkodik a költő, vagy ha úgy tetszik, azok felváltva ő helyette beszélnek: különböző nézőpontokból ugyanarról. Erre, a magával verekedő költő soliloquiájára vall az is, hogy Ádám szerepe miként változik ezekben a dialógokra tört monológokban cselekvőből egyre inkább szemlélődővé, a képek valóságtartalmának csökkenésével. — A Tragédia ily módon két részre tagolódik, s a kettőt a kettős álom, a Kepler—Danton jelenet választja el egymástól.

<sup>31</sup> RÉVAY József: Az ember tragédiája álom motívumainak ősei. Ny 1923. I. 166—169.

Végző soron ezek a képek ugyanazon álomszerű hangulattal átítatottak, különböző fázisai-ban mutatják az emberi lét sorstragédiáját, abban az álomhangulatban, mint Arany János *Álom-valója*: Hánykódik az elmém hullámról hullámra. Rajzol a képzelgés álmatlan pillámra... Elfordulok és a fölébredést várom, Míg meggyőződöm, hogy e rémkép... nem álom!

5

Ez az álomperspektíva nem jelent időperspektívát, pszichikai természetű mélységperspektívát mutat: Ádám nem előre-hátra halad bizonyos történeti időben, hanem az ember történeti létének értelmét, mélységperspektíváját keresi, a mű tanítása nem történelmi lecke, hanem lecke, annyi sok más között, a történelemtől is.

Az *ember tragédiája* szerkezetében az összetett problémák egységbe szerveződnek, kibontásuk nem pusztán az anyag elrendezése, a váz segítségével megy végbe, hanem a valóságkik dialektikus funkciójában, az időbeliségnek magának sajátos jellegével. — A színek dialektikus egymásutánja és atmoszferikus szempontból centripetális és centrifugális jellege; — a dialektikus polarizáltságú jellemrendszer tengelyfunkciója ebben a forgásban; — valamint az emberiséget képviselő *Ember-Ádám* és a *Tömeg-ember* polarizálódása benne; — a színek mint a zenei építkezés hangulati színtoltjai; — az egyes színek felépítése és beépülése a szerkezeti egészbe; — hangulati dallamvonaluk és kicsendülésük, amely már a következő szint jelzi s ugyanakkor képviseli az egész mű érzelmi hangulati jelentését, karakterét, mindez a polifónikus zeneiség olyan jelentőségességét biztosítja, amelyben az egész határozza meg mindig a részeket s mindenkor kifejezésre jut azokban. — Az *élményfolyamat* homogenitása a pusztá *időfolyamat* fölé emel és ez biztosítja, hogy végző soron az időbeliség kikapcsolásával az egészet egységként éljük meg, amiként például a több tételes szimfóniát.

A valóságkik játékaiból előálló lebegés költői illúziója, az időbeliségnek magának sajátos jellege, az álomszerűség — a múltból megélt jövő — problematikussága együttesen bontják ki azt a lelki és szellemi atmoszférát, amelyben a küzdő ember megnyilatkozik, többé nem szubjektív gondoljaival, hanem tragikus — s így egyben heroikus — emberként.

Kosztolányi Dezső egyik intuitív megállapítása: „Csoda már a cím is. Olyan tömör, mintha már örök időktől meglett volna.”<sup>32</sup> Az *ember tragédiája* valóban az ember tragédiája. — Az egzisztenciálfilozófia szerint is az ember *méltósága* a halál perspektívájából élt élet. A „perc-emberké” a pillanat öntudatlan gyönyöre, élvezete (Heidegger).<sup>33</sup> — Ugyanakkor azonban — Scheler szerint — a tragikumban az ember eredendő nemessége válik nyilvánvalóvá, azáltal, hogy „egy konkrét történésben a dolgok oki összefüggésének függetlensége az értékek immanens követelményeitől tökéletesen láthatóvá válik”. A mi világunknak és minden világnak lényegével jár, hogy a dolgok oki lefolyása a benne levő értékekre nincs tekintettel, s hogy a követelmények, amelyeket az értékek magukból kifolyóan állítanak az egyes képződményekkel szemben, avagy a történeti kibontakozásukkal szemben, mintha nem is fordulnának elő. „Maga az az egyszerű tény, hogy a Nap egyformán süt jókra és gonoszokra egyaránt, teszi a tragikumot mindenekelőtt lehetővé.” — Másrészt az emberi lét eleve tragikus azért is, mert véges.<sup>34</sup> Éva első szava a Tragédia nyitányában: Ah élni, élni: mily édes, mi szép. — De Ádám rögtön utána: És úrnak lenni mindenek felett. — A *lét* és *érték* e kettős mozzanatát a mű végén a mű szerkezeti s ekként feloldó tényezői közé emeli, hogy az Úr vigasztalva után is elhangzik Ádám ajkáról: Csak az a vég, csak azt tudni feledni — kifejezésre juttatva az *emberi lét tragikus méltóságát*. — A halál perspektívájából élt élet a sajátlagosan emberi létezésforma: az ember lényege és rangja, hogy halandósága tudatában is képes küzdeni végzete ellen, vállalja a személyiségében rejlő érték érvényesítését.

Éppen a Tragédia szerkezeti művi megoldása, annak belső dialektikája túljuttatta Madáchot a mű Édenből induló eszeleménysorozatában ott kísértő *hedonista* állásponton, amely méltatóit az elé a dilemma elé állította, hogy afőlött döntsenek, *optimista* vagy *pesszimista* a mű. Az *ember tragédiája sem nem optimista, sem nem pesszimista, hanem heroikus tragikus magatartás vállalását sugallja, szakítva a történelem luciferi prakticista szemléletével.*

<sup>32</sup> Id. h.

<sup>33</sup> Martin HEIDEGGER: Sein und Zeit. Halle a. d. S. 1927. A „Seins zum Tode” híres elemzése (46—53.) — A. SCHOPENHAUER: Die Welt als Wille und Vorstellung. II. Teil. Kap. 41. Über den Tod und sein Verhältnis zur Unsterblichkeit unseres Wesens an sich. — Vajda János gondolatvilágában: Ember, múlandó. Koldus vagy király, Emeld föl és hord magasan fejed! Hős vagy, fenséges, mind, ki a halál Gondolatát agyadban viseled! — (Emléksorok) — Hölderlin, Rilke, nálunk Kosztolányi (Barta János), Ady (Király István) lírájának praegzisztencialistaként való elemzése után már egész problematikájánál fogva is indokolt az ember tragédiája ilyen szempontú mérlegelése, vizsgálata.

<sup>34</sup> Max SCHELER: Zum Phänomen des Tragischen, Abhandlungen und Aufsätze. Bern. 1954. I. 275. s. k.

A mű mindenkori katartikus hatását annak köszönheti, hogy a tragikum költői feldolgozásában, a tragédiában bontakozik ki annak magva, az *értékindividualizáció* benne jut uralkodó, döntő szerephez, benne válik nyilvánvalóvá s az egyéni lét ellobbanásának fényében hangsúlyozódik, diadalmaskodik, mint Jeanne d'Arc a máglyán.<sup>35</sup>

Ezt az élményt különböző módon juttatja érvényre az esendő földi alakjait túlélve küzdő-  
vergődő Ádám, ez Madách művének esszenciális varázsa. Az, hogy a mű „drámai költemény”-ként is „tragédia”: az ember tragédiája.

<sup>35</sup> Bővebben l. BARÁNSZKY JÓB László: Teremtő értékelés. HID 1973. VI. sz. 593—613. „A tragikum az értékesztétika műfajelméleti megvilágításában” c. fejezetben.