MÜLLER KATALIN

Az elfelejtett Tragédia

avagy mennyire nem ismerjük (f)el Madách fő művének igazi értékeit

Vélhetően minden érettségizett magyar embernek van valamiféle emléke Madách Imre *Az ember tragédiája* c. művével kapcsolatban. Egyesek rácsodálkoznak arra, milyen nagyszerű szintézis is ez a mű; mások túl nehéznek, unalmasnak tartják, és sokan az iskolai tanórákon kívül talán soha többé nem fognak (és nem is szándékoznak) foglalkozni vele.

Hivatalos színjátszásunk más népekétől eltérően nem évezredes, csupán jó kétszáz éves hagyományra tekint vissza, s nem mondhatni, hogy ez idő alatt a magyar dráma világra szóló (el)ismertségre tett volna szert – mintha mi magunk se lennénk büszkék rá. Míg 100-120 éve akár a magyar, akár az erdélyi színházi műsorpolitika kiemelt feladatának tartotta a klasszikus és kortárs magyar darabok bemutatását, a nemzeti öntudat erősítése céljából is történő népszerűsítését; addig mai színházi kultúránk mintha mostohán bánna a magyar drámai alkotásokkal. Különösen megdöbbentő ez a mellőzöttség *Az ember tragédiája* esetén, ami pedig megérdemelné, hogy állandóan műsoron legyen az ország valamelyik színházában.

Mi magyarázza azt a jelenséget, hogy ma a Shakespeare, Moliére, Csehov, stb. – darabok mellett vajmi kevés igény támad arra, hogy színházaink helyet szorítsanak nemzeti kultúránk eme gyöngyszemének? Nem valószínű, hogy a szerző vagy a darab lenne a felelős emiatt; a magyarázat minden bizonnyal az előadás bemeneteli és kimeneteli pontján keresendő. Vagyis elképzelhető, hogy a színházi emberek (igazgatók, rendezők, dramaturgok) nem értik a darabot, nem ismerik fel a benne rejlő lehetőségeket, vagy unalmasnak, esetleg egyszerűen túl nehéznek, fáradságosnak tartják ahhoz, hogy bajlódjanak vele. Másfelől meglehet, hogy a magyarság szellemi állapota, megértése jó száz év alatt valóban rohamosan hanyatlott, és az elbutulás mértéke a *Tragédiá*ra nézve is veszélyes méreteket öltött.

A színház a közönségre mutogat: „őket kell szolgálnunk – mit lehet tenni, ha nem értékelik a magas kultúrát?"; a nézők a színházat hibáztatják: „még fizessek is azért, hogy halálra untassanak?" – s mindkettőnek igaza van. Ahhoz azonban, hogy megértsük Madách művét, és visszaemeljük az őt megillető helyre, közös erőfeszítésekre lenne szükség: mindenekelőtt érdeklődésre és értő figyelemre.

Ezt elősegítendő az alábbiakban megpróbálom a tartalmi, szerkezeti sajátságokat dramaturgiai szempontokból értelmezni, és igyekszem nagy vonalakban ismertetni az ebből fakadó színháztörténeti, filozófiai jellegű következtetéseket.

Nyitó képeiben minden dráma felvázol egy drámai alaphelyzetet, melyben megismerjük a konfliktus esetleges előzményeit, fontosabb szereplőit, hely- és időviszonyait. A jó dráma sajátja (pl. Arisztotelész szerint) ezenfelül az, hogy az elején (csírájában) benne rejlik a megoldás; az események innen a valószerűség és szükségszerűség törvényei alapján fejlődnek ki – érdemes ezért a színdarabok elejét alaposabban is megvizsgálni.

Az ember tragédiája első színéből megállapíthatjuk, hogy tér és idő nem valós, a helyszín irreális, csakúgy, mint az idő, amit napszakokban és évszakokban nem lehet kifejezni. A szereplők nem hús-vér emberek, hanem (keresztény) hagyományokat követő típusok. Tudjuk, hogy Madách korában nem volt divat a színpadi illúzió, a realista ábrázolás igénye: a fentiekkel együtt ebből arra következtethetünk, hogy a továbbiakban az eszmei, gondolati sík hangsúlyosabb lesz a lélektaninál. Vagyis az értelmezés során ne az alakok lelkivilágára, szándékaira fókuszáljunk, hanem törekedjünk átfogóbb kép kialakítására, illetve kritikus hozzáállásra.

A Madách-féle színpadkép és az első jelenetben kibomló Isten-Lucifer konfliktus a középkori hagyományokhoz nyúlik vissza (ez romantikus vonás): a fő konfliktus alapja a moralitásokhoz hasonlóan Lucifer Istennel való szembefordulása, teremtésbírálata. Ez a küzdelem egyébként korábbi, az antik komédia gyökereiben rejlő mozzanatokat is felidéz, ahol a vetekedés jellemző motívum volt.

A felütés tragikus és komikus jelenetként egyaránt értelmezhető, s ez a kettősség meghatározó lesz az egész mű hangvétele szempontjából is. Moralitásként, példázatként a továbbiakban a Lucifer által képviselt értelem és az Isten alakjában megtestesülő érzelem összecsapásaira számíthatunk, mely egyben Jó és Rossz emberi lélekért való küzdelmét is jelenti. A folytatás a középkori liturgikus játékok másik típusát is felidézi: a misztériumjátékok szerkezetében az önmagukban zárt jelenetek tematikusan kapcsolódnak össze (ez Shakespeare műveire is jellemző), alakjaik jelképek, nem jellemek. Madách is efféle nyitott dramaturgiát használ: az epizódok fő témája a küzdelem és a kiábrándulás, hely és idő egysége nem jellemző; így a mű cselekménye szerteágazó, kontrasztos, első ránézésre inkább epikus, mint drámai jellegű.

Zichy Mihály rajza

A középkori színjátszás a hatás érdekében kiemelten ügyelt a látványosságra: a vizuális gazdagság jó körítést nyújtott az egyszerű, közérthető nyelvezethez (mely utóbbi nem sajátja a *Tragédiá*nak).

Álljunk meg itt egy pillanatra, és gondoljuk át: vajon e darabnál az eszméket elnyomó látvány a súlyos tehertétel, vagy ellenkezőleg, a filozofikus elemek túlsúlya megy a színpadszerűség rovására? Én az utóbbi mellett érvelnék. Madách biztosan nem könyvdrámát akart írni, hiszen a legtöbb jelenetet vizuálisan jól megjeleníthető képekben írta meg (kiemelkedő a római lakoma, a londoni vásári jelenet és a haláltánc), és a színpadi hatást láthatóan nagyon tudatosan megtervezte (pl. az Úr megjelenését és Lucifer tényked éseit kísérő teátrális hatások, a meta-színházi jellegű mozzanatok: átváltozások a nyílt színen, Ádám és Éva szerepből való ki-, másik

szerepbe történő belépései). Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a körülményt, hogy Madách az akkori „kortárs" színpad számára írta darabját – annak szerzőjéhez és tartalomhoz hű előadása ezért másfajta játékstílust igényelne, mint ami kőszínházainkban meghonosodott. (Jászai Mari, Paulay Ede és társaik még a régi hagyományokat folytatták: ezt a természetes, ösztönös „komédiás" játékstílust szorították ki nálunk szinte teljesen a realista törekvések.) Madách kitűnően ismerte kora színházi viszonyait, így elképzelhetetlen, hogy az egyes színekben realista, aprólékosan korhű kiállításra gondolt volna. Maga is elnagyolt részleteket, nem törekedett a helyszín pontos leírására – a szöveghez illő látvány valójában látványosság, jelzés, stilizáció, végső soron felfokozott teatralitás, mely ellenpontozza, kiemeli a tartalmi mondanivalót.

Hiba lenne tehát azt gondolni, hogy *Az ember tragédiája* „csupán" egy súlyos, nehéz gondolatokkal és nemes eszmékkel megtömött tragikus mű, mely magába sűríti szerzője összes magánéleti problémáját és nemzetéért, az emberiségért érzett aggodalmait: a porosnak tűnő külső alatt (tanító-elgondolkodtató célzatossága mellett) élő, sőt, élvezhető, szórakoztató színdarab rejtőzik. Már az első jelenetnek is vannak komikus vonásai: Isten hiú és öntelt, kedvét leli az Angyalok karának monoton dicsszavában; hízeleg neki az, hogy mindenek fölött áll (ahogy a néző is „lenéz" a komédiák szereplőire); Luciferrel szemben azonban indulatos, gyerekes dühkitörést produkál. A tagadást, mint feladatot felvállaló bukott angyal viszont okosan, logikusan érvel; ő nézőpontjával képviseli a komikumot: az értelemhez szól (a nevetés nem fér meg az érzelemmel, nem indíthat meg), és vígjátéki típusnak megfelelően nem fér meg az adott társadalommal, renddel. Lucifernél többször találkozunk az ún. „félre"-szöveggel, amikor szerepéből kilépve a közönséghez intézi szavait; elvei és tettei gyakran ellentmondásosak (ezt bizonyítják sokszor öntudatlannak tűnő vagy kétségeit kifejtő megjegyzései) és önmagát is komikussá minősíti azzal, hogy miközben elismeri törekvése hiábavalóságát, mégsem hagy fel azzal.

Vádja, álláspontja két főbb motívumot tartalmaz: Isten, és az emberi faj kritikáját. A teremtést komolytalan játéknak festi le, melyben Istennek jóval kisebb az érdeme, mint amit neki tulajdonítanak; az embert pedig öntudattal rendelkező, de értelem nélküli lénynek tekinti, aki azért veszélyes, mert Istent utánozva bármit képes elrontani.

Ha igaza van, akkor itt igazságtalanság történt, és ő (rokonszenves!) tragikus hős, aki láthatóan eredménytelenül igyekszik helyreállítani a rendet. Vagyis a világ, az emberiség tragédiája az általa védett értékek elvesztése, valódi hiánya lenne. Lucifer azonban, a tragikus hősökkel ellentétben a későbbiek során sosem bukik el végérvényesen: törekvései folyton-folyvást kudarcba fulladnak ugyan, de legalább ilyen mértékben nyer elégtételt is. Végül minden jóra fordul: Isten, aki az utolsó színben kinyilvánítja ellenfele szükséges és voltaképpen hasznos voltát, elismeri Lucifer igazát, mi pedig beláthatjuk, hogy értelem és érzelem, tudás és hit elválaszthatatlanok, egyaránt fontosak az ember életében, mert ezek mozgatják a világot.

Más szempontból azonban meglehet, hogy kétkedőnknek nincs igaza: tévedésre alapozta elveit, így nem csoda, hogy hiába küszködik, hogy sosem kaphat elégtételt (ahogy azt ő maga is elismeri, afféle komikus-intrikusként állítva be magát).

Ha tehát Lucifer téved, akkor állításai hamisak: a teremtés nagyszerű, szent dolog, az ember pedig hibái ellenére is sokra hivatott, egyedülálló élőlény. Ezt a darab végkicsengése alá is támasztja, ezzel is tükrözve írójának maximális humanizmusát, emberbe vetett hitét. Ez esetben nincs kin szánakoznunk, a megoldás egyáltalán nem tragikus.

Az első színben megismerünk egy világból kivonuló, de azt elégedetten szemlélő istent és a vele magát egyenrangúnak tekintő, mindenben kételkedő szellemet, aki ördögi jegyei ellenére (?) szintén igencsak emberarcú. A kissé infantilis és igazából tehetetlen Isten; a magányos, gyötrődő Lucifer; az eseményekkel jóformán csak sodródó, szélsőséges hangulatú Ádám; az érzelmeire hagyatkozó, de ösztönös értelemmel, titokzatos tudással bíró Éva: ezek az alakok inkább tűnnek egy lázálom főszereplőinek, mint valószerű dráma résztvevőinek.

Az ember (Ádám és Éva) színrelépésével Lucifer új „ellenfél" ellen munkálkodhat; a történések helyszíne színről színre változik: a küzdelem gyakorlatilag áttevődik az emberi lélekbe, s ez egy sor filozófiai, metafizikai jellegű problémát ölel fel: hit és tudás, vallás és tudomány kérdését, férfi és nő kapcsolatát, egyén és tömeg viszonyát; a művészetek mibenlétét.

Annak ellenére, hogy a *Tragédia*, illetve a benne szereplő Isten által a szerző nem ad konkrét válaszokat, az állandó újrakezdés lehetőségének hangsúlyozása, az új, kedvező fordulatok és a voltaképpeni főszereplő komikus típusként való felfogása is azt sugallja, hogy az emberi élet értékes, és a kiemelkedő, nemes jellemű egyének mentik meg, viszik tovább az emberi fajt. Madách az emberben, az egészséges értelemben és az életben jobban hisz, mint Istenben, a dogmákban és a túlvilágban; műve eszmerendszere teljes összhangban áll az újkori filozófia főbb alakjainak (Descartes. Spinoza, Hegel, s főleg Kant) felismeréseivel – sőt, korszerű is, mert a 19. század közepétől feltűnő ún. „életfilozófusok" (Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard) gondolatait is tükrözi.

Azt vallja, hogy a tudás hatalom, mely segít megfékezni a természet erőit; ám a kételyek jelenléte arra is utal, hogy a világ, az élet kérdéseit nem lehet egyértelműen megválaszolni. Sztoikusként kiábrándultan szemléli a tömeget, és a magára maradt ember filozófiáját hirdeti: az egyént csak saját gazdag belső világa kárpótolhatja a világból elveszett igazi értékekért. Filozófiai szempontból *Az ember tragédiája* mintha Kant „Kritikáinak" dramatizált változata lenne, Schopenhauer, Nietzsche és Kierkegaard műveivel ötvözve: tárgyalja Isten létét és tagadását; az ember szabadságát, vele született gyarlóságát és tökéletességre való törekvését, a célját soha el nem érő akaratot; bemutatja a sorozatos kudarcból fakadó szorongást; hisz a káoszból születő csillagban; vádat emel az elszemélytelenedés, a tömeges egyformaság ellen. Nietzsche vándor-hasonlata konkrétan megtestesül Ádám alakjában, aki a világvégét idéző, szürrealista hangulatú 14. színben a végső igazságot megismerve afféle Zarathustraként jön le a hegyekből. Ugyanez az Ádám a következő színben zavartan állapítja meg, hogy már nem is tudja, mi az élet, a valóság, és mikor álmodik – ez a motívum egyébként a 16. század drámairodalmában, Calderon, Shakespeare színpadán is népszerű…

Madách szinte alig rejtette el szövegében eszmei forrásaira való utalásait, hivatkozásait: az Isten-építőmester hasonlat ismert görög modell; az anyagi-szellemi, férfi-nő viszonyt a kínai filozófiához hasonlóan ellentétek dialektikus egységeként,

az életet pedig örök körforgásként értelmezi. Az ugyancsak a kínai filozófiából származó kút-hasonlat nála a tenger-motívumnak felel meg: míg a víz felszínén levő az értelem stabilitását, addig hatalmát a mélyben levő ismeretlen ösztönök feltörése folyton-folyvást megkérdőjelezi, megrendíti.

Tagadja ugyan a vallás hasznosságát, mégis vallja a keresztény filozófia némely gondolatát: ha porszemnyi is, mégis van az emberben valami nagyszerű; Ádám és Éva pedig Szent Ágostont követve hiszi, hogy Isten szabad akaratot is adott az embernek.

Ádám egy ízben csúfolódva nevezi Lucifert szofistának, és a görög filozófusok közül Platon szerepel is a darabban. Ezzel Madách egyrészt meghatározza az ember természeti, illetve társadalmi lényként való értelmezésének forrását; másrészt a szofista filozófus, Szókratész (Platon mestere) tanításának ismeretében egyből világos lesz, mire gondol a 15. színben Isten a belső szózatra figyelő emberrel. A „szókratészi fordulat" értelmében ugyanis a világban bizonytalanul élő embert döntéseiben egy belső hang, a daimoion: belső szózat, vagyis a lelkiismeret szelleme segíti, mely elszámoltat, kérdőre von; mindig tilt, sose dicsér, és sohasem téved. Mivel Ádámot és a nézőt Lucifer vezeti végig az egyes történelmi korszakokon, ráadásul Szókratész módszerét (beszélgetés során jutni el a helyes fogalmakhoz) alkalmazva akar biztos tudást adni, elképzelhető, hogy ő az a daimoion, aki a jó és rossz, igaz és hamis dolgok megkülönböztetésére inti az embert.

Míg Szókratész tanítása az egész darabon átívelő elv, a tanítvány Platon filozófiája nemcsak az átfogó értelmezésben játszik fontos szerepet, de az egyik (az űrbeli) színben konkrétan, látvány és tettek formájában meg is elevenedik előttünk.

Platon megkülönbözteti a változó, érzékelhető anyagi, és a változatlan, érzékszervekkel megfoghatatlan szellemi világot, s azt mondja, a valódi megismerés ez utóbbira, az ideákra irányul: a lélek ekkor visszaemlékszik a szellemi világban töltött időre. A tudást a lélek a születés során elfelejti, majd tanulás során feleleveníti. A „platoni erosz" lényege: az ideák világába vágyó lélek a tökéletesség felé törekszik; az élet, a tudás, az alkotás alapja az ideák utánzása. Ez *Az ember tragédiájá*nak is az egyik alapvető motívuma, ez áll Ádám „kalandjainak" hátterében. A tanulási folyamat csúcspontja az űrben játszódó szín, mely a *Phaidros* c. műben foglaltak kifejtése. (Ádám maga az érzelem és a lélek, Lucifer az őt irányító kocsis, az értelem, az irányíthatatlan ösztön pedig a lelket vonzó Föld szelleme, az anyagi sajátosságok: ők együtt alkotják az ideák világában keringő fogatot. Aztán az ösztön elhúz, és az ész gyengének bizonyul: a csillagok világából lezuhan a Földre, vagyis megszületik az emberi lélek. Ádám említi is a fájdalmat, mely az élet első, születéssel együtt járó érzete.)

Az eljegesedett Földön Ádám azzal szembesül, hogy a tudomány nem győzheti le a természetet, hogy valahol az ész is vereséget szenved. Látja az Isten által elhagyott, a logikával szemben ösztönének engedelmeskedő embert, és elkeseredik. Ekkor Lucifer felvilágosítja, hogy az ember mindenkor a saját képére teremti istenét, tehát az első színhez képest homlokegyenest ellentétes nézőponthoz jutottunk (ott ugyanis még arról volt szó, hogy Isten a maga képére formálta az embert): a Platon-féle tanulási folyamat végén Nietzsche, az „Übermensch" gondolata áll; az erkölcsileg és értelmileg autonóm, értékteremtő, erős ember, aki vállalja a küzdelmet és a pusztulást – az ember végzetét. Erre az átlagember nem képes, és láthatjuk, hogy

Ádám sem ilyen. Nietsche szerint az „Übermensch", a cél egyelőre még csak ígéret – de a kereszténység letérítheti az embert a hozzá vezető útról, ez pedig azért veszélyes, mert a gyöngeség, a kiszolgáltatottság, a függőség megszokható, megszerethető.

Ebből a szempontból valóban tragikusnak tűnik a darab vége: az ember elbukott; hiába küzdött, nem érte el, és sosem érheti el célját. Nem valószínű azonban, hogy Madách az „Übermensch"-et siratta volna művében. Másról van szó, más logika alapján építkezett: a megoldás, az igazi mondanivaló a darab közepe táján keresendő.

A történet keretét alkotó négy színt bibliaiaknak is szokták nevezni, bár néhány mozzanaton (pl. kísértés, kiűzetés a Paradicsomból) túl nem sok közük van a Bibliához, s a cselekmény szempontjából az igazi keret csak az első és az utolsó szín.

A történelmi jellegű színek időrendisége egy helyen törik meg: a prágai színben Ádám Párizsba álmodja magát. A 9. szín beékelődik a 8. és a 10. közé, és azokkal mindenféle szempontból kontrasztot alkot. A prágai szín tulajdonképpen szinte alig hiteles (a valódi Kepler, aki a bolygók törvényeit elsők közt állapította meg – itt kuruzslóként szolgálja az ál-tudományt; a humanizmus és reneszánsz pedig csak elméleti síkon, dogmaként jelenik meg); mozdulatlanságba dermedt; emberek és élet helyett árnyakat szerepeltető hatást kelt – ezzel szemben a párizsi szín dinamikus, forrongó, szenvedéllyel telített (és igazándiból befejezetlen) epizód, ahol ráadásul Lucifer nem is szerepel.

A 19. század forradalmaival tulajdonképpen a francia forradalom és a felvilágosodás eszméi is elbuktak, s ez lehetett Madách számára a legfájóbb élmény: minden jel arra mutat, hogy az emberiség igazi tragédiájának az ész, az egészséges értelem kudarcát tartotta. Ennek okát tudta, ki is mondta: a tömeg, mely igényli a (szellemi) „kiskorúságot", képtelen megvalósítani a nemes, nagyszerű eszméket, illetve azoknak valamiféle paródiáját hozza létre. Írónk gúnyos képben festi le, hogyan valósítaná meg az ember azt a rendet, ami fölött az értelem őrködik: a falanszter görbe tükörben látszódó mennyország, melynek még istene is akad az Aggastyán személyében. Láthatunk itt egy sereg híres, de rég halott szereplőt, akik amiatt bűnhődnek, ami egykor erényüknek számított: ebben a kiforgatott Édenben, csakúgy, mint gyakran itt a Földön is, nem sok köszönet jár annak, aki valamely eszme nevében újra, szépre, jóra törekszik…

Mint a fentiekből kitűnik, *Az ember tragédiája* gondolati síkon igen gazdag, belülről szervesen építkező mű, és ezt nem árt figyelembe venni a színpadi előadás tervezésekor (húzáskor vigyázni kell arra, hogy ne sérüljön a mű gondolatisága).

Különös, szokatlan alkotásnak tűnik a *Tragédia*, melyet Goethe *Faust*jához szoktak hasonlítani, társítani. Madách műve azonban több egy furcsa, magányos romantikus torzónál: ezer szállal kötődik a színház- és a művelődéstörténeti értékekhez. Középkori színjátéktípusokkal való rokonsága kézenfekvő, de egy sor más hagyományt is felidéz.

Az Athénban játszódó szín szabályosan felépített tragédia, melynek főszereplője, Éva Euripidész hősnőihez hasonlóan tragikus vétséget követ el (kételkedik férjében), s a fordulatot (Ádám érkezése) követő felismerés kétszeres: bár a hadvezér ártatlan, a katasztrófa elkerülhetetlen. A templomba menekülés a késleltetés, és Ádám az „isteni beavatkozásnak" köszönhetően végül megbékél sorsával.

A római szín kapcsán felrémlik az emberben Puskin *Dínomdánom pestis idején* c. munkája. Az abszurd vendéghívás-tréfa (holttest az asztalon) után hangulati és

stílustöréssel jön Péter apostol szónoklata. Ő Isten embereként Lucifer tételét hangoztatja (az emberi faj nyomorult és megérdemli sorsát), de Madách nevében is vádol, hiányolja a rendet.

A későbbiekben főleg Lucifer állítja így meg a cselekményt, narrátorként mintegy összefoglalva a látottakat-hallottakat: ez és a kritikus hozzáállás, az ész szerepének hangsúlyozása voltaképpen megelőlegezi Brechtet.

A 7. szín (az udvarlással) nemcsak egyazon jelenség, a nő-férfi viszony két oldalát (szent és profán, látszat és valóság, anyagi és szellemi) mutatja be egymással párhuzamosan, de az életrevaló szolga/szolgáló – tehetetlen uraság/úrnő párossal régi (Moliére által is használt) vígjátéki hagyományt sző a mese fonalába.

A prágai szín az egyiptomihoz hasonlóan kevésbé kidolgozottnak tűnik: ahogy az utóbbiban kihasználatlan marad az önkéntelenül kínálkozó, meghaló-újjászülető istenség, Ozírisz mítosza, és csak pár szó esik a befejezetlenül maradt piramisról (ahonnan az egyiptomiak hite szerint a lélek Istenhez szállhat!), úgy az előbbinél sem különösebben fontos a valódi kultúra, a hagyomány, a történelmi realitás. A párizsi szín kapcsán viszont eszünkbe juthatnak a másik romantikus drámaíró, Büchner írásai: ő nemcsak Danton halálát dolgozta fel, de *Wojzeck*jének egyes vonásai kísértetiesen hasonlítanak a *Tragédia* bizonyos mozzanataira (különváló értelem és ösztönök, az azokat megtestesítő típusfigurák, az értelem által zaklatott nyomorult emberi lény, a víz-motívum; a vörös képű Hold, mint a Halál lámpása…).

A reneszánsz is jelen van Madách művészetfilozófiájában: erről szól Kepler és tanítványa társalgása, s ez tükröződik az egész mű tematikus-analitikus felépítésében, s egyéb formai, szerkezeti kérdésekben. A barokk is megmutatkozik: a patriarcha és az eretnek szabályos hitvitába bonyolódik; de erre utal a bonyolult nyelvezet; az élet-öröm-haláltudat, ideiglenes-örök, égi-földi pólusok állandó szembeállítása; az emberi lét látszatszerűségének, mulandóságának hangsúlyozása is.

A (francia) klasszicista színház sajátja volt, hogy nem az eseményt, hanem az azt megelőző vagy követő pillanatokat mutatta be, vagyis kevés volt az akció; fontosabbak az érzelmek, gondolatok – Madáchnál is ezt látjuk, emiatt tűnhet drámaiatlannak műve. A *Tragédia* fontos eleme a felvilágosodás idején kedvelt (a moralitástól örökölt) érvelő párbeszéd; Madách művének formája Voltaire tézisdrámáihoz hasonló, amennyiben a mű elején itt is megismerünk néhány tételt, és minden epizód, minden kaland célja cáfolni vagy igazolni azokat.

A londoni szín mulatozó tömege előrevetíti Ödön von Horvath kispolgárainak világát. Ezen a ponton elgondolkodhatunk azon, mennyire előzte meg a korát szerzőnk, aki nemcsak azt jósolta meg, hogy az ember egykor lombikban kísérletezi ki az életet; felfedezi a világűr és az atomok, kvantumok világát, kutatja a víz energiájának szélesebb körű hasznosítását; de műve határozottan rokonságban áll a 20. században felvirágzó abszurd drámával is. A groteszk-humoros látásmód, az emberről szóló lidérces álom, a diszharmónia bemutatása; az örökké ismétlődő szituációtípusok, a tudatos ellenőrzéssel befolyásolhatatlan, megismerhetetlen világ, az általános értékrendszer hiánya; a kritikai él és a kritikus álláspont – megannyi közös vonás a *Tragédia*, s e modern műfaj jellemzői között.

Paulay Ede rendezésében a darab hihetetlenül sikeres előadásokat ért meg az 1880-as években; Hevesi Sándor és Németh Antal a Nemzeti Színházban viszonylag rövid időn belül két-háromféle értelmezésben is színre vitte Madách művét. Az

egykori dicsőség aztán elhalványult, és mi bebizonyítottuk, folyamatosan igazoljuk a *Tragédia* tömeggel kapcsolatos komor megállapításai igazát.

Így vagy úgy, az mindenesetre tény, hogy Madách műve ma is mellőzött, és nem az őt megillető helyen van a köztudatban – ebben pedig néző, színház egyaránt hibás, már ami az érdeklődés, intelligencia, sokoldalú műveltség hiányát illeti. Véleményem szerint nemcsak a darabban, de a hozzá való alkotói, nézői viszonyulásban is kulcsszerepet játszik a megértés – a felvilágosodás azon, mindmáig aktuális eszméje, hogy az emberekről le kell, le lehet oldani a szellemi kiskorúság bilincseit. Szabadítsuk fel hát tudatunkat, s próbáljuk valóban megismerni, megérteni Madách Imre időtálló, hatalmas alkotását, *Az ember tragédiáját*!

SÁFRÁNY ATTILA

A Tragédia filozófiája

A kortársak összebékítése

Sőtér István[1] szerint *Az ember tragédiájának* a központi célkitűzése a korszak magyar értelmiségének a nagy álma, az idealista és a realista gondolkodásmód összeegyeztetése. Mivel Madách megsemmisítette a *Tragédia* jegyzeteit, ezért valószínűleg már sohasem fogunk megnyugtató választ adni a kérdésre, hogy művéből kiolvasható szintetizáló bölcselet létrejöttében mekkora szerepet játszott a tudatos, filozófiai átgondoltság, és mekkorát a művészekre jellemző ösztönös bölcselői hajlam. Több tény is arra utal viszont, hogy Madáchnál a tudatos, átgondolt szerkesztésmód túlnő a művészi alkotásokban megengedhető mértéken. Ez teszi műveit darabossá, esztétikailag kevésbé élvezhetővé. A *Tragédiá*ban azzal a zseniális ötlettel kerülte ki ezt a problémát – holott az is kétségtelenül darabos szerkezetű –, hogy polifonikus, háromszólamú szerkesztésmódot alkalmazott benne.[2] A többszólamúság változatossága így ellensúlyozni tudja a tudatos szerkesztésből származó mesterkéltséget és a filozófiai tartalom túlsúlyából jövő nehézkességet.

Három, Madách korában nagyhatású és négy már klasszikussá vált filozófus megkerülhetetlen, ha a műből kiolvasható bölcseleti szintézis ismertetésébe kezdünk. A három, maga korában nagyhatású filozófus által képviselt nézetrendszer a következő triádot alkotja.

Schopenhauer	Pesszimizmus	Egyéni akarat túlhangsúlyozása	A kor irracionális idealizmusa
Fourier	Szocializmus	Egyéni és kollektív akarat összhangja	A kor szocialisztikus realizmusa
Büchner	Determinizmus	Szabad akarat tagadása	A kor tudományos realizmusa

Schopenhauer kora irracionális idealizmusának, Büchner tudományos materializmusának a képviselője. Fourier filozófiája sajátos formában mindkét nézőpontot magába foglalja. Mindhárom filozófia központi kérdésének számít egy determináló, mindent átfogó hatalom jelenléte: Schopenhauernél ez a létakarás, Fouriernél a kollektíva, Büchnernél a természettörvények. Ádám (a nőről vallott nézeteiben és végső elkeseredésében) Schopenhauer szócsöve; Lucifer Büchnernek[3]; Éva a nép jaját továbbadva az egyiptomi színben, női természetének „gravitációs" vonzásában pedig minden színben Fourier látásmódjának a megszólaltatója.[4] Madáchoz magához a három nézetrendszer közül Fourier-é áll a legközelebb Erdélyinek írt válaszlevelében kifejti, hogy nem a szocializmus elítélése a célja a tragédiának[5], az nyilvánvaló viszont, hogy nem föltétlen híve a Fourier-típusú szocializmusnak. Madách minden végletszerű determinizmust elvet az emberi egyeddel kapcsolatban, így természetesen a társadalom, a kollektíva determináló erejét is. Az egyén védelmében ez a kritika egyértelműen meg is fogalmazódik a tizenkettedik színben, nagyon fontos szem előtt tartani azonban, hogy a falanszter nemcsak Fourier és Büchner bírálata, hanem Platón ideálisnak vélt államának is. Ott a filozófusok uralma, itt a tudósoké, ott a nőközösség egy formája, itt is valami hasonló, ott a gyermekeket az anyjuktól elszakítva nevelik, itt is.

Az összeegyeztetése a három „kortárs" filozófiának azért is különösen nehéz, mert akárcsak a kor, az általuk képviselt gondolatok is alapjaikból kifordulva, ismeretlen oldalukról mutatkoznak: Schopenhauer „idealizmusa", a platóni gyökereket megtagadva, irracionális idealizmus, míg Büchner természettudományos „realizmusa", az arisztotelészi dialektikával szemben álló, mechanikus realizmus.[6] A középütt álló Fourier-nek ezért nemcsak az ideált és a reált, hanem az irracionálist és az újkori tudomány mechanikus, tapasztalati racionalizmusát is ki kellene békítenie. A társadalomban ismerte föl azt a terepet, ahol az emberi irracionalitás és a tudományos racionalitás egységre juthat egymással. Ehhez be kellett bizonyítania, hogy a társadalom tudományos szabályok szerint működő élettér. Fourier bölcseletének – szocialista elvei hirdetése mellett – ez volt a fő célkitűzése. Szocializmusa is ugyanebből a problémakörből született: a Schopenhauerrel megszólaló végletes individualizmust próbálja összhangba hozni a büchneri méhrajszerű kollektivizmussal.

Az ideál és a reál kibékítésében a tragédia túllép Fourier bölcseletén. Több helyen is kimutatható benne Fourier dialektikájának a hatása, ám a szintetizáló gondolat tekintetében Madách csupán a vázat fogadja el: ő is az emberi élettérben látja az irracionális és természettudományos kibékíthetőségét, de nem a társadalomban, hanem az emberi történelemben: az emlékezetben létező élettérben. Ezzel a kora gondolati irányaival együtt lélegző Madách megelőlegezte Diltheyt és a szellemfilozófiát. *Az ember tragédiája* úgy is olvasható, mint egy spengleri vagy toynbee-i szellemtörténelem, azzal az apró különbséggel, hogy nyugatközpontúsága miatt benne nem egymást váltó civilizációkról, hanem egymást váltó emberi korszakokról van szó. Minden korszaknak megvan viszont a maga irányadó szellemisége. Hogy konkrétan melyek ezek, az a klasszikus filozófusok hatását tárgyalva ki derül majd.

Madáchnál a történelem elindítója Éva. Ádámból a schopenhaueri zseni nagy eszméi származnak, de ezzel ő még csak egy álmod(oz)ó. Lucifer, Büchner hangja

szembesíti az álmokat a könyörtelen realitással, a tömeg ellenállásával[7] és a végső tudományos igazsággal, a földi élet eljövendő kipusztulásával. Az elkeseredő Ádám schopenhaueri pesszimizmussal, de nem schopenhaueri módon az önkéntes halált választaná. A háttérből ekkor előlép Éva, és áldott állapotáról szólva visszafordítja őt szándékában. Majdani szülésével ő fogja elindítani a történelem menetét, és ő fogja létrehozni a társadalom alapegységét, (az első) családot.

A klasszikusok kibékítése

Kora klasszikusainak gondolatai bonyolultabb rendszerben épülnek be a műbe. Madách az ókor és az újkor szellemisége között éles cezúrát von.[8] Az ókor és az újkor gondolkodását reprezentatív, lényegüket kifejező bölcseletük szerint szemléli. A következőkben e reprezentatív bölcseleteket én eredetükre való tekintettel, a korszak egy-egy meghatározó filozófusa nevéhez fogom kötni. Madách műve nem valószínű, hogy konkrét nevekhez kötötte volna a szintézisbe hozandó reprezentatív bölcseleti tartalmakat. Ő nem szakfilozófiai módszerekkel nyúlt a témához.

Elméletfilozófia	
Platón	Idealista rendszer
Arisztotelész	Hülemorfista (realista) rendszer
Kant	Empirikus racionalizmus
Hegel	Dialektikus idealizmus

Gyakorlatfilozófia	
Platón	Idealista államelmélet
Arisztotelész	Dialektikus államelmélet
Kant	Autonóm egyén szabadságideája
Hegel	Abszolút szellem uralma (az egyén fölött)

A *Tragédia* valójában drámai költemény, s ezért nem várhatjuk, hogy a benne rejlő bölcseleti gondolatokat azzal a lineárisan építkező olvasói módszerrel tárhatjuk föl, amint azt egy filozófiai értekezésnél vagy egy platóni dialógusnál tehetnénk. A mű esztétikai értékének és műfaji követelményeinek az érdekében a filozófiai gondolatokat a háttérben kellett elrejteni, de úgy, hogy azok onnan is eleven hatást fejthessenek ki. Ezt a rendkívül nehéz feladatot a szerző azzal a zseniális ötlettel valósította meg, hogy a művészi alkotások eleve háttérként működő elemében, a mű szerkezetében sűrítette össze a bölcseleti mondanivalót. Ebből kifolyólag a *Tragédia* szerkezete a tragédia filozófiájának az értelmezői kódjává lépett elő.

A bölcseleti értelmezést a kódjaként működő szerkezet ismertetésével kell kezdeni. A szóban forgó formai fölosztás a tizenöt színt öt hármas egységre tagolja. A matematikai képlete (2 x 3) + (3 x 3) vagy 3 + (3 x 3) + 3. Az első három szín mint előtörténet, az utolsó három mint utótörténet szerepel. A középső kilenc szín a világtörténelmi színek.

A mű szerkezetének központi részét a kilenc világtörténelmi szín alkotja. A háromszor hármas formai fölbontást a legcélszerűbb egy táblázatban szemléltetni.

	Szabadság (Évai-ádámi)	Testvériség, (polgár)jog (Évai-ádámi)	Egyenlőség (Luciferi)	
Eszmei-gondolati (Évai-ádámi)	IV. Mű, művészet (Benne foglalt)	VII. Vallás, egyház (Transzcendentális-benne foglalt)	X. Tudomány (Transzcendentális)	**Szervezeti keret**
	Alkotó ember (Szolgáló, dolgozó rend)	Hívő ember (Papi rend)	Tudós, pragmatista ember	**Emberideál**
	Becsvágy (Igazságosság)	Hit (Bölcsesség)	Pragmatizmus, közöny	**Erény**
Eszmei-anyagi, gondolati-cselekvői (Évai-ádámi)	V. Demokrácia (Közvetlen képviselet)	VIII. Rendi monarchia (Részben közvetlen)	XI. Alkotmányos monarchia (Közvetett képviselet)	**Szervezeti keret**
	Kötelességtudó ember (Birtokos, polgári rend)	Hűség, elvek embere (Nemesi rend)	Anyagias ember	**Emberideál**
	A köz szolgálata, kötelességtudat (Önmérséklet)	Elvhűség (Bátorság)	Bírvágy	**Erény**
Világias és erőszakos (Luciferi)	VI. Zsarnokuralom (Egyáltalán nincs képviseleti kötelezettség)	IX. Diktatúra (Elvi jellegű a képviseleti kötelezettség)	XII. Falanszter (Nem az eszme van az emberért, hanem az ember az eszméért)	**Szervezeti keret**
	Önző, élvágyó ember	Hitetlen, elvtelen ember	Gépies, önállótlan ember	**Emberideál**
	Önzés, élvágy	Póriasság	Lelketlen gépiesség	**Erény**

A sorszámok a színek beazonosítását szolgálják.

IV. Egyiptom
V. Athén
VI. Róma
VII. Bizánc
VIII. Prága I.
IX. Párizs
X. Prága II.
XI. London
XII. Falanszter

Amint látható – a lélekrészek platóni fölosztása nyomán – a 2 + 1 tagolást alkalmazza Madách. Az évai-ádámi princípiumokat kifejező részekben a pozitív emberi tartalmak fogalmazódnak meg, a luciferiben a negatívak. A háromszor hármas tagolásból következik, hogy a pozitív és a negatív két síkban is áthatja a rendszert. Tisztán pozitívnak négy tartalom mutatkozik. Platón négy erénye és a

négy rend (a hindu varnák mintájára) ezekben található. Vannak olyan fogalmak, amelyek egyszerre hordoznak pozitív és negatív tartalmat. Ezek megfejtése nem nehéz: az anyagiasság például annyiban pozitív, amennyiben az ember megélhetését szolgálja, s annyiban negatív, amennyiben ezen túlmegy. (A luciferi egyenlőség a fogalom két szélsőséges értelmét jelenti, vagy mindenkit azonos szintre lesüllyeszteni, mint a falanszterben, vagy a szabad verseny ál-esélyegyenlőségét védelmezni.[9]) Ugyanezzel a módszerrel értelmezhető az alkotmányos monarchia, s minden közvetett képviseleten alapuló politikai rendszer, köztük (demagóg kifejezéssel) a szabad világ mai politikai rendszerei is: ezek is annyiban pozitívak, amennyiben a megválasztott képviselők valóban választóik akaratát közvetítik és képviselik, s nem valami mást. A világias (szekuláris) és erőszakos luciferi princípium hatásának magyarázata ennél is egyszerűbb. A (jakobinus) diktatúra például annyiban számított pozitívnak, amennyiben a polgárjogot és a testvériséget (a nemzetet) szolgálta, s annyiban volt negatív, amennyiben erőszakos és szekuláris (a fölsőbb elveket, a vallásit és a nemesit tagadó) volt. Egyetlen szín van, amely minden tekintetben negatív: a falanszter színe. Ez a világtörténelem mélypontja a *Tragédiá*ban.

A madáchi szintézis

A *Tragédia* az ó- és az újkor gondolkodása között meg sem próbál szintézist létrehozni. Az ókor az önmagábanvalót, a metafizikait, a tiszta formákat kutatta. Az újkor emberből kiinduló, transzcendentális szemlélete – kiindulásából következően – nem láthat túl az emberin, s ezért a metafizikaival kapcsolatban legföljebb azt taglalhatja, hogy milyen viszonyban áll az emberi szellemmel. Arról semmit sem mondhat, hogy mi is az valójában. Két szintézist alakít ki ezért a *Tragédiá*ban Madách: egy metafizikait és egy antropológiait. A metafizikai szintézisbe is beleviszi azonban az újkori antropológiai gondolkodás lényegi elemeit. Ezek luciferi elemként nyilvánulnak meg abban. Fordítva is véghezviszi ugyanezt. A metafizikai az antropológiaiban kategorizáló tartalomként jelenül meg.

A szerző Platón és Arisztotelész metafizikai idealizmusának és realizmusának az összeegyeztetését érthetően a teremtés színében végzi el. Lucifer Istennel vitatkozva, hogy a saját nélkülözhetetlenségét bizonyítsa, kifejti előbb az arisztotelészi, majd a platonista metafizikai elképzelést. Az elsőben Isten, a Mozdulatlan mozgató aktív eszméje (a Tiszta forma) megformálja a passzív ősanyagot.[10] Lucifer a tudományosság kanti-(büchneri) felfogásával kísérli meg belehelyezni magát ebbe a realista teremtés elképzelésbe. Azt állítja, hogy Isten mint Mozdulatlan mozgató maga is az (ész)törvények hatása alatt cselekedett.[11] („Miket előbb, hogysem nyilatkozának, / Nem is sejtettél bennök, úgy lehet, / Vagy, ha igen, másítni nincs erőd.") A megértésre nem talált Lucifer ezután egy újplatonista, idealista teremtéselgondolásra hivatkozik. Plotinosz szerint a teremtés a kiáradás négyszintű folyamata: az Egy a gyökér, abból származik az idea, abból a lélek, s abból az anyag. Egy kis változtatással ugyanezt mondja el Lucifer is: a kezdet Isten, majd jött az eszme, majd a semmi mint tagadás, s végül az anyag.[12] A lélek helyett, mint erőkifejtést ösztönző gát, harmadikként bekerült az idealista rendszerbe a hegeli-(schopenhaueri)

Semmi is.[13] E két luciferi kifejtés között hangzik el Isten ajkáról az idealista és a realista teremtés elképzeléseket szintetizáló teremtés tan egyetlen mondatban: „Én végtelen időtől tervezem, / S már bennem élt, mi mostan létesült." Minden kétséget kizáróan János prológusára ismerhetünk a mondatban. Madách a jánosi teológia Logoszában, Igéjében ismeri föl azt a tartalmat, amelyben az eszmei és a valóságos – a Jézusban megtestesült Ige révén – zavartalan összhangban egyesül. A két előbbi teremtés elméletben a metafizikaiba jött antropológiai elem luciferi, istentagadó tartalommá vált: a realista nézőpontban a személyes teremtőisten fölé helyeződik a törvények személytelen hatalma, míg az idealista teremtés elgondolásban a világi létezés, vagyis a teremtés – a semmin át – negatívumként tételeződik. Az Ige megtestesülésével mindkét benne rejlő probléma kiküszöbölődik: a törvény maga a Logosz, amely ezért nem áll fölötte a teremtőistennek, hanem vele egyenrangú, s nem is személytelen, hanem egy élő, személyes hatalom. És elfogadtatik a világi lét, a teremtés is, mint pozitívum.

Hegel és Kant elméletfilozófiáját besorolással békíti ki egymással *Az ember tragédiája*. Hegel szerint az ember helyzete az abszolút szellemmel szemben egy benne foglalt, immanens helyzet. Kant szerint viszont az ember a valósággal szemben az érzékelői kívül állás transzcendentális pozícióját foglalja el. Madách ezt az ellentétet úgy oldja föl, hogy platóni hatásra, a szép–jó–igaz ideái alapján három funkció szerinti emberi helyzetet állapít meg. Arisztotelészi hatásra ezeket alkotói–formálói, szemlélői–megismerői és az előbbi kettőt egyesítő szerepkörre osztja. Az elsőbe a művészi–alkotói, a másodikba a tudományos megismerői, a harmadikba pedig a vallási–hívői szerepkör tartozik a tragédia rendszerében. A transzcendentális helyzet az ember tudományos–megismerői szerepére jellemző, a szellemben való benne foglaltsága pedig – amit közönségesen ihletnek nevezünk – az ember művészi–alkotói szerepére. A vallási–hívői (misztikus) szerepben a szellemtől való, cselekvésre serkentő áthatottság, valamint a transzcendentális pozíciójú szemlélői-megismerői szerep egyaránt jelen van.

A gyakorlatfilozófiában a hegeli és a kanti gondolkodás ellentétének a kibékítése az Igében való szintézis mintájára történik. Hegelnél a szabadság nem az egyes embernél, hanem az abszolút szellemnél van, az egyén csupán az abszolút szellem szabadságkeresésének tehetetlen (használati) eszköze. Kant szagbadságfilozófiájában az ember szabadságra ítélt lény, ám a szabadság felelősségét egyedül az érett, felnőtt ember, az egyéniség tudja elfogadni. Hegelnél a felnőtté válás, a „megérés" a szellem öntudatra jutása az emberben.

Madách a következő egyszerű lépéssel szintetizálja a kibékíthetetlennek látszó ellentéteket. A *Tragédia* tartalmával a tudomásunkra hozza, hogy a világtörténelemben az eszme egyenlő az emberséggel. Ezzel ugyanaz a helyzet áll elő, mint az előbb a Logosszal kapcsolatban: ha az emberség az eszme, akkor az (hegeli módra) nem állhat fölötte az embernek, miközben a föltétlen szabadság is keretet kap, hiszen ha az emberség, s nem az egyén a szabadság kritériuma, akkor a szabadság cselekedetei alárendelődnek az emberség erkölcsi, erényeket megkívánó követelményrendszerének.[14] Madách szerint minden korszaknak megvan a maga emberség ideálja. A *Tragédiá*ban Ádám, a férfi testesíti meg az egyes emberideálok eszmeiségét és cselekvését, míg Éva, a nő ezek tükrét és motivációját jeleníti meg. Nincs lehetőség ezek egyenként való tárgyalására, a táblázatból azonban

könnyedén kiolvashatók a tudni érdemesek. Itt csak annyit, hogy Madách kilenc emberideált tárgyal a művében, ebből négyet tart az emberség igazi alapeszményeinek, négyet részben helyes, részben helytelen eszménynek tekint, egyet pedig teljesen embertelennek vél.

A politikafilozófiával kapcsolatos szintézisét is jól szemlélteti a táblázat. Az ott felsorolt hat államforma a platóni és az arisztotelészi politikafilozófia szintézise, beleszőve abba az újkori államelméleteket is. Platón idealista–elitista államelméletét a falanszter színben emberidegensége miatt a leghatározottabban elveti Madách. Arisztotelészt viszont racionalista–realista nézetrendszere miatt érzi magától idegennek. Platónt tehát azért utasítja el, mert eltúlozza az eszmeiség szerepét a politikában, míg Arisztotelészt azért, mert eltekint az eszmeiség fontosságától abban. A *Tragédia* a képviseletben látja az államelméletek szintetizáló alapelvét: a politikai képviselet egyszerre hivatott közvetíteni az eszmeiséget és a politikai realitásokat. A táblázatból az előbbi minta szerint kielemezhetjük, hogy melyik képviseleti formáról miként vélekedik a mű. Teljesen pozitívnak csak két rendszert tekint Madách, s ez összevág a jegyzetekben megőrzött kijelentésével. („Az én nézetem demokrácia, de despotiában arisztokrata vagyok."[15])

Lezárásképpen el kell mondani, hogy a *Tragédiá*ból kiolvasott szintetizáló gondolatok talán közhelyszerűnek tűnnek. Az igazán nagy gondolkodókkal kapcsolatban gyakori ez a félreértés. Nagy különbség van azonban az ad hoc, ösztönösen bennünk lévő gondolati magvak és a rendszerszerű, tudatos, alapjaira rámutató gondolkodás között. Az utóbbi a nagy gondolkodók ismertetőjegye. *Az ember tragédiája* alapján Madáchot méltán tekinthetjük egy ilyen nagy gondolkodónak.

JEGYZETEK:

1. Sőtér István: Álom a történelemről. 1969. 52–75. o.
2. A tragédia háromszólamúságával kapcsolatban lásd. S. Varga Pál: Két világ közt választhatni. Bp., 1997.
3. Sőtér István: i.m. 58. o.
4. Fourier fő feladatának azt tartotta, hogy a newtoni gravitáció természettörvényét kiterjessze a társadalomra. Azáltal, hogy Éva – a nő, a társadalom alapegységének, a családnak a fenntartója – a társadalmi „gravitációs" vonzás megjelenítője, ezáltal már Madách bölcseleti kritikája is megszólal.
5. Madách Imre összes művei. Révai, 1942. 876. o.
6. Arisztotelész realizmusának a kiindulópontja közvetlenül az érzékelő ember, a tudományos realizmusnál a tudományos empirizmus veszi át ezt az elsődleges szerepet, a szubjektívnak tekintett emberi érzékelés itt már másodlagos fontosságú, közvetett helyzetbe kerül.
7. A tömeg a determináló erők által uralt alaktalan emberi képződmény. Erőszakosságában benne van a schopenhaueri létakarás irracionális ösztöne, manipulálhatóságában a büchneri szabad akarat nélküliség, és mint falkaszellem a kollektivizmus determináló ereje is ott lakozik benne.
8. Ennek kapcsán lásd Ó- és újkor c. versét. Madách Imre összes művei II. 312. o.
9. A szabad verseny ál-esélyegyenlősége, miként Madách bemutatja a londoni színben, az erősebbnek és a jobb pozícióval indulónak ad szabad kezet, hogy eltiporja a gyengébbet és a rosszabb helyzetben lévőt.
10. Az ember tragédiája. I. szín 79–88. sor

11. Kantnál a determináló erő az ész a priori törvényei, Büchnernél a természettörvények. Mindkettőből az következik, hogy a teremtő isten fölött áll egy személytelen törvényi hatalom.
12. E.T. 119–124. sor
13. Hegelnél ez a luciferi semmi a dialektika tagadása, Schopenhauernél a lét tagadása, a nirvána, ahogyan ő a keleti vallási fogalmat megértette. A világi létezés mindkét esetben negatívumként van feltüntetve.
14. Kant felvilágosult optimizmusában az ész játsza az emberségnek ezt a kontrolláló szerepét.
15. Madách Imre összes művei II. 766. o.

HELTAI NÁNDOR

Az ember tragédiája Katona József szülővárosában

Az ember tragédiája kecskeméti színpadi megjelenítéseinek áttekintése alkalmat ad Katona József és Madách Imre életművében megfigyelhető hasonlóságok megemlítésére. „Egyetlenünk a maga nemében", így határozta meg kiadása után két évtizeddel, 1840-ben a *Bánk bán* helyét Erdélyi János. Németh G. Béla *Két korszak határán* címmel megjelent tanulmánya szerint *Az ember tragédiája* a maga nemében testvértelen mű a magyar nyelvű irodalom körében.

Más történelmi viszonyok között, eltérő táji, családi, kulturális környezetben töltötte ifjúkorát a Széchenyi Istvánhoz hasonlatosan, 1791 őszén született Katona József és a Petőfinél három héttel később világra jött Madách, mégis számos egyezés mutatkozik életművükben.

Beteg szíve Kecskemét nagy szülöttét 39 évesen, az alsó-sztregovai földbirtokos fiát léte 41. évében vitte el. Főművüket részben magánéleti csalódások, részben nemzeti fájdalmaik formázták irodalmi alkotássá. Mindketten baráti tanácsokat meghallgatva öntötték végső formába remekművüket. A történelmi tragédia és a drámai költemény egyaránt olvasmányként került színpadi létük előtt az olvasókhoz. Sem Katona, sem Madách nem kötődött közvetlen elődökhöz. Egyikük sem láthatta színpadon legkiválóbb művét. Első olvasásra Vörösmarty nem ismerte fel, hogy a kecskeméti szerző drámájával időtálló alkotással gazdagodott kultúránk, nemzeti tudatunk. Arany is csak a hajdani kalocsai kisdiák, jánoshalmi plébános Jámbor Pál unszolására vette másodszor is kézbe a személyesen nem ismert alsósztregovai szerző kéziratát.

Mindkét alkotástól félt a hatalom! Volt, amikor tiltották bemutatásukat, volt, amikor gyanakodva figyelték mondandójukat. Felújításaik napjainkban is termékeny értelmezési vitákat gerjesztenek.

A két remekmű bemutatását azonban eltérően fogadta a közönség. *Az ember tragédiája* premierjére – a magyar színháztörténet a szó szoros értelmében egyik legfényesebb, szenzációs sikerére – több újságcikk hangolta a várható érdeklődőket. (Először világítottak magyar teátrumban elektromos árammal, szellemeket eltüntető gépeket ígértek.)

Az 1883. szeptember 21-én bemutatott történelemfilozófiai költemény gyors, országos ismertségét Budapest irányadó, munkákat, embereket minősítő fővárossá rangosodásának is köszönhető. A száz meg száz településre továbbított hírlapok napok alatt szétrepítették *Az ember tragédiája* tapsviharos fogadtatásának hírét is. Viszont kevesen, késve értesültek a *Bánk bán* első, kassai bemutatójáról.

A felgyorsult információáramlásnak is köszönhetően Ádám, Éva és Lucifer, a pesti premier után két hónappal vidéken, Baján is megjelent a színpadon. (Az újabb kutatások megkérdőjelezik a bemutatót tudató híradások hitelességét.)

„Irodalmunk legremekebb, legnagyobb szabású drámája"

Az újdonságokat kedvelő Saighy (Sághy) Zsigmond direktornak köszönhető *Az ember tragédiája* Temesvárt, Pozsonyt, Győrt és más színházi városokat megelőző, 1884. november tizenötödiki kecskeméti premierje. Egyetlen hazai remekmű sem jutott el ilyen viszonylag rövid idő alatt a homok metropolisába. A kecskeméti *Bánk bán*t is először Göts Ede társulata, a kassai előadás után 14 évvel tűzte műsorára, a *Csongor és Tünde* megtekintésére a színmű ősbemutatója után sok évtizeddel válthattak jegyet az érdeklődők Kecskeméten. Több mint fél évszázad telt el, míg Kodály *Háry János*át a zeneszerző szülővárosában is előadták.

Az 1868-ban alapított első kecskeméti időszaki kiadvány, a *Kecskeméti Lapok* 1884. november 12-én hívta fel mintegy öt–hatszáz olvasójának figyelmét a különleges kulturális eseményre. „Adatik irodalmunk legremekebb, legnagyobb szabású drámája új díszletekkel, zenével és énekkel. Drámai költemény. Nagy látványos classicai mű. Írta Madách Imre. Az új díszleteket festette Havasi Ferenc színházi festő. A mennyország és a paradicsomtól kezdve az ó-, közép, jelen és jövőkorig. Az előadást rendezte: Krémer. Karmester: Endressz." A *Kecskeméti Lapok* november 23-án megjelent száma szerint a drámai költemény ugyan „megnyírva mutattatott be, de elég jó sikerrel. A rendezés, s a díszletek ügyes kezekre vallanak".

Most már több telt házról szólhat az ének, így méltatta a közönségnek és a társulatnak kijáró évadkezdeti bizalommal a második helyi lap, a *Kecskemét újdondásza* 1884. november 23-án Saághy Zsigmond 36 tagú, főként zenés játékok bemutatásában jeleskedő együttesét. Talán Madách főművének első kecskeméti bemutatója is táplálta a cikkíró derűlátását.

A hetilap dicsérte az igazgató törekvéseit, kedvezőnek vélte a körülmények alakulását, de igényeit a lehetőségekhez szabta. „Az operaelőadásokkal együtt most *Az ember tragédiája* is jobban a levegőben van, hogy telt házat képező közönség ne lett volna rá kíváncsi. A közönség bizonyosan számolt színpadunk hiányosságaival; azt, amit elvárhatott, el is nyerte. Fogalmat adhat magáról a darabról, egyebet alig. A díszletek közül csupán a mennyország emelkedett ki, s ezért színpadi hatása nem volt valami nagy, sőt a sűrű és hosszú felvonásközök sokak előtt unalmassá tették.

Mind amellett a komolyan gondolkodó rész, mely a költői szépség és szellem iránt fogékonysággal s megfelelő előkészülettel bír, élvezet és tanulság dolgában bizonyára inkább bővelkedett, mint számos üres fecsegésből álló előadásra.

Lucifert Fábián nyomatékosan s kiváló szépen szavalta; leszámítva némieket. Krémer is elég jó volt Ádám szerepében. Kár, hogy Saághynét gyenge hangja versek szavalására kevésbé képesíti."

Természetesen a Kecskemét is nyomon követte a helyi színházi élet történéseit. A mostani színházzal átellenes, nyáron magtárként szolgáló teátrum nézőtere megtelt a filozofikus drámára. „Élénknek és mulattatónak" minősítette az előadást. A másnapi Czigány Pannára mégis szívesebben emlékezett.

Mivel akkoriban majd minden este mást játszott a társulat, szokatlannak tűnt a *Kecskeméti Lapok* két hét múlva megjelent híre: „a Nemzeti Színház legvonzóbb darabját" újra, „az évadban utószor, brillantűs világítással", ismét előadták. A szegényes díszletek és hosszú felvonásközök miatt nem tudtak mélyebb rokonszenvet kelteni sem a *Tragédia*, sem saját maguk iránt. Hasonlóan vélekedett 1884. december 2-án a Kecskemét színházi tudósítója is. „A vasárnapi előadásról, mely alkalommal *Az ember tragédiája* kevés számú közönség előtt ismételtetett, nem lévén megjegyezni valónk – ezúttal a keddi előadásra térünk."

Az állandó pénzhiánnyal, a nyomorúsággal, a közönnyel küszködő igazgatók évekig nem gondolhattak Madách művének újabb előadására. Csak a hét évadra magát és társulatát a rónák fővárosában elfogadtató Pesti Ihász Lajos (1849–1935) vállalkozott ismét *Az ember tragédiája* színrevitelére. Gyarapodott a város, megkezdték az utcák kövezését, iskolákat építettek, sugárutat, új színházépületet terveztek, a színház is valamivel rendezettebb körülmények között dolgozhatott.

1894 januárjának utolsó napjaiban háromszor egymás után került a színre *Az ember tragédiája*.

„Nyílt színen is felhangzott a taps"

Szerencsére Pesti Ihász Lajos társulatát az adott viszonyok között kiválónak mondható együttes váltotta a második színházépületben tartott utolsó évadban. Így mutatta be az új színtársulat igazgatóját 1895 októberének végén a *Színház* című helyi időszaki kiadvány. „A drámai személyzet férfi tagjai közül az első hely föltétlenül Rakodczayt illeti. Nagy tehetség, kiváló alakítás, jellemző erő. Nem kisebbek az érdemei a rendezés és a betanítás körül."

A direktor (1856–1921) már első évadában a régi granárium-teátrumban klasszikusok igényes színpadra állításával bizonyította felkészültségét. *Az ember tragédiáját* 1895 decemberében tűzte először műsorra. Jól ismerte Madách remekművét, hiszen rendezőként és színészként addig ötvenszer foglalkozott vele. Ezúttal is duplázott, vállalta a rendezést és eljátszotta Lucifer szerepét.

Az új kőszínházban ő rendezte először, az 1896/97-es évad derekán, *Az ember tragédiáját*. Korabeli feljegyzés szerint az itteni közönség talán először érezte át igazán „a drámai költemény nagy szépségeit".

Az előadásról a legműveltebb és legérzékenyebb helyi színikritikus, Liszka Béla (1857–1901) középiskolai tanár írt a *Kecskeméti Lapok*ba. „Örömmel tapasztaltuk a tanuló ifjúságnak, s a karzati publikumnak meleg érdeklődését. [...] Halasi Ádámja csak a patetikusabb jelenetekben (Danton, Miltiades, falanszter, Bizánc) érvényesült teljesen, midőn, mint Kepler az új idők eszméjét lendülettel üdvözölte. Nyílt színen is felhangzott a taps, mely különben minden függöny legördüléssel ismétlődött. [...] Játékukban teljes egyöntetűség jelentkezett, ily egyöntetűség, minőt vidéki színpadokon nem igen láttunk s nem is igen fogunk látni."

Rakodczay nyilván kecskeméti rendezéseinek tapasztalatait is beépítette Madách Imre életéről és költészetéről írt. 1901-ben, Pozsonyban és Budapesten kiadott könyvébe.

„Megtalálta az igazgató azt a darabot"

A Jókai pártfogásával megválasztott Kövessy Albert (1860–1924) színi direktor nem sajnálta a pénzt 1903 januárjában a drámai költemény méltó megjelenítésétől. A *Kecskemét* kritikusa szerint „külső kivitelezésben messze felülmúlta elődeit, de a darab „határtalan mélységeit, nemes bölcsességű igazságait, alig sikerült a főszereplőknek a közönség érzelmeihez közelebb hozni; megérteni meg éppenséggel nem sikerült azokat. […]

Nem mindenben, de sokban sikerült és igen szépen látogatott estéi voltak a héten színházunknak. Madách *Az ember tragédiájá*ban, azt hisszük, hogy megtalálta az igazgató azt a darabot, amely dominálni fogja az idei évad műsorát. Őszinte elismerés illeti a művezetőséget, hogy kicsinyebb feladat helyett megszólaltatta a magyar drámairodalom eme remekét". Majd a szerző így folytatta 1903. február 8-i cikkét: „[…] a színház gondosan rendezte, és pazar fénnyel állította ki *Az ember tragédiáját*. A díszletek – amelyek tetszetősnek, sőt elragadtatók –, a dekoratív festészet remekének mondhatók és éppen ezért igen kár, hogy a színpadi reflektorok hiánya miatt teljesen elveszett egynémely hátsó függöny kifejező, látványos szépsége."

A hetilap következő számában azonban kiderült: ezúttal is korainak bizonyult az öröm. „A hét műsorát javarészt *Az ember tragédiája* dominálta. A darab vonzó ereje azonban úgy látszik, sokkal előbb megszűnt, mintsem gondoltuk volna. A keddi és szerdai estéken már üres nézőtér előtt darálták le színészek a szerepüket. Az egyetlen monumentum, amelyet följegyezni szomorú kötelességünk – de amelyről különösen nagy lelki tusakodásunkba került, hogy kesztyűs kézzel írjunk – Latabár Árpád szertelenségei, amelyek hovatovább botrányossá fajulnak." (Az athéni polgárból például csörgősipkás bohócot csinált.)

Itt jegyzem meg, hogy a mű 1905-ben érettségi tétel volt a reálgimnáziumban. 1914-ben egy felsőkerista Madách szövegével nyerte a városi szavalóversenyt, közterületet Kecskeméten 1932 decemberében neveztek el Madách Imréről.

1917. március 21-én két vendég is föllépett Madách művében. Pethes Imre a Nemzetiből és a jól helytálló, népszerű műkedvelő Szabó Ambrus (a későbbi kitűnő könyvtáros), tudható a *Kecskeméti Lapok* másnapi számából. „Nemcsak a remek mondások bilincselték le a hallgatóságot, hanem az az igazi művészet, mellyel Pethes játszotta szerepét. Nála emberibb senki sem lehetett volna, játéka a művészileg tökéletesített természetesség volt. […] Mariházy Luciferje is nagyon intelligens alakítás volt. […] A rendezés körül azonban hiányosságok voltak. Az Úr szava bizony nagyon gyönge volt, ha nincs elég erős hangú színész, miért nem használ szócsövet. A menybeli és paradicsomi jelent misztikus megvilágosítást és egész más díszletezést kívánt volna."

„Tanításának fénye áttör a sötét éjszakán"

A Trianont követő dermedtségben Petőfi és Madách születésének centenáriumát nemzeti ügyként, önerősítő szertartásként ünnepelték 1923-ban. „Ezekben a vészterhes időkben égig nőtt két szellemóriásunk tér vissza közénk százéves születési

évfordulójának jubileumában, hogy erőt, hitet öntsenek a kishitűekbe, [...] hogy a magyar nemzet hatalmas szellemét megmutassuk a letipróknak, a győzőknek, a koncon osztozóknak." (*Kecskeméti Közlöny*, 1923. január 23.)

Laptársa, a konzervatív–liberális *Kecskeméti Lapok* is példájukra hivatkozva lelkesített, buzdított. Madách „tanításának fénye áttör a sötét éjszakán, s mert minden zsarnokság bukását hirdeti, hittel, büszkeséggel, a fényes múltra emlékezve a szomorú jelenben". Hiába intették Csáky Antal társulatát a *Kecskeméti Lapok*: 1923. január 24-i számában: „szent kötelessége minden színháznak a magyar kultúrával szemben, hogy a legnagyobb gonddal hozza színre Madáchot és minden színésznek nemes ambícióval kell szerepében elmélyülni," – mert többen csak a remekmű harmadik előadására tanulták meg szerepüket.

A cikkíró szerint „az előadás színvonalát nagyon emelné a nagyobb rendezői fegyelem". Csak néhány színészi teljesítményre tért ki, külön is említette azonban: „Páger Antal az ünnepi előadáshoz méltó alakítást nyújtott."

A *Kecskeméti Lapok* évad végi, március 31-én megjelent összegzésében is megemlítette Madách művét. „Mi pedig legnagyobb érdeme Csákynak, hogy megszólaltatta a legnagyobb színműírókat, a külföldi zseniket s minden irodalmi eseménynek ünnepi előadást szentelt. [...] *Az ember tragédiáját* a *Bánk bán*hoz hasonlóan vendégszereplő nélkül hozta színre, s hat napig tartotta műsoron, mindig telt házzal."

A százados évfordulón a drámaköltőt személyesen ismerő Nagybócsai Sárközy Julianna a *Kecskeméti Lapok* 1924. január 24-i számában fölidézte emlékeit. „Most, amikor kegyelettel és büszkeséggel ünnepeljük Madách születésének századik évfordulóját, városunknak jutott az a dicső tény, hogy falai közt üdvözölheti azt, aki Madách Imrét és családját személyesen ismerte és esküvőjén, 1845. július 20-án jelen volt Csécsén. [...] noha 100-ik életévéhez közel jár, élénken emlékezik vissza azokra a napokra, amelyeket Fráter Pál alispán anyai nagybátyánál töltött, kinek unokahúga volt Fráter Erzsike. Elmondja, hogy az esküvőn a menyasszony éppen nem volt meghatva, nem méltóan viselkedett komoly, mély érzésű vőlegényéhez, általában a házasságot már akkor nem tartották szerencsésnek. [...]"

„A történelmet, mint fejlődési folyamatot"

Az 1947 őszén korábbi keserű csalódásai ellenére merész tervekkel visszatérő Szalay Károly színigazgató kétszer is – november másodikán és harmadikán – műsorra tűzte *Az ember tragédiáját*. A papírhiány miatt szűkös terjedelmű helyi sajtó, pártállástól függetlenül sikeresnek minősítette a két előadást, de a produkciók elemzésére nem vállalkozott.

A megyeszékhellyé előléptetett Kecskemét dinamikus-kulturális felemelkedése, a színház államosításának köszönhető stabilitása tette lehetővé az éves programok igényesebb, tudatosabb előkészítését. Hosszabb ideig műsoron tarthattak egy-egy produkciót. Jutott idő a kiválasztott mű tartalmi és művészi elemzésére, bár elvárták, a marxista-leninista – vagy annak mondott – szempontok, elvek, a „szocialista realista" követelmények érvényesítését. Sokan rájöttek arra, hogy ügyes csomagolással miként lehet a valódi mondandó, üzenet, megnyilatkozás káposztáját megőrizve a (párt)ideológia, a „kultúrpolitika" kecskéjét is jól lakatni.

Az ember tragédiája rendezésével 1962 nyarán megbízott fiatal Udvaros Béla is kénytelen volt kijelenteni – a műsorfüzetben és az *Aranyhomok* antológiában közölt – a művel és

a színpadra állítással kapcsolatos elveit, terveit, gondjait összegző tanulmányában: „elérkezett az ideje, hogy Madách remekét korszerű, szocialista világnézetünk segítségével reálisan értékeljük".

Rendező alapelveit három részben fejtette ki. A *Filozófia* fejezetben a történelmi képeket elemezte. „Az Úr a mi értelmezésünk szerint maga a természet, az élet a drámában, Lucifer pedig ennek a tagadása. Az ember tragédiája pedig tulajdonképpen az, hogy az élet értelme tagadójának kezét fogva keresi az élet értelmét. [...] A luciferi álomképek felépítésénél a hegeli triadikus dialektika módszerét (tézis, antitézis, szintézis) vettük alapul."

Arra törekszik – folytatta Udvaros Béla –, hogy a történelmet, mint fejlődési folyamatot mutassa be. Ezért az egyes képek után a torzító, bomlasztó, csüggesztő luciferi szemlélet ellensúlyozására, kivetített diaképekkel érzékeltetik egy-egy kor teljességét. Például „Egyiptom nemcsak gúlaépítés, rabszolgaság volt, hanem csillagászat és geometria is."

Sajnos a térszűke szorításában nem ismertethetem Ádám konfliktus helyzeteket teremtő útkeresésének megjelenítésére vonatkozó elképzeléseit és Luciferről kialakított felfogását. Ide kívánkozik azonban ez utóbbi szerepet feledhetetlenül alakító Bárdi Györgynek az 1962. október 27-i premier előtti napokban, a megyei lap számára adott interjújának néhány mondata. „Madách ördöge nem igazi ördög, hanem mélyen emberi figura, aki nem ártó szándékból, hanem a tudás, a szellem erejével kerekedik mindannyiunkban az ember fölé és marad alul. Mert Lucifer az értelem az emberben [...] ezt akarom játszani."

„Mit is akart a rendező?"

Nagy várakozás előzte meg a kétszeres Jászai-díjas, kiváló művész, kitűnő karakter-színész Nagy Attila által rendezett *Az ember tragédiáját*. Sokat ígért az előzetes a műsorfüzetben. „Minél többször játszottam és minél többször láttam a *Tragédiát*, annál több olyan problémáját fedezem fel az előadásoknak, amelyek kiküszöbölésére, megoldására vágyva egyre inkább a darab megrendezésére készülődtem."

Többeket megszólaltatott a kiadvány szerkesztője. Az érdekes nyilatkozatokból Buda Ferencét idézzük. „Várom, sőt elvárom mindenekelőtt azt, hogy a színház együttese a műhöz méltó előadást állítson színpadra. Ez a mesterségbeli tudáson és a művészi alázaton túl meglehetős filozófiai felkészültséget és magas fokú, de keményen kordában tartott lírai hevületet is feltételez, továbbá az egyénben – nemzetben – emberiségben való gondolkodás képességét. Ha mindez megvan, a színészi-rendezői tehetség meg a jó csapatmunka, diadalmaskodhatok a nehézségeken." (Csak zárójelben a színpadi látvány természeten igen fontos, de nem a lényeg hordozója, hanem a minél teljesebben meghagyott szöveg: Madách a *Tragédiát* nem a Dóm térre szánta.)

Az ifjú történész-politológus középiskolai tanár, Újlaky István gondolatsorából két mondatra jut hely. „A nagy mű jellemzője, hogy a nézőben, olvasóban asszociációk sorát indítja meg. Így vagyunk a *Tragédiával* is: keresztények hitvitája és szellemi terrorja helyett a nácizmus vagy a nagy kínai proletár kulturális forradalom autódaféi, jakobinus kivégzések helyett fehér- vagy vörösterror, piramisépítkezés helyett fegyverkezés, falanszter helyett Pol Pot Kambodzsája vagy a

létező szocializmus némelyike, az eszkimó színben fenyegető fagy és éhhalál helyett civilizációs környezeti katasztrófa."

A kritikusok, a nézők azonban képtelenek voltak az összevisszaságokból, a következetlenségekből, az elszavalásokból kihámozni, hogy mit is akart a rendező. „A Madách dráma jó ismerője, a tananyagot morzsolgató diák, a régebbi bemutatók emlékével élő néző hiába várja, hogy a tragédia új arcát mutassa; hogy egyáltalán arca legyen."

„Az elsikkasztott forradalom után"

Az új évezred első *Tragédia* bemutatójának műsorlapjában le is írta Bodolay direktor-rendező, hogy mit kérdez 2000. január 19-én és az ezt követő előadásokon Madách műve: „tíz évvel az elsikkasztott forradom után, vajon hogyan éli meg egy iskolai osztály létszámára emlékeztető égi és földi kar a jól ismert történetet?"

Koltay Tamás a Színház 2000. márciusi számában indokoltan írhatta: „Bodolaynak sikerült megérzékítenie, az adott gondolati kereteken belül teatralizálni az előadást". Sajnos nincs terünk a rendező felfogás, az ötletek, a több kiváló színészi teljesítmény akárcsak megemlítésére sem. Csak azért nem mondhatom, hogy egyetértek a kritika írójával: „az új keletű *Tragédia* előadások közül Bodolay rendezését tartom a legjobbnak" –, mert sajnos nem láttam a pécsi, a debreceni, a miskolci, az egri, a kolozsvári, a budapesti produkciókat.

Külön tanulmányt követelne az előadás, a közönséget megosztó, lelkes és elutasító indulatokat kiváltó fogadtatásának elemzése.

*

A kecskeméti *Az ember tragédiája* előadásokból is kitetszik Hevesi Sándor megállapításának igazsága: „A remekművek nemcsak más-más arcukat mutatják a változó koroknak, hanem újabb és újabb értékeik válnak nyilvánvalóvá." Tegyük hozzá, az értékek mikénti felragyogtatása, netán elhomályosítása, fénytörése a korparancsoknak, az előadások színvonalának, és eléggé nem hangsúlyozhatóan a közönség műveltségének, ízlésvilágának, színházi kultúrájának is a függvénye volt Bács-Kinkun megye székhelyén is.