

HÁY JÁNOS

A főműves

(Madách Imre)

Csak két évvel fiatalabb Petőfinél, de Petőfi már halott, ő még mindig nem érkezett meg az irodalomba. Holott már gyerekkorában kacérkodott a költészettel, testvéreivel házi folyóiratot indít, majd Pestre kerülve egészen fiatalon jelenik meg első verseskötete (*Lantvirágok*, 1840), persze semmi feltűnés. A Lónyay Etelkához fűződő szerelmet megéneklő dagályos, érzelgős versek mintha nem is vennének tudomást arról az irodalmi közegről, ami a korra jellemző volt. („*Jöttem, édes ajkaidnak / Szent imáját csókolám le, / Mint virágidnak harmatját / Forró napnak lángszerelme.*” – hogy csak egy példa álljon itt.) Ráadásul a kötet az anyukának van ajánlva, s ez nem csak költészeti szempontból tekinthető nehéz antrénak. A több nyelven is jól beszélő szerző a külhoni sikerköltőket majmolja, a biedermeier negédességet, a romantikus hevületet, aminek megjelenítését megkönnyíti számára az érzelgősségre való alapvető fogékonysága. Van egy korán elveszített apa (tizenegy éves, mikor meghal), és van egy erős anya, s persze van egy nagyon beteges, gyenge fizikai alkat. Köszvény, tüdőbaj, szívbaj, három is van neki, amiből egy is sok. Ilyen adottsággal inkább hőse tud lenni valaki egy romantikus költeménynek, mint szerzője, de ő szerző akar lenni.

A betegeskedések ellenére minden tanulmány terén kiváló. Filozófiát, aztán jogot tanul, a legjobbakkal barátkozik (Lónyay Menyhért, Andrassy Gyula, hogy csak az ismerteket említsem), a legkorszerűbb eszméssel ismerkedik, ebben segítségére van az Athenaeum folyóirat, amiről nyugodtan állíthatjuk, ritmusban volt a világgal, ilyen is volt (bár elég ritkán) a magyar kultúra történetében. Olyan eszméssel találkozik már egészen fiatalon, amelyekben a nemzeti érzés és az általános emberi gondolat még kéz a

kézben halad. Haza és haladás, hogy megidézzük Kölcsey Ferencet, nem kioltja, hanem erősíti egymást. Madách hisz a felvilágosodás lendületében, és eredményeiben, hisz a világ megváltoztathatóságában, a technikai és tudományos fejlődésben, hisz a nemzeti érzés progresszív erejében. Olyan kor ez, ahol a magyar gondolkodás még nem szakad le a világról, amikor a leghíresebb könyveket megjelenésük pillanatában olvassa a gondolkodó elit, hisz nincsenek nyelvi korlátok. Olyan világ ez, amikor az ország szerkezete, szervezettsége még mindig a középkorban toporog, de a legjobb erők, a közgondolkodást meghatározó figurák a legjobb országok mintáit akarják követni, s nem sajnálnak időt pazarolni a dolgok jobbá tételére.

Madách nyakig benne a reformkor mozgásában, mindent tud és mindent megfigyel. Tanulmányai végeztével, mint megyei hivatalnok, próbál tenni, változtatni. A közéleti és a bölcseleti gondolkodása a topon van, ám az irodalom terén menthetetlenül műkedvelő. Elég csak belenézni a versekbe, a nyelvi megformáltság olyan ügyetlen, hogy elpirul az olvasó, hogy nem, ez nem a *Tragédia* szerzőjétől való. A költői eszköztár szerény, a rímek ügyetlenek, a ritmus kínosan erőltetett. („*A halálnak érintett meg szárnya, / S ím hogy megcsókolak homlokon, / Óh, nem érzed-e miként szellemkéz / Köztünk halvány, síri leplet von?*”) S erre jönnek rá a drámák, mert valahogy ez a dráma már kora ifjúságában beakadt neki, már diákként lelkes látogatója a Pesti Magyar Színháznak. A drámák, amelyek a hazafiság és a korszerűnek számító ideológiák bombasztjaival nehezülnek meg. Nemzeti lözungok nagyon göcsörtös nyelven előadva (a *Commodustól*, 1839, a *Csák végnapjai*ig, 1842). A Madách-kutatók is finoman úgy beszélnek ezekről a művekről, hogy a sorozatból ez egy jobban sikerült darab, vagy a versekben ez egy sikerültebb strófa, a színdarabban egy ügyesebb monológ, de valójában ők is azt gondolják, hogy ember nem olvasna ebből egy bűdös sort sem, ha nem a *Tragédia* költője írta volna. S ahogyan senki, ők sem értik, hogy lehet ennyire gyenge az alapozás. Olyan, mintha egy vidéki libalegelőn felkészített focistát bedobnának a világbajnokságra, s az ott seperc és gólkirály lesz.

Madách rendületlen, a darabjait küldözgeti, persze nem akárhová, a Kisfaludy Társaság kiírásaira, rendre kudarcot vall. Csak dörömből az irodalom kapuján, de senki nem nyit ajtót, elhajtják, hogy már záróra van. Senkiben, aki találkozik ezekkel a művekkel, nem rögződik, hogy van ott ez az Imre, aki majd egyszer jó lesz. Olyannak gondolják, aki soha nem lesz jó. Kudarc kudarc hátán. A *Lantvirágok* és a *Tragédia* között, mintegy húsz évig szépirodalmi művet nem is publikál. Az önértékelésében sértett, s amúgy is beteges író ráadásul még egy esztelen házasságba is belehajtja magát (1845). De minek, kérdezhetnénk, ahogyan a barátok is kérdezték azidőtájt. Egy lázálom, hogy Fráter Erzsébetet, akit a társaság nagynénjével együtt Szodomának becéz (a fiatal és az idősebb Szodoma), akiről még a barátja,

Szontágh Pál is azt mondja, hogy feleségnek nem való, hogy ezt a kikapós, mindenkivel flörtölő nőt Madách a romantika által favorizált szabad nőideál megtestesítőjének látja, s a környezete óvása ellenére feleségül veszi. A rossz hírű nő, bár feltehetőleg már ekkor sem hajtja a szerelem, örül ennek a házasságnak, hisz időlegesen tisztára mossák a nevét, pluszban biztosítva lett a megélhetése. A szerelem első éveit évődések közepette, de boldogoknak voltak mondhatók. Szerzőnk, gyanítom, a nő szexuális vadsága, mint erről a versekben számos helyen megemlékezik, csitította meg. („*Nem maradt szívünkre rejtve fullánk, / Mely érzést öl, s mérget gyűjtve vár, / Mindenik kínos perc száz gyönyörtelt / Órával van kárpótolva már*” – *Borúra derű*) Ám Szodoma, az Szodoma, legfeljebb Gomora, szóval minden időleges elnyugvás ellenére Madách valójában magára szabadította a poklot. Mikor börtönbe kerül, a szabadságharc után bújtatta Kossuth titkárát. Valaki ugye feldobta, mert a magyarok mindig magyarok, vagy az ember mindig ember, s ha ártani tud, hát miért ne. Az alatt az év alatt, míg végül is Madách tisztázódik a vádak alól, az épp várandós asszony szeretőket tart, s az urának korántsem szerelmes leveleket küld, hanem követelőző sorokat, hogy szerezzen pénzt, mert éhkoppon vannak. A követelőzésnek volt némi alapja, lévén a gyanúsított vagyonát is lefoglalták a hatóságok.

Mire Madách hazaér, a feleség már másban gondolkodik, bár azt hiszi, a háttérben fenntarthatja a biztonságot adó házasságot, s nem utolsó sorban a gyerekeihez való közelséget. Madách nyel egyet, s abban bízik, majdcsak lecsengenek a rossz dolgok, s egymáshoz kopnak, mint annyian a házasságokban. Ám a híres losonci farsangi bál után, amikor Fráter Erzsébet mindenki előtt manifesztálja az aktuális szeretőjét, Madách a válás mellett dönt. A megcsalattatás, a csalódás, a válás megviseli őt is, s persze Fráter Erzsébetet is, bár neki kicsit későn esik le a tantusz. A sorsa megrendítő, a válás után apja birtokára kerül, kapaszkodna vissza a házasságba, de Madách hajthatatlan, aztán persze nem bírja a vidék szorítását, az impulzushiányt, sehol egy jó parti. Nagyváradra megy, ahol végül fiatalon, alkoholtól és éjszakaiázásoktól megtépázva magára maradottan hal meg.

Madách a válás következtében újra a mama fennhatósága alá kerül, az idős néni visszaköltözik Sztregován a főkastélyba, amit korábban átadott az ifjú párnak, s intézi a birtok ügyeit, rendezti a két ottmaradt, majd az anyától visszakerült harmadik gyerek nevelését. Anya és fia viszonya akár freudi szempontból is érdemes a vizsgálatra, hisz erősebb a kelletténél. Gyenge fiú, erős anya. Mintha Madách egész életében megmaradt volna a gyerek szerepében, az óvó-védő anya gondnoksága alatt. Ugyanakkor nem kevés előny is származott ebből a helyzetből: az anya tehermentesített, s szerzőnknek maradt az alkotómunka s némiképp a közélet. Minden energiával rááll a szellemi építkezésre, s az irodalom kapuján való további dörömbölésre.

A házassági, s persze minden szerelmi történet, szinte adatszerűen letapogatható a versekben. Nem egy bármilyen élethelyzetbe beleélős költőről van szó, aki képes úgy bordalt írni, hogy korántsem borfogyasztó, mint Petőfi tette. Madách olyan közel engedi a verseket a saját élettörténethez, amilyen közel csak majd száz évvel később tették a magyar költők, legfőképp József Attila, vagy még később a kortárs magyar költészet költői a kétezres évek elején, s persze azóta is. Ám látható, hogy hiába ez az intimitás, a költőnek nincs olyan eszköztára, amivel ezt a történetben nem érintett olvasó számára is érzékletessé tudná tenni, s nincs olyan lélekismerete, ami a vele történeteket a privát érzelmi érintettségeken túl el tudná mélyíteni. Így a versek maradnak mind szerelemismeretileg, mind poétikailag egy érzelmes ember magánéleti ömlengései, telis-tele verselési és nyelvi ügyetlenségekkel (elég csak kicsit megkapargatni a fentebbi idézetet).

Felvethető a felkészületlenség kérdése szerzőnknel, méghozzá nem csupán a versírás technikája, hanem az önismeret terén is. A műalkotás két alapra épül, mondja ezt már Arisztotelész, a technére, a bizonyos korlátok között megtanulható gyakorlati részre, és az ihletettségre vagy invencióra, aminek mibenlétéről csak hablatyolni lehet, de tudni, hogy tulajdonképpen micsoda, senki nem tudja. E kettő jó működtetéséhez szükséges még valami, amit nevezünk az egyszerűség kedvéért önismeretnek. A világ az alkotón keresztülfolymatva mutatkozik meg. Ha nem ismeri valaki ezt a személyiséget, nem tudja az ujját rajta tartani a készülő művön. Az önmagunk folyamatos és állandó vizsgálata elengedhetetlen, ha autentikus művet akarunk létrehozni. Amilyenek vagyunk, olyan a mű, s ha nem tudjuk, milyenek vagyunk, a mű alakulásában nem tudunk tevőlegesen részt venni. Madách ezzel a gonddal küzd: nem érzékeli az érzelgősségre való hajlamát, s ezért képtelen kordában tartani a verssorokat. Holott igazán erő akkor jelenik meg a műben, amikor az önismeret odáig jut, hogy az alkotó képes a személyisége minden árnyalatával bánni, egyik sem igázza le a másikat, s egyik sem tombol a szövegben parttalanul. Más irányból pedig nem érzékeli, milyen minőségű a poétikai készsége, s ezért próbál a képességét felülmúló verselést imitálni. Ám az imitáció csak felerősíti az ügyetlenségeket. A nyelvet nem lehet úgy betörni a formába, mint a vadlovakat, vagy talán azokat sem, s inkább az a helyes értelmezése a hasonlatnak, hogy úgy kell betörni a nyelvet a formába, mint a vadlovakat, hogy mikor a vásárló jön, már azt lássa, ez a ló, akár a kezes bárány. Madách lova még mindig tajtékzik, erővel van a ritmusban tartva és erővel van irányba fordítva, s az olvasó csak ezt az izzatag erőlködést látja, akár a lírai költeményekről van szó, akár a drámákról. S ezen nem változtat Petőfi költészetének megismerése sem.

Külön érdekessége Madách működésének, világra való figyelmének, hogy míg Eugen Sue regényeivel vagy az aktuálisan divatos történelmi

munkákkal szinte a megjelenésükkor találkozok, a reformkor, s a világot akkor leginkább izgató eszmék rögvest elérik, Petőfivel és az akkori költészet mára már kanonizált nagy teljesítményeivel relatíve megkésve fut össze, vagy legalábbis megkésve figyel fel rájuk. Néha olyan érzete van az embernek, hogy az irodalom intézményrendszerét, a Kisfaludy Társaság működését jobban ismeri, mint az intézmények mögött létező tényleges irodalmat. Ezért lehetséges, hogy ez a költészet, ami egyidőben születik Arany vagy Petőfi verseivel, később, mint Vörösmarty nagy művei, mégis olyan, mintha technikájában, világfigyelemben és nyelviségében is visszalépne, még hozzá a nyelvújítás előttre. Mintha inkább Csokonai ügyetlen kortársáról lenne szó, mintsem a reformkor szülöttjéről. Persze vannak elszigetelt alkotók, akik a saját konyhában, mindentől függetlenül keverik ki az irodalmi főzetet (mint amilyen például Emily Dickinson volt, aki amúgy majdhogynem kortársa volt szerzőnknek, 1830-ban született, s tulajdonképpen haláláig senki nem tudta, micsoda kincsek kerülnek ki a keze alól). De ez esetben nem elzárkózásról van szó, hanem rossz irányú figyelemről.

Létezik olyan figyelem, ami teljesen rosszul hat az irodalmi teljesítményre, s a művön belüli erők elgyengülnek, adott esetben eszmeiségek és ideológiák irányába ferdülnek, mint Vörösmartynál a hazafias költészet, amit a környezet erőltet rá ilyen mértékben. S létezik a figyelem behatárolása, a nem veszem észre, s ha észreveszem, rossznak tartom, hogy a körülöttem lévő alkotók miképpen látják, fogják meg a világot. Maga az alkotó is részt vehet tevélegesen a korlátozásban, hiszen a hiúság arra készlet, hogy a környezetet leradírozzuk, mármint a köröttünk lévő kimagasló teljesítményeket, hogy saját nagyságunk jobban látszódjon. Ugyanakkor vannak a sikeres művek vagy sikeres saját művek, amelyek tónusához való ragaszkodás nem hoz mást, mint önzárlatot, korábbi formák és poétikák tét nélküli ismétlését. Nem merek elmozdulni a már bevált recepttől, holott már nem hordoz az alkotó számára igazi kihívást. Bármekkora tehetség rajta veszthet a figyelem szabadságának korlátozásán, s leginkább rajtaveszthet a még kiérleletlen alkotó.

Madách *Tragédián* kívüli műveiről egységesen elmondható, hogy híján van az alkotói önismeretnek és művészi figyelemnek, érzelmi túlfűtöttség van bennük, hol a pátosz, hol a szerelmi hevültség, hol mindkettő együtt puffasztja a mondatokat, sorokat, s időnként az okoskodás, az eszmékben mint rendszerekben való örökös kutakodás jellemzi. Az irodalomtörténész, aki egyszer beleveti magát ezek olvasásába, legfeljebb annyi eredményre jut, hogy felfedez egy-egy szakaszt, ami megelőlegezi a nagy művet.

Legalábbis azt hisszük, megelőzi, holott a *Tragédia* derült égből villámcsapás. Nem következik a *Nápolyi Endréből*, vagy a *Csák végnapjaiból* semmi. Mindkettő a nemzeti elragadtatottság terméke. Az utóbbi talán azért érdekesebb, mert egy reformkori történelmi divatnak ad hangot. Az idő tájt

ugyanis Csák Máté, a hírhedt kiskirály történelmi szerepét illet pozitívan értékelni. Bármilyen falsul is hat ez ma, de ő volt az idegen elnyomás ellen küzdő hős szimbóluma. Szóval volt idő, amikor nem feltétlenül Dózsa György volt a nemzeti hős, hanem egy olyan figura került a haladás zászlajára, aki egyértelműen gátlója volt a nemzeti fejlődésnek. (Mondja ezek után valaki, hogy a történelem elbeszélése nem narrációs kérdés.)

A *Tragédia* alapjai nincsenek lerakva szerzőnk korábbi munkáiban, nem olyan, hogy kőre kő, épül a vár, s annak majd lesz egy lenyűgöző tornya. Tulajdonképpen dilettáns vakmerőség, hogy Madách képes elhinni, hogy lehet az emberiség történetét egy művön keresztül koherensen végigkísérni úgy, hogy sorsszerű és ne történelmi példázat legyen a főhős története. Mikor megkérdezi a baráti körét, hogy el tudják-e képzelni, mindenki nemet mond. Hiszen tényleg lehetetlenségnek tűnik. Mert melyek azok a jelenetek, kik azok a történelmi figurák, akik autentikusan képviselik az egészet? Mennyiben hozza az a történelem a tényleges történelmet? S egyáltalán, mi az, hogy tényleges történelem? Hol vannak ebben a más világok, kultúrák másfajta történelmi folyamatait megélt emberek? Pedig ha valamiben nincs általánosan emberi, akkor megkérdőjeleződik az értékevidencia. De Madáchot ez az egész nem érdekelte. Bár minden vonatkozásban készült az írói szerepre, ebben a döntésben hályogkovács volt. Belevágott, de nem a pupillába.

Derült égből villámcsapás, amikor egy bő év alatt (1859 februárja és 1860 márciusa között) összeáll a mű. Hogyan is lehetséges, hogy azok az eszközök, amelyek az eddigi szövegekben a hiányosságait mutatták fel, itt erőként jelennek meg. A korábbi művekben a líraiság nem emelkedik ki az érzelgősség latyakjából. Olyan személyességet szeretett volna elérni, amihez kevés volt, vagy alig volt eszköztára. A Madáchnál megjelenő művészi probléma, alapkérdés: a privát én leuralja-e az alkotót vagy nem? Madách eddig két alapérzet között vergődött: érzelgősség és pátosz (nemzeti és szerelmi) az egyik oldalon, a másikon a gondolatiság, ami elevenség nélkül didaxisba csúszik. A *Tragédia* azért válhatott óriásivá, mert e kettő a mű különleges nagyívű szerkezete miatt, s a benne mégiscsak megjelenő egyéni és általános emberi sorsoknak köszönhetően, e kettő (és nem az alkotó) önerőből egyensúlyba hozta egymást. A külső kényszerek, hogy így fogalmazzak, ezt az elvárást kiköveteltek az alkotótól, s az alkotó ennek eleget tudott tenni.

Igaz, nem tagadhatjuk el, van egy fontos plusz is, még hozzá a mű megformáltsága terén: Arany szerkesztői kontrollja. Alig jelenik meg a dráma, rögvest felüti fejét az a vélekedés, hogy a művet valójában Aranynak köszönhetjük, akinek szerzőnk ellenőrzésre elküldte. Ez a vélemény a két háború között tovább erősödött, s nem kisebb alkotók, mint Babits például egyértelműen Arany érdemének tartja a mű életben maradását. Van ebben

igazság, a dolog mégsem ennyire fekete-fehér, igen-nem. Arany, mikor megkapta a szöveget, az első oldal után félredobta, annyira ügyefogyottnak találta a rímelést és a ritmust, majd baráti unszolásra olvasta végig, s látta meg a tényleges tartalmakat. Hozzá kell tenni, nem teketóriázott szerzőknek megírni, hogy „Az *ember tragédiája* egy Dante vagy Goethe technikájával remekmű volna. Így is az, de a felületes olvasó fennakad az apró röögökön.” És a kritika mellé felajánlja a korrigálást. A korrekció mértékét korábban sokkal nagyobbak, mélyrehatóbbnak gondolták, mint volt valójában. A kriminalisztikai írásszakértői vizsgálat, merthogy idáig jutott a vita, hogy a bűnüldözés szakértői is beszálltak, megmutatta a pontos arányokat. Eszerint Arany 5718-szor javított ugyan a kézironon, ám korrigálásainak mintegy háromnegyede csak helyesírási vagy nyelvkorszerűsítő jellegű (hadd helyett hagyj, silledsz helyett süllýedsz, vezérel helyett vezet, elbúv helyett elbú és sorolhatnánk). De a maradék nagy része is elsősorban nyomdai utasítás, és csupán mintegy 3 százaléka tartalmi. De elszakadva a számoktól, tény, hogy Arany keze nélkül ez a szöveg elviselhetetlen lenne, bármi is a mondanivalója. Hogy csak néhány finomításra utaljak: rögvést az indításban a népszerű sorok, „A gép forog, az alkotó pihen. / Év-millióig eljár tengelyén” – Aranytól való, hisz az eredetiben az volt, hogy „S úgy összevág minden, hogy azt hiszem / Év-millióig szépen elforog”. Vagy a „Vezess, vezess, új célra Lucifer”, úgy hangzott az eredetiben, hogy „Vezess, vezess, Lucifer új helyemre”. Számtalan a ritmikai, ebből adódóan szórendi változtatás és rím-ajánlat, s meg kell jegyezni, a mű java mégis az eredeti kézirat szerint maradt, s hogy nem minden javítási ajánlat jobb, mint az eredeti. Mert miért is volna jobb a *neked silány szám*, a Madách által írt *neked hitvány számnál*? Ugyancsak hozzájárult a mű sikeréhez Szász Károly első elemzése, ami az első kiadásra vonatkozóan született. Szász Károly, a kor profi Shakespeare-fordítója, további változtatásokat javasolt, amit Madách szinte szolgálalkúen végrehajt. Sokan vádolták is ezért, hogy túlon túl beadja a derekát, holott itt egy igazi írói erény mutatkozik meg, a korrigálásra való képesség. Hogy valaki rendelkezik egy belső belátással, s nem áldozza be a szöveget a hiúságnak, hogy azt, amit én írtam, gránitba lehet vésni, hihetetlen önfegyelem, és önismeret. Madách engedi, hogy a külső segítség ott támassza meg, ahol neki hiányosságai vannak. Senki nem tudja átírni más művét, a végső ellenőr mindig az alkotó. Ha az alkotó belső ízlése botladozik, segíteni tud a külső impulzus, már ha belátja a segítség helyes voltát, s itt ez történt. Azt hiszem, profi alkotó soha nem mert volna ekkora vállalkozásba belefogni, a naiv felfedező vakmerősége kellett hozzá. Azzal azonban, hogy belefogott, létrejött az a keretrendszer, ami a szerző belső lélekrészeit összesímitotta, s ezután jött, hogy képes volt mindebben a korrekcióra.

A *Tragédia* amúgy nem fordulópont az életműben. A Madách számára

javasolt és a szerző által elfogadott javítások nem emelkedtek készségszintre. A Tragédiát követő, s egyben utolsó mű, a *Mózes* hemzseg a korábbi hibáktól. A túlbeszéltség és a drámai feszültség hiánya csak egy, de a nyelvi és poétikai gyengeségek ugyancsak feltűnőek, s kicsit megmosolyogtatják az olvasót. Mert nem lehet komolyan venni olyan mondatokat, hogy „*Hálám művedhez mérendem*” vagy „*Vajh még boldog leende*” vagy „*teszesz rendkívülit*” vagy „*Szegény ifjú, s még sajnosabb anya*”. Bár ez utóbbiban nyelviileg azért van fantázia, de persze nem leleményességből alkalmazza ezt a fordulatot szerzőnk. A *Mózes*t olvasni alig lehet, olyan, mint egy verses dráma paródiája. Nem csoda, hogy minden bemutatója megbukott, s csupán átiratai képesek ideig-óráig a színpadon maradni. Madách ezzel is nekiindul a megmérettetésnek, de a neves alkotókból álló bírálóbizottság, köztük a korábbi mentor, Arany, azzal utasítják el, hogy ez inkább eposz, mint dráma, ezért nem is értékeli az adott vetélkedésben. Elegáns elutasítás ez, hogy a döntéshozók elkerüljék a *Tragédia* szerzőjének sárba taposását.

A *Tragédia* magányos csúcs, s fordulatot legfeljebb Madách életében hozott. Felveszik a Kisfaludy Társaságba, egyszer az életben meg is tapsolják, mikor Arany bevezeti. Bár tagadhatatlan, a taps jobban szólt Aranynak, helyesebben annak, hogy Arany már megint milyen nagy dolgot vitt véghez, előkapart a porból egy kincset. De ezt követően Madách mégis ismert alkotóvá lesz.

Azt hihetnénk, innen már csak diadalút, de nem, a *Tragédiát* korántsem fogadja osztatlan elismerés. Sokan húzogatják a szájukat, hol a kompozíció túlzott gigantikusságát bírálják, hol egyszerűen egy fausztiadának tartják, rögvest lerántva művet és alkotót a nagy német mester utánozóinak mocsarába. Bár miért is kéne elhazudni, hogy a megkísértés kerettörténetét Madách tényleg Goethétől veszi. A legfőbb kritika azonban a mű pesszimizmusára vonatkozik, hogy a történelmi eszmék mind pellengérré kerülnek, s tulajdonképpen elbuknak az emberi akaraton. Madách ügyetlenül, de védekezik a vádak ellen, holott ez egy tény, a jelenetekben tényszerűen mindenütt minden eszme és akarat befertőződik, s a mű zárómondata, a küzdj és bízza bízál, ekképp kissé ironikusnak hat, mint egy gúnyos végszó az emberi létről. Ha akarod, hát tessék, ez a sorsod, de ahogyan az egyéni létedben megtapasztalod a semmivé válást, úgy az emberiség nagy folyamatai is semmivé lesznek. Madách magyarázkodik, szinte becsületbeli ügynek tekinti, hogy kikaparja a művet az antropológiai pesszimizmus vádjai alól, holott a *Tragédiát* tervezve maga is így ír Szontágh Pálnak: „Ádám a teremtés óta folyvást csak más alakban jelent meg, de alapjában ugyanazon gyarló féreg maradt a még gyarlóbb Éva oldalán.” Hogy miért van az, hogy azóta is néző és olvasó feszült figyelemmel kíséri a szöveget, hogy egy pillanatra sem érezzük, hogy vádiratot kapunk létünk totális értelmetlenségéről, az nem a jelenetek vagy a mű konkrét és elég

egyértelmű jelentései miatt van. A befogadó mindvégig, ahogy a szöveget kíséri, olyan mértékben igénybe van véve gondolatilag, hogy az élményt a gondolatok végiggondolása, értelmezése és újraértelmezése adja. Ahogyan bandukolunk színről színre, újra és újra nekiindulunk a szerzővel és a főhőssel együtt, hogy felülírjuk a jelenetek konkrét jelentését, a felvetett korértelmezés soha nem marad a mű értelmezési szintjén, a belső vita tovább folyik bennünk, hiszen mi vagyunk az aktuális Ádámok. Ezt a belső vitát elősegíti a keret, hogy a színre vivő valójában Lucifer. „Kívánhatjuk-e Lucifertől, hogy ne pesszimista színben mutassa neme jövőjét Ádámnak, midőn célja: kétségbeejteni – írja Arany a fentebbi témában. A *Tragédia* hatásmechanizmusa ekként épp abban áll, hogy hiába mutatom ki szövegszinten, hogy lesújtó vélemény jelenik meg emberről, eszmékről, korokról, történelmi mozgásról, az ember ebben elfoglalt helyéről, a befogadói fejben ez soha nem fixálódik, hanem gondolatilag mozgásban marad. Épp ezért nem mondhatjuk didaktikusnak a szöveget. A mi fejünkben soha semmi nem válik tézisszerűvé. Tulajdonképpen a színrevitel is ezen bukik el vagy nem, hogy a szövegben lévő kényes egyensúlyt meg tudja-e őrizni, egyedi marad-e az egyedi a tipikus és általános elvek, eszmék ajánlata mellett. Könnyen lehet az emberből emberkét vagy Embert legyártani. Az értelmezésnek ez az útja éppúgy lehetséges, mint a patikamérlegen kiadagolt egyensúly.

A *Tragédia* mindenesetre soha nem megy ki a divatból, köszönhető ez ezer dolognak, az alkotó valahai jó állapotának, a külső segítségnek, de leginkább annak, hogy olyan, a mai napig aktuális gondolatok vannak benne, amelyek feszegetése soha nem válik divatjamúlttá. Rólunk van szó, bökheti meg az aktuális néző vagy olvasó a szomszédját! Mindig felpattan benne egy újabb zár, bárhányszor olvasom. Csak egy személyes megjegyzés, a mostani olvasatkor egészen más szöveghelyek voltak érdekesek számomra, mint amelyeket korábban aláhúztam. Talán ez a remekművek alapja, a tovább és tovább nyíló értelmezési horizont. A történelemfelfogás ugyan Hegel mára kicsit avult és sematikus rendszerére épül, de minden mögé oda van lökve a kételkedés. A Madách-féle történelemfilozófiának nem a rendszer, hanem a kételkedés az alapja. Olyan kérdéseket feszeget, amely kérdések a mai napig, sőt a huszadik és huszonegyedik században még aktuálisabban vetődtek fel. Bizonyos értelemben olyan ez a gondolkodás, illetve a művel való közös gondolkodás, mintha valami tükör lenne bennünk, amire rá vannak írva a történelem eseményei, s Madách arra vetíti rá a saját jeleneteit. Az egymásra vetítés amúgy is mintha alapja lenne a szerkezetnek. Lucifer levetíti a történelmet, s ez tükröződik Ádámban, s Ádám tükre Éva tükrében kap más jelentést, s az egész tükrójáték végül a mi képzeletünket hozza be a játéktérbe. Mindez persze csak azért jöhet újra és újra létre, mert a szövegben érintett gondolatok megőrizték aktualitásukat. Az egyén

szerepe a történelem alakításában, a felelősség kérdése, s persze a tömegek milyensége és nagyon is problematikus volta itt szerepel először a magyar kulturális térben. A pénz, a hatalom kérdései, ne feledjük, itt még Nietzsche előtt vagyunk, s ehhez jön a különböző férfi és női szerepek feltérképezése, a magánélet legkülönbözőbb aspektusának megjelenítése. Korkritikája (*törpe idő*) megelőzi a nagy kritikusokat, Nietzschét vagy Spenglert. S mindehhez jön még, hogy ma már senki nem tudja a *Tragédiát* úgy olvasni, nézni, hogy ne zengenének a fejében alapmondatok, kinek mi, az enyém például az „*János, nekem szükségem volna pénzre*”.

Furcsa útja van a *Tragédiának* a magyar gondolkodásban. Olyan érzése van az embernek, mintha egyszerre jött volna létre a jelenetek konkrétsága és a jelenetek mitikus vagy szimbolikus tere. Senki nem pörgeti le az egyiptomi színt, de valahogy tudjuk, hogy ott van az egy mindenkiért, mindenki egyért (holott persze nem is így van a pontos idézet), hogy akár a verbalitástól elszakadva is létezik egy képe a színeknek, s ez a kép vetődik rá a történelemhez való viszonyunkra. Mintha egyszerre lenne a *Tragédia* egy mélyen átgondolt történelembemutató, emberbemutató, s annak az egésznek a logója vagy szlogenje. Már nem a *Tragédiáról* beszélünk, ha felhozzuk, hanem azokról a gondolatokról, amit a *Tragédia* színeinek logója inspirál. Egy olyan mű, ami létezik valós megformáltságában és létezik szájhagyomány útján is. Történelemfilozófia, eleven élettörténet és egy történelmi szappanopera. Azt hiszem a *Lúdas Matyi*, a *János vitéz* és a *Toldi* mellett az egyetlen magyar mű, ami mítoszként be tudott épülni a gondolkodásunkba. Ám a másiktól eltérően itt nem egy hős kalandjairól van szó, s annak legendás cselekedeteiről, hanem az emberről, Ádámról, aki ugyan elviszi, mint központi karakter, a hátán a sztorit, tehát a *Tragédia* nem bomlik különböző Ádámok történeteire (mindez Éváról már nem mondható), egy Ádám van, de ez az Ádám nem csupán az emberi történet, de az emberi történelem bajnoka is. Mindenki Ádám, s persze Éva is, mindenki vergődik azóta is, ez a mű sem oldott meg semmit, mondhatnánk lesújtóan, de hát kell vagy lehet bármit is megoldani? Forgunk a tengelyünkön, míg foroghatunk, különböző megoldásokkal kísérletezünk, s közben tesszük, amit tennünk kell, amíg tennünk lehet.

