

Madách a Tragédiával túllépett, de nem jutott igazán túl a liberalizmus szellemének eredeti, optimistán bizakodó szakaszán. (Ezért áll hozzá még mindig közelebb Erdélyi kritikájának pozíciója, mint azok az értelmezések, amelyek teológiai vagy egzisztencialista színezetet tulajdonítanak művének.) Az a sokszor elhangzott nyilvánvaló megállapítás, hogy *Az ember tragédiája* költemény, nem történetbölcselet, mélyebb értelmet kap, ha úgy fogalmazzunk: *a történetbölcselet ellen írt költemény*.²⁸ Történeti hitelét nem Egyiptom, Athén vagy Bizánc története adja, hanem a világos katasztrófa. A történelem széthull benne történeti képekké, a rendszert szétfeszítik a problémák, az „igen” és a „nem” elvileg marad eldöntetlen. Erdélyi pedig, rendületlenül kitartva a liberalizmus felfelé ívelő, nagy, egységes világképének vállalásánál, akkor is, amikor a történeti valóság nem kedvez neki, szükségszerűen jut el a Tragédia elutasításáig. Arra sem hajlandó, hogy a liberalizmus új, módosult változatát kidolgozza.

Tehát nem Erdélyi személyes, „spekulatív” hajlamából eredt, hogy érzékeny, élesszemű megfigyelései is csak részletek erejéig érvényesültek, és egészében megmaradt az esztétikai általánosságok szintjén. Ekkor már csupán az *általánosságok* szintjén volt fenntartható a biztató, egységes, zárt világkép, az egyensúly és a szintézis erkölcsi-esztétikai eszménye. Bár az ésszerű világának megvalósulása (mint a történelem célja) elvileg eltolható a távoli jövőbe, ez az eltolódás hatástalanra teheti — és teszi. A késleltető, akadályozó erők érvényesülése pedig azt sugallja, hogy az emberiség történetében nemcsak az értékeremtés, hanem az *értékrombolás* tapasztalata is felhalmozódik, „beépül” a történelembe. Lehetne még tovább sorolni az ellenvetéseket, amelyek Erdélyi esztétikai pozícióját már a kortársak szemében elavultnak mutathatták. Olyan gondolkodói magatartás az övé, amely képes a valóság egy adott történeti állapotának magas színvonalú elméleti rendezésére, de képtelen visszafelé a gyakorlatához, képtelen az egyébként mély és átfogó eszméket a valóság változásainak megfelelőitni.

Ahogy Madách egyoldalúan a történeti körülményekre, úgy Erdélyi egyoldalúan a *történelemre* mint egységes folyamatra van tekintettel. De igazolható-e a történelmi elv a történeti körülmények ellenére?

Veres András

Létértelmezés és szerkezet *Az ember tragédiájában**

Az ember tragédiája éppúgy mélyen gyökerezik a magyar történelemben, mint irodalmunk többi alkotása. Mégis rögtön szembeszökő az eltérés: ebben a művében Madách az emberiség közös kultúrszimbólumaival a legáltalánosabb emberi léthelyzet szintjére emelte korának magyar sorstragédiáját, nem utalt lépten nyomon annak a műben meg nem jelentett vonatkozásaira. Ez különbözteti meg *Az ember tragédiáját* a kiegészés előtti korszak legjobb műveitől, az *Özvegy és leánytól* (1855—57) és az *Egy régi udvarház utolsó gazdájától* (1857), melyek pedig nem kevésbé telítettek jelképiséggel. Egyszerűsége a *Tragédia* népszerűségét is ez magyarázza. Madách érezte az eltérést; egyik jegyzetében a magyar íróknak szemébe vágta a nyers és kínos igazságot: „A hazafiság csak a magyarnál lehet a költészet tárgya, hol létünkért küzdünk; semmi nagy költő azt nem használta.”²⁹ Mélyen átérezte az idegen elnyomás súlyát, de világosan látta annak a veszélyességét, hogy a történetileg konkrét leigazottság érzete a magyar nemzet tudatában az állandó létfenyegetettség metafizikájává válhat. Témaválasztása összhangban állt azzal, hogy első között ismerte fel a nemzetkarakterológia beszűkítő hatását egész társadalmunkra, kultúránkra s azon belül irodalmunkra.³⁰

A *Tragédiában* a létértelmezést érvényre juttató szerkezet megítélésekor abból indulunk ki, hogy kevert műnemű alkotással állunk szemben, melyben a lírai elem az uralkodó, mivel a jelenetor tematikus szerkezetnek és lírai hangnemnek van alárendelve. Ádám és Lucifer párbeszéde voltaképpen kivetített belső vita a romantikus liberalizmus célszerűség igénye és a pozitívizmus körkörös létértelmezése között. Kettejükét Madách a romantika idején újra előtérbe

²⁸ Éppen azért támadta olyan élesen Erdélyi, mert felismerte ezt. (Vö. EJVM 545.)

* Elhangzott 1973. február 8-án, a Madách Imre születésének 150. évfordulója alkalmából rendezett akadémiái emlékülésen.

²⁹ Összes művei. Sajtó alá rendezte, bev. és jegyz.: HALÁSZ Gábor. Bp., 1942. II. 752. Vö. ehhez hasonló kijelentéseit: „A hazafiság csak a magyarnál lehetett költői princípium, mert más népek e küzdést a lét s nem lét közt nem ismerik.” (I. m. 751.) „Ilyen viszonyokról, mint a miénk Magyarország politikai életében, más népeknek fogalmuk sincsen. Mi örökös harcban állunk létünkért, mi egy kalitkában vagyunk a fenevaddal, mely minden percben el akar nyelni. — Ők csak a jölét s jobblet közt küzdenek.” (I. m. 762.)

³⁰ „Mi a népjellem? — Rossz szokások.” (Összes művei II. 757.)

állított hasonmás-szerkesztéssel formálta meg; a korábbi drámák [a *Férfi és Nőben* (1842—43) Deianeira és Jolé, a *Mária királynőben* (1843, 1855) Forgách és Palizsnay] igazolják, hogy írójukat foglalkoztatta ez a szerkezeti elv. Ami Ádám és Lucifer szájából hangzik el, az Madách költészetének a csúcsa, főművének legszebben megformált része. A költő az ő beszédükben nemesíti meg azt a nyelvet, mely nem életképszerű, jórészt történetbölcséleti ösztönzésű lírai verseiben Vörösmarty költői retorikájának többnyire botladozó, de egy-egy töredékben már esztétikailag értékes továbbfejlesztése volt. A *Tragédia* két főszereplője ellentétben áll egymással, másrészt viszonyt szorosan összetartozik, viszonyuk Lautréamont — nyelv tekintetében a *Tragédiától* nagyon eltérő — költeményének, a *Maldoror énekeinek* (1869) kettős személyű enjére emlékeztet. A történelmi színek Lucifer igazát támasztják alá, s így magától értetődik, hogy Ádám nem tud nevetni rajtuk, de érdemes felfigyelni rá, hogy Lucifer nevetése is többnyire kelletlen. E színek értelmezett vállalkozások sorát mutatják be. Lucifer mindig előre látja Ádám kudarcát, de annak tényleges bekövetkeztét meglepődöttség helyett fanyarul veszi tudomásul. Bővebb kifejtés helyett itt csak utalni lehet arra, hogy Melville *Moby Dick* (1851) című főművében s Hawthorne-nak a falanszterrről szóló *Blithedale romanca* (1852) című könyvében kap a hasonmás-szerkezet ilyen jelentést.

Szándékosan hangsúlyozzuk, hogy a *Tragédiát* szoros kapcsolat fűzi a vele egykorú, a romantika után született művekhez. Ebben a költeményében Madách már lényegesen eltért olvasmányaitól. Héraklész, Palizsnay, Csák vagy a *Nő teremtése* (1855 k.) című versben szereplő Lucifer még indulati lázadó volt; a *Tragédia* Luciferében alkotója már teljesen intellektualizálta a *Faustból* és Byron műveiből ismert Sátánt, hasonló irányban korszerűsítve a hagyományt, mint Baudelaire és Lautréamont. Lucifer az ember létét körkörösén, irónikusan értelmezi, iróniájából azonban nem hiányzik a pátosz, sőt a tragikum árnyalata sem. A költemény lírai jellegét bizonyítja, hogy Ádám nézőpontja a Luciferéra is átsugárzik: a célszerűség igénye a Sátánban is felmerül.

Évának nincs szerepe abban a párbeszédbe kivetített intellektuális monológban, mely a *Tragédia* gerincét képezi. Lucifer és az Úr igazát ő egyaránt gondolkozás nélkül, azonnal elfogadja; reflexiótlanul, mindig csak a jelenben él, nem emlékezik. Megformálása nem mutat olyan minőségi változást Madách korábbi nólakjaihoz képest, mint amely Lucifert a negyvenes években írt drámák lázadóitól elválasztja. Egysíkú, mélység nélküli alakja éles ellentétben áll az Úr többértelműségével. Lucifernél a többértelműség mélységet eredményez, az Úr jellemzései viszont kizárják egymást. Jakob Overmans jezsuita atya vallástalansággal vádolta Madáchot,³ s annyi bizonyos, hogy a *Tragédia* Istene ellentmond a tététes kereszténységnek. A mű hatásában lényeges szerepe van annak, hogy az eltérés különböző irányokba mutat. Első szavai alapján Arany „mester emberesen önelégültnek” nevezte az Urat,⁴ s a munkáját befejezett Teremtő valóban a tétlenséggel, a holtponttal is társítódik. A költő még arra is ad némi alapot, hogy az Urat a megismerés korlátainak jelképeként fogjuk fel, a pozitivisták — így pl. Spencer — módjára. Az első sorok, az angyalok karában megfogalmazott jellemzés azonban olyan szembeszökő kétértelműséget foglal magában, mely lehetetlenné teszi, hogy véglegesnek fogadjuk el ezt az elsősorban a szövegen kívüli érvekkel alátámasztható pozitivistá értelmezést:

„Részünk csak az árny, mellyet ránk vetett,
Imádjuk őt a végtelen kegyért, hogy
Fényében ily osztályrészt engedett.”

E képi ellentmondást újabb kétértelműség követi, amikor a költő eltér a *Genesis* történetétől: az Úr Lucifernek adja a két fát, használatukat azonban megtiltja, saját szavai szerint „halálal hal meg, a ki élvezi” a halhatatlanság fájának gyümölcsét. Madách az ariánus Miltonnál láthatott példát ezeknek a kétértelműségeknek a hangsúlyozására. Byront olvasva aligha kerültek el figyelmét a Milton Istenének kétértelműségére tett szüntelen utalások. Annál is inkább valószínű ez, mert a paradicsomi színen Éva az *Elveszett paradicsom* alaphelyzetét foglalja össze:

„Miért büntetne? — Hogyha az utat
Kítűzte, melyen hogy menjünk, kívánja,
Együttal olyanná is alkotott,
Hogy vétkes hajlam másfelé ne vonjon.

³ Jakob OVERMANS: Die Weltanschauung Madách's Tragödie des Menschen. Stimmen aus Maria-Laach, 1911. 14—28.

⁴ Az ember tragédiája. S. a. r.: TOLNAI Vilmos. Bp. 1923. 2.

Vagy mért állított mély örvény fölé,
Szédelgő fejjel, kárhozatra szánya. —
Ha meg a bűn szintén tervében áll,
Mint a vihar verőfényes napok közt,
Ki mondja azt vétkesbnek, mert zajong,
Mint ezt, mivel éltetve melegit?"⁵

Van-e Ádámnak lehetősége arra, hogy ne bukják el? Lucifer szerint nincs. Az Úr nem ad feleletet a kérdésre. Ádám nem nyugszik bele a válaszba, Lucifer örömebe pedig üröm is vegyül, mindketten dacolnak az Úrral, s ez amellet szól, hogy Madách nem fogadja el Spencer pozitívista Isten-képét. A *Tragédia* polemikus tudatot dramatizál, mely a következő megállapítás-sorra bontható le:

- léteemnek céllal kell bírnia
- én nem látom ezt a célt
- tehát valami/valaki nálam hatalmasabb jelölte ki
- ahhoz, hogy megismerjem léteem célját, ezt a valamit/valakit kell megtalálnom

Madách szemlélete — akár Keményé — rokonságot mutat a Hegeltől a pozitivizmushoz közeledő Ranke felfogásával. A nálunk a múlt század közepén sokat forgatott német történetész az egymást váltó eszmék történetét tételek és ellentételek soraként képzelte el, tehát kiiktatta a szintézist. Ő a tagadás szellemét Isten elidegeníthetetlen tulajdonaként jellemezte.⁶ A *Tragédiában* Luciferé az ironikus tagadás szerepe, mely nélkül nem lehet pozitív formában megragadni az új történeti valóságot, s egyszersmind kitörölni az idejét múltat. Csakhogy a *Tragédiában* nemcsak Lucifer és Ádám, hanem Lucifer és az Úr alakja is némiképpen egymásba játszik: Lucifer már-már az embertől végtelen távol tartózkodó Úr humanizált eszközüvé válik. Az alakoknak ez a körvonalazatlansága itt is a mű alaphangnemét meghatározó líraiságot bizonyítja. Lucifer érvelését Ádám sokkal inkább követni tudja, ő végig mellette marad, vele együtt keresi kérdéseire a választ, míg az Úr azért bünteti, aminek — az Úr akaratából — csak utólag ébredhetett tudatára, s a Lucifer által rábocsátott megsemmisítő hatású álomsor után is önmagára utalja. Az Úr idegenségétől nemcsak Ádám, de időnként még Lucifer is szenved. Madách úgy körvonalazza Ádám és az Úr viszonyát, hogy az nem áll távol a *Maldoror énekeiben* Istentől elhagyott én léthelyzetétől:

„Nem én kezdem a támadást; ő kényszerít rá . . . Vagy nem ő adja-e kezembe az ellene emelhető vádakot?"

A *Tragédia* eddigi értelmezői közül többen a történelmi és a keretszínnek kettősségét hangsúlyozták, bevallottan vagy hallgatólagosan feltételezve, hogy a mű egésze elhibázott felépítésű, hiányzik belőle az egységes rendezőelv. Pedig a mű epizodikus fikciója következetesen szigorú logikai sort követő tematikus váznak rendelődik alá, mely az angyalok nyitó kórusától az Úr zárószaváig érezteti hatását. A költemény szerkezete *szétválások sorára* épül, melynek ellenpontszerű háttérét az adja meg, hogy a kiindulópont: a világ egységének, a teljes azonosságnak, a mennynek ősi modellképzete végigkíséri az embert a világtörténelemben. E szétválások következtében a korábbi egész mindig részekre bomlik, melyek azután feloldhatatlan ellentétbe kerülnek egymással. A történeti színek során a szó legtágabb értelmében vett emberi kultúra mint szintézis válik lehetetlenné. E központi rendezőelv megtalálásához a költőt feltehetően olvasmányai segítették hozzá: Platón műve, *Az állam*; *A haramiák*, a *Wilhelm Tell* és a *Levelek az esztétikai nevelésről* című Schiller-művekben testet öltő szabadság-értelmezés; valamint He-

⁵ Vö. Paradise Lost, III. 98—99:

„ . . . I made him just and right,
Sufficient to have stood, though free to fall.”

Madách Milntont alighanem német fordításban olvasta. L. BALOGH Károly: Madách az ember és a költő. Bp. (1934). 82.

⁶ Leopold RANKE: Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation (1839—47). „Meisterwerke.” München und Leipzig, 1915. I. 81.

⁷ Le comte de LAUTREAMONT: Les Chants de Maldoror. Chant deuxième. Isidore Ducasse: Oeuvres complètes. Paris, 1969. (Le livre de poche), 100. Madách korábbi verseiben is embertelenül idegennek ábrázolta az Istent:

„Hol az Isten ír a télben és halálban,
Ott beáll a végzet szent egyformasága.” (*Télen*)

gelnek az elidegenítésről mint az állatinál magasabb rendű, emberi tevékenység szükséges velejárójáról szóló gondolatai.

Röviddel a mű kezdete után, még a mennybeli jelenetben végbemegy az Úr és a készenlét pillanatától fogva viszonylag független világmindenség szétválása, melyet a paradicsomban az Isten és az ember elkülönülése követ. A harmadik jelenettől fogva Ádám elhagyja eredeti környezetét és száműzött vándorrá lesz.⁸ Az egyiptomi és az athéni szin az egyén és a tömeg szembekeverülését jeleníti meg két oldalról, a római szinben a lét és a birtoklás szabadságának egysége válik ketté, a bizánci s az első prágai szinben Ádám korábbi eszményeitől távolodik el. A Kepler-jelenetekben az ember és a kultúra közé kerül választóvonal, a párizsi, londoni és a falanszterjelenet pedig annak a fokozatait járja végig, hogyan bomlik fel az eszköz és a cél egysége. A szabadversenyessé kapitalizmus, illetve a teljesen célszerűen megtervezett társadalom főnákjai között szerepel a múlt elszakadása a jelentőtől — ebben, valamint az egyéniségellenességben Comte felfolására ismerhetünk, melyet Madách elutasít. A falanszterben az elemzés és a szintézis, az elvont és a konkrét, a biológiai és az erkölcsi érték, az emberiség és a haza is szembe kerül egymással, s az egyik kitörli a másikat. Több lényeges ponton Madách megelőzi Nietzsche pozitívizmus-bírálatát: nem pusztán a romantikától örökölt egyéniség-kultuszával, hanem a tevékenység és a gondolkodás, szemlélődés, tűnődés kettéválásának helytelenítésével is. A falanszter egészében véve közelebb áll a *Nehéz időkben* (1854) elmarasztalt utilitarista világhoz, a *Martin Chuzzlewitben* (1843—44), Tocqueville és Matthew Arnold írásaiban, majd *A vidám tudomány* (1882) 329. aforizmájában kivesézett amerikai társadalomhoz, mint Fourier elképzeléséhez. Az úr- és az eszkimó-szinben a természeti és a társadalmi törvények, a mennyiség és a minőség, a felület és a mélység válik külön, s mindegyik párból csak az első tag marad fenn. A *Tragédia* szerkezete tehát egészében véve variációsornak tekinthető, mely regresszív, amennyiben a különválás változatai során az ember egyre csupaszabbá válik.

E szerkezet sajátosságát és a magyar fejlődésben elfoglalt helyét akkor érthetjük meg, ha a *Tragédiát* olyan, a XIX. század közepén írt költeményekkel hasonlítjuk össze, melyek egymástól lényegesen eltérő, többnyire ellentétes értékű emberi léthelyzeteket időben szembesítenek egymással, akár a történelembölcseletnek, akár az egyén belső léttörténetének a szintjén. A reformkor legjobb verseinek többsége *apokaliptikus* látomást tár elénk: a nem kívánt világot a múltba és/vagy a jelenbe helyezi, míg a (távolabbi) jövőben a vágy teljesülését igéri (Vörösmarty: *A Gutenberg-albumba* 1840, *Gondolatok a könyvtárban* 1845, Petőfi: *A XIX. század költői, Az ítélet* 1847, *Az apostol* 1848). Ugyanebben az időszakban Vörösmarty *Csongor és Tündéje* (1830) az egyetlen a nagy művek közül, melyben a semmiből a semmibe visszatérés, a körforgás hatalmas költői erővel fejeződik ki (az *Éj monológiájában*), s az *ironikus* létértelmezést csak a lezárás oldja fel. Az 1849-ben levert szabadságharc után, Arany bensőséges későromantikus költészetében a részint ironikus, részint *elégikus* rezignáció árnyalatokban kivételesen gazdag hangneme vált uralkodóvá (a *Bolond Istók* első énekétől [1850] a *Kies őszig* [1850]). E három típusal szemben a regresszív folyamatot megjelenítő *tragikus* versek csoportja sokkal kisebb, mind az 1849 előtti, mind a későbbi években. Petőfinek csak utolsó verse sorolható maradéktalanul ide, melyet akkor írt, mikor a magyar szabadságharc elbukása biztossá vált (*Szörnyű idő* 1849). Vörösmarty volt az egyetlen, ki 1849 előtt és után egyaránt írt feloldatlanul negatív végkifejletű történelembölcseleti költeményt (*Az emberek* 1846, *Előszó* 1850). Mi több, ő volt az, ki a létértelmezésnek ezt a típusát a lelkiállapotsor kifejezősekor is érvényre juttatta: a *Késő vágy* (1839) a lírai én személyiségének megcsonkulását, az értelem és az érzélem különválását beszéli el, megelőzve Aranyt az azt a költeményét, melyben az ének idején lejtőn vízbe gázoló én megjelenítésekor kivételesen a teljes kilátástalanság előérzetét fejezi ki (*A lejtőn* 1852—57).

Nyilvánvaló, hogy Madách főműve a költői létértelmezés itt vázolt típusai közül az elsővel csak a kérdésvetésben rokon, a feleletadásban nem. Az elégikus létértelmezés legfeljebb néhány részletben jut szóhoz. Közelebbi a hasonlóság a másik két típusal, ám a *Tragédia* egészének létértelmezését és szerkezetét végső soron sem ironikusnak, sem tragikusnak nem lehet nevezni.

Marad-e tisztító folyamat végén valami az emberből; van-e megoldása a *Tragédiának*? Csak részben válaszolunk a kérdésre, ha arra hivatkozunk, hogy Madách nem termékként értelmezi a kultúrát, hanem egyszerűen úgy, mint az emberiség emlékezetét, másrészt folyamatként, tevékenységként. Az érdemi választ mélyebben kell keresnünk. A londoni szintől kezdve Ádám már nem főszereplő. Csak az úr-jelenet kivétel, s a regresszív folyamat itt megáll: a lélek és a test nem tud különválni. Mi ennek a magyarázata?

⁸ Az első jelenetekben Madách fokozottan építhetett a lírában elért eredményeire, hol az ember nélküli természetrel (*Isten Keze, ember Keze*) vagy gyermekkorral (*Hazaérkezéskor* 1843, *Gyermekeimhez* 1851 k.) jelképezett eredeti, osztatlan világ, az én és a nem-én tökéletes összhangja, valamint a száműzött vándor (*Önvád*) ismétlődő téma.

A XIX. század közepén az európai gondolkodás élvonalát áthatotta a tömeg és az egyén szétválásának a gondolata. Kierkegaard és az amerikai transzcendentalisták az egyén belső, személyes integritásának helyreállításában, Marx a társadalom gyökeres átalakításában kereste a megoldást. Az egyén és a közösség szabadsága Madách szemében is különvált. Ő azonban az emberben kezdettől fogva, eleve adott életerő eredeti lendületében látta a gyógyírt. A vitalizmus sohasem tűnt ugyan el a gondolkodásból, de a XIX. század közepére egészen háttérbe szorult, a pozitívista tudomány elvette a hitelét.⁹ Madách nemcsak a hegeli rendszerben tetőződő teologikus rendszereket, a spekulatív metafizika létjogosultságát tagadta a pozitívista szemzőgéből, hanem a pozitívizmusnak az ő korában adott formáit is meghaladta. A „Vezess, vezess új létre Lucifer!” a XIX. század végének vitalizmusát előlegezi.

A *Tragédia* fővonalát képező különválás-sor utolsó állomásai azt bizonyítják, hogy Madách rendkívül előrelátó volt: megsejtette az ember fenyegetettségét a technokráciában, akkor, amikor erről Magyarországon még nem lehetett tapasztalata, s a legfejlettebb kapitalista országokban élő pozitívista filozófusok (Comte vagy Mill) érzéketlenek maradtak e veszély iránt. A költemény éle a közepszerűség és az uniformizálódás ellen irányul, melynek során az ember önmaga töredékévé válik s így nem képes már kifejezni emberi lényegét. Az életerő eredeti lendülete ezzel szemben az összhang és a teljesség igényében nyilvánul meg. Madách a művészet formájában látta ennek az igénynek sűrített kifejeződését. Legnagyobb európai költő kortársaihoz hasonlóan a zenét tartotta a művészet csúcsának, s a *Tragédia* legszebb részeiben a megbonthatatlanul szerves zenei formát próbálta megközelíteni, amikor lépésről lépésre kibontott jelképpel élt:

„Nem érzed-é a lanyha szelletet,
Mely arcodat legyinti s elröpül?
Vékonyka porréteg marad, hol elszáll,
Egy évben e por csak néhány vonalnyi,
Egy századévben már néhány könyök,
Pár ezredév gúlaival elássa,
Homoktorlaszba temeti neved,
Kéj-kerteidben a sakál üvölt,
A pusztán szolganép tanyáz.
S mind ezt nem a mennyrázó fergeteg,
Nem bömbölő földindulás cselekszi,
Csak gyöngé szellő, mely körülényelg.”

Az ilyen részletekben a költői textúra a vitalizmus gondolatát fordítja le a költészet nyelvére, a wagneri eszményt közelíti meg: a konkrét szövegösszefüggésre kívülről ráerőszakolt szentencia jellegű formula helyett magából a kontextusból, belülről fokozatosan kibontakoztatott jelképet teremt, melyben az elvont gondolat és a konkrét nyelv szífésszithetetlen egységet alkot, melynek határait szinte lehetetlen kijelölni, olyan mély szálakkal, annyira szervesen kapcsolódik a szöveg megelőző és rákövetkező részéhez. Különösen akkor figyelemre méltó ez, ha arra is gondolunk, hogy Madách széljegyzeteiben néha az aforisztikus kifejezés mesterének bizonyul, Baudelaire naplóira vagy Nietzsche emlékezteti olvasóját. A *Tragédia* nyelvének különösségét részben az aforisztikus kifejezések és a kibontott jelképek közötti feszültség és ritmikus váltakozás adja meg. Madách szétterülő jelképei az aforisztikus sűrítéssel ellentétes, Wagner „végtelen dallamával” analóg szerkezeti elvet alkotnak, s az enciklopédikus hajlamon, a művészet teljesség-igényre nevelő hatásán kívül ez teszi *Az ember tragédiája* alkotóját a bayreuthi mester rokonává.

Ez a hasonlóság azonban csak részleges: a *Tragédia* létértelmezése élesen különbözik a wagneri zenedrámakétól. Madách Wagner alternatív értékei: az eksztázis (*Tristan* 1865), a hatalomvágy (*A Nibelung gyűrűje* 1869–76) és a megváltás (*A bolygó hollandi* 1843, *Tannhäuser* 1845, *Lohengrin* 1850, *Parsifal* 1882) közül egyikben sem tud hinni. Az utolsó színben az Úr az ember által létrehozott művészetet említi a sors adományaként, végszavában pedig mindössze Ádám korábbi szavait ismétli meg. Madách költeménye „az Isten halott” élményét fejezi ki, s ez nem egyszerűen a keresztény Isten halálát, hanem azon túl a lét emberivé tételét, a korábban legfelsőbbnek tartott értékek szertefoszlását jelenti. Ádám belefárad a dolgok értelmének keresésébe, úgy látja, hogy a célszerűnek felfogott világmindenség s vele a metafizikai rendszerek széthullanak, semmivé válnak. *Az ember tragédiája* szerkezetének gerincét alkotó különválás-sor ennek az értéktelenné válásnak a történetét jeleníti meg.

⁹ L. pl. a R. WAGNER szerk. Handwörterbuch der Physiologie. Braunschweig, 1842 „Leben, Lebenskraft” szócikkét vagy R. H. LOTZE: Allgemeine Pathologie und Therapie als mechanische Naturwissenschaften c. művét (2. verbess. Aufl. Leipzig, 1848.).

Madách az értékek tagadásának a kísértésével néz szembe. Számos költeményében az ősz az értékek elvesztésének időszakát jelképezi (*Őszi ének, Sárga lórnó*), *Ifjan haljak meg* című versének pedig olyan hajós a hőse, ki értékeit a tengerbe dobja, míg végül ő is elmerül a vízben. Fő műve befejezésében nem vállalja a nihilizmust, de az értékek olyan gyökeres átalakítására sem vállalkozik, mint Nietzsche. A Wille zur Macht harcias eszméje idegen tőle, ő az életerő eredeti lendületét pozitivistábbban fogja fel, kizárva annak a lehetőségét, hogy romboló erővé válhassék. Az *ember tragédiája* szerkezete analógiát mutat azzal, ahogyan Bergson az élan vital irányította folyamatot meghatározta: „Nem elemek társulása vagy egymáshoz adódása, hanem szétválás és megkettőződés.”¹⁰

Az eltérés itt is lényeges. Nietzsche és Bergson szemében a Wille zur Macht, illetve az élan vital válasz az általuk feltett kérdésekre. Madách félúton áll meg az értékhiány tudomásulvétele (a metafizika tagadása) és új értékadó elv felállítása (a metafizika megfordítása) között. Az *ember tragédiája* korának leggyötrőbb kérdéseit veti fel, s ahelyett, hogy egyértelmű választ adna rájuk, szövege mindvégig a problematizmus és nem a szisztematizmus közegeiben mozog, a kérdést kérdésnek hagyja, az addigi válaszkísérleteket bírálja és a feleletet váró befogadót meghagyja a kérdezés nyugtalanságában. Ez az egyetlen mű, hol Madách nyitott befejezéssel él — jelentős alkotásai közül *A civilizátorban* a félelmetes erejű szatíráf melodramatikus záradékkal süvegelte meg, a *Mózesben* pedig majd a megszenvedett teológia mellett tesz hitet. A *Tragédia* létértelmezése tehát semmiképpen nem érvényesíthető Madách egész életművére, nem több egy adott állomásnál a költő fejlődésében. Végső soron e nyitottságra, az egymást kizáró világmagyarázatok mint lehetőségek közötti állandó feszültségre vezethető vissza e főmű intenzív esztétikai hatása.

Szegedy-Maszák Mihály

Az ember tragédiája koncepciójának néhány kérdéséről

Ha a Tragédia vizsgálatokor megnyugtató eredményre akarunk jutni, akkor fel kell tárunk ennek a műnek a magyar társadalommal, történelmi helyzettel való szoros kapcsolatát. Pontosabban az 1848—49 által teremtett társadalmi és politikai feltételekből és adottságokból kell kiindulnunk. Így kell eljárunk annak ellenére, hogy Madách írói és politikai tevékenysége már 1848 előtt megkezdődött, és még akkor is, ha tulajdonképpen a Tragédiában nem találunk egyetlen kitéletet sem, amely közvetlenül az 1848 utáni magyar valóság kérdéseinek valamelyikére utalna.

Ez az időszak a polgári forradalom kora hazánkban. Nem szabad azonban elkövetnünk azt a hibát, hogy ezen csak 1848—49 eseményeit értjük. Lenintől idézek ezzel kapcsolatban: „Ausztriában a polgári demokratikus forradalom 1848-cal kezdődött és 1867-tel fejeződött be.”¹¹ 1848—49-ben az alulról jövő forradalom elbukott, de ha a kormányzat el akarta kerülni az újabb alulról jövő forradalmat, arra kényszerült, hogy a forradalom végrendelet — amennyire lehet a maga javára kiaknázva bár — végrehajtsa. S ha az 50-es évek rendszerének megingása felvillantotta az alulról jövő forradalmi útra visszalendülést, a magyar szabadságharc megújításának lehetőségét is, a szabadságharc és kiegyezés e választóján a kiegyezés bizonyult reálisnak, s az események nem a szabadságharc, hanem a kiegyezés irányába bontakoztak ki.

Tudomásul kellett venni, hogy a kiegyezéssel hazánkban a polgári rend a feudalizmus maradványaival súlyosan megterhelve, a proletariátus szempontjából igen előnytelenül alakult ki, de kialakult. Ezáltal megteremtődött a talaj Magyarországon is — bár a feudális maradványok, illetve megoldatlan nemzeti kérdések gátjai közepette — a szabadabb polgári fejlődésre s ennek nyomán a proletariátus osztályharcának kibontakoztatására. A kiegyezés tehát a Habsburg-monarchiában végbement, polgári forradalmat befejező változások egyik legfontosabbika, a feudálisról a polgári rendre való lényegbeli átmenet lezárása volt. Ennek a polgári átalakulásnak az eseményei akár forradalmi összecsapások, akár kompromisszumok formájában jelentkeztek is, annyira szerves kölcsönhatásban vannak a közép-európai térségben, hogy minden mozzanatának s az egésznek vizsgálata és megértése csakis ebben — az előbbieken Lenintől idézett — tágabb összefüggésben lehetséges.¹²

Tudjuk, hogy a magyar nemesség ingadozó magatartásának — egyebek között — szerepe volt az 1848—49-es küzdelmek bukásában, s ez a nemesség kötötte meg 1867-ben a kiegyezést a Habsburgokkal. A magyar nemességet mindkét esetben saját önző, szubjektív osztályérde-

¹⁰ Henri BERGSON: *L'évolution créatrice* (1907). Oeuvres. Paris, 1963. 571.

¹¹ LENIN *Művei* 20. köt. Bp. 1955. 417.

¹² GALÁNTAI József: *Az 1867-es kiegyezés*. Bp. 1967.