

A SZEMBESÍTETT MADÁCH*

Az ember tragédiája összehasonlító vizsgálatára a múltban már eredményesen került sor. Az eddigi elemzések főként a *Faust* ihlető szerepével foglalkoztak, valamint a *poème d'humanité* műfajával, melybe a Tragédia kétségtelenül beletartozik. A *Faust* nyomán Byrontól Lamartine-on, Vigny-n át Mickiewiczig, sőt Ibsen *Peer Gyntjéig* a romantika emberiségi mondanivalóját drámai költemények hősei, titánjai, bukott angyalai testesítették meg. A drámai költemény a klasszicizmussal szembeforduló Sturm und Drang terméke, és az 1770-es évtized nem egy kezdeményéhez visszatérő romantika az egyetemes költészet új lehetőségét látja ebben a műfajban, mely dráma is, költemény is.

Az, hogy *Az ember tragédiájának* a *Faust*hoz mély köze van, s hogy Madách alkotása a *poème d'humanité* műfaji családjába tartozik: vitathatatlan tény. Mégis, amikor a Tragédia összehasonlító vizsgálatát újból megkíséreljük, magának az összehasonlításnak egy olyan elvét próbáljuk alkalmazni, melyet eddig nem érvényesítettek. A továbbiakban a Tragédiát olyan alkotásokkal próbáljuk szembesíteni, melyek ugyanazokat a kérdéseket teszik fel, mint Madách műve is, tehát a Tragédiának nem műfaji családját, hanem az eszmei párhuzamait keressük.

A Tragédiában elhangzó kérdések egyik körét a *Faust*ban is megtaláljuk, — de a kérdésekre adott feleletekben a *Faust*tól sokmindenben eltér *Az ember tragédiája*. Bennünket most elsősorban az érdekel, hogy a külső hasonlóságokon túlmenően mik a *Faust* és a Tragédia valódi, lényegi hasonlóságai, — és a külsődleges különbségeken túl, melyek a két mű lényegi különbözőségei. A másik kérdés, mely az előbbinek folytatásául kínálkozik: a Tragédia létrejötté idején mely fajta művek térnek vissza a *Faust* kérdéscsoportjához, s az egyazon kérdéscsoportba tartozó feleletek miben különböznek a Tragédia adta feleletektől?

Az, hogy a *Faust* is, a Tragédia is a mennyekben kezdődik, és bibliai, illetve patrisztikai személyiségek közbejöttével végződik; merőben külsődleges hasonlatosság. Ilyen felszíni jegyek alapján a Tragédiát a világirodalom túlságosan nagyszámú alkotásával lehetne egybevetni anélkül, hogy ebből az egybevetésből lényeges tanulságok kerülnének ki. Valójában azok a párhuzamok is csekély tanulsággal szolgálnának, melyek a Tragédiát szembesítenék a *poème d'humanité* családjába tartozó romantikus művekkel. A romantika drámai költeményei megteremtik a műfaji folyamatosságot a *Faust* és a Tragédia között, de a romantikusok a goethei példa olyan értelmét bontják ki, melytől a Tragédia nem fogadott be sugallatot. A romantika főként a hősök és a világ konfliktusai, az ember prométheusi lényének tragédiái iránt fogékony. Madáchot egészen másféle kérdések nyugtalanítják. Pedig ezek a madách-i kérdések éppúgy bennfoglaltatnak a *Faust*ban, mint a romantika tragikái eszménye is. A *Faust* többrétű értelméből azonban mást bont ki a romantika és ugyancsak mást *Az ember tragédiája*.

* Elhangzott az ELTE Bölcsészettudományi Kara által Madách Imre születésének 150. évfordulója alkalmából rendezett tudományos ülésszakon 1973. december 6-án.

A *Faust* magában foglalja az emberi lét és sors kilátásosságának kérdését: szembe tud-e szegülni az ember a sorsában rejlő végzettel, melyre Mephisto szüntelen figyelmezteti Faustot? A maga jobbik útját tudja-e végigjárni az ember, vagy az ördög útjára kényszerül-e végül is? A *Faust*nak csupán egyik értelme ez a kérdés, de nem véletlen, hogy Madáchot épp ez ragadja meg. Az ember tragédiája világosan és egyértelműen helyezi a hangsúlyt az emberiség harcai-
nak kilátásosságára vagy kilátástalanságára, — és noha Faustnál is sok minden ezen a prob-
lémán fordul meg, Ádámnál meg éppenséggel az ember pusztá léte, fennmaradása is a törté-
nelem kilátásosságától és az emberi cselekvés értelmes szabadságának biztosítékától válik
függővé. Faust a felvilágosodás embereszményének megtestesítőjeként fordul szembe a vég-
zettel, az ördögi kényszerrel, és a Tragédia is Ádám sorsában a természeti és a történelmi
végzettségűség drámáját bontja ki. Ha a két mű azonos kérdést tesz is fel, feleleteik mégis
lényegesen eltérőek. Volt idő, amikor a Tragédiát inkább megvédeni igyekeztünk a fausti
hasonlatossággal szemben, és védelmünk azért lehetett indokolt, mivel a felületes szemlélő
a Tragédiát túl könnyen fogadná el Faust-utánzatnak. Helyesen akkor járunk el, ha leszö-
gezzük, hogy Madách nemcsak formailag, de eszmeileg is ugyanúgy indítja a Tragédiát, mint
Goethe a *Faust*ot, — majd pedig csupán formailag hasonló, de lényegileg nagyon is eltérő
végkifejlettel zárja. De még e kétségtelenül fennálló, sőt szándékolt hasonlóság ellenére is fel
kell ismernünk bizonyos különbségeket. Míg a *Faust* mennyei előjátékában Goethe az Urat
egyféle fölünyes könnyedséggel szólaltatja meg, s Mephistot már ebben a prológusban is,
habár élénken ábrázolt, de az egész mű hierarchiájában csak mellékes fontossággal bíró karak-
terfiguraként mutatja be, — addig a Tragédia első színében Lucifer a természet és az emberi
lét ellentmondásosságára nyomatékkal hivatkozik, midőn az Úrnak szemére veti az összhangzó
értelem hiányát, s büszkén hirdeti térnyerését a teremtett anyagi és szellemi világban. Me-
phisto szerepe sohasem válik Faustéval egyenrangúvá, Luciferé azonban Ádáméval és Éváéval
csaknem mindig egy szinten mozog, és drámailag csak akkor halványul el, amikor magának
a Tragédiának drámaisága is ellankad, tehát a XI-es londoni színtől kezdődőleg. Lucifer első
színbeli kritikájára ad valójában feleletet a XV. szín zárótirádája, mely az összhangzó érte-
lem diadalmas fennállását hirdeti. A Tragédia igazi vitapartneri: az Úr és Lucifer, — ilyes-
mit pedig a *Faust* Istenéről és Mephistójáról el nem mondhatunk. A *Faust* mennyei prológus
Ura többé színre se lép, s a mennyei utójátékban neki szerep sem jut.

A *Faust* zárójelenetének egyik motívumával mégis egybehangzik a Tragédia zárósora;
„Ki holtig küzdve fáradoz, az megváltást remélhet,“: a *Faust* anyagi karának ezekre a szavaira
a Tragédia küzdést, bizást hirdető, végső kijelentése nagyon is emlékeztet. A *Faust* utolsó
strófája, mely az Örök Asszonyi megváltó, felemelő hatásával biztat, drámai fordulatként
ismétlődik a Tragédia XV. színének abban a cselekményt lezáró epizódjában, melyben anya-
ságával Ádámot az öngyilkosságtól menti meg Éva. A Tragédiában azonban Évát nemcsak
a zárójelenet mutatja Ádám megmentőjének: a Tragédia alapeszméjében eleve bennfoglal-
tatik a figyelmeztetés, hogy a Teremtés összhangjában Ádám ábrándos eszmeisége, Lucifer
tagadása, valamint az Éva képviselte természetiség egymásra szorulnak, kiegészítik egymást.
A Tragédia egy eszmei, egy természeti és egy tagadó-kritikai szférát foglal magába, s ennek
a három princípiumnak dialektikus viszonya hozza létre a Teremtés összhangját, de ugyanez
a dialektika kezeskedik a Történelem értelméért és kilátásosságáért is. E három szféra három
személyiségben testesül meg: Ádám az eszméket, Éva a természetet, Lucifer pedig a tagadó-
lagos mivoltában is, — szándékai ellenére is — előbbre vivő kritikát testesíti meg. A Tragédiá-
ban az Úr szándékainak önkéntelen is legbuzgóbb megvalósítója maga Lucifer, aki emiatt
mély értelmű paradoxont testesít meg dráma-szerepkörében. Ilyesméről szó sincs a *Faust*-
ban, ahol a triviális és alárendelt helyzetű Mephisto nemhogy az Úrnak, de még az autonómiá-
ját megőrző Faustnak sem válhatik egyenrangú partnerévé.

A *Faust* és a Tragédia között a legnagyobb különbséget abban láthatjuk, hogy a Madáchnál
egymástól különválasztott szférák Faust személyiségében szervesen egyesülnek, Lukács György

megfogalmazása szerint Faust az emberi nemre utaló szimbólum, — de ha Faustot szimbólumnak látjuk, úgy Ádámot, Évát és Lucifert inkább valamiféle allegóriáknak kell tekintenünk. Ez az allegorikus jelleg mégsem egyértelmű, mert Ádám és talán még inkább Éva, újból és újból felvett, különféle szerepeikben pregnánsan egyénített arcukat is öltönek oly mértékben, hogy allegorikus jellegük inkább a mű eszmei szerkezetében, semmint drámai cselekményében válik érzékelhetővé.

A Tragédia eszmei felépítése, vagyis három allegória képviselte, három szférára bontottsága, s e szférák dialektikus viszonyának drámává formáltsága: programszerű, és a költő helyzete, célkitűzése szerint szükségszerűnek minősülő elvet szolgál. Nem kétséges, hogy a *Faust* még a Tragédiánál is tökéletesebb műalkotás, mivel intenzívebb és teljesebb világot és élőbb, sokrétűbb hőst teremt, semmint azt a Tragédia teszi és teheti. Amiben a Tragédia többre törekszik a *Faustnál*, tehát egyetlen élet drámájának bemutatása helyett a világtörténelem drámájának bemutatására; épp abban és amiatt válik is nála szegényebbé. A Tragédia három főszereplője közül egyik sem növekszik oly szimbolikus személyiséggé, mint Faust, mégpedig épp azért nem, mivel hármuk jellemébe szétosztottan jelenik meg mindaz, ami Faustban oly teljes jellemrajzi egységet képez. Faustot az eszme, az érzéki természetiség és a drámaian önmarcangoló kritika együttesen növelik egyaránt valóságos és szimbolikus hősalakká. A Tragédia három szférája nem egyesül egyetlen drámai főhősben, e három szféra egyesülése csak a befejezés nyújtotta világképben jön létre, tehát lényegileg elvont marad.

A *Faust* gazdag konkrétságához képest bizonytalanságban és törekényebb madáchi elvontság mégsem mentegetést kíván, mert ez az elvontság szigorúan szükségszerű, Madách céljaiból és gondjaiból logikusan adódó sajátosság. Madách egyértelműen, kizárólagosan veti fel azt a kérdést, mely a *Faustnak* csupán az egyik kérdése: kilátásos-e az ember történelmi vállalkozása, szembeszegülhet-e az ember a lényében rejlő természeti és a sorsában rejlő történelmi végzettel? Ha valaki ily egyenesen veti fel a kérdést, és arra ugyancsak egyenes, tehát világos feleletet akar adni, annak csak úgy lehet megoldania feladatát, ahogyan Madách megoldotta. Tehát oly módon, hogy a Tragédia első három színe exponálja a természeti determinizmus tételét, s arra növekvő mértékben utalnak vissza a történelmi színek, de leginkább a színsort záró XIII. és XIV. szín. A történelmi végzet tételének végig gondolására pedig az egyiptomitól a második prágai színcsoportig terjedő sor nyújt alkalmat.

Megfigyelhetjük már, hogy a XI., a londoni szín, tehát Madách jelenének képe lényeges változást jelent a Tragédia drámaiságában; itt kilépünk a történelemből, magában a jelenben mozgunk, majd egy tételszerűen megszerkesztett jövőbe lépünk át, miközben a történelmi determinizmus kérdésköre helyett mindinkább a természeti determinizmus jut szóhoz, mégpedig a drámai mozgalmasság rovására. A Tragédia XI. színe már az összehasonlító vizsgálat új körébe vezet át. E szín láttán kell feltennünk a kérdést, hogy Madách kortársai közül kik szólaltatták meg az élet, a társadalom, a történelem végzetszerűségének problémáját, és azt mi módon, milyen művészi megoldással, miféle végtanulással szólaltatták meg?

Mielőtt ennek a kérdésnek felvázolását megkísérelnők, a *Faust* és a Tragédia összevetését azzal kell zárunk, hogy a Tragédia a drámai költemény műfaja révén kapcsolódik a *Faust*-hoz, valamint a *Faustot* is magának valló romantikához, ez a kapcsolódása azonban kevésbé lényeges, mert Madách csak rekvizitumokat vesz át a romantikától, s a romantikának formai, stiláris örökségét, nem pedig a szellemét, a szemléletét teszi magáévá. Annál szorosabban kapcsolódik magának a *Faustnak* gondolati lényegéhez, különösképp a kilátásosság kérdésének felvetésében. De éppen amikor a *Faustnak* ehhez a lényeges eleméhez kapcsolódik, el is kell térnie a *Faust* probléma-megoldásától, útmutatásától. Ez az eltérés márcsak azért is szükségszerű, mivel Madách másféle történelmi és eszmei indítékok hatására teszi fel a kilátásosság kérdését, mint ahogyan azt Goethe feltette. Madách az emberiség útját és sorsát másképp érzékeli, mint Goethe, és ugyancsak másféleképp, mint a poème d'humanité romantikus művelői. A Tragédia tehát a romantika poème d'humanité-jával, a romantikus drámai költemény-

nyel csak mint közkeletűvé vált hagyománnyal érintkeznek. A goethei örökség formai részének felhasználásában a Madáchéhoz hasonló autonómiát csak Mickiewicz tanúsít. De ha az *Ősöket* a Tragédiával összevetjük, csupa szöges ellentéttel találkozunk. Az *Ősök* Gustav-Konradja a nemzeti tragédia szimbolikus hőseként áll előttünk, és éppen e két mű összevetése figyelmeztethet arra, hogy noha Madách a magyar katasztrófából kiindulva veti fel a történelmi kilátásosság kérdését, ennek folyamata önáa sokkal inkább általános, emberiségi szinten megy végbe, mint Mickiewicznél. Az *Ősök* mindenestől a lengyel történelmi tragédiát fejezi ki. Madách műve pedig a magyar történelem tragédiájának élményéből egy általános emberiségi tragédia érzékeléséhez jut el. Az a felfogás, mely a magyar provincializmus egyik megnyilvánulását látja a Tragédiában, ezzel a körülménnyel sem vet számot.

Az ember tragédiáját az európai romantika nagy lezáró műveként is emlegetni szoktuk, s ilyennek érzékeli azt az újabb szovjet romantika-kutatás is. Ez a megállapítás jogos és találó, de amikor a Tragédiában a romantika egyik nagy záróművét kell látnunk, olyan megkésett alkotást, amelyet még a *Peer Gynt* fog követni, — azt is észre kell vennünk, hogy a drámai költeménynek csupán a formáját vette át Madách a romantikától, míg magának a műnek eszmei koncepciója elüt a romantikus drámai költeményektől. A Tragédia dramaturgiájában, különösen a római színben vagy a londoni szín haláltánc-jelenetében, feltűnnek bizonyos romantikus mozzanatok, de ezek súlya alig haladja meg azokat a rekvizitumokét, melyeket a romantika alkotói módszerre örökségként hagyott hátra az utókor számára. Madáchnak a Tragédia előtt keletkezett drámai próbálkozásai kétségtelenül a romantikus dramaturgia hatását mutatják, nem utolsósorban Musset történelmi drámáinak szerkesztésmódját, de a drámai miniatűrökből megszerkesztett cselekménynek ezt a technikáját a *Götz* és az *Urfaust* már több mint fél évszázaddal a romantika előtt kialakította. Tagadhatatlan viszont, hogy a romantikus dramaturgia módszerbeli öröksége a Tragédiában fontos helyet foglal el, és ez a mű az utolsó nagy alkalmak egyike az európai romantika történetében, amikor ezt az örökséget egy nagy igényű eszmei és költői vállalkozás megvalósítására használják föl.

Dramaturgiailag és a költői atmoszféra tekintetében a Tragédiában egymástól nagyon eltérő régiókat különböztethetünk meg. A keretszínek (I—III. és XV.) kérdései, valamint eleletei eleve megkívánnak bizonyos gondolatiságot és olyasfajta költőiséget, melybe sok romantikus elem is vegyül. A történelmi színek (IV—X.) sem egyöntetűek, közülük az első négy inkább okfejtés jellegű és érvelő; voltaképp ezek bonyolítják le az Ádám és Lucifer közötti vitát. Elüt ezektől a két prágai és a közébük ékelt párizsi szín (VIII—X.), melyeknek személyes, sőt önéletrajzi jellegét könnyen felismerhetjük. A dráma középpontjában találjuk ezeket a színeket, s épp bennük kezd kibontakozni az a fajta álomszerűség, mely a Tragédia színeit egybefogja. Ezt az álomszerűséget az álomban álmódott álom, tehát a francia forradalom jelenete méginkább kiemeli, miáltal az egész mű eszmei középpontját is létrehozza. A keretszínek és az első négy történelmi szín mintha ennek a színsornak (VIII—XI.), immár a londonit is ideértve, előkészítéséül szolgálnak, s a jövőt bemutató három szín (XII—XIII—XIV.) a voltaképpeni dráma spekulatív utójátékaként hat. Az egész művet tehát a személyes, életrajzi és korélmény köré felépített szerkezetnek tekinthetjük; Az ember tragédiájának magva az első prágai, a párizsi, a második prágai — és a londoni szín. Ez utóbbi egyszersmind Madách jelenének képe is, állóképszerű, csaknem bábjátéki megoldással, éppannyira állókép, mint álom. A legszemélyesebb színekhez, tehát a prágaihoz különös utóhangként csatlakozik a londoni, melynek jelzészellege mélyebb értelmet sejtet. Éppen a londoni szín az, amelynek terepén Madách elkanyarodik voltaképpeni kortársaitól, akikért szinte kiált, hogy velük párhuzamba állítsuk, de akiktől mégis oly lényegbevágón különbözik.

Vissza kell térnünk ahhoz a korábban felvetett kérdéshez, hogy a *Faust* problematikáját a Goethe utáni fél évszázadban milyen művek folytatják igazán. Láthattuk már, hogy a drámai költemény műfaját a romantika karolja föl, s ugyanez lépteti színre a *Faust*ban kétségtelenül fontos szerepet betöltő titáni egyéniséget. Barta János mutatta ki, hogy Madách Herakles-drámája, a *Férfi és nő* miként kapcsolódik össze a romantika titán-drámáival. Az *ember tragédiája* azonban nem a Herakles-drámában rejlő alapkérdést fejt tovább, annál sokkal szélesebb, elvontabb és általánosabb problémát ölel föl, habár Ádám drámájába Herakles sorsának elemei is belejárzanak. A *Faust*ban rejlő kilátásosság-problémának, vagyis ember és végzet viszonyának, az emberi szabadság kérdésének már Madách előtt sem a romantikus drámai költemény az igazi megszólaltatója, s az ő korában még kevésbé lesz az. Ember és végzet, az emberi sors kilátásossága, a fausti szabadságvágy, az egyén és a koreszmék konfliktusai: mindez a kor regényirodalmában szólal meg újszerűen és az új viszonyoknak megfelelő módon. Madách tehát *Az ember tragédiájában* és annak drámai költeményi műfajában tárgyal még olyan kérdést, mely legkorszerűbb megfogalmazását már a vele kortárs regényíróknál nyeri. Amikor ezt megállapítjuk, ebből éppen nem a Tragédia valaminő korszerűtlenségére akarunk következtetni, mert ha a magyar irodalom sajátos útját egy európai általánosabb úthoz elvontan viszonyítjuk, és különféle modellek szembesítésére, nem pedig a történeti folyamatok törvényeinek és kényszereinek megítélésére törekszünk: ez az eljárás méltánytalan következtetésekhez vezethet. Egy-egy irodalom nem mindig akkor jár a jó úton, amikor a legfrissebb példákat követi, hanem amikor a maga történelmi és társadalmi feltételei közt felel meg annak a hivatásnak, melyet sajátos helyzete ír elő számára. Madách műve ennek az igénynek felel meg, és mint ilyet lehet *Az ember tragédiáját* szembesíteni más irodalmak olyan alkotásaival, melyeket Madáchtól gyökeresen különböző módon, tőle merőben elütő végta-nulságokkal, de ugyancsak az emberi sors, a történelem kilátásosságának kérdése nyugtalanít.

A komparatistika önkényesen szokott eljárni, amikor egymástól távoleső műveket és alkotókat szembesít pusztán azért, hogy párhuzamos motívumok elemzésében kedvtől lelhesse. Ily módon válhatott önkényessé például Dickens és Joyce egymással szembesítése, — nem lehet azonban önkényesnek tekintenünk az olyan szembesítést, mely azonos korszak azonos problémakörére támaszkodik. Ha nem a műfaji vagy formai párhuzamokat, hanem az ábrázolt korkérdések azonosságát keressük, úgy indokolt lehet *Az ember tragédiáját* azokkal a vele csaknem egyidőben keletkezett regényekkel szembesítenünk, melyek ugyancsak az élet és a történelem, az ember és a koreszmék viszonyát választják tárgyukul. *Az ember tragédiájának* két kortársi párhuzama van a XIX. századi regényben, melyek más-másféle módszerrel ugyanazt a kérdést vetik föl, és más-másféle módon adnak rá feleletet. A Tragédiát kevéssel követi a *Háború és béke* (1865—1869), a Tragédiát előzi meg a *Bovaryné* (1856), majd követi csakhamar az *Érzelmek iskolája* (1869). A szembesítés azonban inkább Madách és Flaubert között lehetne indokolt, mivel Wagnerral, Baudelaire-ral, Gottfried Kellerrel együtt ahhoz a nemzedékhez tartoznak, melynek életpályájára a 48-as forradalmak sorsa mélyen hatott. Tolsztojnnál nem érvényesülhetett ilyen hatás, és általában az orosz irodalomban sem. Madáchtól és Flaubert-től az is párhuzamosítja, hogy mindkettejük életművében egy bizonyos fausti fogantatást lehet felismernünk. Flaubert felidézi azt a nagyszombat délutánt, amikor a folyóparton a roueni harangok zúgása közben a *Faust* első jelenetét olvassa. A *Szent Antal megkísértése* a *Faust* mindkét Walpurgis-jelenetére emlékeztet. A romantikához is Flaubert-nek éppoly mély köze van, mint a fiatal Madáchnak. Lényegbevágó különbség kettejük közt, hogy Flaubert a kilátásosság korkérdését végül is három realista regényben ábrázolja, és ezek gondolatilag összefüggő sort alkotnak: a *Bovaryné*-ben, *Az érzelmek iskolájában* és a *Bouvard és Pécuchet*-ben, mely utóbbi a *Szent Antal megkísértésének* modern és groteszk változataként hat, hősei pedig éppúgy a pozitívizmus korának eszméivel, tudományos elméleteivel kerülnek szembe, mint a Tragédia hősei is. A Madách-csal kortárs regényírók a kilátásosság korkérdését olyan szintéren mutatják be, amilyenel

Az *ember tragédiája* londoni színében találkozunk. Úgy is mondhatnók, hogy a 48 utáni válságkorszakot ők a Tragédia XI. színének, a londoni színnek keretében látják, vagyis épp abban az életanyagban, melyet Madách csak utalásszerű epizódokban, mintegy állóképként jelenít meg. A korproblémát ábrázoló XIX. századi regény azon a ponton kezd bele feladatába, ahol Madách a magáét lezárja már, mert, amiként már említettük, a londoni színben jut holtpontra a történelmi színeknek a prágai, párizsi színcsoportban tetőződő drámaisága. A londoni vásárt párizsi vásárnak is elnevezhetjük, és ha a Tragédiában Lucifer képvisel kiábrándult kritikát, úgy a 48-as korszak eszméinek és ábrándjainak kiábrándult kritikája *Az érzelmek iskolájának* egész cselekményében és csaknem valamennyi alakjában valósul meg.

Madáchnak és a kortárs Flaubert-nak szembesítése világossá teszi, hogy ugyanazt a kérdést a magyar költő csak heroizált, a francia regényíró pedig csak deheroizált módon mutathatja be. Az előbbi a világtörténelemhez fordul, az utóbbi a polgári Franciaország mindennapjaihoz. Pedig Flaubert is soká hajlott arra, hogy romantikusan történelmi kompozícióban fejezze ki mindazt, amit korának válságáról érzett és gondolt. Vissza-visszatérései a történelmi témákhoz mindig romantikus visszatérések is voltak. A drámai költeményben és a regényben megnyilatkozó kétféle, egymással alig is érintkező ábrázolásmód ezúttal mégis ugyanazt a kritikát kívánja elvégezni, mert a magyar költő és a francia regényíró is, a korszaknak és a korra jellemző vágyaknak és törekvéseknek mérlegét állítja fel. Ez a mérlegelés *Az érzelmek iskolájában* resignációval és egy megváltoztathatatlan sors elfogadásával zárul. Ha Frederic Moreau sorsában megváltatásról beszélhetünk, úgy ezt csakis az a szerelmi motívum engedi meg, mely a *Faust*ban is, *Az ember tragédiájában* is oly nagy szerepet játszott. Flaubert tulajdonképp lemond mindarról, amit Madách meg akar menteni; a *Bouvard és Pécuchet* dühös gúnnyal veti el ugyanazokat a tudományos elméleteket és eszméket, melyeket Lucifer is felsorakoztat Ádám előtt, midőn őt végső kétségbeesésbe akarja taszítani. Az ember mérkőzése a számára oly félelmetes tudomány tanításával: fausti gondolat ez is, mely éppúgy megtalálható Madáchnál, mint Flaubert-nál.

Ha szembesítésünket nem öncélúan vagy ötletszerűen akarjuk elvégezni, úgy a párhuzamból kiderül, s az azonos gondolkör ellenében oly kiáltoan érvényesülő eltérésekből és különbségekből két irodalom, két író történelmi helyzetének és hivatásának különbözőseit kell felismernünk. Madách heroizált világképére egy nép, egy nemzet megalázott helyzetében, a kudarc tapasztalatai közepette volt valóban szükség, — a deheroizálás viszont olyan viszonyok közt tűnik indokoltnak, amikor a kialakult polgári világ romantikus ábrándjait veszélyes lenne tovább fenntartani, s kesernyés, kiábrándult kritikát kell szembefordítani a romantika álmaival. Az álmok, az ábrándok szétfoszlatása, az új élet kíméletlen kritikája adja meg Flaubert életművének jelentőségét. Ahhoz azonban, hogy Madách a maga korának és nemzetének a tőle telhető legnagyobb segítségét nyújthassa, a 48 előtt vallott eszmék megőrzésére, a küzdés és bizás elvének meghirdetésére, az emberiség ügyéért küzdő tragikus hősök igazolására, tehát a világtörténelem értelmes menetének, kilátásosságának bizonyítására volt szükség. Ennek a bizonyításnak legjobb eszközeül a romantika drámai költeményének műfaja kínálkozott, és Madách nem mint elavult műfajt, hanem mint a céljának leginkább megfelelő eszközt vette azt igénybe. Flaubert ugyanettől a műfajtól távolodott el, amikor nem a *Szent Antal megkísértésének* formájában és szerkezetében fejezte ki leglényegesebb mondanivalóját, hanem a kortársi mindennapokat bemutató realista regény műfajában. A kortársi minden nap tehát Madáchnál a londoni színben álomképszerű jelzéssé fátyolozódik, és még a kietlensége is megszépül, átköltőiesedik ettől az álomkép-jellegtől. Flaubert-nál ugyanez a minden nap elveszti mindazt a költőiséget, melyre pedig ő maga fiatalkori romantikus alkotásaiban, például a *Novemberben*, sőt a *Bovaryné* bizonyos lapjain, még annyira törekedett.

Bizonyos, hogy *Az ember tragédiája* körüli esztendőkből immár nem a drámai költemény volt a világirodalom korszerű műfaja, hanem a realista regény. Mégis ahhoz, hogy a magyar irodalom az 50-es 60-as évek fordulójának eszmei és politikai valóságában segítséget, bizta-

tást, útmutatást tudjon adni, *Az ember tragédiájára*, annak eszmeiségére, formájára és műfajára volt szükség. Bizonyos, hogy *Az ember tragédiájában* azt az erőfeszítést és elszántságot kell méltányolnunk és becsülnünk, mely a kor válságából, demoralizálódásából kiutat keres. Költészetünk és gondolkodásunk jobbik részét képviseli *Az ember tragédiája*, és igazi rangját, az erkölcsit éppúgy, mint a művészt, ez a körülmény adja meg. Hamis finnyosság lenne ezt a rangot azzal kisebbsítenünk, hogy Madách művét provinciálisnak minősítjük más fejlődési helyzetben levő irodalmak újszerűen megoldott remekműveihez képest. Veszedelmes, ha alábecsüljük egy viszontagságos történelem legjobb erőfeszítéseit: a nemzeti önrzet túltengése éppannyira kóros tünet, mint az, ha egy nép, egy nemzet alábecsüli önmagát. *Az ember tragédiájának* szembesítése a kortási irodalom nagy alkotásaival nem elnézésre vagy mentegetésre buzdít, hanem a szerencsésebb és a mostohább gazdasági, társadalmi, történelmi helyzet lemérő összevetésére, mely kétféle írói magatartás minősítését is lehetővé teszi. A kortársi realista regény deheroizáló törekvéseivel szemben ugyanis *Az ember tragédiája* éppen nem valamiféle heroikus ábrándvilágot képvisel, mégha ez a mű egy álmot bont is ki, álmot, melynek hősök a szereplői. A végtanulság ugyanis éppen nem álmodozásra, ábrándosságra tanít, hanem a valóság erkölcsére, a küzdés és bizás elvére, arra, hogy az eszmék, a természet és a gondolkodás kritikai kiegyenlítődése a tragédia mélyéről is a felemelkedés útját nyithatja meg.

István Sötér

LE MADÁCH CONFRONTÉ

L'étude contribue avec des points de vue nouveaux à l'examen comparatiste de *La tragédie de l'homme*. Il est connu qu'une partie des questions qui se posent dans la Tragédie, se retrouvent dans le *Faust* de Goethe aussi. Mais quant aux réponses données à ces questions, il y a une différence considérable entre le *Faust* et *La tragédie de l'homme*. L'étude cherche à démontrer quels sont les analogies véritables et essentielles du *Faust* et de la Tragédie, outre les analogies purement extérieures, et quelles sont les différences essentielles des deux ouvrages. L'étude donne la réponse à une question qui se lie étroitement à la précédente: quelles sont les oeuvres, qui, à l'époque de la naissance de la Tragédie, retournent à la façon de poser la question du *Faust*, et quelle est la différence entre les réponses données dans le même cercle de question et entre celles données par la Tragédie? Elle confronte avec *la Tragédie de l'homme* les romans qui ont pour sujet également la relation de la vie et de l'histoire, de l'homme et des idées de l'époque. C'est la conception des romans de Flaubert qui est confrontée, d'une manière plus détaillée, avec celle de *La tragédie de l'homme*. Elle souligne que la même question ne peut être présentée que d'une manière héroïsée par le poète hongrois, et d'une manière déhéroïsée par le romancier français. Madách recourt à l'histoire mondiale, Flaubert à la vie de chaque jour de la France bourgeoise. La conception du monde déhéroïsée de Madách était nécessaire dans la situation d'un peuple humilié, tandisque, dans les romans de Flaubert, c'est la déhéroïsation qui est motivée, parce qu'il serait périlleux de maintenir les rêves romantiques du monde bourgeois développé. En fin de compte, *La tragédie de l'homme* ne représente pas un monde de rêve héroïque, parce que sa leçon nous enseigne la morale de la réalité, le principe de la lutte et de la confiance.