

Máté Zsuzsanna

***AZ EMBER TRAGÉDIÁJA A MŰVÉSZETEKBEN –
AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ MŰVÉSZETTUDOMÁNY FELŐL***

Máté Zsuzsanna

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA
A MŰVÉSZETEK BEN –
AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ
MŰVÉSZETTUDOMÁNY FELŐL



Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó
Szeged, 2023

A könyv a szerzőnek
az SZTE JGYPK Tudományos és művészeti pályázatának
támogatásával jelent meg.

Szakmai lektor
Varga Emőke

Borító-koncepció
Kiss Ferenc grafikustervező

Borító-kivitelezés
Bíró Ildikó grafikustervező

Felelős szerkesztő
Máté Zsuzsanna

ISBN 978-615-5946-97-4 (nyomtatott)
ISBN 978-615-5946-98-1 (pdf)

Kiadja:
Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged, 2023

TARTALOM

ELŐSZÓ	7
I. MADÁCH IMRÉRŐL ÉS AZ EMBER TRAGÉDIÁJÁRÓL A BICENTENÁRIUM ÉVÉBEN	11
II. MIÉRT IDEÁLIS MŰ AZ EMBER TRAGÉDIÁJA A MŰVÉSZETI ÁTVÁLTOZTATÁSOKRA?	20
II.1. A hermeneutikai és az esztétikai minőségei felől	20
II.2. A közlési módok felől	24
III. A TRAGÉDIA TRANSZFORMÁCIÓI A 20. SZÁZAD ELSŐ ÉVTIZEDEINEK SZÉPIRODALMÁBAN.	28
III.1. Diskurzus a <i>Tragédiával</i> a centenáriumi év költeményeiben.	28
III.2. Éva <i>Tragédiája</i> egy elfeledett drámai költeményben.	35
III.3. A <i>Tragédia</i> továbbírásairól	41
IV. A MADÁCH-KULTUSZ ÉS A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET	47
IV. 1. Madách-kultusz – Madách-szobrok – <i>Tragédia</i> -installációk	47
IV. 2. A kettős létezésű klasszikus <i>Tragédia</i> -illusztrációkról	56
V. A TRAGÉDIA ZENEI ÁTVÁLTOZÁSAI	68
V.1. A kísérezeneektől a dalokig	68
V.2. A <i>Tragédia</i> opera-változatairól	72
V. 3. Egy újra felfedezett szimfonikus kantáta és a <i>Tragédia</i>	79
VI. A TRAGÉDIA A FILMMŰVÉSZETBEN	94
VII. A TRAGÉDIA SZÍNRE VITELEINEK 140 ÉVÉRŐL	110
VIII. MADÁCH 200 – LÁTHATÓVÁ TETT LAPTÖREDÉKEIM AZ EMBER TRAGÉDIÁJÁBÓL	119
FELHASZNÁLT IRODALOM	125
SZERZŐI NÉVJEGY	131
KÉPMELLÉKLET	133

ELŐSZÓ

Madách Imre – a körülbelül 300 költeménye, kilenc drámája, jó néhány drámakísérlete és töredéke, öt elbeszélése, négy „széptani” írása, cikkei, beszédei és vegyes feljegyzései mellett – *Az ember tragédiája* című drámai költeményével¹ egy olyan különleges bölcsesleti műalkotást teremtett, mely a magyar irodalom leginkább vitatott és egyben a legnagyobb (kisebb könyvtárnyi) terjedelmű értelmezés-sorozattal, irodalomtörténeti és filológiai szakirodalommal bíró remekműve. Az általa ismert különböző eszmék, filozófiai problémakörök szuverén újraformálásával, széles műveltségének birtokában, egyéni gondolkodás- és látásmódjával – *Az ember tragédiája* 1862-ban megjelent első kiadása óta – egy szinte állandó jelenléttel bíró, autonóm műalkotást teremtett. E folyamatosságot mindenekelőtt a könyvkiadások és – az 1883-as budapesti Nemzeti Színház-i ősbemutató, azaz a 140 év óta folyamatos – színre vitelek sorozata jelzi, melyeket egyetlen alkalommal szakítottak meg ideológiai okokból: a Magyar Kommunista Párt 1948-tól 1955-ig betiltotta színházi előadásként, illetve 1954-ig nem jelenhetett meg új könyvkiadásban sem, Lukács György és Révai József kritikájának következményeképpen.² *Az ember tragédiája* jelenléte olyan kimagasló számokban is mérhető, miszerint 2012-ig 177 különböző kiadásban nyomtatták ki magyar nyelven;³ emellett negyven különböző idegen nyelvre fordították le 1995-ig;⁴ angol nyelvre kilenc, németre 16 fordítás-változatban. Valamint olyan kuriózumokban is megnyilvánult jelenlétét az ezredforduló után, miszerint Charles Simonyi a *Tragédia* 13. színének néhány sorával üzent az úrból minden magyarul beszélő embernek: „A cél voltaképp mi is? / A cél, megszűnt a dicső csatának, / A cél halál, az élet küzdelem, / S az ember célja e küzdés maga.”⁵ Vagy abban a ’földhözragadt’ kuriózumban, hogy az úrfelvétel után akár egy rap-zenei feldolgozását is meghallgathatjuk az újmédián a Bélga együttestől.⁶ Éles eltérésüket jelezve idézem a dalszövegből a 13. úr-színből a madáchi küzdés-filozófiára vonatkozó strófát: „A 13. tragikus színben / Ádám, csalódott, bús volt, meg minden / Lucifer meg izomból fűzte / Hogy jöjjön fel veled ki oda az úrbe / Mert a tiszta szellem ott lakik fent / Az anyag neki kín börtön itt lent / Ádámnak be is jött ez az ötlet /

1 MADÁCH Imre *Összes művei*. Szerk. HALÁSZ Gábor, Budapest, Révai Kiadó, 1942. I-II.

2 KOLTAI Tamás: *Az ember tragédiája a színpadon* (1933–1968). Budapest, Kelenföld Kiadó, 1990, 185–215.

3 BLASKÓ Gábor: *Madách Imre „Az ember tragédiája” c. művének magyar nyelvű kiadásai*. Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2010.

4 Madách Imre: *Az ember tragédiája (A fordítások jegyzéke)*. Összeállította: PRAZNOVSZKY Mihály, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1995.

5 Charles Simonyi üzenete 2009. március 29-én hangzott el az úrból, miután a Nemzetközi Úrállomásról kapcsolatot teremtett a Műegyetemi Rádióklubbal. Magyar nyelvű üzenete meghallgatható Charles Simonyi blogján: https://cydonia.blog.hu/2009/03/29/simonyi_uzenet (Letöltés: 2022. szeptember 3.)

6 Az 1998-ban buddhista főiskolásokból alakult, ma is koncertező Bélga együttes „*Oktatási segédanyag*” című, ma már platina albumukban (2010) hallható „*Az ember tragédiája*” című rap-feldolgozásuk.

Repült, de pont amikor majdnem ott lett / Megborzongatta a hideg űr / Ahol élő énje megsemmisül / 3700-nál fordult vissza / Mert az ember célja a küzdés maga.”

Az *ember tragédiája* 160 éve tartó jelenvalóságát, hatását és továbbgondolását mindenekelőtt a képző-, zene-, film- és színházművészeti alkotásokban, valamint a szépirodalomban való továbbélése bizonyítja. Nincs még egy olyan szépirodalmi mű hazánkban, melynek ekkora mennyiségű és ennyiféle átváltozása, művészeti transzformációja lenne a legkülönbözőbb műalkotások révén. Néhány adatot előzetesen felvillantva: 2008-ig *Az ember tragédiája* a legtöbbször előadott színpadi mű hazánkban, a több mint tízezer színházi estet 1151 regisztrált színrevitel foglalja magába, mind-ebből egyetlen színházi intézményben, a budapesti Nemzeti Színházban több mint 1500-szor adták elő; sőt, még bábjáték⁷ és táncjáték formájában⁸ is. Emellett a leggyakrabban illusztrált könyv,⁹ illetve csaknem félszáz különböző illusztráció-sorozat készült az alpműről. Együttal a legtöbbször és a legváltozatosabb zenei műfajokban megzenésített szépirodalmi mű, az operától, a rock-operán¹⁰ keresztül a rap-zenéig.

Könyvemben az összehasonlító művészettudomány szempontrendszer felől vizsgálom *Az ember tragédiája* terjedelmes művészetközi kapcsolati hálóját. Az összehasonlítás során tett teoretikus és egyúttal a művészi praxisra is irányuló következtetéseimmel párhuzamosan mutatom be a különböző szépirodalmi és művészeti transzformációk – az alpműhöz, mint a pretextushoz, illetve a premédiumhoz képest különböző mértékű átváltoztatások, átalakítások és továbbgondolások – gyűjtőfogalma alá rendelhető műalkotások sajátosságait. Az összehasonlító művészettudomány interdiszciplináris karakterű, melynek kutatási területe az eltérő minőségekkel bíró különböző művészeti ágak, illetve műalkotások egymáshoz való viszonyítása és kölcsönrelációik feltárása. A különböző, művészettel is foglalkozó tudományágak keresztszűréseiben létrejött diszciplinában egyaránt jelen vannak az egyes művészeti ágak történeti és kulturális vetületei, a különböző művészeti, szépirodalmi közlésmódokat vizsgáló diszciplinák valamint a hermeneutika és az esztétika szempontjai is.¹¹ Az első két fejezetben Madách

7 ENYEDI Sándor: *A Tragédia a színpadon 125 év: Bibliográfia*. Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2010.

8 „*Tragédia – Táncjáték Az ember tragédiája nyomán*” című előadás, A Nagyváradi Táncgyűttes és László Csaba rendező-koreográfus közös produkciója, 2010 október 22-én, a Békés Városi Kulturális Központban volt látható. Forrás: <https://bekesikultura.hu/2010/09/28/tragedia-tancjatek-madach-tragedia-nyoman/> (Letöltés: 2022. január 10.)

9 Blaskó Gábor *Az ember tragédiájának 177 különböző magyar kiadását leltározó könyvében* 67 illusztrált kiadást nevez meg az illusztrátorok és képek számának feltüntetésével. BLASKÓ: *i. m.* (2010)

10 *Az első sírásó* című rockoperát (szövegírója Marno János, zeneszerzője Papp Gyula) a soproni Petőfi Színház mutatta be 1997-ben, Mikó István rendezésében. A libretto alapvetően „felforgatta” a madáchi főművet és inkább egy szabad kölcsönzésen alapuló, lazán összefűzött dalok sorozatára épül, a *Tragédiára* éppen csak asszociáltató zeneműnek nevezhető. Vö. PAPP Nóra – SZŐKE Ágnes: *Ádám a rengertegben. (Madách Imre: Az ember tragédiája és Marno János: Az első sírásó művének összehasonlítása)* = XIII. *Madách Szimpózium*. Szerk. BENE Kálmán, Szeged – Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2006. 91–97.

11 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálat*. Pozsony, Kalligram Kiadó, 2007.

Imre életútjának, terjedelmes életművének, szellemiségének és *Az ember tragédiája* bölcséletének összefoglalását követően fő művének azon hermeneutikai és esztétikai minőségeit foglalom össze Madách-monográfiám eredményei alapján,¹² melyek különösen alkalmassá tették a különböző művészeti ágak médiumaira, médiumkombinációira, sajátos jelrendszerére való átformálásra. A további fejezetekben a *Tragédia* szépirodalmi inspirációit, illetve dialogizáló továbbírásait, majd a képző-, zene-, film- és színházművészeti átváltozásainak hermeneutikai sajátosságait, továbbá eltérő mediális közlésmódjait elemzem, az összehasonlító művészettudomány felől, mind teoretikus, mind az egyes műalkotások tágabb kontextusa vonatkozásában is. Nem törekszem az összes fellelhető, az egyes művészeti ágakban, illetve a szépirodalomban létrejött, hatalmas mennyiségű, igen eltérő karakterű és minőségű transzformáció, így az illusztrációk, az adaptációk és a szabad adaptációk; az egyéni interpretációkon alapuló inspirációk, kölcsönzések, intertextuális utalások, újra-alkotások, továbbírások és továbbgondolások (stb.) leltárszerű összegyűjtésére. Kutatásaim eredményeképpen vázolt inter- és multimediális művészeti kapcsolathálóból elsősorban olyan művészeti transzformációkat, kanonizálódott vagy a kapcsolati háló alakulástörténetében lényegesnek mutakozó műalkotásokat emeltem ki, melyek egyediségükben is megmutatják a transzformációk változó és egyben állandósult jellegű, tendenciózus sajátosságait, elsősorban a hermeneutikai és esztétikai minőségeik, valamint közlési módjaik felől. A *Tragédia* köré szövődő szépirodalmi, képző-, zene-, színház- és filmművészeti alkotások hálójának teljes feltárása és egyben folyamatos bővítése az aktuálisan gyarapodó újabb művészeti transzformációkkal: a Madách-kutatás feladata (is) a jövőben, az eddigi gyűjteményekre, bibliográfiákra és a Digitális Madách Archívum adatbázisára is építve. Különösen a 2023-as bicentenáriumi év nyújt majd, remélhetően izgalmas körképet, az illusztrációktól az operáig. Könyvem Madách drámai költeményének szubjektív vizuális transzformációival, „*Madách 200 – Láthatóvá tett láptöredékeim Az ember tragédiájából*” című, 15 képből álló sorozatom kommentálásával zárom, mely egyúttal a szegedi Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár Kiállítótermében, 2023. március 9-én megnyíló, egyéni kiállításom anyaga volt.

Irodalmárként régóta foglalkozom a madáchi életművel (is), többek között három Madách-könyvet íróként.¹³ Esztétaként – kultúr- és művészetfilozófiai, művészetelméleti és esztétikatörténeti kutatásaim mellett – néhány éve szisztematikusan vizsgálom a *Tragédia* átváltozásait a különböző művészeti ágakban. Remélem, hogy hiánybetöltő

12 Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyáról – kiemelten a madáchi életműben*. Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2018. 654.
<https://mek.oszk.hu/17900/17945/17945.pdf>

13 Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Madách Imre, a poeta philosophus*. Miskolc, Bíbor Kiadó, 2004. 144.
<http://mek.oszk.hu/04800/04875/04875.pdf>
 Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A bölcsélet átlényegülése esztétikumává – középpontban Madách Imre Az ember tragédiája című művével*. Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2013. 593.
<https://mek.oszk.hu/12000/12067/12067.pdf>
 Vö. MÁTÉ: *i. m.* (2018).

könyvem folytatásra ösztönző lesz a Madách-kutatásban, továbbá, hogy valamennyi olvasóm számára inspiráló és elgondolkodtató adalékokat nyújt *Az ember tragédiája* éltetéséhez.

Az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Művészetelméleti és Művészetpedagógiai Kutatócsoportja könyvsorozatának ötödik, önálló szerzőségű köteteként jelent meg munkám, a „*Művészeti nevelés, művészetre nevelés a felsőoktatásban*” (2019), „*A harmónia dicsérete*” (2020), „*Kultúr-, művészetfilozófiai és esztétikai továbbgondolások*” (2021) és a „*Kaleidoszkóp*” című tanulmányköteteket követően. Köszönöm Dr. habil. Varga Emőke Madách-kutató szakmai lektori munkáját, valamint az SZTE JGYPK Tudományos és művészeti pályázatának támogatását művészettudományi könyvem kiadását illetően.

Máté Zsuzsanna

I.

MADÁCH IMRÉRŐL ÉS AZ *EMBER TRAGÉDIÁJÁRÓL* A BICENTENÁRIUM ÉVÉBEN

Madách Imre (1823–1864), magyar költő és drámaíró, a 19. század legnagyobb magyar drámaírója Katona József mellett. Foglalkozását tekintve: ügyvéd (1842), Nógrád vármegyei aljegyző (1843), Nógrád vármegyei táblabíró (1844), főbiztos (1846–1848), Nógrád vármegye országgyűlési képviselője és táblabíró (1861). 1862-től főművének sikerét követően a Kisfaludy Társaság tagja, majd 1863-tól a Magyar Tudományos Akadémia levelező tagja. Apja ügyvéd, családjuk egy 13. század eleji, régi nemesi családból származott; anyja Majthényi Anna, főrangú nagybirtokos család sarja. Madách Imre hatéves korától magántanuló volt, a váci piaristáknál vizsgázott, majd az utolsó gimnáziumi évfolyamot a pesti kegyesrendieknél abszolválta 1837 nyarán, 14 évesen. Már gyermekkorában elsajátította a francia és a német nyelvet, a gimnáziumi évek alatt a görögöt és a latint, környezetéből a szlovákot és később az angolt is. 1837-től a pesti egyetemen a filozófiai fakultás két évfolyama után az erre épülő jogi tanulmányait 1841 októberében fejezte be, majd egy évig joggyakornok volt. A rendszeres pesti színházlátogatások és – egész életére jellemzően – az irodalmi, filozófiai, történelmi, kultúr-történelmi és természettudományi műveltségének folyamatos gazdagítása mellett, költői és drámaírói pályakezdőként hat kiadatlanul maradt drámát írt: *Commodus* (1839), *Nápolyi Endre* (1839–1841), *Csák végnapjai* (1841–1842), *Férfi és nő* (1842–1843), *Csak tréfa* (1843–1844) és a *Mária királynő* (1843–1844). Színműveinek egyes szövegrészleteit és konfliktushelyzeteit később átemelte *Az ember tragédiájába*. 1839-től – a szinte naplószerűen írt mintegy 300 költeményéből – összesen 18 verse jelent meg és egyetlen verseskötete, a *Lantvirágok* (1840) című, melynek 26 szerelmes költeménye barátja, Lónyay Menyhért hűgához, Etelkához szólta. Ekkor született meg első novellája is, a *Dúló Zebedeus kalandjai* (1842) című, melyet további négy, kiadatlanul maradt követett. 1843-tól Nógrád vármegyei ügyvédként, illetve megyei tisztviselőként és egyúttal nagy hatással bíró szónokként minden lehetőséget megragadott a reformeszmék érvényesítésére. 1845-ben feleségül vette Fráter Erzsébetet; első fiúk halála után három gyermekük született, Aladár, Jolán és Borbála. Barátjával, Szontagh Pállal együtt 1847-ben tagja lett a gróf Teleki László által vezetett Ellenzéki Körnek, melynek egyik alelnöke Vörösmarty Mihály volt. A gyermekora óta igen gyakran és hosszan betegeskedő Madách 1848-ban kiújult szívbaja miatt katonai szolgálatot nem tudott vállalni a szabadságharcban. 1852 januárjában a halálra ítélt Rákóczy Jánost, Kossuth Lajos rokonát és „irodavezetőjét” bűjtatta, miáltal a szabadságharcosok rejtegetése vádjával augusztusban letartóztatták. 1853 májusáig tartó vizsgálati börtönfogsága után bizonyíték hiányában elbocsátották. A visszaemlékezések szerint ez idő alatt született

főművének első változata *Lucifer* címmel, melynek sorait börtöncellájának asztallapjára (krétával) írva folytonosan memorizálta. Szabadulása után házassága megromlott, feleségétől, Fráter Erzsébettől 1854-ben elvált. Madách életének utolsó évtizedében az alsósztrigovai kastélyában, anyja, Majthényi Anna felügyeletével nevelte gyermekeit, miközben földbirtokosként rendületlenül gyarapította széles körű műveltségét, és szinte a haláláig folyamatosan írta műveit. A *civilizátor* (1858–1859) című egyfelvonásos, politikai satirikus vígjátéka után vagy azzal párhuzamosan öntötte végső formába az országos elismertséget hozó főművét, *Az ember tragédiája* (1859. február 17. – 1860. március 26.) drámai költeményét, melyet közvetlenül az utolsó, *Mózes* (1860) című drámája követett. 1861-ben Nógrád megye országgyűlési képviselőjeként és egyben a Határozati Párt híveként főképp a nemzetiségi kérdésekkel foglalkozott az országgyűlésben. Ekkor juttatta el főműve kéziratát Arany Jánoshoz, aki válaszlevelében kiemelkedőnek vélte („úgy conceptióban, mint compositioiban igen jeles mű”), egyben felajánlotta segítségét a kisebb nyelvi, verstani „nehézségeket” és a mű kiadását illetően, mely 1862 januárjában meg is jelent, majd egy év múlva egy „tetemesen javított” kiadása is. Élete végén költeményeinek nagyobb részét ciklusokba csoportosította és számtalan költeményét átírva a kiadásukat tervezte.¹⁴

Madách „széptani” tanulmányai, drámái, bölcséleti lírája, de legfőképp *Az ember tragédiája* drámai költeménye számos filozófiai kérdést és válaszlehetőséget tartalmaz. A „poeta philosophus” Madách – ahogy barátja, Bérczy Károly, majd fiának, Madách Aladárnak a barátja, a filozófus Palágyi Menyhért, az első Madách-monográfia írója és később Babits Mihály is nevezte – gondolkodását a polémia és a továbbkérdezés hatotta át. Négy tanulmánya közül az első, a *Művészeti értekezés* című (1842) a szophoklészi drámai jellemekre épített sajátos végzetdramaturgiát fejt ki, melyben a főhős egy erkölcsi elv ellen lázadva szükségszerűen bukik el az életvilágban. A fiatal ügyvédbojtár főképp a logikai rendet hangsúlyozza a műalkotásban: „Elég tehát szabályul, hogy logikai rend legyen az egészben.”¹⁵ Másik jelentős tanulmánya akkor született, amikor Kisfaludy Társaság 1862 elején választotta tagjai közé a „poeta philosophust”, elismerve főműve kiválóságát. Madách *Az aesthetika és társadalom viszonyos befolyása* című székfoglalójában az „aesthetikai tudományok” egyik elveként itt is a műalkotás logikai rendjének szükségességét emelte ki, miáltal a költészet feladatának a „legrejtettebb ellentétek s hasonlatok” kiderítését, valamint ennek árnyalt, mégis pontosan szőtt kifejtését vélte. A székfoglaló másik kiemelkedő elve a költészet, illetve a művészet és a hit viszonya: „A vallás az észnek költészete s a költészet a szívnek vallása. [...] hit és költészet elválhatatlan ikrek – a delej egymást kiegészítő két külön sarka, – s a művészetek ujjászületése korában ismét a hit volt, mi festészetet, építészetet és zenét ihleté.” Madách azokat a műalkotásokat tartotta igazán értékesnek, melyekben „korának egész

14 Vö. HORVÁTH Károly: *Madách Imre*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984., Vö. KERÉNYI Ferenc: *Madách Imre*. Pozsony, Kalligram Kiadó, 2006.

15 MADÁCH II: *i. m.* (1942), 553.

tudása benne foglaltatik,” miként Homérosz, Dante, Milton, Shakespeare és Goethe alkotásaiban.¹⁶ A múlt és a kortárs jelenkori irodalom szembeállítás, továbbá ez utóbbi bírálata – melynek lényege, hogy a felhígulás és a mennyiségre törekvés együtt jár az eszme- és ismeretszegénységgel, a felesleges túlzásokkal és a harsánysággal –, éppúgy meghatározó a székfoglalóban, miként egy, a valószínűsíthetően korábbi *Eszmék Léliáról* című írásában is. Utolsó terjedelmes értekezésében, *A nőről, különösen esztétikai szempontból* című (1863) akadémia székfoglalójában impozáns kultúr-, művészet- és irodalomtörténeti ismeretanyagára építve szisztematikusan vonultatja fel „minden erényeivel és hibáival” egyetemben az európai művészet és a történelmi emlékezet nőalakjait, ahogy tette ezt *Az ember tragédiája* Évájának alakváltozataiban is. A nőről alkotott képe kettős tendenciát mutat, egyrészt a férfinak alárendelve a „természet kevesebb tehetséggel ruházta fel”, másrészt a férfi tisztelete a nőt mégis metafizikai, transzcendens magaslatokba emeli.¹⁷

A költőnek csaknem 300 költeménye ismert, ám méltatlanul elfeledett. A 2018-ban megjelent Madách-monográfiámban összefüggésrendszerükben elemzem e költszetet, kiemelve annak filozófiai jelentésrétegét. Bölcséleti lírájának filozofikuma a (valamilyen) szempontból értéktelen és az értékes világ szembeállításán alapul; a Van és a Kell, a reális és az ideális; a köznapi, a kicsinyessel szembeni magasabb szféra; összességében a diszharmonikus és a harmonikus létszféra kettőssége és egyúttal szétszakítottsága, továbbá a diszharmonikusság feloldási lehetőségeinek keresése. Érték-, tudat- és időszembesítő verseiben a szétszakítottság oka az ember, aki egy eredendő univerzális egységben lévő harmonikus világot bontott meg és rontott el, kisszerűsége, köznapisága, dőresége, „fagylaló” tudása, „kalmárszellem” és „magabizó” volta okán, miáltal „Ember sorsa: hogy romlás legyen csak”. Lírájának (kora)romantikus költői látomásai az értékes és értéktelen világ szembenállásáról nemcsak szuggesztív erejűek, hanem erőteljes társadalom-, vallás- és erkölcskritikával is bírnak, s e kritika egyaránt irányul a tudás, a szerelem, a keresztény erkölcs hamis, számító, érdekorientált és álságos minőségeire is. Ugyanakkor keresi a diszharmonikusság ellenében az univerzális egység megélhetőségének a lehetőségét, az értékesebb, a magasabb világ felé mutató tényezőket, illetve egy valahai egységes létállapotnak a töredékeit korának Van világában. Bölcséleti lírájának témái részben párhuzamosak főművel, a küzdés-eszmét, a kiábrándultságot, a szabad tér- és időjátékot, az emberiség haladásának, az emberi tudás és tudomány, a halál és a halhatatlanság kérdéseit illetően. Méltánytalanul elfeledett kiemelkedő gondolati költeményei: *Dalforrás, Egy nyíri temető, Télen, P. barátomhoz, Pereat, Csak béke, béke, Életbölcsesség, Zsibvásáron, Isten keze, ember keze, Éjféli gondolatok, Pál öcsém sírjánál, Mária testvérem emlékezete, Ó- és újkor, Hit is tudás, Gyermekeimhez, Számoltam magammal, A Megváltó, Örüljek meg, A halál költszete, Költő barátomhoz, Egy örült naplójából 12.,13. rész, Kérelem egy nőhöz, Boldog*

16 Uo. 578–580.

17 Uo. 586–589.

óra, *A téli éj dícsérete, Ömlengés, Szív és ész (Borkához), Borbálához (II.), Válaszul, Önmegtágadás és a Válaszul* című versei. A „legtizenkilencedikebb századi” költőként, „filozófus-költő” és a „vátész-költő” attitűddel kutatta a világ egésszé tételének lehetőségeit, a (kora-)romantika univerzális egység-elvűségének megvalósíthatóságát; azonban értelme a két-világ, a Van és a Kell kettéhasadottságát tárta fel, jobbra a későromantika dezilluzionizmusával.¹⁸

Főművének, *Az ember tragédiájának* (1859–1860) a kulturális emlékezetben való megmaradása egyedülálló a magyar irodalom történetében. *Az ember tragédiája* bölcséletét vizsgálva az értelmezéstörténet nagyobb része a forrás- és hatáskutatás felől közelített. Ha előszámláljuk a *Tragédia* filozófiai, eszmei forrásait, akkor a legtöbbet vitatott a hegeli és a kanti forrás, illetve hatás. Emellett egybehangzóan kiemelik az Athenaeum folyóirat által közvetített filozofikus problémakörök jelenlétét, így a „liberális-romantikus történetfilozófiai eszméket”; a pozitívizmus korai irányzatait, mint a fizikai-biológiai determinizmust, illetve a mechanikus (vulgár)materializmust, továbbá a morálstatisztikát, az utópikus szocializmust, a frenológiát, az entrópia-tant és a vitalizmust. Emellett Madách kedves könyvének, Alexander Humboldt *Kosmos*ának, továbbá a kortárs „egyezményes” filozófia hatását kell megemlítenünk. Madách olyan bölcselő, filozofikus költőalkat, aki hatalmas tudással felvértezve, korát meghaladóan volt képes számos filozófiai kérdés perspektivikus felvetésére és egyben továbbgondolására. E perspektivikusságot és egyben a folyamatos aktualizálhatóságot bizonyítja az, hogy főműve filozofikumának értelmezése során több 20. századi gondolkodóval való egybevetés is született, bizonyítva a madáchi bölcselkedés saját korát is meghaladó jellegét. Például Szerb Antal és Fáy Attila a spengleri ciklikus történelemfelfogással és a szellemi kultúrákat romboló antimetafizikus gondolkodás megjelenésének romboló hatásával von párhuzamot; vagy Barta János a 20. századi egzisztencialista Karl Jaspers bölcséletével lát párhuzamot Isten és ember viszonylatát tekintve. Heideggeri gondolati rokonságot állapít meg Fábíán Ernő az értékek folyamatos kiüresedése kapcsán; az eszményhiányt és a kultúrkritikát illetően pedig nietzschei párhuzamot von. Hubay Miklós szintén heideggeri párhuzamra utal „az emberiség kudarcáról” írva: „mindketten felidézik, az emberiség halálhírét jelentő képet, a kihűlő napról – de ezzel farkasszemet nézni: Madách jobban bírja, mint Heidegger.” Kiemelve a kudarc-problematikát, Hubay Miklós ~ és Camus között is gondolati párhuzamot lát, mégpedig az „eszmék fokozatos degenerálódási folyamatának” mélypontját illetően.¹⁹ A madáchi bölcselkedés e perspektivikussága ad gondolati és eszmei alapot arra is, hogy főművének művészeti transzformációi napjainkig jelenvalóak, hiszen a madáchi filozofikus kérdések és válaszvariációk korunk kérdései és válaszlehetőségei is.

18 Részletesen elemzem a madáchi filozofikumot versek sorozatán keresztül monográfiámban. Vö. MÁTÉ: *i. m.* (2013), 318–430.

19 A *Tragédia* filozófiai forrásait, gondolati párhuzamait összegzem a filológiai kutatások, az értelmezéstörténet és kutatásaim alapján. Komparatív módon felfedem a madáchi bölcselkedés diskurzusait és diszkusszióit. Vö. MÁTÉ: *i. m.* (2018), 81–130.

Babits Mihály szavaival: „Madách költeménye az egyetlen igazában filozófiai költemény a világirodalomban. [...] Ez filozófia, mert kritika, felül a századok hangulatain; világkritika [...]”²⁰ A drámai költemény nem alkot szisztematikus filozófiai elméletet, ebben az értelemben filozófiai teóriának nem nevezhető, de egy perspektivikus bölcselkedést felépítő és a filozófiai gondolkodás nagy problémaköreire való kritikus reflektálása révén egy eredeti és sajátos filozofikummal bíró kivételes műalkotásnak joggal nevezhető. A „poeta philosophus” Madách nem a semmiből hozott létre valamit. Filozofikus kérdéseire, gondolati kételyeire, kérdéseire keresve a válaszokat kiválogatja, kombinálja, majd újraformálja az élete során megismert, a valamilyen formában összegyűjtött és megőrzött (emlékezetében; tanulmányai során, könyveinek, folyóiratainak oldalain továbbra is fellapozhatóan; jegyzeteiben, nagyszámú céduláin, úgynevezett „anyagszerein” rögzítetten; verseiben, drámáiban, beszédeiben, tanulmányaiban, töredékeiben már megfogalmazott vagy éppen baráti beszélgetésekben elhangzott) filozófiai gondolatokat és eszméket. Intellektusán, élményvilágán keresztül átszűrve, átértelmezve és a továbbgondolással párhuzamosan egy újonnan megteremtett, eredeti egészé formálja, mégpedig szuverén módon. Miáltal műve egy univerzalisztikus igényű világmagyarázat és „világkritika”, értelemadás és értelemkeresés, lét- és önértelmezés egyben.

Az *ember tragédiája* filozofikuma univerzális igényű, a mindent átfogó, abban az értelemben, hogy egyaránt van mondandója világunk keletkezéséről és pusztulásáról, a világot mozgató és működtető erőkről, a transzcendens szféráról, az ember természetéről, anyagi és szellemi kettősségéről, létezésének értelmességéről illetve értelmetlenségéről, a történelem és az emberiség fejlődésének menetéről, a halál határhelyzeteiről, a közösség és az egyén, a férfi és a nő kapcsolatáról, az egyén determináltságáról, illetve szabad akaratáról, az akaratszabadság hiányáról, az emberi határoeltságról, az inautentikus létformákról, az erkölcsről, az érzelmekről, a megismerésről, a nagy eszmékről és azok megvalósíthatóságáról, a tudásról, a hitről, a megértés és a meggyőzés módozatairól. Összességében az emberről és világáról, a létezők létének viszonyáról.²¹ A lét egészére irányulva a világ jelenségeit összefüggésrendszerben láttatja egy drámai költeménybe helyezve, hogy közös (lét)értelmet fedezzen és fedeztessen fel és ebben rejlik mindenkori aktualitása.

Véleményem szerint, miként azt Madách-könyveimben bizonyítom szövegelemzésemmel és összehasonlításaimmal, a főmű filozofikumának struktúrája három nagy – az ádami metafizikus, a luciferi antimetafizikus és mindkettővel, illetve a kizárólagosságukkal szembeállítható „életgyakorlati” bölcsélet – gondolati horizontjára épül, melyek mindegyike alá legkevesebb hat nagyobb filozofikus problémakör vonható, mégpedig valamennyi problémára három különböző válaszlehetőséget nyújtva az adott gondolati horizontokon. A metafizikus, valamint (a pozitívizmus révén is felerősödő)

20 BABITS Mihály: *Előszó egy új Madách-kiadáshoz (Az Athenaeum jubileumi Madách-könyve számára)* = Nyugat, 1923, 2. sz., 170–172.

21 Vö. MÁTÉ: *i. m.* (2004)

antimetafizikus gondolkodás a 19. század univerzalitásra törekvő filozófiai diskurzusának két egymással ellentétes, de mégis szorosan összetartozó módja és válfaja. Azonban ez az univerzalitásra törekvő filozófiai diskurzus (legyen metafizikus, vagy antimetafizikus) a század utolsó harmadától a 19-20. fordulójára lassan válságba került, mely együttesen jelentette a lényegiség, az értelmesség, a haladás-eszme, valamint az abszolút bizonyosság és az emberi megismerés objektivitásának megkérdőjelezését, mely folyamat kulcsszava a relativizmus lett. Ezt a válságfolyamatot és egyben relativizálódási tendenciát szinte elsőként képezik le a drámai költemény filozofikumának szembenálló bölcseleti horizontjai. Így a jobbra Ádám által képviselt metafizikus – a lényegkeresés, az eszme-hit, a minden-tudás akarása, a létezés értelmességének keresése, a teleologikus történelem-felfogás és a két-világ konvergenciájának narratívája, a szabad akarat és az ádami divinatorikus törekvések – és a döntően luciferi antimetafizikus gondolkodási horizont, a relativizmus, mechanikus materializmus, az abszolút determinizmus, a ciklikus körforgás-felfogás, a létezés értelmetlensége, illetve értelemhiánya, és az értékrelativizmus állítása. Metafizika és antimetafizika kizárólagossá tett szembeállításával és egyúttal a hat problémakör válaszlehetőségeinek végletes „vagy”-lagosságával ellentételeződik az „életgyakorlati” bölcselet, konkrétan az „és mégis” küzdés filozófiája, a divinatorikus törekvések hiábavalóságának a felismerése, az erkölcsi-lelki fejlődés lehetősége, a magasabb létszféra felé való irányultság. Miáltal ebben a gondolkodási horizontban a – metafizikus és antimetafizikus problémakörök – szembeállított válaszvariációinak a kiegyenlítése történik meg az ellentétek értékhierarchikus együttlevésében, egy „és, de” relációban. E horizontot egyrészt Éva képviseli pozitív alakváltozataiban, továbbá a folytonos küzdés felé lendülő Ádám és Kepler-Ádám, illetve a zárójelenetben pedig az Úr szólama szólaltatja meg. Tehát hat filozofikus problémakör különíthető el a filozofikum formálódási folyamatában és e problémakörök e három gondolati horizont, így a [metafizikus ↔ antimetafizikus] ↔ „életgyakorlati” bölcselet hatványozott ellentételezettsége alá rendelhetőek. Azonban éppen e gondolati horizontok hatványozott szembeállítása során egyik válasz sem válik kizárólagos érvényűvé. A spekulatív filozófiai dilemmák nem oldódnak fel a metafizikus és az antimetafizikus gondolkodás horizontján. Az „életgyakorlati” bölcselet horizontján megfogalmazódó harmadik-féle válaszvariációkban az ellentétek egységgé alakulnak, mégpedig egy hierarchizált együttlevéssé formálódnak a záró-jelenetben az Úr válaszai révén és az Angyalok Karának éneke szerint, a jövő felé nyitottan, azaz potencialitásukban. Néhány kérdés nyitottan marad, konkrétan az ember „arasznyi lét”-ére vagy halhatatlanságára, továbbá az emberiség haladására vagy végső hanyatlására vonatkozóan. S bár elhangzanak az utolsó mondatok, a feszültség, a kérdés nyugtalansága továbbra is megmarad a befogadó tudatában: egyrészt a néhány nyitottan maradó kérdés; másrészt a befogadói visszacsatoló folyamat révén, melyet részben Ádám utolsó mondatának reflexiója indíthat el („Csak az a vég! – csak azt tudnám feledni!”), harmadrészt az, hogy az Úr nem cáfolja meg a Lucifer által láttatott álomszíneket, sőt, működését tovább engedélyezi és szükségesnek is látja, miáltal a luciferi „igazságok” sem kérdőjeleződnek meg. Végül

annak révén is nyitott marad a mű, hogy a zárójelenetben, az Ádám és az Úr párbeszédebe tömörített életintegratív bölcseletnek egy jövő felé irányultsága, azaz potenciális jellege van. Így a befogadói visszacsatoló folyamat felerősítheti a korábbi ellentétes válaszvariációkat, s ezáltal felülírhatja az ellentétek egységének, hierarchizált együttlévőségének harmadik fajta, lehetőségében a jövő felé nyitott „életgyakorlati” válaszvariációját is. Miáltal az egyes filozófiai problémakörök válaszvariációi, illetve a mögöttük lévő gondolkodási horizontok közül egyik sem válik végérvényessé, egyik sem válik végső, abszolutizált, „egy igaz” válasszá egy folyamatossá tett detotalizációban, ugyanakkor egyik sem kérdőjeleződik meg teljes mértékben a mű egészében, azaz valamennyi válasznak megmarad a lehetségessége. Ebben az értelemben egy „szabályozott” nyitottság és „többszólamúság” jellemző a drámai költemény filozofikumára, másrészt a valamely univerzális bölcseleti diskurzus bizonyosságának, az emberi tudás bizonyosságának a megkérdőjeleződése, már a modernitás filozófiai diskurzusának reprezentációjaként. Az *ember tragédiája* nemcsak kimozdítja a befogadót az emberiség filozofikus problémáinak esetleges reflektálatlan közegéből és nemcsak bevezeti egy erőteljesen és hatványozottan ellentéteessé formált problematizmusba és kérdéssorozatba, hanem „szabályozott” nyitottsága révén részben továbbra is benne hagyja. Miáltal a befogadó fiktív módon részesülhet a lét elvesztett teljességében, mivel e mű a lehető legsokoldalúbban és tágabban emeli ki őt partikularitásából, szembesítve az egyedi, a történelmi ember és az emberiség egyetemes sors- és létkérdéseivel. Így például a létezés értelmetlen vagy értelmes voltával, az eszmék megvalósíthatóságának dilemmájával, a szabad akarat és a determináció problematikájával, a történelmi fejlődés kérdésével, a „nagyember” és a tömeg, férfi és a nő kapcsolatának minőségeivel, a bizonyosság, a mindentudás, a divinatorikus törekvések és az emberi határoltág kérdéseivel, kezdet és vég dilemmájával (stb.). Többek között e filozofikus problematizmus révén, melyben legkevesebb hat nagyobb problémakört lehet elkülöníteni, annak szubjektív megoldási keresésében válhat a befogadó „szerzőtársá”. A [metafizikus ↔ (vagy) antimetafizikus] ↔ (és, de) „életgyakorlati” bölcselet hatványozottan ellentételezett filozofikus gondolkodási horizontjához rendelkezhetően háromfajta válaszlehetőség formálódik minden egyes filozofikus problémakör esetében. S mivel egyik sem válik abszolutizálttá, így szabályozottan nyitott formálásról beszélhetünk. E hatványozott ellentételezésű filozofikus gondolati horizontok és a hat nagyobb filozofikus problémakör formálódása önhasznósággal jelleget ismétlődik, folytonossá téve a feszültségteremtést, mely a lehető legnagyobb amplitúdójú oszcillációk létrehozójaként, a filozofikum intenzív esztétikai hatásának forrása. Ezáltal két alapvető logikai elv érvényesül: az ellentét (a gondolati horizontok és a filozofikus problémakörök megoldási módozatain belül hatványozottan) és a hasonlóság (filozofikus problémakörök egymáshoz való viszonyában, mivel a hatványozottan ellentétes válaszvariációkat hatszor ismétli meg más-más problémakör kapcsán). Más-képpen fogalmazva: ami az egész szintjén, a három gondolati horizonton érvényesül, az a részek, az egyes problémakörök struktúrájában is. A filozofikum formaalkotó elvének e logikai mintázata igen nagy hasonlóságot mutat kedvenc könyvével, Alexander

Humboldt *Kozmoszával*. A kanti morális, a schilleri esztétikai és a korai jénai romantikus művészetbölcslők transzcendentált két-világ „magasság-különbségének” narratívájában értelmezve a legmeghatározóbb filozófiai problémakört: a Van világának (melynek szószólója Lucifer) és a Legyen világának, melynek Ádám a képviselője, e két-világ kizáró ellentmondásossága, a ’vagy - vagy’ relációja helyett az utolsó jelenetben a két-világ egysége jön létre az átjárhatóság révén. Mégpedig az égi szó meghallása révén, a nő tisztább lelkületén és a művészetben (a költészetben, a dalon) keresztül, a magasabb létszféra felé irányulóan, tehát a Kell világának értékdominanciájával, egy „és, de” relációban megszületett harmadik válaszként. Az Úr utolsó megszólalását idézve erre vonatkozóan: „S ha tettdús életed / Zajában elnémul ez égi szó, / E gyöngé nő tisztább lelkülete, / Az érdekek mocskától távolabb, / Meghallja azt, és szíverén keresztül / Költészetté fog és dallá szűrődni. / E két eszközzel álland oldaladnál, / Balsors s szerencse közt mind-egyaránt, / Vigasztaló, mosolygó génusz. –” A madáchi alapp probléma a jénai német romantikusokkal azonos: miképpen oldható fel az ember és a világ diszharmoniaja, a reális és az eszményi kettészakítottsága miképpen hidalható át, konkrétan a madáchi két-világ között van-e átjárhatóság? Az álomszínekben a két-világok kettészakítottságára nem lát megoldást: itt az értéktelen, a diszharmonikus, az eszmék torz megvalósulása, az ember állati szintre süllyedése, a létezés értelmetlen volta válik realitássá. A XV. záró színben a jénaiakhoz hasonló megoldást ad: a művészet, a költészet képes a (madáchi) két-világ kettészakítottságának összekötésére. Madách, mint költő, kortársai közt tán egyedülként őrizte meg a költészetnek tulajdonított egyéni megváltottság tudatot és azt ki tudta békíteni a valóság szakadozottóságának megmutatásával. Mégpedig éppen e kora-romantikus „filozófus-költő” és „próféta” attitűd révén. Miként Novalisnál, az élet értelmére, valamint értékességére és (miként Schillernél) az élet egész-mivoltára folyton rákérdezve; egyben kritikus látásmódjával adva a két-világ kettéhasadottságának; mégis folytonosan állítva a világ és az ember egészé tételeinek lehetőségét. Az ember egészé válásának lehetőségét az esztétikai szférában találta meg Madách, mintha beteljesítette volna a schilleri esztétikai állapotot. Hasonló a formálódás az ezzel korrelatív viszonyban álló másik problémakörrel: az eszmék megvalósíthatatlansága (Lucifer által bemutatva) vagy megvalósíthatósága (Ádám tételezése révén) „vagy”-lagossága helyett ezen ellentétek egysége jön létre az „életgyakorlati” bölcsélet horizontján. Mégpedig egy újabb „nagy eszme”, a szabad erkölcsi választás eszméjének formájában, melynek megvalósítása potencialitásában ugyan az „erény” mellett a „bűn” választását is jelentheti, így a „szent eszmék” megvalósíthatatlanságát, eltorzulását is hordozhatja magában. De mégis érvényesül az erény, a jó választásának értékhierarchiaja az ellentétes együttlevőségben, hiszen az Úr a világot újrendező terve szerint: „Te, Lucifer meg, egy gyürű te is / Mindenségemben – működjél tovább: / Hideg tudásod, dőre tagadásod / Lesz az élesztő, mely forrásba hoz, / S eltántorítja bár - az mit se tesz - / Egy percre az embert, majd visszatér. / De bűnhődésed végtelen leend / Szünetlen látva, hogy mit rontni vágyol, / Szép és nemesnek új csirája lesz.” Továbbá, az Úr és Lucifer közötti szembenállás problémaköre, a monizmus vagy a dualizmus ellentételezettsége

alakul át abban az értékhierarchikus együttlevőségben, mely egy monizmusba helyezett dualizmust jelent, melyet „Mindenségemben - működjél tovább” kijelentés egyértelműsít az Úr részéről. Egy következő problémakör, az anyag és a szellem antinomikussága, kizárólagos szembeállítás szintén az ellentétek együttlevőségévé alakul át, de a szellem dominanciájával: az ember nem az anyagsága, nem a természeti, biológiai meghatározottságai által kizárólagosan és egyoldalúan meghatározott teremtmény, mint azt Lucifer állítja. S nem is csak szellemi lény, illetve az eszméi által létező teremtmény, ahogy azt Ádám véli, hanem anyag és szellem együttlevősége, szellemisége dominanciájával, egy 'és, de' relációban. A következő problémakör, a szabad akarat, annak ádámí, divinatorikus túlzása, a 'világ kerekeinek igazgatása' és ezzel szembenállóan, a (luciferi) abszolút determináció, így a természeti-biológiai, történelmi-társadalmi és a transzcendens meghatározottságokban való létezés. A kizárólagos „vagy”-lagos válaszvariációk mellett megszületik egy harmadik fajta válasz az ellentétek értékhierarchizált együttlevőségében: van szabad választás, de ez egy transzcendens (illetve transzcendentált) meghatározottságba helyezett szabad erkölcsi választás; a determináció és a szabad akarat 'vagy-vagy' relációja helyett az ellentétek egységének 'és, de' viszonylatában. További problémakör a metafizikai bizonyosság kérdése, melyre az ellentételező, „vagy”-lagos válaszvariációk mellett az utolsó színben az ellentétek együttlevőségét hordozó harmadik válaszlehetőség az, hogy 'bizonyos a bizonytalanság', legalábbis a szűkebben értelmezett metafizikai tudásra, a halhatatlanságra, valamint a történelem teleologikusságára vonatkozó ádámí kérdésekre adott válasz szerint, az Úr részéről. Ahogy a filozófia, úgy *Az ember tragédiája* is a lét egészére irányulva a világ jelenségeit egy összefüggérendszerben látatja, hogy közös értelmet fedezzen fel bennük, mely az értelemadás – értelmetlenség problematikáját jelenti. Az értelemnek a hiányával érvel Lucifer, amikor az első szín első megszólalásában az Úr által teremtett világ tökéletességét kérdőjelezi meg: „Végzet, szabadság egymást üldözi, / S hiányzik az összhangzó értelem.” Ezt az értelmet keresi Ádám, akár az emberiség, akár az ember egyedi történetiségében, létezésében. Lucifer tagadja az Úr által teremtett világ értelmességét. Míg Ádám keresi azt, megtalálva magában a küzdés folyamatában, az „és mégis küzdés”-ben, majd tudása, megismerése révén elveszítve ezt az értelmességet, de az Úr utolsó mondatában ismét visszakapva azt a küzdés, a hit és a bizalom együttes formájában. Valamennyi harmadik fajta megoldási módozat, válaszvariáció az „életgyakorlati” bölcselet eleme, melynek meghatározó része a műegészen végighaladó „küzdés-filozófia”, annak elvesztése után transzcendentált visszakapása és megerősítése az Úr részéről. A küzdés és a bizalom, a hit: már nem spekulatív, hanem egy „életgyakorlati” válaszlehetőség.²²

22 *Az ember tragédiája* filozofikumának három nagy – az ádámí metafizikus, a luciferi antimetafizikus és mindkettővel, illetve a kizárólagosságukkal szembeállítható „életgyakorlati” bölcselet – gondolati horizontja és az ez alá rendelhető filozófiai válaszvariációk, mint saját koncepcióm és kutatásom eredményeinek további részletezését, szövegelemzésemmel alátámasztottan Madách-monográfiám tartalmazza. Vö. MÁTÉ: i. m. (2018), 131–262.

II.

MIÉRT IDEÁLIS MŰ AZ EMBER TRAGÉDIÁJA A MŰVÉSZETI ÁTVÁLTOZTATÁSOKRA?

II.1. A hermeneutikai és az esztétikai minőségei felől

A hermeneutika felől *Az ember tragédiája* művészeti transzformációinak genealogikussága az alpmű által meghatározott, bármely művészeti ágban. E tézisem gondolkörét egyre szűkülőbb koncentrikus körökben fejtem ki. A hermeneutikai tevékenység teljesítménye alapvetően egy másik „világból” származó „értelem-összefüggés áthozatala a saját világunkba,” és ez az áthozatal történhet fordítás, tolmácsolás, magyarázás, értelmezés formájában, valamilyen megértést és alkalmazhatóságot eredményezve.²³ Hermeneutikai tevékenységet folytat minden ember, amikor megért és egyúttal a szüntelen megértésre törekvése által létezik szimbólumalkotó lényként. Hermeneutikai tevékenységet folytat az alkotó művész is, amikor egy, a világban és/vagy az individuumban belül, valamint a világ és az ember közti relációkban jelenlévő, valamilyen, tárgyi, fogalmi, mentális (stb.) létezőt önmaga számára értelmez, megért. Majd alkotótevékenysége során, egy megmutatás, ábrázolás vagy kifejezés révén művészi világának formanyelvén tárgyasítja azt, annak médiumára, jelrendszerére, ’nyelvére’ formálva át lét- és világértelmezését. Dilthey óta, ahogy azt Gadamer is hangsúlyozza, a művészet az „életmegértés organonjaként szolgál.”²⁴ E hermeneutikai nézőpontból a műalkotás egyfajta értelmezés és megértés is, ahogy *Az ember tragédiája* is Madách világmagyarázatának és létmegértésének objektivációja egy drámai költemény formájában. Továbbá igen különös és egyben összetett hermeneutikai tevékenységet folytat az a művész, aki számára ez a valamilyen létező értelmezendő egy műalkotás, a művészeti transzformációk esetében *Az ember tragédiája*. Az a művész vagy szépirodalmi alkotó, aki az alpmű értelmezése, megértése nyomán létrehozza a művészi transzformációját, ezzel mintegy objektiválja is a saját szubjektív *Tragédia*-értelmezését már egy másik műalkotás formájában, jelrendszerében. Egy szépirodalmi mű létrehozásakor, a szó – szó viszonyban intertextuális vagy továbbíró, kölcsönző, újra-alakító relációkban, vagy a szó – kép, illetve a szó – zene intermedialitásában vagy a különböző médiumok (szó – kép – zene) multimedialitásában. A *Tragédia* művészeti transzformációjának alkotója, így az elmúlt 160 év közel félszáz illusztrátora, tucatnyi zeneszerzője, a film- és színdarabok rendezői, színészei és a jó néhány szépirodalmi alkotó egyúttal értelmezője, és egyben

23 GADAMER, Hans-Georg: *Hermeneutika = Filozófiai hermeneutika*. Szerk. BACSÓ Béla, Budapest, FTIK, 1990, 11.

24 GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat, 1984, 329.

újralkotója is az eredeti madáchi alkotásnak, egyszerre az alapmű értelem-összefüggésének (szubjektív) értője és egyben autonóm átformálója is már egy újabb, illetve más közlési móddal bíró alkotással. Úgy vélem, hogy az alapmű értelmezése, mint eredeztetés az ezt követő egyedi átformálással, újra-alakítással, illetve újralkotással egyenrangú meghatározó sajátossága a művészeti transzformációknak.

Az újonnan létrejött műalkotás – mint a *Tragédia* művészi transzformációjának – ontológiai státusa ezáltal igen összetett. Egyrésztől magának *Az ember tragédiájának*, mint pretextusnak, illetve premédiumnak a létben tartója, létének gyarapítója, éppen a kettőjük közötti hermeneutikai genealogikus kölcsönviszony által. Miáltal egy-egy aktuálisan létrejött művészeti transzformáció magának a kölcsönviszonynak és így az alapmű éltetésének a folytonos fenntartója is. Ugyanakkor az aktuálisan létrejött művészeti transzformációt is élteti e kölcsönviszony, hiszen rögtön beemelődik egy, a *Tragédia* köré szövődő művészeti kapcsolati hálóba.²⁵ A kölcsönviszony médiumközi, intermediális vagy multimedialis terében mindkét műalkotás, így mind a *Tragédia*, mint alapmű (mint pretextus vagy premédium), mind az adott művészeti transzformáció, ha veszít is önmaga szuverenitásából, ez mégis a kölcsönviszony, a kölcsönös létben-tartás és egymás gyarapítása javára történik, miként ezt majd több esetben is láthatjuk a későbbi fejezetekben. Az elmúlt 160 év művészeti transzformációi – az alkotók *Tragédia*-értelmezésének egyre növekvő szubjektivitása és az újra-alkotások szintén növekvő művészi szabadsága révén, valamint az egyre komplexebbé váló mediális közegekből is fakadóan – egyre távolabb kerülnek a pretextustól, illetve a premédiumtól. A történetiség horizontján az eltávolodásnak fokozatos, lassú növekedését láthatjuk a képzőművészetben mintegy százéves intervallumot átívelően, míg a szépirodalomban a kölcsönzések és az inspirációk nyomán az eltávolodás lényegesen dinamikusabb, csupán néhány évtized alatt lezajló, hasonlóan a zene-, színház- és filmművészeti transzformációkhoz.

Ugyanazon műalkotás miként képes generálni egy már 160 éve folytonosnak tekinthető, a különböző művészeti ágak medialitásában megújuló jelenlétet, egy folytonos, a befogadók generációin átívelő revitalizálódást? Az irodalmi műalkotás esztétikumának minősége, Hans Robert Jauß recepcióesztétikájának alaptézisével egyetértve, elsősorban a befogadás, a hatás és az utóélet²⁶ milyenségétől függ. A *Tragédiára* levetítve annak esztétikai értéke nem kizárólagosan a pályaképi kontextustól; a feltételezett vagy valós filozófiai, irodalmi forrásoktól, analógiáktól függ; nem is a sokat vitatott eszmeiségétől, történelem- és társadalom ábrázolásától; a nehezen meghatározható műfajiságától vagy nehézkes nyelvezetétől; hanem mindenekelőtt a befogadás, a hatás, az utóélet milyenségétől, annak kritériumaitól. Ezért úgy vélem, miként ezt

25 Vö. Zsuzsanna MÁTÉ: *Transformations of Literary Texts (Comparative and Hermeneutic Studies in the Intertextual and Intermedial Relations in Some Major Works of Dante, Imre Madách and Béla Balázs)*, Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2016. 13–104.

26 Hans Robert JAUß: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, Osiris Kiadó, 1997. 38–39.

Madách-monográfiámban bizonyítom is,²⁷ hogy a *Tragédia* utóéletének vitathatatlan gazdagsága egyben esztétikumának értékeit is körvonalazza az utókor számára: hermeneutikai feltölthetőségét, így a másképpen-értésekre és az értelmezés szabadságára lehetőséget adó jellegét és egyben nyitottságát, mely az alpmű revitalizálódásra képes immanens értékstruktúrájából ered. Madách főművének folytonosan megújuló jelenvalósága nem jöhetne létre annak revitalizálódásra képes sajátossága nélkül. A *Tragédia* univerzális igényű világmagyarázatra, az emberi létezés milyenségére, történetiségére, eszme- és értelemkeresésére való irányultsága, a lét- és önértelmezésre egyaránt vonatkozó filozofikus minősége és mindennek feszültségkeltő, egymással szembenálló bölcséleti, világ- és létértelmezéseket felvonultató megformálása, valamint az „és mégis” küzdés-filozófiájának „új” mítosza sokoldalúan képes serkenteni az újabb generációkban újrainduló interpretációs folyamatokat. Továbbá az újabb és újabb művészeti transzformációk létrejöttét éppen az alpműnek a revitalizálódásra való képessége, így hermeneutikai feltölthetősége, többszólamúsága, a másképpen-értésekre – mint a különböző aktualizálásokra is – lehetőséget adó nyitottsága teszi lehetővé. Összességében: a *Tragédia* revitalizálódásra képes minősége az újabb értelmezések és a folytonosan létrejövő újabb és újabb művészi transzformációk generálója.

Babits Mihály – a Nyugat száz évvel ezelőtti Madách-émlékszámában megjelent írásában – nemcsak azt hangsúlyozza, hogy a *Tragédia* „az egyetlen igazában filozófiai költemény a világirodalomban”, hanem egyúttal a befogadás alkalmazó jellegét is kiemeli: „Száz esztendeje, hogy Madách Imre megszületett, olvasd újra művét, s úgy fog hatni rád, mint valami véres aktualitás: korod és életed legégetőbb problémáival találkozol, szédülten és remegő ujjakkal teszed le a könyvet.”²⁸ A *Tragédia* másképpen-értéseinek egyik forrása e mű (mindenkori) befogadási folyamatának, az értelmezéssel és a megértéssel együtt történő erőteljesen alkalmazó jellegében van. Mivel filozofikumának hermeneutikai feltölthetősége; világmagyarázó, értelemadó, lét- és önértelmező; immanens, a művön belül történő és egyben a befogadót értelmezői viszonyulásra is felszólító jellege: mindez applikatív módon felkínálja a szubjektív létértelmezés és az adott korra jellemző aktualizálások bevonódásának a lehetőségét is, így a különböző társadalmi és ideológiai kontextusokba való helyezést, az arra való reflektálásokkal együtt. Hiszen a történet minden kor minden emberéről szól, mely összefonódik emberi, társadalmi, ideológiai, eszmei, metafizikai világlátásukkal és azok formálódásával, mind a történelem, mind az egyes egyén horizontjára levetítődve. Az alkalmazás természetéhez tartozik, hogy a hermeneutikai tevékenységben a hagyomány valamely darabját, esetünkben a *Tragédiát*, a mindenkori értelmező egyén, legyen az egy olvasó-értelmező, vagy egy újabb művészeti transzformációt létrehozó alkotó, miközben alkalmazni próbálja, akár önmagára, akár arra a konkrét hermeneutikai szituációra,

²⁷ Madách-monográfiámban hermeneutikai szempontból elemzem a *Tragédia* hermeneutikai feltölthetőségének, másképpen értésének, nyitottságának sajátosságait és esztétikai értékeit: MÁTÉ: *i. m.* (2018), 35–78.

²⁸ BABITS: *i. m.* (1923), 170–172.

mely őt körbeveszi (pl. a társadalmi, eszmei és ideológiai környezetére), ezáltal szükségyszerűen átformálja, egyúttal konkretizálja és aktualizálja is az alapművet. Különösen a szépirodalmi, valamint a színházművészeti transzformációkra jellemző az aktuális társadalmi, politikai, ideológiai környezetre való, néhol szükségyszerűvé vált reflektálás. Ez utóbbinak első példája, a színek számának ideológiai célú csökkentése 1892-ben, Bécsben kezdődött, mivel a második előadástól kezdve kihagyták a cenzúra által már egyébként is felismerhetetlenné csonkított konstantinápolyi színt, tudniillik az egyház tekintélyét féltették tőle.²⁹ Ezzel ellentétes aktualizáló folyamat zajlik három évtized múlva a magyar szépirodalomban, kihagyás helyett párbeszéd vagy diszkuszió. Miként azt láthatjuk a III.1. fejezetben, 1923-ban, a centenárium évében egyre gyarapodnak azon költemények, melyek szinte dialógust folytatnak a madáchi főművel. Visszatérve a hermeneutikai hármasságra, az értelmezés – megértés – alkalmazás folyamatára, Iser szerint „az alkalmazás az értelmezés pragmatikája, hiszen csakis egy pragmatikus következtetés tudja befejezni az értelmezésben rejlő végtelenséget”,³⁰ így a másképpen-értések szakadatlan láncolatát. E hermeneutikai teoretikus nézőpontból érthető meg, hogy az elmúlt 160 évben miért duzzadt kisebb könyvtárnnyira a *Tragédia* értelmezéstörténete, miért találtak a 20. századi értelmezők párhuzamot korukra jellemző eszmei horizontjukkal. Vagy, hogy miért készültek újabb és újabb illusztrációsorozatok 1863 – Than Mór illusztratív festménye – óta, vagy, hogy miért születtek újjá a színrevitelek az 1883-as Paulay-féle ősbemutató óta, más és más rendezői felfogásokban és színészi alakításokban, a különböző színházművészeti felfogások és az eltérő társadalmi, ideológiai és politikai környezet által is befolyásoltan. Sőt, miért érezte ugyanaz a rendező, hogy ismét színre kell vinnie a *Tragédiát*, de már másképpen, újraértelmezve és új médiumközi keretbe helyezve azt. Mint Hevesi Sándor, aki először 1908-ban a Népszínházban, 1923-ban a Nemzeti Színházban, majd 1926-ban ugyanitt állította fel más és más felfogásban a színpadra. Vagy Németh Antal, aki „egy emberöltőt” töltött a *Tragédia* „szolgálatában” és nyolc alkalommal rendezte meg. Vámos László 1965-ben a Szegedi Szabadtéri Játékokon, majd 1983-ban – Madách születésének 150. évfordulója alkalmából – a Nemzeti Színházban formálta mássá; míg Vidnyánszky Attila a beregszászi Illyés Gyula Nemzeti Színházban 1998-ban, majd a Szegedi Szabadtéri Játékokon 2011-ben mutatta be már újabb rendezői felfogásában Madách drámai költeményét.

29 RADÓ György: *Mikor mit hagytak ki Az ember tragédiájából?* = Jelenkor, 1965. 2. sz., 189–190.

30 ISER, Wolfgang: *Az értelmezés világa*. Budapest, Gondolat Kiadó, ELTE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 2004. 75.

II.2. A közlési módok felől

A *Tragédia* hermeneutikai sajátosságai és esztétikai értékei mellett az önmagán belüli mediális kevertisége jelölhető meg a hatalmas mennyiségű különböző művészeti transzformációk létrehozásának immanens feltételeként. A vizuális, auditív és kinezi-
kai jelenségek leírása vagy a jelenlétüket jelző bevonása – a drámai költemény szövegében, direkt formában – a színek elején a szerzői utasításokban található, többségükben a látvány leírása, a fény erősségének, milyenségének jelzése, a mozgásformák, valamint a legkülönbözőbb hanghatások megjelölése révén. Indirekten pedig az egyes dialógusok látásra, hallásra, érzékelésre felszólító, illetve utaló szövegrészeiben. A képzelőerő (melyet a kortársi kritikák hiányoltak) éppen e mediális kevertiségben jelenik meg. Nem a költői nyelv „édes bűbájá”-val hat, hanem éppen a többféle médium bevonásával. Ha csak a színek elején (gyakran közben is) található zárójelbe illesztett szerzői utalásokra vetünk egy pillantást, látható, hogy többségükben a látvány leírása, a fény erősségének, milyenségének jelzése, a mozgásformák, valamint a legkülönbözőbb hanghatások megjelölése egyaránt szerepel. Például az első szín közepén: „A CSILLAGOK VÉDSZELLEMEI különböző nagyságú, színű, egyes, kettes csillaggömböket, üstökösöket és ködcsillagokat görgetve rohannak el a trón előtt. Szférák zenéje halkan.” Második szín elején: „A paradicsomban. Középen a tudás és az örökélet fái. ÁDÁM és ÉVA jönnek, különféle állatok szelíd bizalommal környezik őket. Az ég nyílt kapuján dics (glória) sugárik elő, s angyali karok halk harmóniája hallik. Verőfényes nap”. Szinte minden, színeken belüli jelenetben van valamilyen hangeffektus és egy-egy hosszabban kifejtett látványleírás, megjelölve egyben azt, aki hallja és/vagy látja. Csupán néhány jellegzetes példát említve: az első színben az angyalok karának második éneke a teremtett univerzum képét írja le, amelyet az Úr a trónjáról lát; a második szín elején Ádám és Éva édeni enyeltésének leírása, ahogy Lucifer hallja és látja a lombok közül. Valamint a harmadik szín végén elhangzó ádámi kérdés – „Jövömbbe vetni egy tekintetet./ Hadd lássam, mért küzdök, mit szenvedek” – és a luciferi teljesítés – „Bűbáját szállítok reátok, /És a jövőnek végeig beláttok / Tünékeny álom képei alatt” – nyomán a további (a történelemre, Madách jelenére és a jövőre vonatkozó) színek mindegyike egy-egy Lucifer által láttatott ádámi álomkép. E nagyobb álomképeken belül számos kisebb szövegegységben ott a láttatás, így például Lucifer elvonatkoztatott filozofikus fejtegetéseibe többször is egy konkrét képi hasonlóságon alapuló szemléltetést sző. Hasonlóan jellegzetes az Ūr-szín képi perspektívája, amelyben „Földünk egy szelete a távolban látszik, mindég kisebbedve, mígnem csillagul tűnik csak fel, a többiek közé vegyülten”, illetve ahogy Ádám írja le a földtől való folyamatos eltávolodásának egyre kisebbé váló vizuális élményét.

Kiemelkedik a londoni szín vásári kavalkádjának egyszerre audiális és vizuális érzékeltetése, a „Zúg az élet tengerárja, / Mindenik hab új világ” kezdetű rész tabló-formájának mikro-jelenetek sokaságára való bomlása, mely egyrészt Goethe *Faustj*ának

húsvéti vasárnapi sétájának jelenetével mutat rokonságot, ahol szintén diákok, polgárlányok, mesteremberek, koldusok között láthatjuk a főszereplőt, másrésről William Hogarth *Vásár Southwarkban* (1733–1734) című festményével állítható párhuzamba. Madách fiának, Aladár idejében is az alsósztrégovai kastély szalonjait díszítette több Hogarth rézmetszet, így joggal feltételezett Morvay Győző részéről, hogy ez apja idejében is így volt. Hogarth *Vásár Southwarkban* című festményéről készült rézmetszet több alakját is beazonosíthatónak vélte a londoni szín néhány szereplőjével, így például a bábjátékost, a zenészt, a mutatványost, a fürge majmot, a korcsmárost, a kéjhölgyet, a cigányasszonyt, a zenészeket és a nyeglét. „Hogarth szarkasztikus torzai az ifjú és az érett Madáchra nagy erővel hatottak, és erkölcsi érzését öregbítették, cinizmusát kiélesítették. Ez is egyik forrása Luciferéhez és sátáni elrendezéséhez. (...) A figyelmes költő megérezkítve találta mindazt, amit a világ metropolisába behelyezett s színére beszélve hozta Hogarth alakjait. Bizonyos elrendezést tanult a festőművésztől, melybe gondolatait megszólaltathatta.”³¹ Valóban feltűnő az egyezés: Hogarth rézmetszetének verbális transzformációja maga a londoni szín, a vizuális médiumnak a madáchi szövegbe, annak verbális közegébe való átlényegítése. E londoni szín mediális különlegessége abban ragadható meg, hogy nemcsak – mint az egész műre jellemzően – a verbális médiumon belüli intenzív mediális kevertség jellemző rá, a különböző vizuális és auditív jelenségek leíró jellegű vagy jelenlétüket jelző bevonása, hanem egyúttal ennek fordítottja is megtörténik, mégpedig a szó és a kép kölcsönviszonyában, miszerint egy inspiratív hatással bíró rézmetszet vizuális médiuma változik át egy verbális transzformációvá a londoni szín egyes jeleneteiben és alakjaiban, a képtől a szöveg felé irányulóan.

A mediális határátlépések sorozata hatja át a madáchi művet és a médiumok köztes tereiben zajló – láttatott és hallatott – jelenetek befolyásolják az értelemképzés folyamatát a premédium körül létrejött művészetközi kapcsolatok hálójában is. A madáchi irodalmi szöveg ezen immanens mediális kevertsége révén nemcsak a vizuális és a zenei transzformációra alkalmas, hanem kiváltképp a színházművészeti és a filmnyelvi átformálásra. Mivel a színházi előadás és a film lehetősége éppen az, hogy az egyidejű érzéki hatások sokféleségével közvetít nagy hatású, komplex élményeket, érzelmeket, gondolatokat és az irodalmi szöveg mellett a képpel, hanggal, zenével, gesztussal, mozgással, fényelosztással (stb.) igen összetett befogadói látványvilágot hoz létre, komplex hatásélményt generálva. S bár a film és a színházi előadás hatásélményének összetettsége hasonlatos, mégis a színházi előadás mássága a filmhez képest annak élő volta, hogy ott és akkor történik, megismételhetetlenül a jelenben, miáltal a néző azonosuló élménye élet-közelibbé válhat. A színrevitel átélhetősége és hatása – a színházi előadásnak, mint a szó, a gondolat és a látvány művészetének komplex élményvilága és hatásmechanizmusa révén – kap értékfunkciót, miként ezt tanúsítja a színrevitelek 140 éve tartó folyamatossága is.

31 MORVAY Győző: *Madách és Hogarth* = Irodalomtörténet, 1914. 3. évf., 464.

Az elmúlt 160 alatt a különböző médiumközi viszonyokban való megjelenési formák nemcsak a *Tragédia* inspiratív hatását; egyetemes, ugyanakkor mindig aktualizálható és újraértelmezhető, ezáltal nyitott voltát jelzik, hanem azt is, hogy az irodalmi szöveg létmódja szinte bármelyik médiumban és médiumközi térben megjeleníthető, intermediális³² és multimedialis közlési módokban, egyaránt. Az intermediális kapcsolathálót tekintve igen nagy termékenységet mutat például a szöveg-kép viszonyt felállító illusztrációk sokasága már *Az ember tragédiája* második könyvmegjelenésétől, 1863-tól az 1990-es évekig. Az illusztráció-sorozatok e termékenysége kölcsönhatásban áll a *Tragédia*, mint pretextus filozofikusságával, hiszen az egyes színeken belül jelenetről jelenetre felkínálja az irodalmi mű az illusztráló művészeknek a szó-kép viszony közötti jelentéstelítő, az egyediben, az egyesben valamilyen általános érvényű megragadását, ugyanakkor a vizuális élményként is megragadható mozzanatok, a gondolatoknak a fogalmi absztrakciókból való kimozdításának a lehetőségét, azaz a látás útján való megértés³³ lehetőségét is. Hasonló a jelentéstelítődés íve, elsősorban az egyediben az általános érvényűség megragadása a jellemző a szó - zene intermediális kapcsolathálóban létrejövő zenei műalkotásokra is. Míg a szó - szó intertextuális és/vagy egyfajta diskurzuson, párbeszédre vagy továbbírásra, netán kölcsönzésre alapuló szépirodalmi transzformációk jelentéstelítődése lényegesen dinamikusabb, jobbra az alkalmazhatóság, az aktualizálhatóság felől kibontakozva. Miként hasonlóan dinamikus a jelentéstelítődés a multimedialis művészeti transzformációk, az opera, film- illetve az animációs film és színházművészeti transzformációk esetében.

A *Tragédia* átváltozásainak sokfélesége és változatossága az intermediális és multimedialis közlési módokon belüli tipologizálás problémakörét is felveti, melynek megoldását nem tartom feladatomnak, mivel e heterogén médiumközi térben nehéz lenne egyetlen fajta taxonómikus struktúrába besorolni a különböző médiumokat egyesítő műalkotásokat. Mivel a madáchi irodalmi szöveg átváltozásait elsősorban az összehasonlító művészettudomány felől és ezen belül is hermeneutikai és esztétikai szempontból vizsgálom, ezért viszonyítási mércém az irodalmi szöveghez képest történő jelentéstelítődés, azaz a pretextushoz, a premédiumhoz való értelmezői és (újra)alkotói viszonyulás eredménye. Ebből következően a közelség, illetve az eltávolodás mértéke és annak jellege. Az általam kiemelt és részletesebben vizsgált művészeti alkotások corpusára egyfajta tipologizálást alkalmaztam, részleges összhangban a különböző médiumkombinációk elnevezéseivel.³⁴ Ahogy azt a további fejezetekben konkrétan is részletezem, a *Tragédia* intermediális kapcsolathálóiban az irodalmi szöveggel a legszorosabb kapcsolatban áll az illusztráció. Kibédi Varga Áron ezt a viszonyt interreferenciálisként írja le, „a képtől a szöveghez és fordítva”, egy verbális-vizuális

32 PETHŐ Ágnes: *Szövegek a médiumok között (Előszó) = Képvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből.* Szerk. PETHŐ Ágnes, Kolozsvár, Scienza Kiadó, 2002. 8.

33 ARNHEIM, Rudolf: *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája.* Ford. SZILI József, TELLÉR Gyula, Budapest, Gondolat Kiadó, 2004, 7–8.

34 Vö. MÁTÉ: *i. m.* (2018), 285–287.

tárgy felfogása módjaként.³⁵ Ez utóbbi interreferencialitást mintegy igazolja a konkrétan vizsgált illusztrációk képhermeneutikai elemzése is, Zichynek, Budaynak és Kassnak az utolsó színekhez készült illusztrációinak elemzése. Néhány elemzett illusztráció a „vizuális nyelv” azon sajátosságát is érvényesíti, miszerint a „tényeket és eszméket nagyobb mértékben és mélyebbre hatolva tudja közvetíteni a vizuális nyelv, mint más kommunikációs eszközök”.³⁶ Az illusztráció mellett a kapcsolatháló másik meghatározó típusa az adaptáció, mely főképp a multimediális, a zene-, színház- és filmművészet³⁷ jelhordozójára történő átültetés típusa, a premédium szellemiségéhez hű maradvány, ahhoz közelállóként. A multimediális adaptáció önmagán belül is tovább tipologizálható a pretextustól való távolság és az át-változtatás, az át-alakítás egyre növekvő szabadságfoka függvényében, mint szabad adaptáció. A harmadik alaptípus a szabad újra-alkotás, mely gyűjtőkategóriaként a *Tragédia* továbbírását, több mozzanatára való rájátszását tartalmazza. Mindhárom típust – az illusztrációt, az adaptációt (a szabad adaptációt) és a szabad újra-alkotást – együttesen transzformációnak nevezhetjük, azaz átfogóan és összességében azokat az alkotásokat, melyek az eredeti művel többfajta egybevágozásra alapulnak. A *Tragédia* konkrétan vizsgált művészeti transzformációinak e három alaptípusa kronologikusan bontakozik ki meglátásom szerint: 1863-tól (Than Mór festménye) indítja el az újabb és újabb illusztrációk megszületését, 1883-tól a (Paulay-féle ősbemutatótól a színházi) adaptációk (később szabad adaptációk) nagy számát generálja és 1900-tól pedig (Czóbel Minka művétől) a szabad újra-alkotás, mint a továbbírás és a felhasználás egyre gyarapodó transzformációit láthatjuk majd a *Tragédia* művészetközi kapcsolati hálójában. Továbbá transzformációs alaptípusként a művészeti kapcsolati háló részét képezik azok a műalkotások is, melyek az alkotói folyamatot tekintve a *Tragédia* valamely inspiratív hatására jöttek létre, már a 20. század második évtizedében. Az inspiráció nyomán objektivizálódott, az alaplától már a legtávolabb eső műalkotás sajátossága, hogy a premédiummal való összeköttetését csupán néhány motívum vagy hasonló sajátosság jelzi.³⁸ Ilyen például Kass János *Dilemma* animációs filmjében a felépítés-lebontás elve, vagy az apokaliptikus tematikája, illetve Eötvös Péter operájában a szerkezeti hasonlóság. Az alaplától való eltávolodás e folytonos növekedése együtt jár az alkotó művészek értelmezési, művészi szabadságpotenciáljának a növekedésével, a *Tragédiának* folytonossá váló, ugyanakkor attól valamilyen módon már egyre távolabbra és távolabbra kerülő művészeti transzformációinak bővülésével párhuzamosan.

35 KIBÉDI Varga Áron: *A szó- és kép viszonyok leírásának ismérvei = Kép, feno-mén, valóság*. I. Szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Kijarat Kiadó, 1997. 306.

36 KEPES György: *A látás nyelve*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1979. 5–6., 11.

37 Vö. VAJDOVICH Györgyi: *Irodalomból film. A filmes adaptációk néhány kérdése* = Nagyvilág, 2006. 8. sz., 678–692.

38 Vö. *Film- és médiafogalmak kyszótára A-Zs*. Szerk. MUHI Klára, Budapest, Korona Kiadó, 2002. 9.

III.

A TRAGÉDIA TRANSZFORMÁCIÓI A 20. SZÁZAD ELSŐ ÉVTIZEDEINEK SZÉPIRODALMÁBAN

III.1. Diskurzus a *Tragédiával* a centenáriumi év költeményeiben

Az *ember tragédiája* első megjelenésétől kezdve napjainkig, hosszasan sorolhatnánk azokat a szépirodalmi műveket, melyekben az intertextuális utalások, a szabad adaptáció, az inspirációk, a továbbírás vagy a továbbgondolás valamely formája fedezhető fel, a madáchi fő mű valamely transzformációjaként. Meglátásom szerint, a *Tragédia* szépirodalmi transzformációi nagyjából a madáchi főmű műnemi, műfaji sajátosságai köré csoportosíthatóak összehasonlító szempontból, mégpedig a líra, a dráma műneme, továbbá közös műfaji keresztmetszetük, a drámai költemény körébe, miként ezt láthatjuk is e fejezet három alfejezetében.³⁹ Kutatásaim nyomán úgy látom, hogy e hármas műfaji csoportosulás és a máig fellelhető szépirodalmi transzformációk valamennyi alaptípusa megjelenik a 20. század első évtizedeiben, 1900 és 1923 között.

Madáchnak, a költőnek emléket állító versek mellett főművének valamely inspiratív hatását jelző, rejtett vagy manifeszt módon megnyilvánuló intertextuális utalásokkal, annak valamely jelentésrétegére utaló lírai alkotásokkal már 1861-től, a *Tragédia* első megjelenésétől találkozhatunk. Lisznai Kálmán *Szent porszem* című költeményét Eötvös Károly *Tudomány és művelődés* című verse követte (1862), melyben a *Tragédiát* méltatva annak üdvöt és a reményteljes jövőt ígérő értelmezését emelte ki az „istenségek romjain” át. Majd Szász Károly *Madách Imréhez* (1864) című ódai szárnyalású költeménye a nemzet sorsán töprengő Vörösmartyra emlékeztetően ünnepli az év őszén 41 évesen elhunyt bölcselő költőt: „Nem ég hiában annyi magas elme, / Hiában annyi szív nem ver, remeg;” (*Madách Imréhez*, 1864). Hosszasan folytathatnánk a felsorolást és idézeteket többek között Arany János, Vajda János, Szabó Lőrinc, Juhász Gyula, Ady Endre, Reményik Sándor, Nyíró József, Juhász Ferenc, Takáts Gyula, Baka István, Döbrentei Kornél, Jókai Anna, Páskándi Géza, Lászlóffy Csaba (stb.) költeményeivel, melyek többségükben a költő alakját, élethelyzetét elevenítik fel.

³⁹ E hármas műfaji csoportosulás paralel a *Tragédia* lírai vagy drámai, illetve lírai és drámai minőségével, melynek megvitatása egyaránt létrehozta az elmúlt bő másfél évszázad alatt a maga érvrendszerét mindhárom variációban, mégpedig líra és a dráma határműfaja, a drámai költemény elfogadásával zárulón. Vö. BÉCSY Tamás: *Az ember tragédiája műfajáról* = Irodalomtörténet, 1973. 2. sz., 312–337.

A költőről szóló vagy a főművéhez kapcsolódó versek számbavétele, a meglévő versgyűjtemények⁴⁰ bővítése és folytatása helyett jelen részfejezetben csupán egy évnyi időintervallumot fogok át, mégpedig a 2023-as év bicentenáriuma apropóján Madách születése 100. évfordulójának centenáriumi évét. Az 1923-ban írt, a *Tragédia* filozofikumának inspirációjaként született versek többsége a Nyugat és a kolozsvári Pásztortűz folyóiratok 1923-as Madách-émlékszámában jelent meg. Juhász Gyula, Reményik Sándor, Telekes Béla, Bányai Kornél, Gellért Oszkár és Szabó Lőrinc költeményei elsősorban a pretextus filozofikumának lényegi problémakörével, az „és mégis” küzdés-filozófiájával, annak tágabb kontextusával folytatnak egy hermeneutikai természetű dialógust és egyben polémiát. Valamennyi költemény a madáchi főmű egyfajta értelmezésén alapulva vonja be olvasóit a pretextussal folytatott diskurzusba. E verseket összehasonlítva pedig direkt módon szembesülhetünk a madáchi főmű hermeneutikai feltölthetőségével és filozofikumának továbbgondolásra készítő minőségével. A pretextussal történő, hermeneutikai természetű polémia – miszerint van-e értelme, célja, eredménye az „és mégis” küzdés filozófiájának, akár az emberiség történelmében, akár Madách halála utáni száz év elteltével – összekapcsolódik a történelmi korok ciklikus tanúságainak összegzésével, melynek kétfajta következtetése szembesül egymásnak: van értelme a küzdésnek, a folytonos bukások ellenére is (melyet csupán egyetlen költemény, Juhász Gyula *Madách kardal* című verse állít), illetve nincs értelme a küzdésnek, mivel a múlt és a Trianon utáni közvetlen jelen tapasztalata ezt igazolja. Ez utóbbiak az „és mégis” küzdés filozófiát kérdőjelezzik meg pesszimista végkicsengésükkel, főképpen a torzan megvalósult, értelmetlen harcokat és mérhetetlen szenvedést okozó eszmék bírálatával. Juhász Gyula azonban önmagával is polemizál, amikor két, gyökeresen eltérő verset ír ugyanabban az évben, miként azt a Pásztortűz folyóirat Madách-számát bevezető költeményében, a keserű hangvételű *Madách Sztregován* (1923) versében olvashatjuk valamint az ezzel végtelenen szembenálló, a küzdés-filozófia optimizmusa mellett lelkesen érvelő *Madách kardal* (1923) című költeményében. A kolozsvári Reményik Sándor – szintén a Pásztortűz Madách-émlékszámában megjelent – *Az utolsó mondat problémája* költeménye valamint a budapesti Telekes Béla és Bányai Kornél a Nyugat folyóirat Madách-émlékszámában publikált *Az Ember Tragédiája* (azonos című) verseikkel szinte folytatják a *Tragédia* küzdés-filozófiájával való diskussziót. Szabó Lőrinc az *Isten* című versében pedig a lehető legnagyobb természeti, történelmi horizontra kitérítve érvel az emberi létezés, illetve az egyén létének meghatározó tragikussága mellett.

Gellért Oszkár *Ádám* című verse nyitja meg a Nyugat Madách-émlékszámát,⁴¹ a zárójelbe illesztett dátummal (1923 jan. 21.) konkrétan is utalva Madách születésének

40 Vö. *Madách homlokán túl: Versek a költőről és a Tragédiáról*. Összeáll. PRAZNOVSZKY Mihály, Veszprém, 1993.

Vö. KOZMA Dezső: *Magyar írók, költők Madáchról = XIV. Madách Szimpózium*. Szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged – Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2007. 76–84.

41 GELLÉRT Oszkár: *Ádám* = Nyugat, 1923, 2. sz., 113.

századik évfordulójára. A költő az örök Ádámot megszólaltatva az Anyag és az Eszme ellentétes együttlevőségét hangsúlyozza, az anyagot átszellemültté és örökérvényűvé tevő eszmei lényegét, a szerelem és a forradalom öröklétét kiemelve, emléküket pedig a görög mitológia Kronosának, az idő urának ajánlva.

A kolozsvári Pásztortűz 1923. jan. 28-i Madách-számát bevezető költeményben, Juhász Gyula *Madách Sztregován* versében⁴² a költő életérzését kitágítva – „Magyar magány, világmagány” – kora „Bitang” eszméinek eltorzulását is megidézi úgy, hogy az bármely történelmi korra és költő-krónikására érvényesíthető váljon, mind Madách élethelyzetére, mind az első világháborút, a proletárdiktatúrát és a trianoni döntést elszenvedő kortársakra is. A lírai én Madáchot szólaltatja meg a bordalt imitáló sorai-val, keserűen kiábrándult hangvételben. A különböző korok eszméinek hasonlatosságát a „Véres szüret” metaforájába helyezve, a mindenkori eszmék torz megvalósulásait analizálja, mely mindig együtt járt az Igazság elbukásával, az erkölcsi relativizmussal, a küzdés hiábavalóságával. Keserű rezignációval zárul költeménye az isteni teremtés feletti megalégedés sorait a sztregovai költő szájába adva teszi végül ironikussá. Juhász Gyula egy korábbi, 1906-ban írt *Madách* című versében szintén a magány, a bánat a kiindulópont, melyben élesen szembeállítja a költő összeomlott életének és környezetének mulandóságát a maga-teremtette költői világával, kiemelve annak örökérvényű és önmegváltó minőségét. E költeményével ellentétesen, az 1923-ban írt, *Madách kardal* címet viselő induló-szerű versében – az „Énekkari szövegek” között helyet kapóan – a madáchi „és-mégis” küzdés-filozófiát hangsúlyozza intertextuális utalásaival, időben kitágítva „Küzdj és bízva bízzál” idézetet, utalva Kölcseyre is a „Hymnust énekeltünk” sorával, majd Vörösmartyra is, a „Lesz még ünnep itten egyszer” verssorral. A *Tragédia* „és-mégis” küzdés-filozófiájának lényegét ragadja meg ebben a költeményében, mely a magyar irodalom egyik fő sodrával együtt érthető. Szerb Antalt idézve: „Madách életfilozófiája ugyanaz az »és mégis« gondolkodás, melyet Zrínyiben fedeztünk fel először, Vörösmarty *Csongor és Tündéjében* és *Gondolatok a könyvtárbanjában* láttunk teljes költői kifejlődésében, és most Madáchnál jelenik meg, mint burkolt filozófiai gondolat, hogy majdan Ady Endrében lírai világnézetté szélesedjék. Az »és mégis«: bizalom az irracionális életösztonökben, melyek a végső órán kitornek a lélek mélységeiből, megcáfolják a legvilágosabb logikát, utat találnak az úttalanban, és megmentik az embert és a nemzetet. Legnagyobbjainknak ez az életbölcessége a magyar eidosz legsajátabb filozófiai mondanivalója.”⁴³ Ezt a madáchi és egyben kitágított „és mégis” küzdés-filozófiát éneklie meg csaknem egy évtizeddel korábban Juhász Gyula is a *Madách kardal* költeményében, meglátva és meglátatva annak irodalmi és egyben történelmi hagyományozottságát, folytonosságát és egyben folytathatóságát is.

Talán az 1920-as évek elejének egyre növekvő kilátástalansága készítette Reményik Sándor kolozsvári költőt arra, hogy a *Tragédia* utolsó mondatáról verset írjon, *Az utolsó*

42 JUHÁSZ Gyula: *Madách Sztregován* = Pásztortűz, 1923. január 28.

43 SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Budapest, Magvető Kiadó, 1978. 431.

mondat problémája címmel. Igaz, már tíz évvel korábban is foglalkoztatta az utolsó sor, miként ezt Olosz Lajos erdélyi költő barátjának szava is tette: „Madáchnak lutheránus megoldása engem mindég bosszantott. »Küzdj és bízva bízzál«. Sovány kis vigasztalás!”⁴⁴ A kolozsvári Pásztortűz folyóirat 1923-as Madách-émlékszámban megjelent költeménye egy költői kérdészön, melynek válaszvariációi Ádám, illetve az emberiség tragikumát állítják szembe az Úr „Ember küzdj és bízva bízzál!” mondatával. Miáltal Reményik pesszimista költeménye a lehető legélesebben szembeáll Juhász Gyula *Madách kardal* versével, mely az „és mégis” küzdés-filozófia leghatározottabb igenlése. Reményik verse tulajdonképpen egy hermeneutikai problémafelvetés a madáchi főmű befejezéséről, mégpedig ellentételezésekre épülő költői kérdések formájában.

Ismert, hogy *Az ember tragédiájának* utolsó mondata – „Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!” – többszörösen is kitüntetett. Egyrészt az egyik legtöbbet idézett madáchi mondat és egyben szállóige, másrészt a drámai költemény utolsó sora és egyben utolsó mondata, és a több mint 27000 szavának utolsó hat szava. Valószínű, hogy nem akad hazánkban olyan felnőtt ember, aki ne ismerné, ne olvasta, vagy hallotta volna már ezt szállóigévé vált mondatot, aki ne érezte volna magát legalább egyszer megszólítva és felszólítva e mondat által. E nevezetes mondatban az isteni felszólítás igéinek bővítmény nélkülsége, szemantikai hiányossága a forrása a legkülönbözőbb lehetséges jelentéssíkoknak, forrása annak, hogy a szöveggörnyezetből kiszakítva, mint szállóige rendkívül sokféle élethelyzetre alkalmazható. „Mondottam, ember: küzdj” – valamiért. Esméid, vágyaid megvalósításáért? A létezésed értelmességéért küzdj, öntudatod és méltóságod megtartásáért, a gyermekedért, kisebb-nagyobb közösségédért, nemzetédért, hitedért? Vagy netán a létfenntartásodért? Netán magáért a küzdésért, mint belső, immanens etikai parancsért küzdj, mivel ez az emberi lényeged, ez lenne – kanti terminológiában – a belső kategorikus imperatívuszod, melyet majd az Úr utolsó mondatával egy transzcendentált erkölcsi parancssá emel. Miként ezt Reményik meg is sejtí az utolsó válaszvariációjában, egyúttal felelve önmagának a verse alapkérdésére, miszerint mi készítette Madáchot az utolsó mondatának megírására: „Vagy tán kötelességnek ismeréd /Hitet ébreszteni – hitetlenül?”

A *Tragédia* utolsó mondatának hermeneutikai feltölthetőségét reprezentálják a különböző művészeti szabad adaptációi is. Így akár lehet énekelni egy rap koncerten, a Bëlga együttes feldolgozásában: „Az Úr kiosztja a szerepeket / És elmond magától egy idézetet / »Ember küzdj és bízva bízzál« / Ha ezt megteszed, a többit bízd rám / »A gép forog az Alkotó pihen.«”. De akár el is lehet hagyni ezt a záró sort, a zárójelenet nagyobb részével együtt. Miként ezt Szikora János rendező tette 2002. március 15-én az új Nemzeti Színház megnyitó díszelőadásán. Vagy éppen, mint 2011-ben a Szegedi Szabadtéri Játékok előadásán, Vidnyánszky Attila (adaptív jellegű) rendezői interpretációjában hallhattuk, el lehet mondatni először Ádámmal, aki emberi méltóságát viszszerelve, önszuggesztív módon tagolja e felszólítást; majd Évával lassan és szelíden.

44 Reményik leveléből idézi Kozma Dezső. KOZMA: *i. m.* (2007), 80.

Harmadikként az Úr által erősítve meg, hogy végül a teljes szereplőgárda ismételve folyton-folyvást a *Tragédia* utolsó mondatát. S mindennek révén az „és mégis” küzdés filozófiájának belső öntörvényadó és egyben egyetemessé, általánossá váló, valamint az emberi felismerésből kiinduló, ezáltal immanens és egyúttal transzcendens és transzcendentált jellege, együttesen erősödött fel. E patetikus megjelenítéssel szemben állt az utolsó mondat ironikussá tétele, az ugyanebben az évben bemutatott Jankovics Marcell animációs filmjében.

A kolozsvári Pásztortúzbán megjelent *Madách Sztregován* című versében Juhász Gyula a „Bitang” eszméket okolja a világ erkölcsi zülléséért; ugyanitt Reményik Sándor az utolsó mondat relevanciáját kérdőjelezi meg és inkább olvasná a *Tragédiát* e nélkül. Hasonlóképpen folytatódik e diskurzus a Nyugat Madách-emlékszámának hasábjain is: Telekes Béla, költő és műfordító (1873–1960) *Az Ember Tragédiája* című szabadversében⁴⁵ szintén az utolsó mondatról polemizál, miként Bányai Kornél (költő, 1897–1934) is azonos című költeményében.⁴⁶ Valamennyien az „és mégis” küzdés-filozófiát kérdőjelezik meg és annak optimizmusát, főképp saját koruk történelmének emberi szenvedést okozó tapasztalata és eszmei kiábrándultsága felől; sőt, magának az emberi létezésnek a céltalanságát és értelmetlenségét is állítva, miként a *Tragédiától* a legtávolabbra ívelő Szabó Lőrinc *Isten* című versében olvashatjuk. Sík Sándor nemcsak a 20. század első évtizedeinek eszmetörténeti áttekintését nyújtotta Madách-tanulmányában, *Az ember tragédiájáról* is értekezve, hanem összefoglalása éppúgy aktuális ma is: „Aki *Az ember tragédiáját* napjainkban olvassa, még inkább, aki a színpadon nézi végig, annak első, meglepő, szinte megdöbbentő benyomása alighanem az lesz, hogy mennyire mai ez a dráma. Már maga a tartalma is, a drámai mondanivalója izgatón, felkavaróan a mi élményünk. Eszmékért lelkesedni, harcolni, aztán kiábrándulni vagy magukból az eszmékből, vagy azokból, akik az eszmét megvalósítani próbálták és nem tudták, és csüggedten lemondani a harcról: van-e ennél maibb élmény? Az a nemzedék, amely a XX. század első három évtizedét végig élte, többé-kevésbé végigharcolta néhányszor Ádám küzdelmét. Az egyik lelkesedett a liberalizmusért és kénytelen volt kiábrándulni belőle. A másik a háborúért és megborzadtott tőle. A harmadik a szocializmusért és meg kellett érnie a legnagyobb szocialista táborok széthullását s az eszme tehetetlenségét. Tudomány és művészet semmivé lett, mikor a nagy szenvedélyek boszorkánytanca megkezdődött. Vallás, erény és szeretet nem tudta megakadályozni a nagy katasztrófákat, háborúkat és forradalmakat, mert akik képviselték őket, kicsiknek bizonyultak. Forradalmak jöttek és emberek lelkesedtek értük, és a forradalmak épp olyan tehetetlenek bizonyultak, mint az utánuk következő ellenforradalmak, amelyekért megint emberek lelkesedtek és megint kénytelenek voltak kiábrándulni. És napjainkban megint új eszméket látunk megszületni, északon, délen, nyugaton, és új tömegeket lelkesedni értük, és mi, Ádámnál is hamarabb csüggedő Ádámok, már előre

45 TELEKES Béla: *Az Ember Tragédiája* = Nyugat, 1923, 2. sz., 175–176.

46 BÁNYAI Kornél: *Az ember tragédiája* = Nyugat, 1923, 2. sz., 172.

látjuk, hogyan fognak kiábrándulni ezekből is és hogyan fognak megint felfigyelni újabb Luciferek biztatásaira. Mi maradt a mai ember számára ez után a sokszorosan végigélt Ádám-sors után? A tucat-emberek számára Sergiolus önkábítása, az érzékenyebbek számára Ádám öngyilkos sziklája, a még különbeknek Kepler rezignációja, a legkülönbek pedig megint csak arra a szózatra döbrentek rá, amely a végső bukása után térdre hulló Ádámnak adja vissza az emberi élet egyetlen lehetőségét: »Mondotam, ember, küzdj és bizva bízzál, énbennem bízzál, mert magadban és a magad fajtájában nem bízhatol«. Mindnyájan átéltük Ádám tragédiáját, azért érezzük mindnyájan a magunkénak.⁴⁷

Az 1920-as évek elején kezdődő hermeneutikai karakterű diszkusszióban – miszerint pesszimista vagy optimista Madách főműve – a centenáriumi költemények jelentős többsége a pesszimizmus mellett sorakoztatja érveit. Sík Sándor az egyik alapvető paradoxonként tartja számon a pesszimista álomjelenetek emberi csalódottságát valamint az optimista végső isteni válaszdások és az utolsó mondat biztatását, melyet szerinte csak az emberi hiábavalóság tudatával és az isteni gondviselés biztató voltának paradox szembeállításával lehetett feloldani.⁴⁸ Ha továbbgondoljuk e Sík Sándor-i paradoxont, megállapíthatjuk, hogy Madách egymásnak feszíti a történelmi színek eszméinek sorozatos torzulásait, emberi bukásait, ádami csalódásait és – „Csak az a vég, csak azt tudnám feledni” – végső pesszimizmusát, az utolsó szín isteni biztatásának, az „és mégis” küzdés-filozófia optimista igenlésével. Másrészt Ádám a történelmi színek elején mindig telve van az optimizmussal, ugyanakkor, a párizsi színt kivéve, mindegyiket pesszimistaként hagyja el. Az egymásnak feszítettetés tehát mind a mű egészében, mind a történelmi színeken belül megtörténik. Pesszimizmus és optimizmus azon „bipoláris együttlevőségek”, ellentétes együttlevőségek egyike,⁴⁹ melyek létrehozták a szembenálló értelmezések két csoportját, miként ezt láthattuk például a két szembenálló lírai interpretációban, Juhász Gyula és Reményik Sándor egymásnak feszülő verseiben is, vagy akár Juhász Gyula egyazon évben, 1923-ban megjelent két szembenálló költeményében is.

A *Tragédia* az Istenét elhagyó és az önmagát 'enisteninek' vélő ember tragikus sorsát mutatja be a történelmi színekben, a luciferi nézőponton keresztül tapasztalva meg a valóságot, a történelem meghamisítása nélkül. Innen nézve valóban pesszimisták a történelmi színek. Annak is kell lenniük, ha a Madách következetes akar maradni, hiszen az isteni gondviselés nélküli emberi létezés („Ádám, Ádám! elhagytál engemet, / Elhagylak én is, lásd, mit érsz magadban.”), a nagyszerű emberi eszmék és küzdelmek sorozatos bukásaként ábrázolja, egyúttal azt állítva, hogy bármilyen nemes céljai is vannak az embernek, Isten nélkül bukásra ítéltetett. E madáchi pesszimizmus így koherens a mű alapeszméjével, hiszen csak az Istennel együttműködő emberi létezés

47 SÍK Sándor: *Az ember tragédiájáról* = Budapesti Szemle, 1934, 681. sz., 229–243.

48 Uo.

49 Vö. MÁTÉ: *i. m.* (2004), 72–92.

lehetne optimistán ábrázolni. Sőt, azt is mondhatnánk, hogy a madáchi pesszimizmus, mint az isteni szövetség nélküli emberi világ negatív bemutatása, a legfőbb (teologikus? és/vagy normatív?) érv az Istennel való együttműködés, illetve a transzcendentálás szükségessége mellett. Véleményem szerint a szövegben eldöntetlen marad, hogy itt egy teológiai Istenről van-e szó, a vallás által megalapozott – küzdés és bizalom – erkölcsi (transzcendens) törvényéről vagy a kanti értelemben vett transzcendentálás szükségességéről. Arról, hogy Isten létét posztulálni kell ahhoz, hogy a gyakorlati ész meg tudja alapozni erkölcsi törvényeit, küzdés-etikáját, vagyis a vallást az erkölcsiségre kell alapozni, miáltal – miként Kant filozófiájában is – Isten tulajdonképpen egy erkölcsi szükség. Itt válnak ketté azok az értelmezések, melyek teológiai, transzcendens útmutatásként, vagy egy emberi (immanens és egyben transzcendentált) erkölcsi parancsként, (egy kanti értelemben vett) kategorikus imperatívusként értelmezik az Úr utolsó szavait. Az „és mégis” küzdés filozófiája optimista filozófia. A „küzdj és bízva bízzál” elvének (transzcendens, illetve immanens és transzcendentált) parancsáról, annak a magyar irodalomban való jelenvalóságáról és mint „a magyar eidosz legsajátabb filozófiai mondanivalójá”-ról olvashatunk Szerb Antal magyar irodalomtörténeti könyvében. Azonban a kronológiában visszafelé haladva, úgy tudom, hogy Szerb valahai tanára, Sík Sándor volt az, aki 1934-ben először leírta ezt a „leglelke szerint magyar mondanivalót”: „Van-e ennél a csak azért is bízó, csak azért harcoló lelkiületnél magyarrabb? Az egész magyar történelemnek, legalább Mohács óta, nem ez a legmélyebb hangja? Nem ezt a lelkiületet sugározzák-e legkülönbjeink, azok, akikben leginkább megtestesült a magyarság történelmi akarata? Mindjárt Fráter Györgytől, aki megépít egy országot a magyarságnak, két ellenséges hatalom közt, két világ ellenére, Zrínyin és Rákóczin át a XIX. század nagy magyarjaiig nem ez ismétlődik-e meg a legmegrendítőbb változatokban?” Kölcsey, Wesselényi, Kossuth, Széchenyi, Deák reménytelenül hősies küzdelmeinek méltatása után így folytatja: „És melyik magyar ember az ma is, ha látó szeme van és ha igazán magyar, aki ne látná, milyen reménytelen az ég, akármerre néz, és aki ne akarna magyar lenni mégis, cselekedni és küzdeni mégis, csak azért is! és ne hinné, – credo, quia absurdum! – hogy ez a küzdelem mégsem lesz hiábavaló, hogy lesz még egyszer ünnep a világon? Ha van nemzet a világon, aki sohasem tudta, mert sohasem tudhatta feledni ‚azt a véget’, és aki mindamellettszakadatlanul küzdött és bízott, akkor a magyar az. Íme, Az ember tragédiája leglelke szerint magyar mondanivalója!”⁵⁰

Reményik Sándor versében feltett költői kérdésre, hogy vajon „Ki sugallta e mondatot Neked?” valamint Telekes Béla hasonló kérdésére („Kit ösztökélhet vajon bizva-bizásra?”) – válaszunkat Szerb Antal és Sík Sándor nyomán fogalmazhatjuk meg: a magyar irodalom és a magyar történelem, a magyar lelkiület ’legkülönbjei’. Kiegészítve a sugallatot adók névsorát Kanttal, a kanti kategorikus imperatívusz reminisztenciájával, mivel a *Tragédia* bölcséleti síkján, Ádám által már az űr-szín végén megfogalmazott

50 Sík: *i. m.* (1934), 229–243.

„élet küzdelem” felismerést majd az Úr utolsó mondata teszi – minden emberi csalódás és vég ellenében – ismét erkölcsi és egyben egy transzcendentált paranccsá, egy kanti ihletettséggű kategorikus imperativusszá, mely nem más, mint az „és mégis” küzdés filozófiája.⁵¹

Az 1923-as kolozsvári Pásztortűz folyóirat Madách-számának Reményik versével szinte hermeneutikai dialógust folytat az utolsó mondatról a Nyugat Madách-számának egyik költeménye, Telekes Béla *Az Ember Tragédiája* című szabadverse. Mindketten Madáchcsal polemizálnak, a költővel, az utolsó mondat apropóján, miképp erre már utaltam. Bányai Kornél, szintén a Nyugat folyóirat Madách-émlékszámában publikált *Az Ember Tragédiája* című, szuggesztív erejű versében folytatja tovább e dialógust. Az eszmék harcát és torz megvalósulásait, a jónak ciklikusan rosszra fordulását, a folyton megújuló eszmék, mint 'máglyás gondolatok' miatti harcok által okozott örökös emberi nyomort, pusztítást és pusztulást időtlenné emelve kérdezi: „Miért”, mi célból történik e tengernyi szenvedés?

Szabó Lőrinc *Isten* című –a Nyugat Madách-émlékszámát záró⁵² – szabadversében, a hagyományos formákat szétfeszítő költeményében önmagát, a lírai ént a legkülönbözőbb létformákba, a történelem változatos idősíkjába helyezve egynek érezteti a világmindenség zajlásával. Ugyanakkor belső világaként éli meg a változatos létformák, a történelmi ember érzelmi, eszmei hullámzását, szinte felsorolva a madáchi ellentéteket és ellentétes együttlevősegeket, az öröknek vélt küzdés és emberi szenvedés tragikusan egybefonódó folyamatában: „Én voltam a régi és az új, a gonoszság és a jóság, / az árnyék és a fényugár s a sugár zománca, a szín, /én voltam a lényeg, az úr s az örök hiábavalóság / és milliók torkában én voltam az emberi kín.”

III.2. Éva *Tragédiája* egy elfeledett drámai költeményben

Tudomásom szerint Czóbel Minka *Donna Juanna* című drámai költeménye az első olyan mű, amely 'továbbírja' *Az ember tragédiáját*, mégpedig Éva nézőpontjából: a nő tragédiáját, szabad újra-alkotásként. A hosszú életű és méltánytalanul elfeledett Czóbel Minka (1855–1947) 1900-ban, 45 évesen, életútjának csaknem a felén írta meg művét, mely egyfajta számvetés a női létezésnek tulajdonított lényegiséggel, a szerelemmel, többfajta szerelemfelfogást feszítve egymásnak, egyben keresve annak fogalmi és metafizikus lényegiségét. Czóbel Minka és Madách élete számos párhuzammal bír, ez talán nem véletlen, hiszen a Czóbel-család tágabb rokonsági körébe tartozott a Madách-család is.⁵³ Mindkettőjük életük nagy részét a családi birtokon töltötték, Madách Alsósztrégován, Czóbel Anarcson, annak erdőnyi parkjaikban és több

51 Vö. MÁTÉ: *i. m.* (2018), 88., 244–263.

52 SZABÓ Lőrinc: *Isten* = Nyugat, 1923, 2. sz., 143–145.

53 SIPOS Lajos: *Előszó* = „Jövőm emléke, múltamnak árnya”: *In memoriam Czóbel Minka*. Szerk. MERCS István, Nyíregyháza, Modus Hodiernus, 2008. 13.

ezer kötetes, könyvritkaságokkal teli könyvtárunkban. Ahogy Madách költészete, úgy Czóbel lírája is, a kánonrendben többé-kevésbé elfeledettnek tekinthető,⁵⁴ és csak az ezredforduló után került ismét előtérbe.⁵⁵ S ahogy Madáchot, úgy Czóbel Minkát is többször nevezték a magyar nyelvet nem egészen jól ismerő dilettánsnak, kifejezésük gyengeségeit hangsúlyozva, némelykor meglátva és megláttatva egyéni nyelvhasználatuk meghökkentő eredetiségét. Mindketten kortársaikhoz képest rendkívül műveltek volt, a filozófiában nagy tájékozottsággal bírtak és kiválóan beszéltek, írtak és olvastak több idegen nyelven. Czóbelt gyermekkorában angol, német, francia nevelőnők vették körül, s nemcsak a világirodalom nagyjait olvasta az eredeti nyelveken, hanem Párizsban is többször hallgatott a Sorbonne-on esztétikai és irodalmi előadásokat. Irracionális érzéseket és érzelmeket, hangulatokat, álmokképeket, filozófiai eszméket – példaként kiemelve a korban kuriózumnak számító buddhista tanokat – és önreflexióit egyaránt megszólaltatta verseiben. Verseik mellett mindketten egy-egy drámai költeményt írtak, Madách az ember, Ádám tragédiáját; Czóbel Minka a *Donna Juanna* című művében a nő, Éva tragédiáját. Mindketten egy már széteső világot éltek át. Madách és nagy példaképe, Vörösmarty talán elsőként figyelmeztettek e szétesésre, míg Czóbel Minka volt az utolsó magyar költő, aki – S. Varga Pál szerint – „a világ hagyományosan rögzített és problémátlanul adott horizontjának szétolvadását drámai élményként élte meg. [...] Czóbel Minka katolikus volt – ez sokat megmagyaráz Madách, Vajda, de valamennyit még Reviczky, Komjáthy szemlélete iránti érzékenységből.”⁵⁶

Czóbel Minka önéletrírásából tudjuk, hogy németre fordította Madách *Tragédiáját*, ám maga a fordítás sorsa ismeretlen. Kis Margit 1942-ben megjelent kismonográfiájából kiderül, hogy Czóbel Minka Detlev von Liliencron-nak, egy kortárs német lírikusnak, színpadi szerzőnek és prózáírónak levélben tett ígéretet a fordításra.⁵⁷ Annyi bizonyos, hogy Czóbel Minka alaposan ismerte Madách fő művét. Meglátásom szerint Madách *Tragédiájának* és Czóbel korai műveinek közös problematikája a metafizikus lényegkeresés, legfőbb eltérésük, hogy Madách Ádám szemszögéből a meghatározó eszmét keresi, Czóbel a nő szemszögéből pedig az ideális szerelmet. Ahogy azt a cím is jelzi, Czóbel a Don Juan legendát értelmezi újra, mégpedig eredeti módon. Egyrészt megalkotja Don Juan női hasonmását. Donna Juanna tulajdonképpen Don Juanban fedezi fel tulajdon énjének képét, mását, így az iránta érzett szerelem ebben

54 Vö. *A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig*. Szerk. SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY – VERES ANDRÁS, Budapest, Gondolat Kiadó, 2007. 609., 807.

55 Czóbel Minka életútját, pályaképét, költészetét (így az 1890 és 1914 között megjelent nyolc verseskötét is) születésének 150. évfordulójára készített terjedelmes tanulmánykötet méltón mutatja be: „*Jövők emléke, múltamnak árnya*”. In *memoriam Czóbel Minka*. Szerk. MERCS István, Nyíregyháza, Modus Hodiernus, 2008.

Madách Imre költészete főműve árnyékban nem kanonizálódott, mivel nagyobb részük napló-szerűen írt lírai önvallomások, kísérletezések. Azonban csaknem félszáz költeménye, bölcséleti lírája érdemtelenül elfeledett, miként azt részletezem elemzéseimben. Vö. MÁTÉ: *i. m.* (2018), 381–458.

56 S. VARGA PÁL: *A gondviselэшittől a vitalizmusig*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1994. 238–239.

57 KIS Margit: *Czóbel Minka*. Szabolcs-Szatmár Megyei Idegenforgalmi Hivatal, 1980. 69–70.

az értelemben narcisztikusnak is interpretálható. Azonban amennyire hasonlatosak, annyira eltérőek, ellentétesek is, mivel az érzéki Don Juannal szembeállítja az abszolút tiszta és érinthetetlen, ugyanakkor földöntúli szépségével mindenkit meghódító nőt, Donna Juannát. Harmadrészt egy újraértelmezett Don Juan-legendának is tekinthető Czóbel műve abban a vonatkozásban, hogy élete végén Don Juan megtagadva korábbi érzéki szerelemfelfogását – a célját soha el nem érő – szerelmes vágyódást véli az igazi szerelemnek.

Miként a *Tragédia* többfajta filozofikus gondolkört tartalmaz, hasonlóan a *Donna Juanna* is, melyben főként nietzschei s emellett schopenhaueri eszme-mozaikokat fedezhetünk fel.⁵⁸ Donna Juanna egy absztrahált alak, a szerző eklektikus életfilozófiai gondolatainak jelképes megszólaltatója, a mű egésze pedig, egy filozofikus jellegű dialógus a szerelemről és a halálról. Ahogy a *Tragédia* esetében a drámai költemény megnevezés mellett igen gazdag a műfaji hovatartozás különböző árnyalása, hasonlóan ez állapítható meg Czóbel Minka műve vonatkozásában is.⁵⁹ A jelenetekre tagolás, a párbeszédok filozofikus eszméket hordozó volta, az azokra épülő cselekményvezetés és a jelenetek előtti helyszínleírás a madáchi drámai költeménnyel és a drámai költemény műfajával állítható párhuzamba. Azonban, ahogy a madáchi mű esetében sokan megkérdőjelezik annak valódi drámaiságát, úgy Czóbel műve esetében ez még inkább megtehető, mivel szembetűnő a szegényes cselekményvezetés, a tragikus konfliktusok hiánya, a dialógusok túlrtsága. Ugyanakkor egy-egy felvillantott életsorsban miniatűr, éppen csak jelzett, sejtetett és titokzatos, lelkeségükben megélt életdrámák sorozata vonul végig az olvasó előtt (a madáchi londoni szín szereplőihöz hasonlóan). Így például az apa feltételezhető meg nem értettsége („Lelkem?! mi köze hozzád? mit ismered?”); az anya örületet okozó szerelmi érzése férje iránt; Don Fernando reménytelen szerelme az elérhetetlen Donna Juanna iránt; az Idegen lelkiismeret-furdalása elkövetett bűnei miatt; Don Juan vágyódása a soha el nem érhető szerelm iránt. Czóbel művének valamennyi szereplője boldogtalan, életük nagyobb részében olyan életet éltek, amelyet valamilyen szempontból életük vége felé megtagadnak, miként Madách jelenének, a londoni szín alakjai a sírba fordulásukkor teszik ezt. Czóbel Minka főhősnője és Don Fernando némileg kivételt jelentenek abban, hogy bár ők is boldogtalanok, de veszteségüket azzal kompenzálják, hogy eszményeik szerint élnek. Azt viszont már nem veszik észre, hogy éppen eszményeikhez, elveikhez való ragaszkodásuk lesz boldogtalanóságuk, magányra ítéltettségük végső oka. Ha a *Donna Juanna* kétségkívül meglévő műfaji eklektikusságában meghatározónak véljük a külső formai elemeket,

58 KARÁDI Zsolt: *Szecesszió és szimbolizmus között. Czóbel Minka és a Donna Juanna = „Jövöm emléke, múltamnak árnya”*: In *memoriam Czóbel Minka*. Szerk. MERCS István, Nyíregyháza, Modus Hodier-nus, 2008. 149.

59 Márton László drámai költeménynek véli, Pór Péter szerint csak annyiban nevezhető drámai műfajúnak, amennyiben a díszletek közé képzelt eszmék mozgását tárja elénk. Karádi Zsolt további műfaj-variációkat sorakoztat fel: például Danyi Magdolna a madáchi poéme d' humanité mintájára poéme d' idéé-nek, az eszmény, az eszményítés poémájának gondolja, Jenei Teréz misztikus-mágikus szecessziós drámatípusba sorolja, és Balázs Béla misztériumai előfutárának véli. Uo.

így a verses formát, a dialógusokra építő jelenetkezést, valamint a filozofikus jellegű szövegeket, akkor joggal nevezhetjük drámai költeménynek.

Donna Juanna a szerelem és a halál gyermeke, egy örült és ördögi erejű szerelem gyümölcse, egy „testet öltött bűnös gondolat”. Születésének pillanatában anyja meghal, aki világhódító, mágikus erejű és szinte földöntúli szépséget hagy örökül lányának, mely végzettszerűen determinálja sorsát, hiszen valamennyi férfi csupán ezt a külső szépséget veszi észre és heves udvarlásba kezd, kivéve Don Fernandot, a tudóst. Donna Juanna e kettős örökségtől determináltan sorra utasítja el kérőit és velük együtt az érzelmi-testi szerelmet. Filozofálgatva válaszol a szerelmes és hódoló szavakra, elutasítva a szerelmet a nemző ösztönnel, a természetes vágyakkal együtt, szinte Schopenhauer szócsovéként. A főhősnőhöz titkos szerelmese, Don Fernando, a tudós kerül legközelebb – a IV. *Közvélemény* és az V. *Hódolat* című jelenetben –, aki a *Tragédia* Kepleréhez hasonlóan egy rezignált csillagász. A tudós-csillagász úgy véli, hogy bár „hipotézisei” mind „győzni fognak” a jövőben, azonban életidejében mégis „reménytelen tudománya”, mert soha nem juthat a talány mélyére, a lényeg megismerésére. Lelki és szellemi közösségük abban rejtekezik, hogy mindketten ismerik a „fájó boldogságot” és minden remény s illúzió nélkül élnek magányos értetlenségben. Ez az értetlenség oldódik halványan a kettőjük összeköttetését jelző csillag metafora motivikus ismétlése révén. Végül szellemi és lelki kapcsolatukra utal a *Túlmanról* című jelenetben Donna Juanna akkor, amikor elutasítja Julius Caesar szerelmét. Itt ismeri fel Donna Juanna lelki-szellemi közösségét a tudós-csillagással: mindketten olyan, metafizikai jellegű tudásra vágyódnak – a főhősnő a szerelem lényegének a megértésére és annak megélésére; míg titkos szerelmese, a csillagász pedig, a világmindenség lényegének a megértésére –, amelyet soha el nem érhetnek: „Jó Don Fernando, most már értlek végre: / Mi reménytelen a nagy titok mélye? / Megfoghatatlan örökre a lényeg.” A mű filozofikus eszmecseréi kettőjük között zajlanak, kiemeltként az anyag és a lélek problematikája. Amíg a *Tragédiában* az ember anyagi és szellemi kettősségeinek kizáró ellentmondasságát éli meg Ádám, addig Czóbel Minka műve az anyag (a test) és a lélek közötti örök küzdelmet mutatja be. Először Don Fernando panaszkodik az anyag uralmát a lélek felett, szinte ádámí szöveggé: „Csak legalább ne kötné mindörökre / Anyag a lelket e kis földi rögre! / Míg benne él, a lélek meg van csalva. / Mért is oly szörnyű az anyag hatalma?” Vele szemben Donna Juanna a lelket véli „szörnyű ragadozó állat”-nak, egy „rabszolgahajcsár”-nak, mely a testet, „mint kegyetlen kényúr készíti menni / Mások és önmaga elpusztítására”. A lélek úzi a testet a „káros munkára”, „világveszélyre”, „mások romlására”, így a „lélek / Hatalma százszor szörnyebb”. Megjegyzem, a schopenhaueri a világ mint akarát, mint folyton megújuló vágy és ennélfogva harc, nyomorúság s szenvedés gondolköre vetül erre a zsarnoki lélek-felfogásra.

Donna Juanna elkülönülése és kiemelkedése a tömegből hasonlatossá teszi őt Ádámhoz, mégpedig abban, hogy nemes értékeket képvisel a tömeg ellenében, nem foglalkozik a konvenciókkal, a tömeg elvárásaival, szóbeszédével és ellentmondásos viszonyulásával, mindez hidegen hagyja; ellenben értékeli a tudományt, a művészetet

és pártfogolja a szegényeket. Don Fernando, a csillagász kívülről láttatja a tömeg viszonyulását Donna Juannához, ugyanakkor a szeretett nő kivételességét a csillag metaforával fejezi ki. A műben állandósuló végletes ellentétek használata uralkodó stílusjegyek tekinthető, miként a *Tragédiában* is.

Az első szerkezeti egység – az I. és II. jelenet – Donna Juanna fogantatásának és születésének háttére egy konkrét helyszínnel megjelölt világban történik, hasonlóan a második egységhez, mely Donna Juanna egyéniségének, nő-felettségének, felsőbbrendűségének kibontása az udvarlókkal és a tömeggel szemben (a III-VI. jelenet). A harmadik szerkezeti egységnek tekinthető következő három jelenet – *VII. Túlmanról, a VIII. Irgalom és a IX. Szerelem* – jelképes, mind az alakok megformálását, mind a helyszíneket tekintve, melyben a madáchi főművel való analógiák egyre gyakoribbá válnak. Így például Ádám álmokképeihez hasonlóan a képzelet és a valóság határán játszódó álomszerű alakokkal történő beszélgetéssorozat; majd a VIII. jelenet jég-hideg világáról az eszkimó szín juthat eszünkbe; továbbá Ádám álmokképeinek történelmi alakjaival állítható párhuzamba a *VII. Túlmanról* című jelenet, az álomszerű találkozás és beszélgetés a „nagynevű emberi” vezetőkkal, Julius Caesarral, majd Szent Ágostonnal és a Megváltóval. A *Tragédiára* is oly jellemző ellentéteket sorakoztat fel Czóbel Minka: véges ember – végtelen szerelem; hívja is, meg nem is a múlt alakjait; az őket hívó végszót – „Mindent nyerhet, ki mindent elveszített” – akár Ádám vagy éppen Lucifer is mondhatná. És ahogy Ádám, úgy Donna Juanna is metafizikai tudásra, a lényeg megismerésére vágódik. Czóbel kérdésfeltevése a nőé, aki először a metafizikai magaslatokba emelt végtelen szerelem valódiságára kérdez rá. Majd a „lényeges világtól” elválasztó „titkos fátyol” fellebbentését várja, a buddhisták Maya fátylára utalva, ugyanakkor fél is a választól, a „végcsalódás”-tól. Szent Ágostonnal való dialógusában fogalmazza meg vágyait: a Megváltótól a kételkedés és az „utálatos” haláltól való megváltást várja, a lelkiismeret furdalás és az emberi gyöngeségek, a vétkek alóli feloldozást. Valamint a választ arra, hogy honnan a gonosz, isten mért engedi a működését és miért engedi a sok szenvedés megtörténtét. A Megváltó válasza nem az emberi értelemmel felfogható tudásra utal, hanem egy platonikus ihletettségu metafizikus lényegiséget sejtet: „Minden hang, minden sugár mondja néked / A megfejtést. – De ha te mégsem érted! / Tán ha lehull rólad »föld gondolatja«, / A test – az újabb változás megadja / Neked fogalmát egy nagyobb világnak, / Mit most látsz: csak névtelen fények – árnyak.” A Megváltóval való beszélgetésben Donna Juanna alakja szinte groteszkké válik: egyrészt nevetségessé lesz a kacérkodása révén, hiszen éppen ő esik abba a hibába, melyet a férfiaknál olyannyira megvetett és felszínesnek ítélt, másrészt tragikus is marad értetlenségében. A Megváltótól való elhagyatottsága sejteti, hogy a szépség jelképes alakja, ő maga, megváltatlan marad.

Madáchi örökség továbbá az eszmék ideájának és azok megvalósításának végletes egymásnak feszülése, mely Czóbel Minka művében a különböző szerelemfelfogások vonatkozásában érvényesül: az anya örületként felfogott, a halállal párhuzamba állított szerelme; az udvarlók – Don Salvador és Don Pedro – saját gyönyörűségüket vagy

a faj fenntartását szolgáló szerelemfelfogása; a harmadik felfogás Don Fernandoé, a csillagászé, aki a fájó boldogtalanságot azonosította a szerelemmel. Don Juan pedig, elvetve és megtagadva korábbi érzéki szerelemfelfogását – a célját soha el nem érő – szerelmes vágyódást vélte az igazi szerelemnek. Végül valamennyitől eltérően Donna Juanna, elutasítva a szerelem érzékiségét, testiségét és a gyermeknemzést, mely „egy lényt dob mindig a halálba”, a mű legvégéig keresi az eszményi szerelem metafizikai lényegét. Azonban ezt a tudást nem kapja meg, sem ennek megvalósulásában nem lehet része. Elkárhozása előtti utolsó dalában még mindig egy nem létező („nem vagy, s nem voltál”); ambivalens módon leírt; platóni ideaként megfogalmazott „Örök, nagy Szerelem”-re vágyódik. Végül az *Epilógus*, a X. jelenet, mintegy kiegyenlítéskeppen, az utast kísérő aggastyán szájába ad egy utolsó szerelemfelfogást, mely Donna Juanna metafizikus magaslatokba emelt idealisztikus szerelemfelfogása helyett a mértékletes-ség és a kölcsönös megértés elvét vallóan, a természetes szerelmi érzés megtalálására int és mindössze két sorba tömöríti az ember számára felfogható és egyben megélhető szerelem lényegét: „Pedig milyen szép, hogyha a nő és férfi / Mértékletesen szeret, egymást érti.” E két sor életközeli és életbölcseleti tartalmával egyben a legátfogóbb ellentétet állítja fel a műegész összes szerelemfelfogásához képest, mivel e két sor a szerelem megélhetőségét állítja szembe a mű egészében megfogalmazott variációkkal: a nagyon is praktikus (a szerelem, mint gyönyörforrás, illetve a fajfenntartás eszköze) szerelemfelfogással, vagy az életidegen, a misztikus, vagy éppen a metafizikus szerelemfelfogásokkal szemben. Valamennyi szereplő boldogtalanságának oka egyoldalú szerelemfelfogásuk. A főszereplők elkárhozásának oka pedig a végletesen eszményiesített szerelemfelfogásuk. Donna Juanna bűne pedig a legsúlyosabb, mivel a szerelmet metafizikus eszménnyé torzító felfogása együtt járt az életidegenséggel, természeti lényének, női mivoltának a megtagadásával. Végzetes sorsa így a halál, az elkárhozás volt. Donna Juanna tulajdonképpen ugyanazt a hibát követte el, melyből Ádám csalódásai is fakadnak a *Tragédiában*: míg Ádám az eszméket gondolta el valóságos létezőkként, addig Donna Juanna a szerelem eszményét vélte annak. Donna Juanna elkárhozása előtti dalában némi gondolati analógiát láthatunk az ür-szín Ádámjával. Itt Ádám anyagi lététől elszakadva a végső megsemmisülés határáig jut, mivel a tisztán platóni ihletettségu „gondolat s igazság végtelen” voltát állítja, a szellem elsődlegességét és függetlenségét az anyagvilágtól, a testi létezésétől; hasonlóan Donna Juanna az „Örök, nagy Szerelem” iránti metafizikus vágyában semmisül meg.

Összegzésképpen: Czóbel Minka műve egy szabad újra-alkotás, a továbbírás és továbbgondolás révén az analógiák különböző módjait láthattuk a *Tragédiához* viszonyítva. Alapvető filozofikus párhuzamnak vélem, hogy az ádám metafizikai minden-tudásra és a metafizikus megvalósultságra való vágyódással analóg a Donna Juanna-i motiváció, mely egyetlen eszmény, a metafizikus módon felfogott szerelem megismerésére és megvalósítására törekszik. S ahogy az ádám kérdésfeltevések a metafizikai minden-tudásra irányulnak, úgy Donna Juannáé is a szerelem témáját illetően: „Olyan volt *akkor* is a véges ember? / Szeretett-e végtelen szerelemmel? /

Nemesebb volt-e vágya, szenvedélye, / Gondolatának volt-e fénye, mélye?” Végkövetkeztetésük is analóg: Madáchnál a metafizikai lényeg tudása (irányuljon bármire) nem szerezhető meg az ember számára, az eszme megvalósítására való törekvése a halál határhelyzetébe sodorja az embert, Ádámot; Czóbelnél a szerelem nem élhető meg metafizikai eszményként, mivel halált hozóvá válik Donna Juanna számára. Sőt az erre való törekvés és vágyódás éppen hogy az ember tragikumának legfőbb okozója, Donna Juanna esetében a boldogtalanságáé, a magányáé, majd az elkárhozásáé. A metafizikai magaslatokba emelt szerelem nem élhető meg a földi nő számára, legyen a nő bármennyire is földöntúlian szépséges, ahogy Ádám eszméi sem valósulhatnak meg, legyenek azok bármilyen „szent” és „nagy” eszmék. Nem közvetlen szabad adaptációról, hanem egyfajta szabad újra-alkotásról beszélhetünk a két mű közötti kapcsolódás jellegét illetően, mégpedig a nő számára lényeges tudás, a nő eszményvilága, és korának szerelemfelfogásai felől. A *Tragédia* test és lélek viszonyának inverze schopenhaueri ihletettséggű: *Donna Juannában* a lélek, vágyaival, akarataival, lelkiismeret-furdalásaival elnyomja a testet, uralkodik felette és gyöttri azt, míg Ádámnál éppen testi-biológiai léte korlátozza „büszke lelkét”. Szembetűnő az analógia a *Tragédia* álomszíneinek történelmi alakváltozatai és Donna Juanna álomszerű találkozásai között (Julius Caesarral, Szent Ágostonnal és a Megváltóval). Párhuzamos vonás a korra jellemző filozófiai eszme-mozaikok megléte, továbbá a végletes ellentételezések gyakorisága, valamint a szerelem és a halál összekapcsolódása. Azonban amíg a *Tragédia* történelmi színeiben Ádámra – közvetve – vetül a halál árnyéka; addig ez a *Donna Juannában* közvetlenül a főhősnő végzetes sorsa lesz, mégpedig a megváltás nélküli (misztikus) halál.⁶⁰

III.3. A *Tragédia* továbbírásairól

Karinthy Frigyes a legváltozatosabb irodalmi műfajokban rögzítette Madách művének hatását.⁶¹ Nemcsak gyermekkori naplójában lelkendezett a budapesti Nemzeti Színház 1900-as januári *Tragédia*-előadásáról, majd olvasmányélményéről, hanem felnőttként is, a Nyugat 1923-as Madách-emlékszámban megjelent esszéjében: „Ha az Ember tragédiájából nem maradt volna fent más, mint az a papírlap, amire Madách feljegyezte a dráma ötleteit – ha soha meg nem írja, csak a tervet, a dráma meséjét röviden, néhány szóban – ez a terv, ez a vázlat elég lett volna hozzá, hogy nevét fenntartsa s úgy emlegessék őt, mint a legnagyobb költők egyikét”. E mélyen elemző írásában többek között kijelenti, hogy Madách műve nagyszerűbb és tökéletesebb alkotás Goethe *Faustjánál*,

60 E részfejezet Madách-monográfiám „A *Tragédia* első 'továbbírása' – Czóbel Minka: *Donna Juanna*” című fejezetének összegzése. Vö. MÁTÉ: *i. m.* (2018), 271–288.

61 Vö. *Tragédia-átfordítások Karinthy Frigyes írásaiban*. Szerk. NAGY Edit, Szeged – Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2011.

páratlanul elmés és eredeti, világirodalmi rangú.⁶² E centenáriumi emlék-számban Madách fő műve Karinthytól „kapta a legméltóbb méltatását”.⁶³ Hozzáteszem: Babits Mihálytól pedig a legtömörebbet a filozofikusságát illetően.⁶⁴

Karinthy Frigyes *Kötéltánc* című, ma kevésbé ismert regénye a *Tragédia* inspirációján alapul, melyben modern kori humanista főhősét véglegesen elbuktatja a gyűlölködés világában, a lelkesedéseit követő csalódásainak következményeképpen. Az *Így írtok ti* egyik dráma-paródiájaként olvashatjuk például *Az embrió tragédiáját*.⁶⁵ Ezentúl Karinthy számos kisebb szatirikus tárcájában belebotlunk a *Tragédiára* tett intertextuális utalásokba, főként a három főszereplő jelképesse emelésébe, például *Az ember tragédiája vagy majd a Vica; a Harmadik B) szín; Az elfogulatlan kritika; a Minden más-képp van* című szatírakban vagy *A ferde vonal* című írásában.

Karinthy Frigyes a *Tragédia* egy-egy történelmi színének struktúráját leghívebben *Tizenhatodik szín*⁶⁶ című színművében, irodalmi karikatúrájában követi. Intertextuális utalásaival pontosan kijelöli a kapcsolódási pontokat, mind a második prágai, mind a madáchi londoni színhez, többek közt darabja alcímével is: „*Az ember tragédiájának újonnan felfedezett része, mely az eredeti kiadásból véletlenül kimaradt, s amely a Kepler- és a Tower jelenet közé volt ékelve. Madách Imre utólagos jóváhagyásával kiadjuk.*” Hasonlóan Kosztolányi *Lucifer a katedrán* című színműéhez, ’játékosan’ saját korára aktualizálva írja, gondolja tovább a pretextust, szabad újra-alkotásként.

A *Tizenhatodik szín* Karinthy egyik kedvenc kávéházában, a New Yorkban játszódik, a szerzői instrukció pontos leírása szerint: „Fényes helyiség a New York irodalmi kávéház földszintjén. Elöl asztalok és székek, könyves- és újságospolc. Pincéruhás férfiak sürognek-forognak. Olvasásba és írásba elmélyedt vendégek. Egy kis lány ibolyát és “Pesti Futár”-t árul. Az ablakokon keresztül széles pászmákban süt a nap. Távolról Kar énekel: eleinte alig hallhatóan, aztán erősebbé válik, mintha közelednék a hegyek felől.” Ádám, mint vidéki szerkesztő, Lucifer, mint könyvügynök jelenik meg. A londoni szín elejének pretextusát, a Kar „versenydal”-át travesztikussá parafrázálja paródiájában, mivel az „Álhírlapírók Kar”-ának versenydalában kizárólagosan az anyagi haszonszerzésre buzdítja a művészet területein munkálkodókat: „ÁLHÍRLAPÍRÓK KARA távolból. / Zúg a tenger, zúg az élet, / Ez nem véletlen, ez vélet, / Zúg az által, zúg a főleg, / Ó előleg! Ó előleg! (...) Ó, átalány! Ó, átalány! /Lapot kéne alapítani! / Ó, Hatvany! Ó, Hatvany! / Csinálni kéne új revüt / Ó, az beüt! Ó, az beüt! / Napilapot, alabárdost, / Kis Színházat, à la Bárdost, / Írok darabot, tanti, én / Ó tantième, ó tantième, / Egy millió, két millió,

62 KARINTHY Frigyes: *Madách* = Nyugat, 1923, 2. sz., 113–123.

63 SZILI József: *A Tragédia iróniája (Szélgjegyzetek Karinthy Madách-tanulmányához)* = Palócföld, 2008. 3. sz., 29.

64 BABITS: *i. m.* (1923), 170.

65 Emellett *Az emberke tragédiáját* majd fia, Karinthy Ferenc állítja össze a hagyatékban talált kézirat alapján. Vö. KARINTHY Frigyes: *Így írtok ti*. Szerk. UNGVÁRY Tamás, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979. 283–288., 469–485.

66 Uo. 235–250.

/ Lapokba nagy ribillió, / Vagy egy mozt, vagy egy mozt, / Az jól hoz itt, az jól hoz itt, / Téren és minden koron át, / Jaj! koronát! jaj! koronát! / Egy koronát! / Holnap visszaadom! / Holnap! Holnap! / Holnap visszaadom! / H...o...o...l...” Továbbá a második prágai jelenethez való tartalmi kapcsolódási pontokat is kijelöli a – „Bár nem tanulja senki, minden érti” és a „szabad szót ad a rejlő gondolatnak” – madáchi sorokra vonatkozó idézőjeles intertextuális utalásaival. Majd Lucifer által kimondottan, az Eszme értő és szabad közvetítésének ádámí óhaját, vágyott jövőképét jelöli meg *A Tizenhatodik színt* bevezető párbeszédében: „ÁDÁM / Mily ország ez s mely nép, melyhez jövénk? / LUCIFER / Kívántál kort, amelynek hajnalán / Az Eszmét érti s istápolja minden / S a vak tömegnek nyíltan hirdeti, / Kimondott szót s merészen szárnyalót, / Mely szebb szavakkal szebbet mond; / s a nép Megérti, mit a gondolat sugall / S a gondolat hatalmas szózatát / „Bár nem tanulja senki, minden érti.” / Nem így beszéltél? Nos, helyben vagyunk. / Tekints körül e csarnokok falán / S a síma márványasztalok felett, / Hol görnyedezve ül Korszellemed S fajod. / Itt minden eszméket teremt, / Ez mind az ihlet hős lovagja itt, / Művészetének önbízó hevét / Itt minden egyes fennen hirdeti / S nyíltan bevallja: „Én művész vagyok.” / Művész, az Eszme s Szépség hőse hát. / És minden érti az igaz valót, / Bár nem tanulja.” A luciferi ironikus felvezető után Ádám egy veszekedésbe csöppen, tanúja lesz, miként keverednek perpatvarba a New York irodalmi kávéház (ál) hírlapírói egy színésszel. Teljhatalmú főnökük, Kád, tiszteletteljes bemutatkozásukra ekképpen válaszol: „KÁD: Hallja, ne dumáljon nekem, mer’ a szájára ülök. Ha tud valamit valakiről, akkor beszéljen, tíz kroncsiig tuti, másképp steigoljon innen a sárgába. ÁDÁM: Ó Lucifer, mi rettentő beszéd! / Hová lett nyelvünk, a dicső, s nemes, / Holott szavában e nyeglének itt / Külvárosoknak szennye háborog.”

Ádám a „minden érti” helyett a meg nem értést, a veszekedést tapasztalja, a „szabad szó” helyett a pénzszerzés szolgálatába állított hírlapírást. Majd kiábrándulását az Eszme tartalmának, a „gondolat hatalmas szózatá”-nak öncélú okoskodása teszi teljessé, egy újabb szereplő, a szociálfilozófus révén, aki egyben karikatúrája a tudós-
nak, a prágai szín Nyegléjének is: „SZÓSZ a szociálfilozófus, Ádámhoz: Az, hogy itt egy külvárosi, hogy úgy mondjam nyelvgörbe képződik, az egy kultúrjelenség, amit kultúr csavarodásnak nevezhetnénk. A fajiságnak egy talajrétegződése szemlélhető az effajta kifejezésekben, mint “dumálni” meg “steigolni”. Bomlott kultúréletünk nőpéldányai és hímegeidei mintegy csúcsgörbái ennek a fajiságnak. Különb pedig, úgy hallom, ön jambusokban beszél: ez egy jellemző kultúrjelenség. Ön egy elfajult kultúrgegyede, hogy ne mondjam, kultúrparazitája ennek a kornak: az első csimpánzság jellege önben elfajlagosodott, és holmi gondolkodási és értelmi sallangokat vett föl. Ön egy kultúr csimpánz. ÁDÁM: *fölháborodva*. Hogyan? Csimpánz, én? Hah, te gaz lator, / Hiába voltam Kepler s Márius / És Hellászbán hiába harcolék / Különb eszmékért, mint e korcs tömeg? / Hiába törtem eszmék gádoorán / Az Űr színéig, s szembeszállva, hah, / Az elemekkel, mindhiába szálltam / Az űrbe vissza, csillagok közé, / Hogy visszahullva, ember, képedig, / Sárral dobál – s csimpánznak elnevez / E nyegle képű és csupaszig legény? / Majd megtanítlak, korcs!”

Az ádami – a falanszter-szín szolámát és az űr-szint is felidéző – felháborodás után a londoni szín vásárteréhez hasonlóan tovább folytatódik a saját jelenére jellemző irodalmi, művészeti élet tipikus szereplőinek a felvonultatása. A fenyegetőző, zsaroló drámaíró és a diktatórikus szerkesztő után – aki Ádámot (mivel az nem tud választani a neo-impresszionizmus és a nio-neo-impresszionizmus között) zenekritikák írására, Lucifert pedig gyermekversek írására kényszeríti – csalódása teljessé válik: „Elég – elég... Ó, borzalom fog el! Lélektelen vásárt találtam ott, / Hol eszméket s igazságot kerestem”. S mivel az álhírlapírók is megrohanják a kézírataikkal, úgy érzi, menekülnie kell előlük. Végül a végső kiábrándulás *A Tizenhatodik szín* fiktív jelenkorából: a kávéház agg, harisnyát kötögető ruhatáros nőjében Ádám felismeri a valamikori Évát, aki egy mondatot súg neki: „Ádám, én költőnőnek érzem magam”. Ádám ezután ordítva rohan el Luciferrel együtt és „Elsüllyednek”.

Kosztolányi Dezső 1923-ra már kiábrándult a kommunista forradalomból, megundorodott a háború értelmetlen, szörnyű vérengzéseitől, s mindezt betetőzte a trianoni döntés tragédiája. Ezért vállalta el a *Vérző Magyarország* című antológia szerkesztését, „konceptiójának is ez a lényege: bizonyítani, hogy az ország trianoni feldarabolása képtelenség.”⁶⁷ Ez a képtelenség vetül rá *A Lucifer a katedrán (Játék egy felvonásban)* című színművére is, mely a Nyugat 1923-as Madách-émlékszámának a végén jelent meg,⁶⁸ Karinthy Frigyes, Kuncz Aladár, Füst Milán, Babits Mihály kiváló Madách-tanulmányai után egy groteszk parafrázisként, egyfajta szabad újra-alkotásként, mely egyszerre komoly és játékos, fiktív és valóságos.

A történet a Madách-ünnep évében, 1923-ban egy tanári szobában játszódik, szokványos díszletek között, meglepő elemként a katedra fölött Madách mellszobra látható. A főszereplők: Ádám, a mindenét elvesztett egyszerű polgár; Éva, a nem „kékvér, de kékharisnya”; Lucifer professzor, aki a trianoni ’békeművet’ büszkén a sajátjának is tartja. Ádám dolgozni szeretne e pénzért loholó világban, a tanári pálya mellett dönt, mivel „Mindig ezért lobogtam: / Közölni mással azt, amit tudok, / Fáklyázva égni éjszakák kódén. / (Elakad) / S mondd, Lucifer, megélhetek belőle?” A luciferi válasz ironikus: akik ma dőzsölnek, és mindent megkapnak pénzükért, a nagyszerű jelen építői, a tudósok, a bölcselők, a tanárok. Míg a megvetettek és a kivertek: a kereskedők, az árdragítók, a „tökfejek”. Ádám bizakodik, hiszen a „Jó a magasban és a rossz alant”, és e dicső, igaz kort csak köszönteni lehet. A tanári pályához azonban diploma kell, melyet Lucifer professzor adományozhat – emberbőrből. Ádám vizsgáztatása két tanár előtt zajlik, Lucifer, a tisztes ősz szakállú egyetemi professzor, több akadémia tagja mellett Éva, a csinos fiatal lány (nagy pápaszemet viselő, „nem feminista” akadémikus) a vizsgáztató. A tárgy irodalmi, a szobor kapcsán maga Madách, kiért Éva rajong, míg Lucifer fanyalog, mivel szerinte Madách jelentéktelen és már kimerített témakör. Csupán bölcs, ám nem igazi poéta, hiszen nyelve fanyar, pesszimista, s fő műve az

67 Vö. KISS Ferenc: *Az érett Kosztolányi*. Budapest, 1979, Akadémiai Kiadó, 92–95.

68 KOSZTOLÁNYI Dezső: *Lucifer a katedrán* = Nyugat, 1923, 2. sz., 152–160.

ember bukásáról szól („Látjuk az ember sivár kudarcát”). Az ádami Madách-felfogással („ő egész volt, s nékem is egész”, „hisz az égi szikra oszthatatlan”) szemben Lucifer részekre szabdalja, hasonlóan kora kritikusaihoz, akik pesszimiztára és optimiztára, nyelvművészre és rajongóra vagy Faust-utánzóra bontják szét szellemiségét. Ádám szerint Lucifer magát a teremtő költészetet tagadja meg véleményével, s ezzel együtt az őt megteremtő költőt is, hiszen Madách „a te istened, / Ki drága fájdmából alkotott”. Itt nyílik meg a színműben a valóság és az irodalom felcserélhetősége. A vitában Éva Ádám mellé áll. Végül Lucifer veresége akkor lesz teljes, amikor érveire, az ádami történelmi alakváltozatok „Korcs tévedő” címkéjére és a „Tudod ki vagy?” kérdésére Ádám így válaszol: „Határtalan nagyság vagyok: az ember. / Véres valóság és sírás: az ember. / Igazság és hazugság: én, az ember.” Majd hiába hánytorgatja fel Lucifer Éva áruzásait, Éva Ádám mellé állva Madách szószólója lesz, életútjának felidézője, mert „ő a Megbocsátás és a Jóság”. Lucifer számára elviselhetetlenné válik Ádám és Éva egymásra találása, közös Madách-ünnepélyük, s mielőtt eltávozik, még visszaszól, miszerint a végső győzelem úgyis az övé lesz, mivel három kötetben, kétezer lapon fogja bírálni Madáchot, aki „lángész lehet”, de ő majd ördögi kritikus lesz. A befejezésben megváltoznak a díszletek, Ádám és Éva mintha hosszú álomból ébrednének, majd elkezdik olvasni *Az ember tragédiáját*.

Kosztolányi színművének befejezése igen eredeti, szinte a későmodern regényekre emlékeztető, hiszen azzal ér véget, hogy Ádám és Éva elkezdik olvasni saját maguk történetét, *Az ember tragédiáját*, mely „A mi tragédiánk. / Tragédiája nagynak és kicsinynek”. Az alapötlet egy körköröségen alapuló, decentralizált dilemmát is sejtet: mi van előbb, a valóság vagy az irodalom, illetve Madách fő műve vagy Kosztolányi szabad újra-alkotása? Ádám, Éva és Lucifer ugyan a *Tragédiában* megjelenő karakterrel bírnak, azonban dialógusaik egyszerre kapcsolódnak a *Tragédia* szövegéhez, annak értelmezéstörténeti hagyományához és a madáchi élettörténetek közegehez is. Kosztolányi újraírva Ádám és Éva történetét, az Úr pozíciójába az alkotó, a teremtő Madáchot, a költőt helyezi és mindemellett többszörösen is játszik: egyszerre parafrázál, átír és egyben újraír, groteszk és ironikus mozzanatokkal, meglepetésekkel telített, oda-vissza irányuló kapcsolatrendszerrel teremtve a *Tragédiával*, valamint rezonálva korának politikai és társadalmi kontextusára is; az irodalom és a valóság felcserélhetőségének nyitva hagyásával. Ily módon az általam elemzett irodalmi művek közül ugyan a legtávolabbra kerül a madáchi pretextustól, ám mégis megmutatja a legfőbb kapcsolódási pontokat annak továbbgondolhatóságával és aktualizálhatóságával együtt. Ez a típusú szabad újra-alkotás egy olyan szépirodalmi transzformációnak tekinthető, mely igen eredeti volt száz évvel ezelőtt.

Megjegyzem, a *Tragédia* továbbírásának – Karinthy A *Tizenhatodik szín* és Kosztolányi *Lucifer a katedrán* színjátékai után – egy újabb állomása: *Az ember tragédiája 2.0* című darab, igen közel a bicentenáriumhoz. A Színházi Dramaturgok Céhe 2021 végén az „Évad legjobb magyar drámája” díjjal ismerte el a székesfehérvári Vörösmarty Színház felkérésére készült és a színházi társulat közreműködésével közönségikert is hozó,

négy önálló egységből álló, négy és fél órás darab szerzőit, Darvasi Lászlót, Márton Lászlót, Tasnádi Istvánt és Závada Pált.⁶⁹ Az *ember tragédiája 2.0* egy olyan elgondolkodtató, korunk problémáival is szembesítő tér-és időutazásnak bizonyult, amely egyben a 20. század dicső és dicstelen, legmagasztosabb és legmélyebb állomásaira viszi el a nézőt, Ádám, Éva és Lucifer aktualizált alakváltásain keresztül, szinte folytatva Karinthy és Kosztolányi szabad újra-alkotásait.

⁶⁹ Forrás: <https://www.szekesfehervar.hu/az-evad-legjobb-magyar-dramaja-az-ember-tragediaja-2-0>
(Letöltés: 2023. január 30.)

IV. A MADÁCH-KULTUSZ ÉS A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET

IV. 1. Madách-kultusz – Madách-szobrok – *Tragédia*-installációk

Az első egész alakos Madách-szobor Sidló Ferenc alkotása, melyet 1937. szeptember 19-én avattak fel Balassagyarmat főterén. Előttörténete 60 évvel korábban kezdődött, a Madách-kultusz kialakulásának meghatározó eseményéhez kötődően, mégpedig 1877-ben a Madách Emlékügyi Bizottság megalakulásán történt felvetéshez, miszerint a bizottság tagjai – többek között Komjáthy Anzelm, a költő Komjáthy Jenő apja; Madách hajdani barátja, Szontagh Pál és Pajor István – szobrot kívántak állítani Madách Imrének. Pajor István két évtizeddel későbbi cikke – a Nógrádi Lapok és Honti Híradó lapban megjelenően – ezt a tervet még egyszer, s mellette a Madách-síremlék méltatlan állapotát is szóvá tette.⁷⁰ A Madách Emlékügyi Bizottság jogutódja az 1919. november 3-án megalakult Nógrád Vármegyei Madách Társaság lett. Az országos eseményekben is bővelkedő Madách-centenárium alkalmából, 1923. január 20-21-én a vármegyei Madách Társaság nagyszabású rendezvények keretében emlékezett meg Madách Imréről. Emellett – a szobor-terv első felvetéséhez képest 46 év múltán – egy határozatban rögzítették, hogy Madách egykori politikai szereplésének színhelyén, Balassagyarmaton egy nagyméretű szobrot emeljenek a tiszteletére, mely végül újabb 14 év múltán, 1937-ben valósult meg Sidló Ferenc szobrászművésznak köszönhetően, mintegy betetőződéséként a 20. század első felében, a Madách-centenáriummal felgyorsuló anyaországi kultusznak. A Madách Emlékügyi Bizottság tagjának, Pajor Istvánnak a családi síremlék méltóvá tételére vonatkozó felvetése szintén 1923-ban, a Madách centenárium év alkalmából elevenedett fel, miszerint Losoncon létrejött a „Madách síremlékbizottság”. Majd az 1930-as években Horánszky Lajosnak (1871–1944), a Kisfaludy Társaság tagjának és a Társaság hathatós támogatásának valamint Rigele Alajos pozsonyi szobrászművésznak köszönhetően sikerült egy méltó sírhelyet állítani Madáchnak és családjának, egyben egy szobrot emelve *Az ember tragédiája* mementójaként.⁷¹ E monumentális szobor 1936 óta látható az alsósztrégovai kastély parkjában álló Madách-síremlék részeként, melynek alapzata egyben a kriptá is, ahol Madách Imre és családtagjai nyugszanak. Az erre helyezett 3,2 méter magas, enyhén keskenyedő fehér oszlop tetején áll Ádám 3,6 méter magas bronzszobra (1. számú

70 PAJOR István: *Madách Imre síremléke* = Nógrádi Lapok és Honti Híradó, 1897. július 16.

71 HORÁNSZKY Nándor: *Az alsósztrégovai Madách-síremlék*. Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2005. 13.

képmelléklet). Rigele Alajost, a Pozsonyban élő magyar szobrászt kérték fel az emlékmű megtervezésére és kivitelezésére. A hatalmas oszlop tetején álló, „kitárt karokkal égbe-törő ifjút ábrázoló” szobortervét fogadták el, „akinek alakjáról könnyedén omlik le a testét borító lepel”. 1936. június elején konkretizálódó művészi kivitelezéséről, az ifjú alakjáról (melyet írásaiban soha nem nevezett Ádámnak, az utókortól eltérően) így írt a szobrász: „Mozgalmas drapériát gondolok, mely a test nyugodt ívelésével már szimbolikusan is ellentétben áll. Sok vágyakozást igyekeztem belevinni, s azt hiszem, ez sikerült is. A nagyszerű környezet megkívánja, hogy a szobor magasságát emeljük. [...] A szimbolikusan is legszebb megoldás az, amely azt mutatja, hogy az 'Ember égbevágó lelke' Madách sírjából emelkedik ki.”⁷² A leomló lepel (az anyag jelképe és emellett sikeres statikai megoldása a monumentális emlékműnek) és az égbe törekvő, felfelé ívelő ifjú alakja az ember anyagi és szellemi mivoltának ellentétes irányultságát egységesíti, a magasabb szférák felé irányuló szellemiség dominanciájával.⁷³

Az 1923-as Madách centenáriumot tíz év múlva egy újabb évforduló követte: *Az ember tragédiája* Nemzeti Színházi ősbemutatójának, az 1883-as Paulay Ede-féle rendezés és színre vitel 50. évfordulója. Egy évre rá az 500. színpadi előadást ünnepelték, bécsi Burgtheater 1934-es bemutatójával, melyen „a magyar szellemi és politikai élet prominens képviselői is részt vettek. Az előadást a rádió is közvetítette.” – írja Enyedi Sándor.⁷⁴ A január 23-ai ünnepi bemutatót április 29-ig összesen 24 előadás követte, és egy igen gazdag bécsi és budapesti kritika- és cikk áradat. Többek között Németh Antal méltatása, aki egy év múlva már a Nemzeti Színház igazgatójaként és rendezőjeként több alkalommal is színre vitte *Az ember tragédiáját*. Szerinte „a dráma igazi léte a színpadon kezdődik.”⁷⁵ A *Tragédia* színházi ősbemutatóját övező ünnepi alkalmaktól motiváltan alakult meg Budapesten a Madách Imre-emlékbizottság 1934-ben, amelynek elnöke Ravasz László püspök lett.⁷⁶ Majd két év múlva a szoborbizottság is, szintén a református püspök elnökletével, azonban az ő eredeti céljától eltérően a bizottság már nem Madách alakját, hanem egy jelképes, *Az ember tragédiája* szellemiségét kifejező szoborcsoportot terveztek a budapesti Margitszigetre. Az 1938 tavaszán lezárult eredmény alapján Kisfaludi Strobl Zsigmond alkotása került ki győztesen, melynek gipszformája ugyan elkészült, de a második világháború alatti bombázáskor, bronzba öntése előtt megsemmisült.⁷⁷ Csaknem szűk négy évtized múltán, ha nem is a madáchi drámai költemény szoborcsoportjával, hanem egy egész alakos Madách-szoborral, mégis csak gazdagodott Budapest, mégpedig Vilt Tibor Madách-szobra révén, melyet

72 Rigele Alajos az idézett levelet Horánszky Lajoshoz írta. HORÁNSZKY: (i. m.) 2005. 19., 22.

73 MÁTÉ: i. m. (2018), 270–271.

74 ENYEDI: i. m. (2010), 254.

75 NÉMETH Antal: *Az ember tragédiája színpadon*. Budapest, Budapest Székesfőváros kiadása, 1933. 8.

76 RAVASZ László: *Szobrot Madách Imrének* = Magyar Hírlap, 1934. február 2.

77 Vö. KISFALUDI STROBL ZSIGMOND: *Emberek. és szobrok*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadó Vállalata, 1969.

1973-ban, a költő születésének 150. évfordulóján állítottak fel ott, ahova eredetileg a szoborcsoportot tervezték, a margitszigeti Rózsaligetben.

A Nógrád Vármegyei Madách Társaság 1923-as határozatának megvalósítása, a balassagyarmati köztéri Madách-szobor terve 1935-ben indult el, ekkor írt ki a vármegye egy zártkörű pályázatot, melyen a megbízást végül Sidló Ferenc kapta meg. Sidló Ferenc (1882-1954) szobrászművész az Iparművészeti és a Képzőművészeti Főiskolán, majd Stróbl Alajos mesteriskolájában, valamint Bécsben, Münchenben és Rómában tanult, itt 1906-tól a Műbarátok Köre ösztöndíjával élt három évig (a nyarakat a gödöllői művésztelepen töltötte). Leginkább az érett reneszánsz olasz művészet, Michelangelo és Raffaello művészete hatott rá. 1912-ig a gödöllői,⁷⁸ majd a budapesti művésztelepen alkotott, 1924 és 1948 között pedig a Képzőművészeti Főiskola tanára volt, majd a harmincas években már elismert művész, jelentős köztéri alkotások létrehozója. Például a nógrádiak számára ilyen alkotása a rárósmulyadi (mulai) római katolikus templom angyalfigurái (1910) vagy Nagyszokolyban és Kalocsán az első világháborús emlékművei, illetve – közvetlenül a Madách-szobor elkészülte után – az 1938-ban felavatott székesfehérvári *Szent István király* szobra, sőt a szegedi Pantheon számos szobra és domborműve is az ő alkotása.⁷⁹

1937. szeptember 19-én, pontosan 70 évvel később valósult meg a hajdani Madách Emlékügyi Bizottság tagjainak álma: Balassagyarmaton felavatták Sidló Ferenc szobrászművész Madách-szobrát (2. számú képmelléklet), egy nagyszabású, országos híradású avatási ünnepség keretében.⁸⁰ Az egész alakos, ülő Madách-szobor informatív és egyben lenyűgöző, ma is. A szobor monumentalitásával összhangban álló részletek a madáchi megélt élet szerepeire utalnak: a zsinóros ruha a vármegyei táblabíróra és országgyűlési képviselőre; a kettős kézmozdulat a költőre és főművének legfőbb üzenetére; a kissé lehajtott fej pedig talán a bölcselőre. A szilárd kompozíció, az idealizált magabiztos alak egyszerre klasszicizáló és romantikus; a kötömbön ülő monumentális alak stabilitásának szinte nekifeszül a köpeny redőzetével is kiemelt dinamizmusa és karmozdulatainak erőteljessége. Az „erő szobrászának”⁸¹ is nevezett művész – Madách kar- és kézmozdulataival – egy egészszé kapcsolta össze a költőt és *Az ember tragédiáját*, meglátásom szerint. Mivel a szobrász a karok ellentétes irányultságának jelképiségébe a drámai költemény filozófiai esszenciáját, a fenti szférát a lenti szférával való összekapcsolódását tömörítette. Az égi szféra – az idealisztikus, a szellemi, a transzcendens – és a földi szféra – a materialisztikus, az emberi gyarlóságokkal terhelt realitás, a mindenkori valóság – irányultságainak ellentétességét jelzi, ám mégis ezen ellentétek szerves együttlevőségét állítja e szobor, miként ezt teszi maga Madách is drámai

78 Vö. GELLÉR Katalin – KESERŰ Katalin: *A gödöllői művésztelep*. Budapest, Céger Könyvkiadó, 1994.

79 *Művészeti lexikon. Negyedik kötet*. Szerk. ZÁDOR Anna és GENTHON István. Budapest, Akadémia Kiadó, 1968. 275.

80 *A Madách szobor avatási ünnepsége* = Nógrádi Hírlap, 1937. szeptember 26.

81 HARSÁNYI Kálmán: *Sidló Ferenc* = Magyar Művészet, Harmadik évfolyam, 1926. 5. sz., 260.

http://www.epa.hu/02300/02304/00024/pdf/mmuneszet_1927_05_251-266.pdf (Letöltés: 2022. július 6.)

költeményében.⁸² Ha művészettörténeti párhuzamot keresünk, akkor a megformált Madách olyannak tűnik ellentétes irányultságú kar- és kézmozdulataival, mintha Sidló Ferenc egyetlen bronz-alakba öntötte volna Raffaello Santi *Az athéni iskola* című freskójának Platónját, a felfelé, az ideák égi birodalma felé mutató kezével és Arisztotelészt, a lefelé irányuló, a földi valóság felé mutató kézmozdulatával.⁸³ Ha pedig a szobor monumentális és erőteljes alakjára tekintünk, annak ülő testhelyzetére, a lábak elhelyezésére és az arc konok elszántságára, akkor Michelangelo *Mózes*e jut(hat) eszünkbe. A párhuzam nem véletlen, hiszen a művészre: „Saját bevallása szerint a Rómában eltöltött három esztendő döntő befolyással volt egész művészi pályafutására.” Harsányi Kálmánt (a költőt, író, drámaíró és az esszéistát) idézem az 1927-ben, a *Magyar művészet* folyóiratban megjelent tanulmányából, melyben Sidló Ferenc művészetét méltatja és életútját – önéletrajzi visszaemlékezéseken is alapulva – mutatja be. Ma is olvasható írásában hosszasan idézi Sidló szavait a római hatásokról: „Egy letűnt kor pompázó kultúrájának döbbenetesen komor emlékei, a gigászi romok, visszazárnyaltattak a múltba, és én százszor éltem át az emberiség végtelenből jött s végtelenbe menő történelmét. Ebben a világban mélyen kellett lélekzeni, s az emberi életet, formákat és arányokat csak életnagyságon felüli megjelenésben lehetett szemlélni. (...) Michelangelo úgy emelkedik az európai művészet fölé, mint egy fölmérhetetlen magasságú komor hegy, melynek óriási árnyékában minden és mindenki eltűnik.”⁸⁴

A további két egész alakos Madách-szobor – Varga Imre 1969-ben felavatott salgótarjáni és Vilt Tibor 1973-ban átadott margitszigeti alkotása – a 20. századi Madách-kultusz második nagyobb felerősödéséhez kötődik. Azonban ennek sajnálatos előzménye volt, hogy a *Tragédiát* a Magyar Kommunista Párt 1948-tól 1955-ig betiltotta színházi előadásként, és 1954-ig új könyvkiadásban sem jelenhetett meg, Lukács György és Révai József ideológiai kritikájának következményeképpen.⁸⁵ Csak lassan, csaknem tíz évig tartóan, a költő halálának 100. évfordulójára, 1964-re oldódott fel a marxista elutasító tendencia, a (kötelező) ideologikusság alóli felszabadulási folyamat, melynek alakítója a színházművészet és az irodalomtörténet illetve az esztétika volt.

Waldapfel József irodalomtörténész, akadémikus a *Madách igazáért* című előadása már 1951-ben elhangzott az első magyar irodalomtörténeti kongresszuson.⁸⁶ Majd 1952-ben egy hajdani Lukács-tanítvány, Heller Ágnes első férjének, Hermann István filozófusnak, esztétának (szintén akadémikusnak) jelent meg az érvelése, miszerint kevés olyan magyar drámánk van, mely „akár pozitív, akár negatív irányba a magyar

82 Vö. MÁTÉ: *i. m.* (2018), 78–263.

83 MÁTÉ Zsuzsanna: *A gondolkod(tat)ó kép. Raffaello Santi Athéni iskola freskójának képfilozófiai megközelítése* = Magyar Művészeti Akadémia lapja, 2022, 1. sz., 36–45.

84 HARSÁNYI: *i. m.* (1926).

85 KOLTAY Tamás: *Az ember tragédiája a színpadon* (1933–1968). Budapest, Kelenföld Kiadó, 1990, 185–215.

86 Vö. WALDAPFEL József: *Irodalmi tanulmányok*. Budapest, 1957. 440–466.

ideológiai életre és így közvetve a magyar társadalmi életre jelentős hatást gyakorolt”, Madách fő művét pedig ilyennek vélte.⁸⁷ E feloldódási folyamat további alakítója Sötér István 1955. november 21-én Madáchról elhangzott akadémiai székfoglaló beszéde volt,⁸⁸ 1958-ban Madách válogatott műveinek megjelenése Sötér bevezetésével; 1965-ben pedig *Álom a történelemlről* című elemző könyve,⁸⁹ és ugyanekkor az általa szerkesztett *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig* negyedik kötetének Madách-fejezete.⁹⁰ Az ideológiai elnyomás alóli felszabadító folyamat a színházművészetben is elindult, a budapesti Nemzeti Színház 1955-ös első, kiemelkedő előadásával (Gellért Endre, Marton Endre és Major Tamás rendezésében), és az 1959-ben újraindított Szegedi Szabadtéri Játékokon Major Tamás 1960-as szövegű és filozofikus, hatalmas sikert hozó rendezésével.⁹¹

Az ideológiai kritikák alóli, szűk egy évtizedig tartó felszabadulási folyamat felől így már kevésbé meglepő a Fővárosi Tanács VB 1964. novemberi Madách-szobor pályázati kiírása, a költő halálának 100. évfordulója kapcsán. A gyors eredményhirdetés szerint Vilt Tibor szobrászművész (1905–1983) – akinek mestere Kisfaludi Strobl Zsigmond volt – kapta meg a megbízást egy egész alakos Madách-szobor alkotására, mely hamarosan el is készült, azonban csak jóval később, 1973-ban, a költő születésének 150. évfordulóján helyezték el a margitszigeti Rózsakertben, ahova eredetileg, mestere, Kisfaludi megsemmisült *Tragédia*-csoportszobrát szánták még 1938-ban. Vilt Tibor az 1960-as években egyike volt a modern magyar szobrászat megújítóinak, s példaképe a fiatal művésznemzedéknek. Bronz szobra egy kőtömbön ülő, ám mégis tettere kész Madáchot ábrázol, jobb kezében írószerszámmal (3. számú képmelléklet). Testhelyzete szinte természetellenes, görcsös; de arca mégis, szinte leírhatatlanul átszellemült, olyan, mintha művének jelenetei, eszméi egyszerre megrémítenék, ám mégis csodálattal töltenék el. A sovány, esendő test és az arc átszellemültségének ellentétesége, a karok tetterekészsége és írásra való felkészültsége: együttesen látnoki karaktert sugároz.

A mélypontról, az 1948-tól 1955-ig való betiltástól 1964-re, a költő halálának 100. évfordulójára új lendületet vett a Madách-kultusznak köszönhetően, nemcsak az irodalmi, művészeti kánonban történtek alapvető változások, hanem az állami intézmények területein is, így például Nógrád megyében 1964-ban múzeumi célokra átadták a csesztvei Madách kúriát, 1967-ben pedig megkezdődött Balassagyarmaton a Madách Imre Irodalmi és Színházi Napok rendezvénysorozata, máig is élően.

87 HERMANN István: *Madách Imre: Az ember tragédiája* = Irodalomtörténet, 1952. 335–353.

88 SÖTÉR István: *Madách Imre* = SÖTÉR István: *Romantika és realizmus (Válogatott irodalmi tanulmányok)*, Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1956. 217–293.

89 Vö. SÖTÉR István: *Álom a történelemlről: Madách Imre és Az ember tragédiája*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969.

90 Vö. *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*. IV. Szerk. SÖTÉR István, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965.

91 KOLTAY: *i. m.* (1990), 190., 216., 221.

1950-től Nógrád megyeszékhelye Salgótarján lett, így részben presztízs, részben politikai szempontok miatt is igényt tartottak egy Madách-szoborra, függetlenül attól, hogy a költőnek nem sok köze volt a városhoz. 1966-ban közvetlenül adtak megbízást Varga Imre (1923–2019) Kossuth-díjas szobrászművész számára, aki a rendszer-váltásig a legtöbbet foglalkoztatott szobrász volt. Hazánkban és világszerte csaknem 300 köztéri alkotása ismert, így például Szegeden az 1964-ben felavatott József Attila bronz-szobra. A Madách-szobor hamarosan el is készült, de csak 1969-ben állították fel (4. számú képmelléklet). A szobor sallangnélkülisége a költő puritánságát hangsúlyozza, alakjának aszketikusságával és a részleteiben is ábrázolt arc esendőségével a beletörődést, a bizonytalanságot emeli ki, mégis – a költő kezeit is magába olvasztó – alak tömörszerűsége révén egyfajta szilárdságot mutat, a testtartással és a köpeny redőzetével jelzett szél ellenében.

A három egész alakos Madách-szobor története a 20. század első és második felében történő, két hullámban összpontosuló Madách-kultusszal függ össze. Ha egymás mellé helyezük e három egészalakos Madách-szobrot, nyilvánvalóvá válik a három szobrászművész eltérő értelmezése, a korszellem által is befolyásoltan. Sidló Ferenc Madácha dinamikus, erős, ám lehajtott fejű, a lenti és a fenti szférára egyaránt mutató; Varga Imre költője esendő és puritán, mégis szilárd; Vilt Tibor látnoki költője aszketikus teste ellenére is minden idegszálával tette, írásra kész. Művészi szabadságuk révén három gyökeresen különböző Madách-emlékezetet teremtettek, melyek egymásmellettségükben kiegészítik egymást. Mindhárom alkotás közös vonása egybecseng *Az ember tragédiája* filozofikus esszenciájával, az ellentétek egymásban levőségével.

A szobrászművészetben a három egész alakos Madách-szobor mellett néhány „Madách-fej”, illetve mellszobor őrzi a költő emlékét. Az alábbiakban azokat a Madách-fej-, illetve mellszobrokat emelem ki, melyek a *Tragédia* utóéletének meghatározó helyszínein láthatóak. Az egyik fejszobor a valahai csesztvei Madách-kúria udvarházában kapott helyet, Magyarország egyetlen Madách-emlékmúzeumában. A nógrádi kisközség kúriájában Madách feleségével, majd gyermekeivel 1845 és 1852 augusztusáig, a letartóztatásig élt, börtönbüntetése után 1853 augusztusától egy hónapot tartózkodott ott.⁹² 1862 augusztusában pedig nevezetes találkozás színhelye volt a csesztvei udvarház, ahogy arra egy emléktábla is utal: Madách itt fogadta a *Tragédia* felfedezőjét, Arany Jánost,⁹³ aki nemcsak „kevés külsimítással”, jobbára a verselés és a helyesírás javításával segített,⁹⁴ hanem Madáchot bevezette az irodalmi életbe és hathatósan támogatta a Kisfaludy Társasággal együtt a *Tragédia* első, 1861-es évszámmal jelzett könyvkiadását, sőt az első kritikákkal szemben megvédte a mű eszmeiségét is.⁹⁵

92 Radó György – Andor Csaba: *Madách Imre életrajzi krónika*. Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2006. 217., 321., 358.

93 Uo. 560.

94 MADÁCH II: *i. m.* (1942), 1001.

95 MÁTÉ: *i. m.* (2018), 26–27.

Ennek a helynek állít emléket egy 40 cm x 40 cm-es, másfél méter magas gránithasábbon elhelyezett bronz „Madách-fej”, Vígh Tamás 1964-ben, a költő halálának 100. évfordulójára felállított alkotása. Somló Sári 1922-ben felállított Madách-mellszobra pedig nem véletlenül kapott helyet a budapesti Nemzeti Színház aulájában (2022-től pedig az új épületben), hiszen 1883-tól szinte folyamatos sikerdarabja volt a Nemzetinek a drámai költemény, alapvetően befolyásolva a nemzet színházának színháztörténetét. Szintén nevezetes helyen látható Kövesházi Kalmár Elza Madách-mellszobra, a szegedi Nemzeti Emlékcsarnokban 1938-ban felállított alkotása, a Dóm által határolt tér árkádsorában. Ott, ahol a Szegedi Szabadtéri Fesztivál története szinte egybeforrt a Fesztivál történetével, mivel nyitó darabja éppen a madáchi *Tragédia* volt. 1933. augusztus 26-án volt az első bemutató, Hont Ferenc rendezésében. A vetített díszletterveket Buday György készítette, aki hamarosan fametszet-sorozattal is illusztrálta a *Tragédiát*. Ezután 1939-ig évente láthatta a közönség a szegedi Dóm téren, a székesegyházi rangra emelt monumentális Fogadalmi templom előtt, gróf Bánffy György, Nádasdy Kálmán, Janovics Jenő, majd Kiss Ferenc rendezésében. 1936 és 1939 között pedig minden előadás díszletterve a szegedi Varga Mátyás nevéhez köthető.⁹⁶

Ha kizárólagosan *Az ember tragédiájához* kapcsolódó szobrokat összegezzük a 20. században, akkor az alsósztrégovai kastély parkjában álló monumentális „*Ádám*” szobrot emelhetjük ki, Rigele Alajos pozsonyi szobrászművész 1936 óta látható műveként és egyben a Madách-síremlék részeként. Továbbá Kisfaludi Strobl Zsigmond 1938-as szoborcsoport-tervét említhetjük meg, mely a második világháború kitörése miatt megvalósulatlan maradt. A harmadik, ezredfordulós, kisebb Madách-kultusz hullámhoz pedig néhány későmodern installáció köthető.

A Madách-kultusz intézményesült bázisát, az 1877-ben megalakult Madách Emlékügyi Bizottság jogutódját, az 1919. november 3-án létrejött Nógrád Vármegyei Madách Társaságot 1950-ben feloszlatták.⁹⁷ Jogutódja bő négy évtized múltán, elindítva a Madách-kultusz harmadik hullámát, az 1993-ban megalapított Madách Irodalmi Társaság lett, Andor Csaba kezdeményezésével és elnökségével. A MIT elsődlegesen a madáchi életmű gondozását és koncepciózus kutatását vállalta fel, egyben – 20. század végén, illetve az ezredfordulón – máig ívelően elindított egy újabb, kisebb kultusz-hullámot is, elsősorban Nógrád megyében és Szegeden. A Madách Irodalmi Társaság Andor Csaba sorozatszerkesztésében indította útjára a Madách Könyvtár – Új Folyam könyvsorozatot, az aktuális Madách-kutatásokat is egybegyűjtve, 1995-től 2022-ig 113 kötetet jelentetett meg. Ez idő alatt e sorozaton kívül további 37 könyvet adott ki. A Társaság egyik legnagyobb bázisa az egykori Juhász Gyula Tanárképző Főiskola

96 Koltay Tamás – Németh Antal színháztörténeti könyvét a *Tragédia* előadásairól 1933-tól folytatva – 1968-ig tekinti át és elemzi a színházi bemutatókat, a harmincas és a hatvanas évek szegedi szabadtéri előadásait is részletesen taglalva, Vámos László rendezéséig. Vö. KOLTAY: *i. m.* (1990), 69–87., 250–262.

97 CSONGRÁDY Béla: „*Remény a csillag...*” (I–II–III.) *Fejezetek a Nógrád megyei Madách-kultusz elmúlt ötvenéves történetéből (1964–2014)*. Madách Irodalmi Társaság, Szeged–Salgótarján, 2014. 12.

lett, az ezredfordulót követően jogutódja, a Szegedi Tudományegyetem JGYPK 2008-ban megszüntetett Magyar Irodalom Tanszéke,⁹⁸ majd ezután az SZTE JGYPK Tanítóképző Intézete vállalta a folytonosságot. Budapest mellett az ország számos szeglete képviseltette magát a Társaságban, amely a határainkon túlról, főként Szlovákiából és Erdélyből szintén nem egy tagot tudhat(ott) soraiban. A Társaság Madách Imre összes műveinek kiadását szintén magára vállalta, melynek fő gondozója a Társaság második elnöke, Dr. Bene Kálmán lett, a Szegedi Tudományegyetem JGYPK Magyar Irodalom Tanszékének utolsó tanszékvezetője. Az ő nevéhez, koncepciójához és gyűjtőmunkájához fűződik a Digitális Madách Archívum (DMA) létrehozása is, az a rendkívül gazdag dokumentumtár, mely a Társaság Madách-kutatóinak egyik legfőbb segédeszközévé is vált. A *Tragédia* kutatóinak nagyobb része, így a könyvtárosok, színháztörténészek, írók, költők és képzőművészek, középiskolai tanárok, egyetemi oktatók és doktoranduszaik az elmúlt három évtized folytonosságában a Társaságba tömörültek. A MIT már harmincadik éve, évente legalább egyszer megrendezi tudományos igényű és egyben a madáchi szellemiség éltetését is szolgáló szimpóziumait, melynek előadásait évente egy tanulmánykötetben jelentetjük meg, a Társaság honlapján is olvashatóan, már a 30. tanulmánykötetünket publikálva.⁹⁹ Egy olyan, a madáchi szellemi életmű gondozását magára vállaló közösségnek tekinthető a Társaság, mely az elmúlt évtizedekben a költő életeseeményeinek még homályban maradt pontjaira kérdezett rá, másrészt a teljes életműnek, kiemelten a *Tragédia* hatástörténetét valamint értelmezéstörténeti hagyományának egy részét dolgozta fel. Szükségesnek látom megjegyezni, hogy a Társaság e sokoldalú tevékenysége nem jelenti azt, hogy közösségünk 'felülreprezentálná' akár a madáchi életművet, akár a *Tragédiát* a magyar irodalomban. Éppen ezt bizonyítja azon törekvésünk is, hogy a Madách-hagyomány és az értelmezéstörténet megbecsülése mellett más szempontokat is hangsúlyozottan érvényesítsünk. Az irodalomtudományi, összehasonlító és interdiszciplináris jellegű elemzéseinkben a *Tragédiára*, mint egyfajta különleges reprezentációra tekintünk, mely nem csupán az erős hagyonyozottsága miatt klasszikus remekmű feltevéseink szerint, hanem esztétikai értéke és hatástöbblete okán is.

A Madách Irodalmi Társaság szimpóziumaihoz kötődik két későmodern szobor-installáció, melynek *Az ember tragédiája* a kiindulópontja, a premédiума. Jéga Szabó László, szegedi képzőművész¹⁰⁰ *Az ember komédiája* (2008) és *az Éva almája*

98 A MIT számos tagja az SZTE JGYPK valahai Magyar Irodalom Tanszékének oktatója volt: dr. Bene Kálmán, dr. Madácsi Piroska, dr. Gyémánt Csilla, dr. habil. Varga Emőke, dr. habil. Máté Zsuzsanna és dr. Kakuszi Péter. Évi rendszerességgel előadtunk Madách-szimpóziumokon illetve több alkalommal szerveztük is azokat.

99 A Madách Irodalmi Társaság honlapja: <http://madach.hu>

100 Jéga Szabó László 1955-ben, Szegeden született. Mesterei: Cs. Patay Mihály, Hemmert János. 2007-ben elnyerte Szeged Megyei Jogú Város Kulturális Alapjának alkotói díját. A Madách Irodalmi Társaság tagja. Alkotásai, kiállításai és interjúi megtekinthetők honlapján: www.jegaleria.com

Vö. *Nemzeti Szalon: Képzőművészet itt és most*. Szerk. N. MÉSZÁROS JÚLIA – BÁN ANDRÁS. Kiadó: Múcsarnok Nonprofit Kft., Budapest, 2015. 272. szám alatt.

(2009) című alkotásai a kecskeméti XVII. és a szegedi XVIII. Madách Szimpóziumon voltak kiállítva, fotói megtalálhatóak a Digitális Madách Archívum illusztráció-gyűjteményében is. *Az ember komédiája* szobor-installáció (5. számú képmelléklet) a bibliai első emberpár történetének demitologizálására épít, az első emberpár, a vörös földből vétetett meztelen Ádám és Éva (terrakotta szoborpárosának) paradicsomon kívüli életképét jeleníti meg, a *Tragédiát* 'továbbgondolva', mint egy lehetséges 16. színt. A korunkban meglévő ördögi csábításra utalva köti össze a mátt a régmúlttal, a bibliai történetet a *Tragédia* utolsó színének gondolatiságával, az ördögi kísértés és az ember eltévelyedésének folytonosságát jelezve számunkra. Az installáció narratívája: a várandós Éva hamarosan életet ad Káinnak, a hátuk mögötti kietlen természet (melyet a szürke plasztik és a bogáncs jelképez) az első emberpár megmunkálására vár és azon a bizonyos sziklán üldögélnek, lábukat lógatva a mélybe, a semmibe. Az első emberpár, a születendő gyermek – valamennyien a lét és a semmi határán. A gyermeket váró Éva meghittén Ádámmal bújik, míg az első férfi fejtartása a hegytető végén megjelenő fekete szellemalakra irányul és ezzel folytatódik az ember tragédiája, amely ma is tart. Ennek mozgatója, a háttérben, a szikla hasadékaiban az ördögi működést jelképező (talán júdási) ezüst pénzérmék és a napjainkra jellemző technikai eszközök néhány darabja. Az alkotó az ördögi csábítás mai, korunkra jellemző jelképtárát, az emberi lényegtől való elhajlás napjainkra jellemző tárgyi lenyomatait gyűjtötte egybe. A *Tragédia* 'továbbgondolása', *Az ember komédiája* szobor-installáció Oswald Spengler jóslatára is asszociáltható. A spengleri kultúra elmélet szerint a (Karolingoktól kezdődő) 'fausti' európai kultúrában a XIX. század közepétől lassan és biztosan bekövetkezik a megtorpanás és hanyatlás, az eredetiséget hordozó belső alkotóerők fokozatos elapadása a filozófia, a művészetek és a tudományok területén, és – a mindezt látszólagosan ellensúlyozó – elképesztő fejlődés a technika és a pénz diktatúrájára épülő 'jólét' világában. Végül a Legyen birodalmát valaha meghódítani akaró, a mindentudásra törekvő európai 'fausti ember' – a spengleri jóslat szerint – a gép, a technika és a pénz rabszolgájává,¹⁰¹ valahai önmaga karikatúrájává válik. E madáchi-spengleri jóslatba foglalt vízió mai realizálódására is figyelmeztethet *Az ember komédiája* című későmodern szobor-installáció.

Jéga Szabó László *Éva almája* című installációjának (6. számú képmelléklet) alapja egy virtuális háttérből (monitorból) kilépő valóságossá lévő kéz, mely mégis megmarad virtuálisnak hatalmas mérete és a krómszíne révén. A nő, kecsesen megformált kéz a tudás almáját nyújtja, mely ugyanúgy egyszerre tud valóságos és virtuális is lenni, mivel számítástechnikai alaplapok borítják. A kéz pedig egyszerre archaikus jellegű a mérete révén és ugyanakkor aktuálisan utal mai technikai eszközeinkre is. Többszörös az oszcilláció: mind a tudás almája, mind a monitorból kinyúló kéz esetében a valós világ – a virtuális világ és a valós tudás – virtuális tudás közötti átfedésekre,

101 SPENGLER, Oswald: *A nyugat alkonya, II, Világtörténeti perspektívák*. Ford. CSEJTEI Dezső, Budapest, Európa Kiadó, 1994. 714–729.

vibrálásokra épülve. Ez a virtuális tudást szimbolizáló alma egyrészt referenciális kapcsolatban van az *Őszösvetség Teremtés Könyvének* bűnbeesés történetével, melyben a kígyó csábításának lényege, hogy „olyanok lesztek, mint az istenek, akik ismerik a jót és a rosszat.” Másrészt a *Tragédia* szövegével, Lucifer csábító mondataival is erős referenciális kapcsolatba állítható az *Éva almája*, mint a tudás szimbóluma: „Avagy mi tesz nemesbbé tégedet? (...) / Igen, tán volna egy, a gondolat, / Mely öntudatlan szűdben dermedez, / Ez nagykorúvá tenne, önerődre / Bizván, hogy válassz jó és rossz között, / Hogy önmagad intézzed sorsodat, / S a gondviselettől felmentene.” Az önerő, a szabad választás jó és rossz között, az ember saját sorsának szabad irányítása jelenti Lucifer számára a tudást, ez adja a tudás almájának, Éva almájának az alapminőségét a *Tragédiában*. Ugyanakkor Ádám értelmezése e tudásról az, hogy: „Legyünk tudók, mint Isten”. Teljesülhet-e ennek a tudásnak a birtoklása? Csak akkor, ha Ádám a halhatatlanság fájának a gyümölcséből is szakított volna. Ez azonban nem történt meg, így ez az alapvetően ördögtől való tudás nem tehet istenhez hasonlatossá, ez a tudás nem tudja megalapozni az ember sorsának szabad irányítását, a szabad akaratot. Az *Éva almája* szobor-installáció ezt az interpretálási lehetőséget is hordozza korunk mindennapi eszközére rávetítve: a stilizált monitorból kinyúló archaikus női kéz almája a virtuális világ által nyújtott tudást szimbolizálja, mely csábító, valódi tudást ígérő, de mégis virtuális és ördögtől valóként is értelmezhető, ha nem megfelelően használjuk, (egy számítástechnikai) eszközként, a maga határain belül, hanem, ha például túl nagy teret engedünk a mesterséges intelligenciának.¹⁰² Jéga Szabó László – a *Tragédia* inspirációja nyomán létrejött – két szobor-installációja a későmodern intellektuális irányához kapcsolható, mindkettő továbbgondolja a madáchi főmű valamely problémakörét, aktualitásában is az általános érvényűség irányába.

IV. 2. A kettős létezésű klasszikus *Tragédia*-illusztrációkról

Az ember tragédiája című drámai költemény átváltozásainak kezdőpontját a különböző művészetekben, az 1863-ban elkészült Than Mór *Ádám az úrben* című illusztratív olajfestménye jelenti és ezen belül az illusztrációk alakulástörténetének is kezdőpontja. Zichy Mihály rajzai valamennyi szint átfogóan, napjainkig a legismertebb illusztráció-sorozat darabjai; majd Buday György megjelenítése a fametszet technikája révén vált jelentőssé. Kass János először 1957-ben, később 1964-ben, a Petőfi Irodalmi Múzeum pályázatára fejezte be illusztráció-sorozatát, mely Madách művével együtt 1966-ban jelent meg és azóta számos alkalommal, helyen, hazánkban és külföldön egyaránt. E ma már klasszikusnak tekinthető sorozatok mellett az eddigi legteljesebb gyűjteményt, a 45 különböző, hazai illusztráció-sorozatot a Digitális Madách

¹⁰² MÁTÉ Zsuzsanna: *Éva almája – a tudás minőségei Madách Tragédiájában és lírájában = XVII. Madách Szimpózium*. Szerk. BENE Kálmán és MÁTÉ Zsuzsanna. Madách Irodalmi Társaság, Szeged – Budapest, 2010. 110–111.

Archívum őrzi, többek között a 20. század első feléből Haranghy Jenő, Somogyi István, Kákonyi István, Fáy Dezső, Bartoniek Anna, Nagyajtay Teréz és Szinte Gábor, a hatvanas évek második felétől Kondor Béla, Szántó Pirooska, Würzt Ádám, Martyn Ferenc, később Bálint Endre, Farkas András, Farkas Imre és Réti Zoltán illusztrációit.¹⁰³ Jelentős részük a *Tragédia* könyvillusztrációi, rézmetszetek, grafikák, tusrajzok, fametszetek, festmények formájában.¹⁰⁴ A *Tragédia* illusztrációit Varga Emőke számos tanulmányában vizsgálta, elsősorban a kép, mint nyelvfelfogás felől.¹⁰⁵ Legutóbb pedig a képtől a szöveg felé illetve a szövegtől a kép felől kiépülő kapcsolatokat „a *Tragédia* mint szövegmű szukcesszivitása és illusztrációi közt” elemzi, kiemelve a szabad akarat és a „pesszimizmus kontra optimizmus” kérdésére irányuló alkotásokat, szisztematikusan és történeti vetületben, egyaránt.¹⁰⁶

Összehasonlító művészettudományi és képheremeneutikai nézőpontomból az illusztráció-kutatásból két, egymással összefüggő polemikus kérdéskört emelek ki. Elsőként az illusztráció alkalmazott műfajának vitatottságából kibontakozót, miszerint, ha az illusztrátor értelmező befogadója a pretextusnak, akkor az illusztráció nem több, mint egy verbális szöveg vizuális interpretációja, ebben az esetben produkciója csupán reprodukció. Ily módon vetődött fel az a kérdés, hogy mennyiben tekinthető az illusztráció autonóm műalkotásnak vagy csupán alkalmazott műfajnak. Illetve más szóhasználatlalt: a szöveg mint 'főszereplő', az illusztráció pedig mint 'mellékszereplő', például a szemiotikai kód viszonyainak szempontjából is, mivel a „mellékszerepben lévő média (vagy kód) a főszerepben lévő magyarázza, megvilágosítja, tehát bizonyos plusz információt hordoz. A két kód együttesen jelenik meg a reprezentációban, de nem olvadnak teljesen össze és nem is egyenrangúak.”¹⁰⁷ Az illusztráció-kutatásban – nézőpontommal megegyezően – a képheremeneutikai paradigma képviselőinek, _Gottfried Boehm és Oskar Bätschmann törekvésének lényege, hogy az illusztráció nem tökéletlen helyettesítője az irodalmi műnek és nem is csupán a láthatóba való átfordítása, hanem önálló képi teljesítménnyel bír, a szó és a kép médiumainak közöttségében, közös alapjában, miszerint „Csak a nyelv metaforikus jellege (képszerűsége) felé tett fordulattal határolhatjuk be azt a területet, ahol nyelv és kép megegyeznek egymással.”¹⁰⁸ A másik kérdéskör: az írott szöveg elsődlegessége a vizuális megjeleni-

103 A Digitális Madách Archívum illusztráció-gyűjteménye a teljes archívum-anyaggal együtt a Madách-kutatók számára hozzáférhető a Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtárban és az SZTE TIK-ben.

104 BLASKÓ: *i. m.* (2010), 88.

105 Vö. VARGA Emőke: *Kalitka és korona. Kass János illusztrációiról*, Budapest, L' Harmattan Kiadó, 2007. Vö. VARGA Emőke: *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. Budapest, L'Harmattan, 2012.

106 VARGA Emőke: *Az ember tragédiája illusztrációiról* = Magyar Művészet, a Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2023, 2. sz., 54–63.

107 SZŐNYI György Endre: *Pictura & scriptura: Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*. Szeged, JatePress Kiadó, 2004. 19.

108 BÄTSCHEMANN, Oskar: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába*. Budapest, Corvina Kiadó, 1998. 56.

téssel szemben és ennek megkérdőjeleződése. Stephen Carr az elsődlegességnél, mint „kronológiai viszonynál” és az illusztráció alárendeltsége valamint a „fordítás-analógia” nézőpontja helyett fontosabbnak tartotta a szöveg szerkezete és az illusztráció képi szerkezete közötti viszony vizsgálatát illetve az annak való megfeleltethetőséget.¹⁰⁹ Majd az 1990-es évektől már egyre jobban hangsúlyozódott az irodalmi mű és illusztrációja közötti viszony vizsgálata, melyet Kibédi Varga Áron a következőképpen határozott meg: „szó és kép elválik egymástól, de azonos oldalon jelenik meg. Interreferenciális viszonyban vannak: egymásra vonatkoznak.”¹¹⁰ Varga Emőke az „interreferenciálisnak” nevezett kölcsönviszonyt négy alapvető típusként különítette el: metaforikus, metonimikus, szinekdotikus és ironikus jellegűként.¹¹¹ Így ma már az illusztrált mű és az illusztráció közötti alárendeltségi viszonyból kilépve, a szöveg (mint pretextus, mint premédium) és a kép közöttiségében tekintünk az illusztráció műfajára.

Meglátásom szerint mára egyre hangsúlyosabbá válik a képhermeneutikai nézőpontú illusztráció-kutatás: e viszony oda-vissza irányultsága mellett annak a felismerése, hogy a szövegtől a kép, és a képtől a szöveg felé is irányuló értelemképzés az intermediális térbe és kölcsönviszonyba helyezetten milyen értelemkonstituálódási sajátosságokkal bír. Ennek következménye az illusztráció ontológiai státusának árnyalása. Így egyrészt az illusztráció a verbális és a vizuális meghatározottságú médiumok együttesében létrejövő interreferencialitás, mely a befogadás-nézés értelemképző folyamatában a mindenkori „másik” viszonylatában válik működővé.¹¹² Másrészt és ezen túlmenően maga a művészet praxisa és az esztétikai tapasztalat is azt bizonyítja, hogy van, amikor az illusztráció képi teljesítménye oly nagyfokú vagy éppen (a befogadásban) elsődlegessé válva, kilép az együttes megjelenésből, és szöveg nélkül is, képként, egy független vizuális műalkotásként is teljes értékű műalkotás vagy éppen ily módon, a szövegtől függetlenül, elsődlegességében lesz egy esztétikai tapasztalat tárgya. Az illusztráció nevében és létrejöttének okán egyrészt kölcsönviszonyban áll a pretextussal. Ugyanakkor a szöveg ismeretétől függetlenül is lehet befogadói szemlélet tárgya képiségében, így létrejöttének ezen ismerete és vonatkoztatottsága nélkül is nyújthat esztétikai élményt, önmagában teljes értékű képi műalkotásként. Vagyis a szövegtől leválasztott illusztrációt, mint önmagában teljes értékű képi műalkotást a befogadó saját horizontja felől (a szöveg ismerete nélkül is) értelmez(het)i,¹¹³ kettős létezésű illusztrációként, melyek igénylik egy átfogóbb keret, mégpedig a

109 CARR Stephen: *Verbal-visual-relationships* = Art History, 1980, 375–387.

110 KIBÉDI VARGA Áron: *A szó- és kép viszonyok leírásának ismérvei = Kép, feno-mén, valóság*. I. Szerk. BACSÓ Béla, Budapest, Kijárat Kiadó, 1997. 307.

111 VARGA: *i. m.* (2007) 9.

112 Uo. 15.

113 „A teljes képhatású, önmagukban is érthető kartonok nemcsak mint képek mesteriek, hanem a szövegnek is legjobb, leghűbb kifejezői.” Varga Emőke idézi Lándor Tivadart Zichy illusztrációi kapcsán. VARGA: *i. m.* (2012) 182.

képhermeneutikai szemlélet létjogosultságát. A kettős módon egzisztáló illusztrációk léte (a szó-kép oda-vissza irányuló viszonyában) a pretextus értelmezésének, (újra) alkotásának a szabadságát jelzik, a képiség egyre inkább növekvő szabadságszintjét mutatják és ugyanakkor erőteljes és önálló képi teljesítményük révén vissza is hat(hat)nak magára a pretextusra. Az, hogy a *Tragédia* illusztrációtörténetében több sorozat darabja is mutatja e kettős egzisztálást, nemcsak az illusztrátorok művészi kvalitásainak, autonomításra törekvésüknek az eredménye, hanem a *Tragédia* hatványozott hermeneutikai természetének, feltölthetőségének, nyitottságának is éppúgy köszönhető, mivel e művészi szabadságra éppen interpretatív produktivitásával, hermeneutikai feltölthetőségével ad lehetőséget az alapl mű.

Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeményének más művészeti alkotásokban tárgyiasítódott átváltozásainak kezdőpontja az 1863-ban elkészült Than Mór *Ádám az úrben* című illusztratív jellegű olajfestménye, mely ugyanakkor egyidős a *Tragédia* „Második, tetemesen javított kiadás” kiadásával is. A következő évtől már Than Mór olajfestményének metszete díszítette a *Tragédia*-kiadások kötésborítóját 1885-ig, mivel Emich Gusztáv, a kiadó vezetője megvásárolta az olajfestmény metszette változtatási jogát és ennek arany nyomata díszítette a kötésborítót 1864-től.¹¹⁴ Majd 1887-től csaknem fél évszázadon át Zichy Mihály narratív jellegű, 20 emblematisz képből álló illusztráció-sorozatával jelentek meg az újabb és újabb *Tragédia*-kiadások, mely egyúttal hagyományteremtő jellegűnek is bizonyult, miszerint a későbbi illusztrátorok a madáchi főmű, mint pretextus, illetve mint verbális premídium színeinek egy-egy gondolati kulcsmondatát vagy központi drámai jelenetét emelték ki, a látás útján történő értelemképzést is segítve. A 20. századi *Tragédia* illusztráció-sorozatok – rézmetszetek, grafikák, tusrajzok, fametszetek és festmények – közül mára klasszikussá váltak Buday György fametszetei. A grafikus és fametsző, a Szegedi Nemzeti Színház díszlettervezője, az 1933-as Szegedi Szabadtéri Játékok nyitó előadásának, *Az ember tragédiája* színpadképeinek tervezője 1935-ben készítette el illusztrációsorozatát, egy 22 darabból álló fametszetsorozatot, mely az 1936-os svéd nyelvű és az 1999-es angol nyelvű *Tragédia*-fordítást is illusztrálta.¹¹⁵ Buday modernsége részben a kolozsvári mesterektől tanult fametszet-technika megújításából; másrésztől szimbólumhasználatából eredt, melyet a másik klasszikus illusztrátor, Kass János is alkalmazott. A szegedi születésű grafikusművész második, 1966-ban elkészült „keretezett” *Tragédia*-illusztrációi alapvetően eltérnek a korábbiaktól. Mivel az egyes rajzok kereteiben több, kisebb méretű, egyszerűbb struktúrájú képi egység található, mely nemcsak lehetővé teszi, hanem meg is hatványozza a sorozat önmagán belüli motívumgazdagságát, a verbális és vizuális jelrendszer többretegűvé vált interreferenciáját, valamint hermeneutikai feltölthetőségét. Ugyanakkor fokozzák is az egyes rajzok önállóvá váló, a szövegtől

114 BLASKÓ: *i. m.* (2010), 9., 13.

115 Imre MADÁCH: *The Tragedy of Man*. Translated from the Hungarian by Thomas R. MARK, illustrations by György BUDAY, with an afterword by Mihály SZEGEDI-MASZÁK, Budapest, Fekete Sas Kiadó, 1999.

elszakadó, autonóm léttel és egyben aktualizáltsággal is bíró vizualitását,¹¹⁶ radikálisan elszakadva a Zichy-féle narratív hagyományozottságtól.

A *Tragédia* művészeti transzformációit vizsgáló kutatómunkám során kialakított terminológiámat alkalmazva, Zichytől kezdődően egyre több olyan illusztráció született, melyek ontológiai szempontból kettős létezéssel bíróak, melyek egyszerre illusztrációk és emellett egyszerre léteznek a madáchi szöveg ismerete, a pretextusra illetve premédiumra való utaltságuk nélkül is, mégpedig önálló, szuverén, autonóm vizuális műalkotásként. A száz évet átfogó, a továbbiakban éppen csak jelzett illusztráció-történeti vázlatos összegzésem nyomán (is) megállapítható, hogy az illusztráció intermediális, a szöveg-kép, illetve a kép-szöveg köztességéből kilépve, egyre nagyobb távolságba kerültek a *Tragédiától*, mégpedig az egyes képeknek az alapműhöz képest történő jelentéstelítődésük növekedésével párhuzamosan, miáltal már egy autonóm, és egyben kettős létezéssel bíró alkotásként funkcionálnak. Megjegyzem, hogy Kass János – a különböző irodalmi művekhez készült – illusztrációi elemzése során alakítottam ki a kettős létezéssel bíró terminológiámat, azonban nem csupán az illusztrációkra alkalmazom a továbbiakban, hanem minden olyan művészeti transzformációra, mely az eredeti premédiumtól függetlenül is képes egzisztálni, és egyúttal az azzal való erőteljes kölcsönviszonyban is.¹¹⁷

Than Mór *Ádám az úrben* című, igen nagyméretű (173 cm x 202 cm) olajfestmény kompozíciójának középponti alakja Ádám, az ember. (7. számú képmelléklet) Lebegő teste ég és föld közötti határhelyzetben, a másik két alak tekintetének és mozdulatának metszéspontjában van, a háttérbe helyezett ördögi alak kaján, gonosz tekintete és az előterében álló isten-szerű, méltóságteljes alak tiltó, figyelmeztető kézmozdulatának kereszteződésében. E kompozíció az ember választási szituációjának pillanatát nagyítja fel, a térbeli elrendezéssel az időbeliséget is hangsúlyozva. Mind az illusztráció, mind a pretextus azonos szemantikai oldalon jelenik meg, a választás szituációjára és a szabad akarat érvényesítésére vonatkoztathatóan: az ember, ég és föld közötti lényként mindenkor választhat valamely tiltás betartása vagy megszegése között, mely mögött az isteni és ördögi, a bűn és az erény közötti szabad választás is ott feszül. Than Mór festményén pontosan megragadható az a szövegrész, ahol az alkotó 'ablakot nyit a szövegre', melyre a képi ábrázolás jelrendszere utal és azt szinte adekváтан megjeleníti. A kompozíció révén az embernek a lét és a semmi határhelyzetébe való létét, az isten-szerű alak és az ördög ellentétes relációjában a jó és a rossz közötti szabad akarat alapuló választást felnagyítva. A kép isten-szerű alakja, a pretextushoz kapcsolva a Föld szelleme, tiltó kézmozdulata az a kapocs, az a testbeszédjel, mely összeköti e kép

116 Kass János tizenöt rézkarca *Az ember tragédiájához*. Budapest, Magyar Helikon – Európa Kiadó, 1967.

117 Vö. MÁTÉ: *i. m.* (2018), 287–298.

Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Dialógus a művésztől és művészetéről. Kass János születésének 90. évfordulóján* = Docere, 2018. 1-2. sz., 37–47.

vizuális jelrendszerét a verbálissal, és egyben pontosan utal a pretextusra, a Föld szellemének figyelmeztető mondataira:

„Te ismersz már, a földnek szellemét,
Csak én lélegzem benned, tudhatod.
Itt a sorompó, eddig tart hatalmam,
Térj vissza, élsz, – hágd át, megsemmisülsz
Mint ázalag féreg, mely csöp vizében
Ficzkándozik. – E csepp a föld Noked.”

A továbbiakban a klasszikusnak tekinthető, Zichy, Buday és Kass illusztráció-sorozataiból¹¹⁸ azokat a képeket emelem ki, melyeknek a szöveg és kép közötti intermediális viszonyban való létezésük mellett önálló műalkotásként is egzisztálnak ontológiai státusukat tekintve. S még tovább szűkítve empirikus elemzéseim körét, a *Tragédia* utolsó színéhez készült illusztrációkat hasonlítom össze.

Zichy Mihály 1885-ben kezdte el és 1887-ben fejezte be az első, összesen 20 képből álló illusztráció-sorozatát, és ugyanebben az évben jelent meg a *Tragédia* szövegbelsőben is illusztrált, első díszkiadása, az Athenaeum gondozásában, a magyar romantikus festő és grafikus rézmetszetes műveivel.¹¹⁹ Zichyt, *Az ember tragédiájához*, *Arany János* balladáihoz és *Lermontov Démonjához* készített illusztrációi e műfaj legjelesebb képviselői közé emelték. Valamennyi illusztrációját a rajztechnika virtuozitása jellemzi, a részletek finomsága, a könnyedség, a fény - árnyék különbözettel kidolgozott tónus és folthatások, az egységes felbontása sok apró részletre. Zichy teremtette meg azt a hagyományt a *Tragédia*-illusztrációk történetében, hogy mint a madáchi mű értelmezőjeként, a mű színeinek egy-egy gondolati kulcsmondatát illetve központi drámai jelenetét emelte ki. Különösen érvényes ez az első hat és az utolsó szín illusztrációi esetében. A húsz kép folytonosságában pedig láthatóan ragaszkodott a szöveg befogadásának lineáris sorrendiségéhez, ezt jelzi az is, hogy az egyiptomit, a rómaid, a konstantinápolyit és az utolsó színt két illetve három különálló, a pretextus linearitásával egyezően, folytatólagos viszonyban lévő képekben meséli el. Valamennyi Zichy-kép egyediségében is narratív, a képnek a kompozíció által irányított észlelése révén válik lehetővé a „képcselekmény” olvasása, az észlelés linearitása és egyben a szimultán

118 *Az ember tragédiájának* könyvkiadása Zichy Mihály illusztrációival 1887-től csaknem öt évtizeden át, számos alkalommal megjelent. Kass János illusztrációival 1966-ban a Magyar Helikon és a Szépirodalmi Kiadó gondozásában jelent meg a *Tragédia*, majd ezt követően még három másik kiadásban. Vö. BLASKÓ: *i. m.* (2010).

Buday György illusztrációival az 1936-os svéd kiadásban és az 1999-es angol nyelvű *Tragédia*-kiadásban jelent meg, ez utóbbi magyar kiadónál: Imre MADÁCH: *i. m.* (1999).

119 Az Athenaeum díszkiadásában, 1887-ben 15 Zichy-rézmetszet jelent meg, majd a második díszkiadás, 1888-ban további öt rézmetszetes illusztrációval bővült: BLASKÓ: *i. m.* (2010), 25.

jelleg egységében.¹²⁰ Egyes képek – az első szín *Lucifer az Űrral szemben*, a második szín *A Paradicsomban* és az utolsó szín *Ádám: „vége a komédiának”* címűek – önálló képi teljesítménnyel is bírnak, elsősorban kompozíciójuk, másrészt tematikájuk ikonikussága révén. Ugyanakkor éppen e kartonok azok, melyek az adott szín eszmeiségének, a szín szöveg-egészének vagy egy-egy jelenetének legtömörebb gondolati-eszmei kifejezői is és egy visszahatásban, a képtől a pretextus felé gazdagítják befogadásának hermeneutikai képződményét, jelentéstelítődését. E képek kettős létezésének másik alapjellemezője, hogy a szöveg és a képviszonyok intermedialitása nemcsak a *Tragédia*-szövegének adott egysége, valamint az adott kép között jön létre, hanem ebbe a ’közöttségbe’ már a befogadás oldaláról, belép egy másik tényező is, mégpedig a pretextus által is hordozott ikonográfiai tartam, melynek következtében az értelemképzési horizont a képi önállóságot támogatóan kitágul. Az első kép a legszebb angyal lázadásának toposzára utal, a második kép az eredendő bűn elkövetésének paradicsomi jelenetére. Az utolsó szín képének kettős egzisztálása pedig abban ragadható meg, hogy az emberi létezés drámai határhelyzetét, élet vagy halál közötti választás előtti pillanatot merevíti meg. Ennek ikonológiai vonatkozása már szimbolikus, a romantikus hős, a „hérosz” jelképes alakjára utaló. Azok a Zichy-képek, melyek egy-egy szövegrész konkrétitásához kötődnek, elsősorban zsánerjelenetek, életképek, így funkciójuk a részre irányultság. A pretextus színeinek egészéhez való kapcsolata hiányosnak tekinthető, például az eszkimó-szín zsánerképe semmit sem ad vissza abból a megdöbbenésből és fájdalomból, mely Ádámot uralja az emberi faj állati elkorcsosulása láttán, csupán annak egy részét, az undort és az elutasítást ragadja meg a kép. Hasonlóan nem utal a kepleri kiábrándulásra a II. prágai szín kartonja, Borbála enyelgő életképe sem az udvarlóval. Úgy tűnik, ha az illusztrátor erőteljesen követi a madáchi pretextus lineáris történetmondását, kiemelve a részlethez, az egyes konkrét szövegrészhez való kötöttséget, melyre ’ablakot nyit’ illusztrátorként, akkor az illusztráció szembekerül az adott szín szöveg-egészében foglaltakkal, nyilván a *Tragédia* esztétikai sajátosságaiából, ellentmondásos együttlevőségeiből is eredeztethetően. Valószínűsíthető, hogy Zichy maga is észlelte mindezt és ezért választhatta a narráció folytonosságát néhány szín esetében, azaz több, egymással összefüggő, de mégis különálló képet illesztett egymás mellé az egyes színeken belül, így az egyiptomi, a római, a konstantinápolyi, a falanszter valamint az utolsó szín esetében is. Visszatérve az első, második és az utolsó szín *„Ádám: „vége a komédiának”* kettős egzisztálást mutató képeihez, valamennyi az adott szín drámai kulcsjelenetét emeli ki, ellentétes testhelyzetű alakábrázolásokkal, azok mimikájával

120 Peter Krüger a művészettörténeti elbeszélés-kutatáson belül, a képet „képszöveggként” olvasó kutatási irány (pl. Felix Thürlemann, Gottfried Boehm, Wolfgang Kemp) eredményeit foglalja össze, miszerint a „képpolvasás” lineáris (szukcesszív) és ugyanakkor szimultán is, az észlelés sorrendisége és az egészet átfogó egysége. A „megértő észlelés” időbeli sorrendiségét is magába foglaló képpolvasási folyamatban bontakozik ki a „képcselekmény”, a „képi elbeszélés”, mely egyben a kompozíció által irányított képi történet is. KRÜGER, Peter: *Bevezetés a művészettörténeti elbeszéléskutatásba: a festészet és a költészet határai = Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*. Szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijarat Kiadó, 1998. 95–116.

és kézmozdulataikkal narrativizálva a jelenetet, ugyanakkor a kompozíció fent-lent megosztottságával, az alakok értékminősítését jelző (isteni) fény és (ördögi) árnyékhatásokkal hangsúlyozza a drámai szituációt, vagy az adott választás súlyosságát illetve határhelyzetét. Az alakok viszonyrendszerét és a képcselekményt romantikus módon, ellentétekre építkezve komponálja (a mimikával, a kézmozdulatokkal, a testhelyzetekkel), ám a műegészt – paradox módon – a rendkívüli rajztechnika általi realizztikusság révén teremti meg.

A *Tragédia*-illusztrációk emblematikussá vált képe – az „*Ádám: „vége a komédiának”* című – a szirtfokon álló Ádámot ábrázolja (8. számú képmelléklet). Autonóm jellege abban ragadható meg, hogy az emberi létezés drámai határhelyzetét, élet vagy halál közötti választás előtti pillanatot állítja meg és egyben ki is tágítja azt. A sorozat utolsó előtti illusztrációja a *Tragédia*-illusztrációk emblematikus képévé vált, részben önálló képteljesítménye valamint az éppoly erősnek mutatkozó interreferencialitása révén. A pretextussal kölcsönviszonyban lévően, a szirtfokon álló Ádámot ábrázolja, aki az értelmetlennek tűnő jövő megismerése és az emberiség hasztalan küzdelmeinek láttán, a szabad akarat érvényesíthetlenségét el nem fogadva, öngyilkosságra készül. A gúnyos tekintetű Lucifer és az Ádám felé siető Éva visszatartó mozdulata és aggódó arckifejezése egy egységes képbe foglalja a 15. szín első drámai jelenetét. A kompozíció, az alakok ellenpontozottsága, a kifejező arcábrázolások, a kép háttérének széles perspektívája egy olyan egységes formai megoldást ad, mely bár a szövegtől függetlenül is létező műalkotássá teszi a képet, azonban emellett a pretextus öngyilkosságra való készülődésének jelenetével is teljes gondolati egységet képező illusztráció. Kass János szerint a *Tragédia*, legfőképp Ádám figurája kitűnő lehetőséget kínál arra, hogy rajta keresztül egy művész a saját koráról beszéljen.¹²¹ Zichy Mihály művészi kvalitású, autonómnak is tekinthető rajzának Ádámja a 19. század közepének ikonologikus, jelképes alakja, a romantikus „hérosz”, aki semmitől sem fél, még a haláltól sem. Egyben e kép intermedialitásában, a szöveg-kép köztes viszonyában már az az enisteni ember jelenik meg, aki szabad akaratának utolsó demonstrációjaként a mélységbe akarja vetni magát: így állítja azt, hogy van még egy lépés, egy utolsó, amelyben kizárólagosan ő dönthet sorsáról, ő irányíthatja azt és vele együtt az emberiség sorsát. Amennyire autonóm ez az alkotás képként, olyannyira szoros és kifejező a kapcsolata a 15. szín első drámai jelenetének szövegével, így visszafelé is felerősítve a pretextusban Ádám, mint romantikus hérosz értelmezést.

A másik klasszikussá vált illusztráció-sorozat Buday György, aki a Szegedi Fialatok Művészeti Kollégiumának megalapítója, tagja majd elnöke is volt 1932-től. Sík Sándor *Advent: oratórium szavalókórusra* szövege 1935-ben, Buday György fametszeteivel jelent meg, Arany János, Tamási Áron és Radnóti műveinek fametszet-illusztrációi mellett 1935-ben készítette el *Az ember tragédiájának* illusztrációsorozatát, egy 22 darabból álló fametszetsorozatot, a stockholmi egyetemi kiadó megbízására (a Madách-portrékkal

121 KASS János: *Írások és képek*. Budapest, Holnap Kiadó, 2006. 29.

együtt egy 24 darabból álló sorozatot), mely az 1935-ös *Tragédia*-fordítást illusztrálta. Réz- és fametszetei hamarosan világhírűekké váltak, 1936-ban a párizsi világkiállításon nagydíjjal jutalmazták.¹²² A teljes Buday György fametszet-sorozat legutóbb az 1999-es, Szegedy-Maszák Mihály előszavával és Thomas R. Mark fordításában megjelenő angol nyelvű *Tragédia*-kiadást illusztrálta.

Buday György fametszet-technikával készített illusztráció-sorozatát, egyes képeinek kompozícióját alapvetően befolyásolta az, hogy az 1933-as Szegedi Szabadtéri Játékok nyitó előadásához, *Az ember tragédiája* színreviteléhez színpadképeket készített, mely, amennyire pozitív hatást és inspirációt jelentett, annyiban negatív is, mivel néhány, így a római, a második prágai, a párizsi és az eszkimó szín fametszete inkább csak színpadias jelenetként funkcionál. A szöveg- és képviszonyok 'közöttiségében' létrejövő értelemképzési lehetőség lényegesen beszűkült, a képi megjelenítés színpadi látványra építő jellege miatt. Varga Emőke összefoglaló értékelésével egyetértve a Buday-sorozat darabjainak túlnyomó többsége „originális esztétikai értékeket mutat”, a „Budaymetszetek mint első »modern« szellemű illusztrációk aposztrofálhatók a képi hagyományban.”¹²³ E modernség részben a kolozsvári mesterektől tanult fametszet-technika megújításából eredt, mivel Buday nem a régi fametszet technikával rajzolt, mely fehér alapon fekete vonalakkal ábrázol, hanem a feketeségből fehér vonalakat és felületeket hasított ki, felcserélve a fekete és a fehér szín arányait. Buday használt először szimbólumokat, ő jelezte először az Úr jelenlétét a nappal, a fénnel, melyet majd Kass Jánosnál is láthatunk.

Buday néhány illusztrációjának eredetisége a kettős módon egzisztáló jellegükben nyilvánul meg. A legelső kép kompozíciója a stabilitás és a mozgás kettőségére épül: az isteni dicsőség (nap)sugarainak lefelé irányulását és a dicsőítő három angyal szárnyainak felfelé irányuló, ismétlődő, ám széttartó vonalstruktúráit a lábuk alatt suhanó bolygók mozgása oldja fel. A szó és kép viszonyokat tekintve, interreferencialitásuk a dicsőség és dicsőítés harmonikusságában jelölhető meg (9. számú képmelléklet). A 3. szín luciferi portréja erőteljes expresszivitásával emelkedik ki, s ugyanez az ördögi erő repíti Ádámot az űr-színben is. Azonban ez nem Zichy kaján, Ádámra hajló ördögi alakja, hanem lényegesen több ennél, az emberrel egybefonódó. Az utolsó szín utolsó fametszete, *A Paradicsomon kívül* című, Ádámot és Évát, az első emberpárt ábrázolja (10. számú képmelléklet), szinte minden szempontból ellenpontosított: Éva egész testét fehér fénynyaláb burkolja be, vele szemben Ádám alakját a komor feketeség, bár láthatóan ugyanaz a fény világítja meg mindkettőjüket. Közös térben állnak, s míg a hátrébb álló Évához közelebb eső háttér egy fénylő, félkörívű horizontot sejtet, addig Ádám térdeplő lábai előtt egy sziklafal jelzett mélységének lefelé irányuló vonalai húzódnak. A két alak között igen erős a kontraszt-hatás, nemcsak a fényviszonyokat és az elhelyezkedésüket tekintve a közös térben, hanem testtartásukat tekintve is. Éva

122 MÁTÉ Zsuzsanna: *Sík Sándor, a szépirodalomtudós és az esztéta*. Szeged, Lazi Kiadó, 2005. 115., 164.

123 VARGA: *i. m.*, (2012), 188–189.

nyugodtan, egyenesen áll, lesütött szeme, enyhén oldalra forduló feje szelídséget és magába fordulást jelez, duplán font karjai pedig, egyszerre mutatnak zárkózottságot és (ön)védelem-jellegű gesztust: alakjának egésze harmonikus, arckifejezése szépségében melankolikus. Vele szemben Ádám testtartása görcsös és feszült, térdeplő helyzetében teste íve többszörösen is megtört. Arckifejezése, tágra nyílt szemei, szája fejezi ki azt az összetett, alapvetően ellentmondásos lelkiállapotot, melyet ellentétesen ívelő és irányultságú karmozdulata, kéztartása is nyomatékosít (jobbja ernyedten lóg, de vállában még ott a feszültség íve, bal keze pedig tenyerével fordul ki- és felfelé). Ádám alakjának diszharmonikus egésze egyszerre jelez csodálatot és rémületet, felismerést és elbizonytalanodást, ellenszegülést és megadást, a kérdéses készletességét és a beleegyezést. Önmagában is teljes értékű képi műalkotás. Ádám megtört, térdeplő alakja, Éva nyugodt méltósága: az ellentétek együttlevősége, hiszen Éva és Ádám alakjának egésze bár minden mozzanatában ellentétes, mégis egy térben vannak, mely közös tér hasonlóan az ellentétek együttlevősége, a szikla mélysége és a horizont fénylő félköríve közé helyezett. Többek között Buday György e fametszete is mutatja, hogy a *Tragédia* filozofikumának esztétikumává való átlényegülése a vizuális jelrendszerben is megvalósítható, a gondolatiság láthatóvá tehető.

Amíg Zichy Mihály az öngyilkosságra való készülődés heroikusan drámai pillanatát ragadta meg a szöveg-kép viszonyrendszerében, addig Buday fametszete a szövegben a közvetlenül utána lévő tragikus jelenetet, Ádám térdre esését ábrázolja, az ember enistenségének elvesztését, belátását annak, hogy mégsem irányíthatja az emberiség sorsát, azaz tervezett halálával nem vethet véget az emberiség létének. Ezt a drámaiságot ellenpontoszza a gyermeket váró Éva nyugodtsága. Itt is pontosan megtalálható az a szövegrész, amelyre hűen utal az utolsó fametszet: Ádám leborulására az Úr előtt, mely egyben a szabad akaratról való lemondást is jelenti és az Úr hatalmának, akaratának elismerését, az ember megadását egy isteni terv, egy végzet előtt, melyet nem ismer: „Uram, legyőztél. Im porban vagyok / Nélküled, ellened hiába vívok: / Emelj vagy sújts, kitérom keblemet.”

A kortárs magyar képzőművészet legkiemelkedőbb illusztrátora, a szegedi születésű Kass János két alkalommal is készített illusztráció-sorozatot a *Tragédiához*, 1957-ben és az 1966-ban. A későbbi sorozat felől a korábbi inkább vázlatként hat, illetve a két sorozat alapvető különbsége az egyes képek fő témája melletti keretezés, melynek révén Kass János illusztráció-sorozata alapvetően eltér valamennyi *Tragédia*-illusztrációtól. A keretben több, kisebb méretű, egyszerűbb struktúrájú képi egység található, mely nemcsak lehetővé teszi, hanem meghatározza a sorozat önmagán belüli motívumgazdagságát, a verbális és vizuális jelrendszer többretegűvé interreferenciáját, ugyanakkor fokozzák is az egyes rajzok képi teljesítményét. A keretezés mellett az eltérés a többi *Tragédia*-illusztrációtól abban is megnyilvánul, hogy a keretektől függetlenül, magában a centrumképben is szimultán módon narrativizálja az alkotó a pretextus egyes színeinek egészét, több dialógus sommázatát egy kép-egészbe helyezve. Ilyen például az athéni szín illusztrációja, mely a pretextus eszmei magjának megfeleltethetően,

a szabadság torz megvalósulását egy hármassal, alulról felfelé irányuló, hierarchikus képi struktúrára építi: a szabad gondolkodás alapzatán álló görög kultúra szétbomló folyamatára. A római szín illusztrációja a hedonizmust szimbolizáló, a hajdani mitológiai hősökkel díszített, felborult serlegből bontja ki a képet, felülről lefelé a szétfolyó ital kaotikusságába rajzolva a római birodalom keresztre feszített vértanúit, és az emberek helyett testrészeik összevisszaságát (11. számú képmelléklet). Hasonlóan szimultán felépítésűek a prágai szín rajzai. Mindkét rajz a térbeliség hierarchiájában, a felnagyított középponti alakhoz, Keplerhez viszonyítva fejt(het)i fel a „képolvasat” időbeliségét. Az első prágai rajzon a császár és a lehorgasztott fejű Kepler dialógusára utaló képi egység felett a mezítelen Borbála udvarlójával, illetve legalul az udvaroncok tömbösülése utal a pretextus dialógusaira, sűrítve azokat. A második rajzot az égi szférába emelt tudós Kepler uralja, lábainál a lefelé néző Borbála és a fóliánsok fölél hajló tanítvány. A két rajz különbsége egyrészt Kepler (az első lehorgasztott, a másodikon felemelt) értékjelző fejtartásából adódik, a feje fölél emelt ellentétes hátterek megjelenítéséből (az első kép kaotikusságával szemben a második képen a heliocentrikus világkép harmóniája az uralkodó), valamint Borbála helyzetének megváltoztatásából. Kass János illusztráció-sorozatának másik eredeti megoldása, mely majd Jankovics Marcell animációs filmjében teljesezik ki, viszont Kassnál látható először, hogy az egyes történelmi színek illusztrációit művészettörténeti, míg a londoni és a jövő színeinek illusztrációiban tudomány- és technikatörténeti utalásokat tesz, az adott kornak megfelelően.

A Zichy és Buday illusztrációk összehasonlítása ívében Kass János sorozatából is az utolsó szín Ádám illusztrációját emelem ki (12. számú képmelléklet). A 15. szín drámai jeleneteit szinte követik a száz évet is átfogó, eddig bemutatott Ádám-ábrázolások: Zichy heroikus és romantikus „titán”-ja, az első ember az öngyilkosságra készül, ily módon dacolva az emberiségre váró végső kipusztulással. Buday Ádámja a következő drámai pillanatot ragadja meg: Ádám, az enisteni ember leborulását az Úr előtt, annak hatalmának, akarátának el- és felismerését, megbékülve az emberi élet és az emberiség sorsának determinisztikusságával. Végül Kass János Ádámja az ég felél kiáltó-kérdező ember, mely a 15. szín záró jelenetének pretextusát, az Úr és Ádám közötti párbeszédre vonatkoztatható interreferenciális viszonyt idézi fel, a dialógus egészét egyetlen gesztusba, testhelyzetbe, alakábrázolásba sűrítve. Ha a képet önmagában szemléljük, egy ruhátlan férfit láthatunk, akinek tekintete, feje a rávetülél felső fénynyaláb felél fordul. Testtartása, alakja az emberi öntudat, az emberi méltóság jelképe. Az anatómiai jellegű emberábrázolásban előtűnik a csontozat (az arc koponyaszerúsége és a kéz csontozata), jelezve az emberi lény halandóságát és a folytonos, kemény küzdelem nyomait, melyek szikárrá, sötét tónusúvá tették alakját. Testtartásának méltóságát éppen ez adja, izmai megfeszülnek, tenyereit pedig a válaszra várás feszültsége feszíti szét. Megnyújtott nyakát, arcát, száját természetellenesen eltorzítja a kérdés és/vagy a kiáltás tartama, súlya, mely torzítás a verbális megnyilatkozás jelentőségét nyomatékosítja. A kéztartás hasonlóan természetellenesen megnyújtott, a hatalmas tenyér kifordítása a kérdést hangsúlyozza, egyben sejtetve a kérdés tartamát, a lába alatt (szimbolikusan)

elhelyezkedő magzat felé irányulva. A kép az 'éppen most' pillanatnyiségát merevíti ki a 'kiáltó-kérdező' megnyilatkozással. Így egyszerre tud ikonikus, kimerevített és időtlen is lenni, önálló képként egzisztálva. A kép kompozíciója a jó és a rossz, az isteni és az ördögi erők háromszög alakú hatalmas szárnyak átlóinak metszéspontjába helyezi mind az emberi alakot, mind a magzatot. A szó és képviszony intermedialitásában pontosan nem tudjuk, mi ez a kérdés, csak következtethetünk, hogy ez a kérdések sorozata, az utolsó párbeszéd Ádám és az Úr között. A 20. század végének embere ez, annak az égbekiáltó kérdése, aki már tud halandóságáról és emberi határoltóságáról; de aki nem tudhatja, hogy e „szűkhatárú lét-e” mindene vagy, hogy „Megy-é előbbre majdan” fajzata. Annak az embernek a kiáltó kérdése, aki már megtudta küzdelemre való ítélhetettségét, többször is látta annak értelmetlenségét, még most sem feledve a véget, de még mindig nem érti, hogy ez miért van így, miért kell így lennie és mindig kérdez, egyre hangosabban. Egy olyan ikonikussá merevített kérdező-kiáltó ember Kass János Ádámja, akinek a létezése végzetszerűen összekötődik az égből jövő fénnel és az alakjához kapcsolódó luciferi, ördögi árnyékkal, hasonlóan utódaihoz, isteni és ördögi keresztmetszetében állva. A kérdező-kiáltó embernek az istenivel és az ördögivel, a jóval és a rosszal, az erénnyel és a bűnnel való időtlen összekötöttsége az a filozofikum, mely a pretextus és kép referencialitásának azonos eszmei tartama.

V.

A TRAGÉDIA ZENEI ÁTVÁLTOZÁSAI

V.1. A kísérőzenéktől a dalokig

A madáchi főmű zenei transzformációit illetően szintén a premédiumtól fokozatosan eltávolodó és egyre inkább az autonómbbá válás tendenciája érvényesül, a jelentéste-lítődéssel párhuzamosan. Az *ember tragédiája* zenei átváltozásait vizsgálva, az össze-sen 12 zeneművet elemző és összehasonlító kutatásom¹²⁴ eredményeképpen mindene-kelett – a premédiumhoz legközelebb esőként, annak függvényében létrejött –színházi bemutatók funkcionális kísérőzenéit kell megemlítenünk.

1883. szeptember 21-én volt *Az ember tragédiája* első színházi ősbemutatója, Paulay Ede rendezésének köszönhetően, aki igen nagy jelentőséget tulajdonított a zenei hát-ternek is. Az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött rendezőpéldányában az egyes színek jeleneteihez megjegyzéseket illesztett, mint halk, erős, dalszerű, énekelt, fan-fár-jellegű (stb.).¹²⁵ Paulay Ede 1883 szeptemberében így írt: „Sehol se akartam külső fénnel vonni el a figyelmet a költeményről, de törekedtem mindent előállítani, ami világosabbá, könnyen érthetővé teheti. Zenével is kellett némely helyeket kiemelnem, s Erkel Gyulában lelkes munkatársat találtam.”¹²⁶ Erkel Gyula – a nyitánnyal együtt 34 zárt számból álló – kísérőzenéje igényességét jelzi az a tény is, hogy mintegy fél évszá-zadon keresztül hangzott fel a *Tragédia* színházi bemutatói során. A rendező Paulay a hangszercsoportokat elkülönítve dramaturgiai, többnyire kiemelő funkciót is szánt a kísérőzenének. Erkel kísérőzenéje – a *Tragédia* szövege, drámaisága alá rendelten – a dramaturgiai funkció mellett a tökéletes illúzióra, a festői-történelmi látványszín-házra való rendezői törekvést is szolgálta, alkalmazkodva a kísérőzene funkcionális sajátosságaihoz. A változatos színek és jelenetek érzelmi mozgásait kiemelve követte a hangulati változásokat is, „alkalmanként akusztikailag is jól elkülönítve meghatározó hangszín-elemként, hangulatteremtő effektusként is használta”.¹²⁷ Erkel Gyula kísérő-zenéje méltán tekinthető egy kiváló nyitánynak *Az ember tragédiája* zenei feldolgozá-sainak történetében. A kísérőzenékre általában jellemző az információk szűkössége, a nyomtatott partitúrák, a nyomtatott kották hiánya, ahogy Erkel zenéje esetében is

124 Vö. MÁTÉ: *i. m.* (2022), 35–53.

125 MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája, színre alkalmazta és öt szakaszra osztotta Paulay Ede* = Nemzeti Színház, 1883, OSZK Színháztörténeti Tár, E. 162. Paulay Ede rendezői példánya

126 PAULAY Ede: *Az ember tragédiája színpadon* = *Paulay Ede írásából*. Szerk. SZÉKELY György, Buda-pest, OSZMI, 1988. 211.

127 KAIZINGER Rita: *Erkel Gyula kísérőzenéje a Tragédia ősbemutatóján* = Színháztudományi Szemle, 1997/32. 42–45.

csak a kézzel írott példány maradt az utókorra. Gyórfy Miklós gyűjtőmunkája alapján további jelentősebb kísérőzene-szerzők: Langer Viktor (1842–1902), a szegedi zeneiskola első igazgatója, aki később Pécsen színházi karnagy, 1885-re, a pécsi *Tragédia*-bemutatóra készítette el kísérőzenéjét. Majd 1905-ből Buttkay Ákos (1871–1935) kísérőzenéjét, 1910-ből Máder Rezső (1856–1940), az Operaház karnagyának művét említhetjük meg. Az 1937-ben bemutatott Farkas Ferenc kísérőzenéje a második világháború után is gyakran volt hallható. Az elmúlt fél évszázadból kiemelhető a szegedi Vaszy Viktor (1903–1979) nagyzenekarra, orgonára és vegyes karra írt kísérőzenéje, 1965-ből. Ugyanebben az évben az akkor még csak 21 éves, modern hangvételre törekvő zeneszerző, Eötvös Péter zenéjével adták elő a *Tragédiát* Szabadkán, aki a római szín két dalát Vaszytól ’kölcsonözte’. Majd a Kodály-tanítvány Dávid Gyula (1913–1977), korábban a Nemzeti Színház karmestere, 1970-ben mutatta be választékos hangzású kísérőzenéjét.¹²⁸

A madáchi főmű egészének pretextusától hermeneutikai szempontból már távolabb esőnek bizonyuló alkotások egyrészt azok a komolyzenei dalművek, melyek vagy a *Tragédia* valamely lényegi szövegrészletét emelték ki vagy a szöveg-egészt értelmezték, így szabad újra-alkotásnak tekinthetőek abban az értelemben, hogy az alpmű egyes kiemelt elemeit, motívumait felhasználva, ám az alpmű egészétől némileg eltérve, egyéni világ- és létértelmezésük függvényében értelmezték azt. 1905-ben Veress Gábor, a nagyenyedi kollégium tanára: „málnási Bartók György erdélyi ev. ref. püspök úrnak tisztelettel” ajánlotta *Dicsőség a magasba* című művét. A dalmű énekhangra, orgonakíséretre (mezzoszoprán–harmónium) és hegedű–gordonka duóval színezett együttesre írt zenedarab, témájában a teremtés dicséretét emelte ki. Majd két évtized telt el a következő önálló dalműig: 1935-ben írta Bárdos Lajos „*Madách szavára: Ember küzdj!*” című, maestoso előírású háromszólamú kánonába¹²⁹ tömörítve a madáchi főmű küzdés-filozófiájának heroikusságát.

A könnyűzenei műfajban létrejött sajátos inspiráció a Bëlga együttes 2010-ben készült „*Az ember tragédiája*” című rap-dala. A dalszövegben a kivonatolt irodalmi művek tömörségét; a fiatalok szlengjének és a közbeszédnek megfelelő stílusjegyeket; a leegyszerűsítés és a gyorsaság, a gyors elsajátítás kényszerének érvényesülését és egy deheroikus, deszakralizáló humort fedezhetünk fel. A *Tragédiát* jól ismerő befogadó lehetséges, hogy szomorúan konstatálja az értékcsökkenést, mégis a rap-dal humora nem bántó, a dalszöveg kreativitása inkább felszabadító jellegű, sőt, megsejteti az eredeti mű nagyszerűségét is, összességében és tartalomjegyzékszerűen ugyan, de egy releváns értelmezést nyújtva, terminológiámban a ’kölcsonös létben tartást’ is működtetve.

A Bëlga együttes 1998-ban, akkoriban buddhista főiskolásokból alakult és ma is, így 2021 nyarán is (a *Karnevál* című új albumuk zenei anyagának bemutatásával)

128 GYÓRFFY Miklós: *Madách – zenei öltözetben = VI. Madách Szimpózium*. Szerk. TARJÁNYI Eszter, ANDOR Csaba, Budapest – Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 1999. 133–136.

129 Uo. 127–128.

koncertező együttes, melynek 2010-es „*Oktatási segédanyag*” című, ma már platina albumukban található „*Az ember tragédiája*” című rap-feldolgozásuk. A szöveget közösen írták: Jáger Barnabás, Gyórfy Tamás, Kékesi Balázs és Bicskei Titusz. A rap zenei stílusában, pergő dinamikával, mindössze négy és fél percben tömörítik és sűrítik a *Tragédia* háttérének néhány adatát, utalnak fogadtatástörténetére is, majd sajátos stílusú interpretációjukban ismertetik a művet, mintegy kivonatolva azt. Érdemes egészében is megismernünk e dalszöveget: „Alsósztrégova / Nemesi család / Felvilágosodás / Fráter Erzsébet / Szívбай / Drámai költemény / 1859-60 / Többször is betiltották a művet / Prohászkanak cseppet sem tetszett / Az első három szín jön / Ezt jegyzeteld / Ádamtól és Évától kezdem / Először ott voltak benn Istenben / Totál kómában öntudatmentesen / Növényi létben és szemérmetlen / Jött az a Lucifer és keltette a vágyat / Ennyi pont elég is volt a kezdő párnak / Kiakadt az Úr, de bitangul / Hogy a fejére nő ez a fiatalúr / Dualizmust akarsz? / Meg öntudatot? / Kérdezte Isten. / Akkor húzzál földre parasztnak mondta és haragra gerjedt / Ijedtükben amazok meg felvették a levelet / És indult az ember tragédiája / Amikor leküldte az Úr őt a matériába / 4. Egyiptom az ókorban / Ahol a fáraó magányos / Mert a dicsőségtől még / Nem lesz családos / Hiányzik a nő menthetetlenül / Leuralja a „mondhatatlan úr” / Felszabadítja a rabszolgákat / Így menekül a demokráciába / Az 5. színben Athénban / Miltiádészként demokrata / De két demagóg beszélget / És kimondják mi a népitélet / A szabadság és egyenlőség / Szép eszmék csak rögeszmék / „A gép forog / Az alkotó pihen” / 6. Róma, harc és szex / Sergiolus nem élvezi az életet / Mert sejti már hogy az ilyen virág hervatag / A kacagás sem valódi csak fogva tart / Hedonizmusból fordul át a kereszténység felé / Új népet, új eszmét Istentől remél / 7. Konstantinápoly / Tankréd keresztelovag / De amint meglátja Évát / Rideg lesz a zárdafal / Prágában a 8-ban / A késői középkorban / Hé Kepler mi a horoszkóp / A drága Borbála nekem is megvolt / De ne is csodálkozz ezen / Ha a föld helyett a csillagokat lesed / Kilenc, Párizs, elaludt a lantom / Ádám álmodja, hogy Kepler, az meg, hogy Danton. / Álom az álomban, tehát szerkezetileg. / Lucifer a kilencesben nem jelenik meg / Tíz, Prága, Ádám ébredszik, aztán a tanítványának fejteget valamit / Ami egy új világ perspektívája, / a felvilágosodás gondolatvilága / „A gép forog / Az alkotó pihen” / Tizenegy, London, Madách jelene, / Ádám meg csak a történet szemléllője / Kapitalizmus, szabad verseny, „kutyáknak harca ez egy konc felett” / Tizenkettő, ne szalaszd el, / ez a tökéletes társadalom a falanszter / Platón őrzi a sok-sok marhát, / Michelangelo széklábat gyárt / A 13. tragikus színben / Ádám, csalódott, bús volt, meg minden / Lucifer meg izomból fűzte / Hogy jöjjön fel vele ki oda az ürbe / Mert a tiszta szellem ott lakik fent / Az anyag neki kín börtön itt lent / Ádámnak be is jött ez az ötlet / Repült, de pont amikor majdnem ott lett / Megborzongatta a hideg úr / Ahol élő énje megsemmisül / 3700-nál fordult vissza / Mert az ember célja a küzdés maga / Az Eszkimó szín a Mad Max jéggel / Olvasd el most, vagy max majd éjjel / A 15-ben Ádám felébredt / És ráébredt, hogy csak álmodta az egészet / Sürgősen öngyilkos akart lenni / De Éva az anyaságát épp bejelenti / A létkérdést Ádám felteszi / De a jóisten fraktálos választ ad neki / Majd kiosztja a szerepeket / És elmond magától

egy idézetet / „Ember küzdj és bízva bízzál” / Ha ezt megteszed, a többit bízd rám / „A gép forog / Az alkotó pihen”.

A Bélga együttes „Oktatási segédanyag” album-címe jelzi azt a funkcionális, hasznossági és egyben stiláris keretet, melybe szervesen illeszkedik „Az ember tragédiája” rap-feldolgozásuk. A kivonatolt irodalmi művek tömörségét és csak itt-ott előforduló felszínes értelmezését fedezhetjük fel a dalszövegben; átfogó, de mégis címszavas jellegét; a mai fiatalok szlengjének megfelelő szóhasználatot és stílusjegyeket; a leegyszerűsítés és a gyorsaság, az elsajátítás kényszerének érvényesülését, melyet a rap műfaja is felerősít az ismétlődő dallamívek és a szöveg dinamikája, tömörsége révén, ritmusa és rímei pedig a könnyen megjegyezhetőséget szolgálják. Ugyanakkor mégis, ha hallgatjuk, nevetünk, hol felszabadultan, hol kesernyésen. Ennek forrása egyrészt a négy szövegíró közös és sajátos, összességében releváns interpretálásában kialakult humor, mely abból a feszültségből, vibrálásból – esztétikai terminológiában fogalmazva – oszcillációból keletkezik, ami a madáchi főmű és e dalszöveg egyes elemeinek, azok ellentétességének metszéspontjaiban kialakul. Miáltal szembeállítódik, és így feszültségpontok keletkeznek a humor generálójaként: a *Tragédia* magasztossága, az ádami heroikus küzdelem és a tragikus eszme-keresés, a transzcendens és a földi, az emberiség történelmi horizontja, illetve a hatalmas terjedelem, valamint a mindössze 4 és fél percben és fél oldalban tömörített dalszöveg vulgarizált, iskolás, a gyors, könnyű elsajátítást és megértést szolgáló, összességében köznapi hasznossági horizontja között. A dalszöveg egy leértékelődési folyamat eredménye, és ebben az értelemben travesztia, mely valamely komoly irodalmi műnek gyakran részleteiben is megfelelő, de torzított utánpótlás, azzal a céllal, hogy az emelkedett hangú eredetinek komoly vagy nagyszerű tárgyát kicsinyes viszonyok közé helyezze. A *Tragédiát* jól ismerő befogadó lehetséges, hogy szomorúan konstatálja az értékcsökkenést, mégis jókat nevet, mivel a dalszöveg humora nem bántó, kreativitása inkább felszabadító jellegű, sőt akár megsejtetheti az eredeti mű nagyszerűségét is, összességében és tartalomjegyzékszerűen ugyan, mégis egy közel releváns értelmezést nyújtva.¹³⁰

130 Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *A Tragédia zenei átváltozásai = XXIX. Madách Szimpózium*. Szerk. MÁTÉ Zsuzsanna, VARGA Emőke. Szeged - Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2022. 35–53.

V.2. A *Tragédia* opera-változatairól

Ránki György (1907–1992) zeneszerző 1970. december 4-én mutatta be *Az ember tragédiájából* készült opera-változatát,¹³¹ melyet élete fő művének tartott. Saját zenei stílusát neo-normálisként jellemezte, érzékeltetve azt az éles ellentétet, amely a korabeli magyar zenei életben egyre nagyobb tért hódító avantgárd irányzatok és a saját zenei nyelve között fennállt.¹³² A librettó alapja az eredeti Madách szöveg. Ránki semmit nem írt át, változtatott meg benne, csak rövidített, összevont és ezáltal néhány szereplőt kihagyott. Az opera két fő részre bontható: az egyik a tárgyyszerű zenei ábrázolás síkja, zenei kor- és helyszínrajz sorozat, a másik a történelem fölötti, filozófiai sík. A zeneszerző szövegűzése, rövidítései jobbra a madáchi történelemfilozófiai elmékedéseket érintették. Egy fontos eltérő és egyben aktualizáló mozzanatot ékelt be az opera és a *Tragédia* közé, az ürrepülés és a jégsivatag közé egy nukleáris katasztrófa látomását. Ránki eredetileg opera-trilógiának szánta zeneművét, ám később ezt a tervet megváltoztatta és végül két felvonásos misztérium-operát komponált, összművészeti törekvésekkel. Úgy vélte, hogy a zenének a színpaddal, a vizuális és verbális hatásokkal együttesen kell szolgálnia Madách drámai költeményét: „Fel kellett építenem egy olyan összművészeti elrendezésű elképzelést (Gesamtkunstwerk-szerű kompozíciót), melyben minden látni- és hallanivaló színpadi elem egységes összjátékban és közös ritmusban szolgálhatja az adott fő értékeket: Madách gondolatait és látomásait. (...) Operaszínpadi misztériumjáték (...) jött létre, melyben oratóriumszerű madáchi képek és látványszínpad-szerű modern közjátékok, szólóénekek, kórus, mozgáskórus és zenekar váltakoznak ritmikusan, élénk, szinte filmszerű tempóban, megszakíthatatlan folyamatossággal. (...) Ezt a szinte filmszerűen élénk kép-váltási tempót a darab álomjellege is indokolja.”¹³³ A színpadi cselekmény élénkebbé tétele érdekében balettkarra és recitáló görög kórusra építő közjátékokat iktatott be a 15 kép, illetve színek közé, átvezető funkcióban az egyes képek között. A darab nagy létszámú statisztériája (az angyalok, nép, eretnekek, barátok stb.) és a szintén nagy létszámú láthatatlan görög kórus is jelentősen hozzájárult a cselekmény zenei illusztrálásához és narrativitásához. A színpadi díszlet állandó eleme egy kráteres rajzolatú domború földgolyó-szelet volt, melyen a szereplők mozogtak és ehhez az egyes képeknek, illetve színeknek

131 A Kossuth Rádió 1970. december 4-én 19.00 órától közvetítette az Operaház előadását. A felvétel később többször is elhangzott a Bartók Rádióban a hetvenes évek folyamán, majd a Hungaroton készített egy lemezt. A lemezfelvétel tartalmazza a haláltáncot, a falanszter, az ürrepülés, a nukleáris katasztrófa és a Föld pusztulásának látomását, a jégvidék és az ébredés és számvetés képeit. A hanglemezen Melis György, László Margit, Rozsos István, Gregor József, Kishegyi Árpád, Antalffy Albert, Turza Imre, Tóth Kornélia, Egri László, Kovács Erzsébet, Illés Mihály, Hami Béla, Jakobinyi Mária, Mosolygó Miklós működött közre, a Debreceni Kodály Kórus és a Magyar Állami Operaház Zenekarát pedig Ferencsik János vezényelte.

132 PETHŐ Csilla: *Ránki György*. Budapest, Mágus Kiadó, 2002. 18.

133 RÁNKI György: *Vallomás a tragédiáról* = Muzsika, 1971. 1. sz., 3–4.

megfelelően vetítettek képeket a hátul elhelyezett vászonra. A kozmosz születését festő zene például sejtszótódást jelző vetített látvánnyal párosult, de említhetnénk még a falanszter kép fogaskerekeit és forgó csigáját, a jégvidék vörös napkorongját, sőt, még a közjátékok balett-táncos és kórusos jeleneteit is egy-egy vetített képi motívum kísérte. Az Operaház új fényorgonájának hatáselemeit is bőségesen használták. Madách a *Tragédia* szerzői jellegű instrukcióban gyakran utal különböző hangokra, zörejekre (a szélvihar gallyakat ráz, a nép helyesel, a nép kacag, jajszavak, kívülről áhítatos himnusz hallatszik, vad tömeg hangja, zsibongó sokaság, templomi zene, lélekharang, csengetés, bömbölő tenger, foka zaja stb.). Ránki ezeket a zörejeket a hangszerek segítségével valósította meg, mellőzve az elektronikus eszközök vagy felvételek használatát.¹³⁴ Ezen összművészeti törekvések a *Tragédia* és a befogadó közötti kapcsolatot, kommunikációt erősítették fel a szó-kép-zene multimedialitásában.¹³⁵

A nagyzenekarra írt opera zenéje rendkívül sokszínű volt, de mégis egységes tudott maradni, elsősorban a recitativók és a líraiságot hordozó ariosók, valamint a visszatérő motívumok, az azonos dallammodellek révén.¹³⁶ Például a luciferi gúnyos reflexiókat, vagy Ádám szerelmi vallomásait illetve a fenyegetettséget, harcot, háborút, az emberek kiszolgáltatottságát is zenei vezérmotívumok kötötték össze. A zenei változatoság pedig, a filmzenében is jártas zeneszerzőnek a *Tragédia* történelmi korrajzaihoz és helyszíneihez illeszkedő stílustörekvéséből fakadt, így a római színt az Andante erotico (Tempo di Habanera) jelzésű, délies ritmus- és dallamvilág, a bacchanáliát egy aszimmetrikus lüktetésű Allegro feroce ritmus uralta, majd az aszimmetrikus dallamvilágú Hippia-dal tette jellegzetessé. Ahogy jellegzetes a bizánci jelenet boszorkányszombatja is, Prága madrigál-hangja, Párizs forradalmi indulója, a londoni vásár dzsesszesre hangoltsága és verkli dallama, a tarantellaszerű haláltánc, valamint a falanszter mechanikus zenéje: valamennyi kiváló karakterkép az adott korról illetve helyszínről.

Ránki György misztérium-operája nagyszerű multimedialis adaptációnak bizonyult, szuverenitása összművészeti jellegében mutatkozott meg. Raics István (író, költő, zongoraművész és zenekritikus) meglátása szerint, Ránki szerénységére vall az, hogy ragaszkodott Madách nevének és szellemiségének hangsúlyos mivoltához, „nem csak a betű szerinti, hanem a szellem szerinti Madáchhoz ragaszkodott”, a madáchi alakok, a szituációk, és a mozgalmasság a misztérium-operai keret oratorikus jellege ellenére is mind megmaradtak.¹³⁷ Az opera összművészeti műfaji sajátosságait még inkább felnagyítva és azzal összhangban, Ránki csak kissé alakította át a pretextust. A színpadi előadás egységet képezett: a zene, az eszmeiség és a drámaiság, a látvány és a mozgás, a ritmus és a recitált szöveg egyenrangú párbeszédét, zene-szó-kép összművészeti egységét. A német zenetörténész és kritikus, Hans Heintz Stuckenschmidt is elismerőleg nyilatkozott az operáról, mind a rendezésről, mind a zenei megvalósításról és magát

134 LOHR Ferenc: *Hang és látvány Az ember tragédiája operai változatában* = Színház, 1971. 4. sz., 22.

135 FEUER Mária: *Demokratikus opera és összművészet* = Színház, 1971. 1. sz., 21.

136 TILL Géza: *Opera*. Budapest, Zeneműkiadó, 1973. 466–470.

137 RAICS István – KERTÉSZ Iván: *Az ember tragédiája* = Muzsika, 1971. 2. sz., 3–5.

az előadást is európai színvonalúnak tartotta: „Ránkinak van egyéni mondanivalója és az ő egyéni hangja mindig is fellelhető, még ha a tradíciók nyelvén is szólal meg egyes esetekben. Önálló, zárt egyéniségnek tartom, amely irreguláris a maga korában.”¹³⁸ Az operát egy évadon keresztül játszották. Ránki misztérium-operája adaptációjának eredetisége és autonómítása az alpművel organikus összefüggésben lévő összművészeti jellegében nyilvánult meg, miáltal ötvöződött a szöveg és annak eszmeisége a zenével, a látványvilággal, a különböző táncművészeti mozgásformákkal és egy filmszerűen élénk, „történelmi revü” modern képváltási tempójával; a verbalitás, a vizualitás és az auditivitás multimediális transzpozíciójában.¹³⁹

Bozay Attila (1939–1999) zeneszerző utolsó zeneműve „Az öt utolsó szín” (*Madách Imre Az ember tragédiája* című műve nyomán) operája 2000-ben (posztumuszként) elnyerte a millenniumi operapályázat I. díját. Operáját tanítványai hangszerelték át a 2000. októberi ünnepi bemutatóra. Bozay Attila ars poeticusnak is tekinthető beszélgetése alapján, már az 1970-es évek elejétől gondolkodott a *Tragédia* opera-változatán. A zeneszerző – a Magyar Művészeti Akadémia alapító tagjaként és egyben akadémikusaként – az akadémiai beszélgetések, az interjúk és portréfilm révén is bepillantást nyújtott alkotói folyamatának legkülönbözőbb szakaszaiba, a motivációktól kezdődően a *Tragédia* egyéni értelmezéseibe és komponálási folyamatába, egyaránt. Párizsi élményei hatására fogalmazódott meg benne az operairás szándéka, különösen 1970-71-ben. Egy próbálkozása – Weöres Sándor *Szkiták* című drámatörredékére írt opera-ötlete – után elsőként *Az ember tragédiájának* opera-változatának ötlete vetődött föl benne, a falanszter és az ür-szín megzenésítése. Majd mégis Vörösmarty Mihály *Csongor és Tünde* színjátékának háromfelvonásos opera-változata készült el először, 1979 és 1984 között, melynek Ősbemutatója 1985-ben volt az Operaházban. Első operája komponálása során egy új, tízhangos hangrendszert dolgozott ki,¹⁴⁰ melynek konzekvens használata a második és egyben utolsó zeneművét, „Az öt utolsó szín” (*Madách Imre Az ember tragédiája* című műve nyomán) operáját is jellemezte.

S bár csaknem három évtizedig érlelődött benne a madáchi főmű opera-változatának gondolata, azonban Bozay Attila alkotási folyamatát mégis az Operaház millenniumi pályázatának határideje (1999. márc. 1.) gyorsította fel. Kiindulópontja volt, idézve szavait, hogy a teljes *Tragédiát* nem lehet megzenésíteni, mivel volt „egy igazoló körülmény is, Ránky György megzenésítette az egészet.” Másrészről a történelmi színek ádámí csalódásainak ismétlődő jellege miatt sem látta célravezetőnek a teljes madáchi művet az opera műfajában tolmácsolni, így választása az utolsó öt színre esett, hiszen

138 BOROS Attila: *Avantgarde és hagyomány; H. H. Stuckenschmidt nyilatkozata* = Muzsika, 1971. 2. sz., 1–2.

139 Vö. MÁTÉ: *i. m.*, 2018. 321–330.

140 Vö. FODOR Géza: *Csongor és Tünde* = Muzsika, 1985. IV. 2434.

Vö. KROÓ György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest, Zeneműkiadó, 1971, 161–166.

ez „nagyjából arról szól, amiben mi élünk vagy élni fogunk.”¹⁴¹ Kevés olyan zenemű van, amelyről hitelesen megtudhatjuk a zeneszerző elmondásának köszönhetően, hogy miképpen értelmezte, adaptálta és gondolta tovább az alpművet, létrehozva annak zeneművészeti transzformációját, melyben a gondolatiságot vélte meghatározónak; hogy miképpen „fordította át” azt a zene nyelvére, milyen komponálási elvek vezérelték; sőt, hogy milyen kapcsolódási pontokat lát életműve egészéhez, jelen esetben két operája és azok pretextusa, Madách és Vörösmarty művei között. Bozay Attila azonban kivételes módon bepillantást engedett e komplex folyamatba, mivel tudatos alkotó révén képes volt önmagára bizonyos fokú distanciával tekinteni, éppen ezért önreflexiójának több részletét is idézem a továbbiakban „*Az öt utolsó szín*” című operájáról. Korai halála után életművét növendéke, Olsvay Endre (Erkel-díjas zeneszerző, tanár, az MMA Zeneművészeti Tagozatának akadémikusa) gondozta, kismonográfiájában is összefoglalva Bozay operájának sajátosságait.¹⁴²

Bozay Attila – szabad adaptáción alapuló, a madáchi pretextust és premédiumot (a londoni színt kivéve) korunk jelenségeire montírozó – „*Az öt utolsó szín*” című háromfelvonásos operájának librettója, felépítése és koncepciója 1998 közepére már készen állt. Idézve szavait: „A londoni szín az első felvonás. Ez a kapitalizmus. Nem akarok semmi aktualizálást, ez a 19. századi London”. A második felvonás a Falanszter szín, mint a „globalizáció kései szakasza”, továbbá az Ūr-szín és átvezetőként a „jégvidék”: „A Falansztert inkább a várható globalizációval hoznám egy időre, amit a 21. század második felére lehet sejteni, prognosztizálni akár, (...) részben a globalizáció előrehaladott volta, az emberi élet uniformizáltsága miatt is, akár csak egy mamutüzemnél, vagy akár hivatali gépezetben, és az energia- és környezetproblémák miatt is, mert az energia nem véges, hanem takarékoskodnunk kell vele, mert már most is fogyóban van. Az Ūrt még két századdal odébb tenném, a 23. századba, amire megint azt mondhatnák, hogy már van űrhajózás, űrutazás. Nekem meg az a meggyőződés, hogy valódi űrutazás nincs, csak ilyen föld körüli szaladgálás, keringés van, olyan, mint kiscsibe a kotlós körül. És visszük magunkkal a földi környezetet abban az ócska kis kabinban. (...) Szó sincs igazi űrutazásról, mert Madáchnál az van, hogy elhagyja a földi gravitációt, mindenféle földi védettség nélkül. Tehát ez egy óriási különbség. Ez még a 23. században sem valósul meg, mert szerintem az ember mindig magával viszi a komfortját, mert anélkül nem tud élni. Madáchnál filozófiailag és cselekményileg is úgy vetődik föl, hogy ő most valóban elszakad a Földtől. A Falanszter és az Ūr volna a második felvonás. A jégkorszakot a 25. századra datálnám, de ezek éppúgy utópisztikusak, mint Madáchnál, aki nem is jelöli meg. (...) a jégvidéknél azt szeretném majd elérni, hogy ott már tulajdonképpen az emberi beszéd is leépülőben van, ami már

141 Összefoglalásom és a szó szerinti idézetek, mint részletek forrása az „*Akadémiai beszélgetések – Bozay Attila: Az utolsó öt szín*” című 1998-ban készült beszélgetés.

Online: <https://web.archive.org/web/20050504110534/http://www.mmakademia.hu/ab/4/402.php> (Letöltés: 2023. január 30.)

142 OLSVAY Endre: *Bozay Attila*. (Magyar zeneszerzők 23.) Mágus Kiadó, Budapest, 2002.

manapság is tapasztalható, hangsúlyilag is, szókinccsileg is, és egyebekben is. Tehát még ez a veszély is reális. Az eszkimó olyan módon fog magyarul énekelni, hogy alig lehet majd érteni. Zenei okai vannak, hogy miért, de minden esetre ezt akarom, és benne is van a darabban az emberiség elkorcsosulása.” A harmadik felvonás a madáchi drámai költemény „Paradicsomon kívül”-i zárószíne, Ádám felébredése és az Úr hangja: „Na, most akkor jön az ébredés, aminek nem tudom az idejét, hogy hova kerül, mert nem is nagyon lehet, ugye? Mindenesetre Ádámot és Lucifert én nagy emberként, legalábbis 20. századi emberként szeretném ábrázolni, megint csak 1900-tól 2000-ig. Egyfajta, általam elképzelt nyelvzettel, amiben nagyon sok a konzervatív elem, később a mai elem is, szóval, ahogy a 20. század felfesthető.”

A zenei nyelv összetettségéről, vegyítve alkotófolyamatának és egyéni interpretációjának sajátosságaival, így beszélt: „A londoni színben igen sok a történelminek vélhető citátum. Nincs benne egy sem az eredetiből, mindent én írtam a legutolsó szóig, nem akarják sokan elhinni, de mutassák meg, honnan vettem? Sehonnan nem vettem, mindent én írtam. Ami még történelmi, az nyilvánvaló, a Falanszternél egy lépést kell tenni, azt is egyfajta anyagból tudom kihozni, van egy úgynevezett tízhangú hangrendszer, amivel talán én foglalkoztam először, pontosabban Bartóknál ez megvan, csak nem aknázza ki teljesen. A Mikrokozmoszában vén két ilyen darabja, csak nem olyan értelemben használja, mint én, mert ő kétszer öt hangra bontja, tehát két pentatónia van együtt. Két hang hiányzik belőle, pont az a két hang, ami nálam is hiányzik. Tehát egy ilyen tízfokúság. A két moll pentaton akkordot Bartók nem használja. Én viszont úgy használom, hogy ez a tíz hang az enyém, azt hozok ki belőle, amit akarok. De be kell járni ezt a kört. Persze ez a tíz hang transzponálódik, összesen hat változata van, nem lehet minden hangra dúr skálát írni, ebből a tizenkettőből csak hatot lehet, mert a hetedik már ugyanaz, csak megfordítva. Ebben a részben lesz a legtöbb szereplő. A Falanszterben nyilván merevebb, modellszerűbb képződményeket fogok írni, hogy ezt a gépies, kiszámított társadalmat jobban tudjam ábrázolni, de Ádám és Lucifer nem változnak át, ők maradnak, akik voltak. Aztán az Űrjelenet biztos, hogy sokkal kromatikusabb, nyüzsgőbb, apróbb lépésekből áll. Várnak tölem elektronikus zenét, de nem lesz benne, mindent hangszeresen oldok meg. Említettem még ezt az eszkimó dolgot, artikulálatlan hangokból áll majd, pontosabban van a magánhangzóknak egy rendje a legmélyebbtől a legmagasabbig. A legismertebb az U-O-A-Á-E-É-I. Így megy fölfelé. Minden hangnak meg lesz a maga kis regisztere, hangfekvése. Ha I van, akkor az föl lesz, ha U, akkor le. Ilyen magyar beszéd nincs. Így próbálok majd az eszkimónak a leépülését, pontosabban az emberi beszéd leépülését ábrázolni. Hátra van az Úr hangja, aki viszont tiszta diatóniában fog énekelni, tehát ő konzervatív, vagy valami hasonló, de a végén eljut ő is a tizenkét-hangúság teljességéhez, csak nem olyan módon, ahogy az ismert, hanem a dúr akkordnak lesz ez a kitágítása. Ahogy a felhangok felfelé sűrűsödnek. Érdekes Lucifer, akit lehet mondani akár Sancho Panzának is bizonyos értelemben. Sőt, az én két drámám nagyon is összefügg, mert Balgának is elmegy időnként. Tehát azért ideális gondolkodású hős, mert mindent csúfol, kritizál, gúnyol.

A két dráma nagyon sok közös vonást tartalmaz gesztusokban, sőt, még szó szerint is vannak egyezések. Átok, átok, mondja mindig Mirigy, a boszorkány, amikor elhurcolják, s amikor az Úr rátesz Luciferre a legvégén, hogy „a porba szellem, előttem nincsen nagyság”, ugyanezt mondja: átok, átok! Rendkívül sok az áthallás a két darab között. Persze az egésznek a koncepciója más. Ámbár Csongor és Ádám alakjában igen sok a hasonlóság. Mind a ketten idealisták, bár az egyiket a szerelem, a másikat főként az emberiség sorsa érdekli, bár a szerelem is. Amikor Lucifer kedves barát vagy gunyoros társ formájában kíséri Ádámot, akkor ugyanezt a hangvételt, hangrendszert használja, amit Ádám, hogy értsék egymást. Ámde amikor Lucifer valóban kimutatja a foga fehérét, most éppen egy ilyen helyen járok, nincs barátság. Hiszen minden törekvése, hogy az embert eltántorítsa az Úr tiszteletétől. És lesznek később is ilyen részek. Különösen az utolsóban, de például a Falanszterben is, amikor Ádám botrányt csinál és próbálja a Falanszter törvényeit áthágni. Akkor azt mondja neki Lucifer: „álomkép ne mozdulj, érezd kezemnek végzetes hatalmát”. Ilyenkor átmegy a tizenkét-hangúságból dodekafóniába, tehát tízhangúságba. Ez elég félelmetes, legalábbis idegenszerű és ilyenkor megrajzolja, hogy ő csak játszik Ádámmal, de megvan neki a maga hatalmas ereje. Aztán különösen az Űrben, amikor továbbrepül Ádám és fölsikolt, hogy végem van, mire jön Lucifer, hogy „győzött hát a vén hazugság”, ez is dodekafóniában lesz megírva. Az utolsó részben is lesz, amikor már az Istennel vitatkozik. A Föld szelleme van még hátra. Tegnap jöttem rá, hogy miféle rendszerbe írjam, mert nincs védtelen szellem, de mégis a Föld szelleme, tehát ennyiből barátságosabbnak kell lenni hangrendszerét tekintve is. Rájöttem, hogy a dúr skála, meg a moll skála természetes módon szintén egy ilyen tízhangúságot ad ki, ez egy barátságosabb rendszer. Úgy érzem, hogy a Föld szellemének megfelel. A Föld szelleméről annyit, hogy nálam nő lesz. Lévn, hogy rendkívül sok a férfi szereplő, és megint csak a Csongorra utalva, nagyon hasonlóan érzem a Föld szellemének ezekben a színekben való jelenlétét. Az Úr különben olyan volna, hogy egy tenor és két bariton énekel. Azt elég fárasztó hallgatni. Ha Föld, akkor gondol az ember ilyesmire, hogy Földanya, nekem ez tetszik. Egy-két irodalmár helyben is hagyta. Nem biztos, hogy a jelenlévők is. De zeneileg muszáj egy szép hangnak lenni, mert azt a rengeteg férfi dörmögést nem lehet végighallgatni. Éva szerepe viszonylag szerényebb, azt állandóan fel kell erősítenem, ami nem volt könnyű idáig. A Falanszterben könnyű lesz, mert ott gyönyörű dolgok vannak, oda gyönyörű dolgokat lehet írni. Duett formájában is. Tehát az Éj az női hang lesz. Aztán vannak olyan kérdések, hogy mit csinál az ember a szöveggel? Már említettem, hogy húzni kell, mert a zene, a megzenésített szöveg az többszöröse, kétszerese, háromszorosa a mondott szövegnek. Nem mindig, de akkor azok általában ilyen Figaróhoz hasonlóan darálósak. Vígoperai jeleneteknél, amikor a szöveg nem is érdekes, csak az látszik, hogy hogyan pörög a nyelve az operaénekesnek. Egy hangon, sok zenei értéke nincs. De a szöveg általában lassúbb a zenében. Aztán bizonyos szövegeket nem lehet megérteni. A hosszú körmondatokat nem lehet megérteni, nem tudjuk kivárni, míg 45 másodperc múlva megérkezik az állítmány. Már nem értjük, hogy mi volt az elején. Tehát

mindenképpen húzni kell. Ez egy nagyon élvezetes és felelősségteljes dolog, de végül is Csongort is meg tudtam húzni. Néha meg nem húzni kell, hanem megismételni dolgokat, amit a hallgatóságnak, a nézőknek a fejébe akarunk vésni, ami mondjuk a prózában nem megy, zenében meg a kenyere az ismétlés a zenei szerkesztésnek. A rövid ismétlés és a visszatérés is. Tehát a húzás. Végig rettegtem a Csongornál is, és most is, hogy milyen sok a szöveg még így is, hogy csak az utolsó öt színnel dolgozom, ami három felvonás lesz, az eredetileg 1584 sor. Hát, 1000 alá sikerült szorítanom, részben a húzásokkal. (...) Az ismert darabnak óriási előnyei vannak a hallgatóság számára. (...) Ezért érzem, hogy nem választottam rosszul a Csongorral és a Tragédiával sem. Mert ezt ismerik az emberek. Ha nem egészen pontosan is, de azért mégis csak ismerik.”¹⁴³

Amíg Ránki György *Az ember tragédiájából* készült opera-változata elsősorban adaptáció volt és a madáchi látomásokat összművészeti és látványelőadásként „szolgáltatta”, addig Bozay „*Az öt utolsó szín*” című háromfelvonásos operája, távolabbra kerülve a madáchi premédiától, de megtartva a pretextushoz való kötöttségét, szabad adaptációként már egy továbbgondolása volt jelenünk és sejthető jövőnk felé, a zene nyelvén, mégis a *Tragédia* gondolatisága nyomán. *Az ember tragédiája* legtávolabbi, inspiráción alapuló, zeneművészeti transzformációjaként Eötvös Péter magyar zeneszerző *Paradise reloaded (Lilith)* című operáját jelölhetjük meg, melyet 2014. január 23-án, a budapesti Művészetek Palotájában mutattak be. Madách fő műve egy ihlet- és ötletforrás volt számára. Bár teljes mértékben autonóm Eötvös operája, annak témája, koncepciója és zenei nyelve vonatkozásában, mégis több vonatkozásban is láthatóak a *Tragédiától* kapott inspirációk: az opera ószövetségi (Eötvösnél már apokrif) alapötlete, szerkezetének időutazásra építő mivolta, az ellentétes női archetípusok, egyenrangúság és alávetettség problematikája a férfi és a nő bonyolult kapcsolatában, a műalkotás nyitottan maradó jellege. E párhuzamok nem tekinthetők véletlennek, hiszen jól ismerte a madáchi főművet, mivel 1965-ben a fiatal, modern hangvételre törekvő zeneszerző, Eötvös Péter kísérőzenéjével adták elő *Az ember tragédiáját* Szabadkán.

Eötvös Péter az opera történetét ugyan egy ószövetségi történetre építi, de nem a kanonizált ószövetségi teremtéstörténetre, miként Madách, hanem az apokrif héber forrásokra, Lilith, az első nő történetére. E szerint Ádám első felesége Lilith volt, akit száműztek a Paradicsomból, mert rávette Istent, hogy árulja el neki szent nevét. *Az ember tragédiájához* hasonló a szerkezete az operának: a Paradicsomból kiűzött emberpár Lucifer vezetésével (aki itt egyenrangú Istennel) végigjárja a múltat, a jelent és a jövőt. Az opera azt a kérdést állítja a középpontba, hogy mi lett volna, ha a mi Biblián alapuló kultúránk nem Évát tekinti őspanyának, hanem Ádám első

143 A részletek forrása az „*Akadémiai beszélgetések – Bozay Attila: Az utolsó öt szín*” című 1998-ban készült beszélgetés, mely a kibontakozó beszélgetés során még további adalékokkal is szolgál utolsó operájáról.

Online: <https://web.archive.org/web/20050504110534/http://www.mmakademia.hu/ab/4/402.php> (Letöltés: 2023. január 30.)

feleségét, Lilithet. Madách Évája, annak ellentétes alakváltozatainak sorozata, az opera két nőalakjában tömörül, a démoni, buja Lilithben és az odaadó társban, Évában. Az opera elején Lilithet kiűzik a Paradicsomból. Büntetésből démonasszonyként kell élnie a sivatagban. Visszatér, hogy Ádámtól gyermeke szülessen, aki majd megszabadítja őt a démoni léttől. Célja elérésében azonban újtáiban áll Éva, Ádám második felesége, így két nő közötti konfliktus szövi át a darabot. Lilithet ugyanis Isten Ádammal azonos módon, egyenrangúnak és függetlennek teremtette, Évát viszont Ádám bordájából alkotta meg, annak alárendelten. Lilith az önálló akaratot, az erőt, a konspirációt, az emancipációt képviseli; Éva pedig a nőiességet, a tisztaságot, az önfeláldozást. A történések Lilith akarata szerint formálódnak, a jövő fikciója azt mutatja be, milyen lett volna, ha az ősanya Lilith. Az opera nem a férfi-női egyenjogúságról szól, hanem annak fikciója, hogy miként alakultak volna az európai civilizáció társadalmi struktúrái, ha az ősanya szerepében Éva helyett Lilithre esett volna a választás. Lilith végül is eléri célját, miszerint gyermeke fog születni Ádámtól, azonban az apa mégsem őt választja társának. Ádám itt a két különböző életfelfogású nő között választ; választása a következő nemzedékeket határozza meg. Az opera nyitottan maradó alapkérdése Eötvös Péter zeneszerző szerint: „ha mindkét asszony terhes, akkor ki a mi ősanyánk? A démoni Lilith leszármazottai vagyunk, vagy az önálló, állandó társkereső Éváé?”¹⁴⁴

V. 3. Egy újra felfedezett szimfonikus kantáta és a *Tragédia*

Dohnányi Ernő (Pozsony, 1877 – New York, 1960) a 20. század első felének egyik legnagyobb magyar zongoraművésze, karnagya, zenepedagógusa és zeneszerzője volt. 1915-ig javarészt külföldön, Bécsben és Berlinben élt, az első világháború kitörése után azonban hazaköltözött. Mint zeneszerző a századforduló késő romantikus zenei stílusán nőtt fel, majd hamarosan a posztromantikus tradíció és klasszicizáló törekvések rangos mesterévé vált. 1916-tól a Zeneakadémián tanított, 1928-tól professzorként, 1934-től pedig a Zeneakadémia főigazgatója lett. 1919-től 1944-ig hazánkban a Filharmoniai Társaság elnökmegye volt és nevéhez fűződik a budapesti filharmonikusok világhírének megalapozása. 1931-től tíz éven át a Magyar Rádió zeneigazgatója. Fáradhatatlanul szolgálta a magyar zene ügyét: „Zenekari hangversenyein a zeneirodalom klasszikusai mellett nagy számban szerepeltek kortársainak művei is, köztük olyan ősbemutatók, mint Bartók *Négy zenekari darabja*, *Táncszvitje*, *Mandarin-szvitje* és Kodály *Psalmus Hungaricus*. Dohnányi vezényletével, a Filharmoniai Társaság Zenekarának előadásában hangzott el először Budapesten Bartók *I. zongoraversenye*, valamint a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*.”¹⁴⁵ Dohnányi önmagát elsősorban

144 A zeneszerző nyilatkozata a színhaz.hu Magyar Színházi Portálon, 2014. január 18-án.

145 SZITHA Tünde: „Dohnányi Ernő (Pozsony, 1877. július 27. – New York, 1960. február 9.)” című szócikke alapján idéztem Dohnányi Ernő életrajzi adatait. Vö. *Zeneakadémia – Nagy előadók lexikona*: https://zeneakademia.hu/lexikon_nagy_elodok/dohnanyi-erno-1851 (Letöltés: 2021. július 20.)

zeneszerzőnek tartotta, *Búcsú és üzenet* című, 82 évesen írt önéletírásában így ír erről: „Leginkább komponistának éreztem magam, ha többféle minőségben is szerepeltem. Mert csak a komponista az alkotó. És az, amit alkot, halála után is fennmarad – halhatatlanná teszi – fenntartja nevét az utókor számára. Ha kompozícióimról beszélek, újra csak azt ismételhetem, hogy nem voltam különösen szorgalmas, de igyekeztem mélyreható és a kifejezésben pontos lenni.”¹⁴⁶ 1944 novemberében emigrált Ausztriába, 1945-ben a hazai igazolóbizottság alaptalanul háborús bűnösséggel vádolta, és bár felmentették a vádak alól, azonban a gyanú megmaradt, mely egészen a rendszerváltásig beárnyékolta hazai és külföldi elismertségét, egyaránt. E folyamat hazánkban a rendszerváltással ért véget, Dohnányi 1990-ben posztumusz Kossuth-díjat kapott.

Prof. dr. Maczelka Noémi (DLA) zongoraművész és az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Ének-zene Tanszék egyetemi tanárának (jelenleg) kéziratformájú visszaemlékezéséből idézek a zeneszerző hazai félévszázados elfeledettségének viszonylagosságáról: „Dohnányi Ernő elismerése, újrafelfedezése, műveinek óvatos előadása már az 1970-es években elkezdődött. Vázsonyi Bálint 1971-ben, a Zeneműkiadónál megjelent Dohnányi-könyve nagyon fontos állomás volt. Majd Dohnányi születésének 100. évfordulóján, 1977-ben jó alkalom kínálkozott arra, hogy Dohnányi-műveket adjunk elő. Mi zeneakadémisták, Szegedi Ernő (hajdani Dohnányi-növendék) tanítványai – valószínűleg mesterünk kezdeményezésére – egy koncertet állítottunk össze, mégpedig Dohnányi Ernő zongora- és kamarazene műveiből, amit nem csak a Zeneakadémián, hanem Szegeden és Kecskeméten is előadtunk. Vagy például 1979-ben, a Magyar Rádió zongoraversenyének harmadik fordulójában már nem a korábban megszokott koncerteket írták elő, hanem választható volt Dohnányi zongoraversenye, a „*Variációk egy gyermekdalra*” is. Ettől kezdve fokozatosan foglalták el helyüket művei a hangversenyeken (pl. a „Szimfonikus percek”), és hamarosan elkészült zongora műveinek teljes lemezfelvétele, és így tovább. Szegedi Ernő növendékeként sokat hallottunk Dohnányiról – többet, mint mások. Akkor még élt az özvegye, akivel rendszeresen váltottak levelet, néhányat nekünk is felolvasott. Szűcs Loránt, a kamarazenetanárom is érdeklődött Dohnányi művei iránt: nála tanultuk és a fent említett koncerten el is játszottuk a gordonka – zongora szonátát.”

Az ezredfordulótól pedig már nemcsak folyamatosan adták elő újra Dohnányi zeneműveit, hanem életművének alapos és szisztematikus elemzésére és újraértékelésére is sor került. 2002-ben másodszor is megjelent Vázsonyi Bálint monográfiája,¹⁴⁷ majd Dohnányi levelezése egy részének közzététele,¹⁴⁸ 2002-től pedig az MTA Zene-tudományi Intézet zenetörténeti kutatásainak eredményeit is közlő *Dohnányi-évkönyv*

146 Részlet Dohnányi *Búcsú és üzenet* című önéletírásából. Vö. KUSZ Veronika: *Dohnányi Ernő az utókor-nak (Búcsú és üzenet, Message to Posterity)* = Magyar Zene, LII, 2014. 1. sz., 85.

147 VÁZSONYI Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest, Nap Kiadó, 2002. (Első kiadás: VÁZSONYI Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest, Zeneműkiadó, 1971.)

148 *Dohnányi Ernő családi levelei*. Összeáll. Kelemen Éva. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár – Gondolat Kiadó – MTA Zene-tudományi Intézet, 2010.

sorozat, annak 2007-ig évente megjelenő kötetei, 2015-ben és 2017-ben a *Dohnányi-tanulmányok*¹⁴⁹ című tanulmánykötetek és Kusz Veronika *Dohnányi amerikai éve* című könyve, és még hosszasan sorolhatnánk. A hiánypótló zenetörténeti kutatások tehát nemcsak a hazai, hanem külföldi tevékenységét is feldolgozták, így az 1949-től 1960-ig (haláláig) az Egyesült Államokban töltött korszakát is, ahol Dohnányi a Florida State University professzora volt, koncertezett és mesterkurzusokat is tartott. „1960-ban, néhány hónappal New Yorkban bekövetkezett halála előtt készítette utolsó lemezfelvételeit. Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Brahms és Liszt műveinek egyik legnagyobb előadója volt. Sajnálatos, hogy zongoraművészi és karmesteri nagyságát alig őrzi életének legfényesebb időszakából származó, hangzó dokumentum. Kompozíciói azonban megmaradtak, (...) életművének egy része halála óta is szerepel a hangversenyek műsorain.”¹⁵⁰

A továbbiakban Dohnányi Ernő – 1941-ben bemutatott – *Cantus vitae* (*Az élet dala*, op. 38.) című szimfonikus kantatájának librettóját vizsgálom, mégpedig egyetlen szempont, Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeményével való kapcsolódási rendszere felől. A zenemű komponálási folyamatát, 1941-ben történt ősbemutatójának korabeli visszhangját és zenei anyagának felépítését, annak részletes elemzését – a kottapéldákkal együtt – valamint a zeneműnek a librettóval együtt történő értelmezését is, James A. Grymes *A Cantus vitae* (op. 38.) *szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és zenei bemutatója* című tanulmányában hiánypótlóan és az eredeti dokumentumok alapján tárgyalta.¹⁵¹ A *Cantus vitae* szimfonikus kantáta librettójának és *Az ember tragédiája* kapcsolatrendszerének jellegét hermeneutikai és összehasonlító szempontból tárom fel.

A *Cantus vitae* (*Az élet dala*), Dohnányi Ernő szimfonikus kantatájának alkotási folyamata négy évtizedet fogott át életútjában. Dohnányi 1900-ban, amerikai turnéja idején vitte magával a *Tragédiát*, gimnazista kora óta kedves irodalmi művét, mint egy majdani (tervezett) nagy kórusműve librettója alapját. Dohnányi számára a feladat ugyan világos volt, mégis 1927-ig tartott a librettó megvalósítása. A zenemű komponálását 1940. június 23-án fejezte be és ezt követte még a hangszerelés és a partitúra pontosítása, majd 1941. ápr. 28-án volt az első bemutatója. Dohnányi 1957. február 17-ei, Donald Fergusonnak írt levelében így összegzi az alkotói szándékát és a folyamatot: „Évtizedeken át foglalkoztatott a gondolat, hogy Madách költeményének filozófiai tartalmát egy nagy kórusmű alapjává tegyem. Évekbe telt, míg rájöttem, a költeményben

149 DOHNÁNYI-TANULMÁNYOK (2015). Szerk. KUSZ Veronika és RÁNKI András, Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Zenetudományi Intézet, 2016.

DOHNÁNYI-TANULMÁNYOK (2017). Szerk. Kusz Veronika és Ránki András, Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Zenetudományi Intézet, 2017.

150 SZITHA: *i. m.*

151 James A. GRAYMES: *A Cantus vitae* (op. 38) *szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója*. (Ford. Mészáros Erzsébet) = DOHNÁNYI Évkönyv 2004. Szerk. FARKAS Márta és KISZELY-PAPP Deborah. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2005. 3–20.

elszörtan található részek helyes, a zenének megfelelő csoportosítására. Ennek eredménye a „Cantus vitae” lett.”¹⁵²

Valóban nehéz feladat lehetett a librettó létrehozása, hiszen *Az ember tragédiája* nemcsak a legterjedelmesebb drámai költeményünk a 4117 sorával, melyek közül több mint félszáz már szállóingévé vált; hanem egyben egy olyan tömör, nehéz nyelvezetű és mély filozófiai gondolatok sokaságát tartalmazó irodalmi mű, melynek a legnagyobb az értelmezéstörténete a magyar irodalom történetében, miként ez így volt már Dohnányi korában is. A librettó 1927-re elkészült, így feltételezhető, hogy Dohnányi ismerhette az addigi főbb értelmezéseket, elemzéseket – például az 1900-ban megjelent Palágyi Menyhért Madáchról szóló nagymonográfiáját,¹⁵³ vagy Alexander Bernát szövegmagyarázatait, kommentálásait,¹⁵⁴ a Nyugat folyóirat 1923-as Madách-számának sokat idézett írásait, dicsérő méltatásait Babitstól, Karinthytól¹⁵⁵ – és tudhatta, hogy valamennyien kiemelik a küzdés gondolatkörét. Majd a librettó elkészülte és a komponálás közötti időszakra élesedett ki az a korábban is felvetődött kérdés, miszerint Madách főműve pesszimista vagy optimista, mely ugyanakkor a madáchi küzdés-filozófiával állt összefüggésben. Megjegyzem, már a *Tragédia* első megjelenésekor, 1862-ben Arany János a világtörténelem sötét oldalának látását, a pesszimizmust nem a szerzőnek, hanem a szerkezetből következően Lucifer világlátásának tulajdonította. Következtetése szerint éppen ezért nem kérhető számon a műtől a történelmi hűség, ahogy a szerző sem vádolható pesszimizmussal, mivel mindez Lucifer láttatásából következik.¹⁵⁶ 1934-ben jelent meg Sík Sándor tanulmánya, aki a *Tragédiának* a „leglelke szerint magyar mondanivaló”-ját, a küzdés-filozófiát hangsúlyozza.¹⁵⁷ Sík szerint a *Tragédia* pesszimista álomjeleneteinek emberi csalódottságát és az optimista végső isteni biztatás ellentétét csak az emberi hiábavalóság tudatával és az isteni gondviselés biztató voltának szembeállításával lehetett feloldani. Ám a drámai költemény végkicsengése mégis optimista szerinte, mivel az Ádám által felismert küzdés-filozófiát, annak megkérdőjeleződése után maga az Úr, a transzcendens szféra erősíti meg az Angyalok Karával együtt.

Dohnányi nem véletlenül utal – az 1940 februárjában a Pesti Hírlapnak adott – nyilatkozatában a Madách-értelmezőkre, egyben betekintést nyújtva saját alkotási folyamatába és Madách-értelmezésébe is, s miként láthatjuk, párhuzamosan vélekedik

152 A librettó keletkezéstörténetének évszám-adatait Grymestől idéztem, miként a „The Ernst von Dohnányi Collection at the Florida State University”, általa idézett 219. levelét is: GRYMES: *i. m.* (2005), 3.

153 PALÁGYI: *i. m.* (1900).

154 MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*. Jegyzetekkel és magyarázatokkal kiadta ALEXANDER Bernát, Budapest, Athenaeum Kiadó, 1909.

155 Vö. BABITS: *i. m.* (1923), 170–172.; KARINTHY Frigyes: *Madách* = Nyugat, 1923, 2. sz., I. kötet, 113–123.

156 Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Arany János Egy üdvözlő szó című beszédének kritikátörténeti kontextusa* = XXV. Madách Szimpózium. Szerk. MÁTÉ Zsuzsanna – VARGA Emőke, Szeged – Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2018. 75–93.

157 Vö. SÍK Sándor: *Az Ember Tragédiájáról* = Budapesti Szemle, 234 (1934), 681. sz., 229–243.

a fontosabb interpretációkkal: „Nagy örömem, hogy sikerült magamnak megtalálnom ezt a szövegmegoldást, majdnem büszkébb vagyok rá, mint a kompozícióra. De tréfán kívül: azt hiszem a legszigorúbb Madách-magyarázók is meg lesznek elégedve az én – hogy úgy mondjam – zenei kommentárommal. Függetlenül a történelmi képektől, időtlen, filozófiai síkra vetítettem a Tragédiát. A három magánhang is (szoprán, tenor, basszus) teljesen elvontan képviseli a dráma főszereplőiben kifejeződő hármasságot: a női ideált, a férfiúi nagyra törést és a mindent bíráló kételyt. Madách felfogásom egyébként optimisztikus. Művem az emberi küzdést, mint az Élet értelmét és értékét dicsőíti, híven ehhez a Tragédia-sorhoz: »A cél: halál, az élet: küzdelem.« A még megírandó zárótétel a Tragédia első képéből vett himnuszokkal fogja magasztalni a Mindenség Urát.”¹⁵⁸ A zeneszerző nyilatkozata egyértelműen hangsúlyozza kölcsönviszonyát a madáchi művel, zeneművét a *Tragédia* zenei kommentárának, azaz értelmezésének véli, melyet, úgymint saját Madách-felfogását, „optimisztikus”-nak nevez. Nem véletlen ez a pontosítás, hiszen Madách műve magában hordozza mindkettőt, így pesszimizmus és optimizmus ellentétessége együttlevően érvényesül egészen a zárójelenetig, melynek isteni biztatása mégis az optimizmust erősíti meg: „Mondottam, ember: küzdj és bízva bízzál!” Ennek nyomán megkérdőjelezhető Grymes sommás megállapítása, miszerint Madách „komor pesszimizmusát” Dohnányi megpróbálta a „saját optimista elképzeléseihez igazítani” zeneművében.¹⁵⁹ Itt nem kiigazításról van szó, hanem a zeneszerző *Tragédia*-értelmezésének azon aspektusáról, miszerint annak optimista jellegét véli meghatározónak, és ebből következik, hogy az emberi küzdést, mint az „Élet értelmét és értékét dicsőíti”. Másrésről Dohnányi nyilatkozata az összehasonlítás lehetőségét nemcsak megerősíti, hanem ő maga jelöli ki a szempontokat: miszerint zeneműve filozófiai, majd a zárótételben egy transzcendens síkra emeli a mindenkori emberi történelem elvonatkoztatott tanulságát, mint a különböző eszméknek és életfelfogásoknak szembenállását az emberi történelem minden korszakában érvényesülően, melyet a „Mindenség Urá”-ban való hit oldhat fel (szinte Sík Sándorral egybehangzóan).

Dohnányi a *Cantus vitae* szimfonikus kantatáját maga vezényelte az igazgatósága alatt álló Budapesti Filharmóniai Társaság élén 1941 ápr. 28-án és 29-én, a Királyi Operaházban. A kritika már ekkor a zeneszerző fő művének ítélte. A szimfonikus kantáta egyben megmutatta a zeneszerző virtuozitását, hogy bármely kor zenei stílusának elemeit képes modernizálni, zenei analógiák sokaságát képes egy egységgé komponálni. Dohnányi a *Búcsú és üzenet* önéletrrásában idézi fel válaszat tanítványai azon kérdésére, hogy „mi a kedvenc műve”, két művét is megjelölve: „Tagadhatatlan, legbüszkébb vagyok a *Cantus vitae*re [Op. 38], melyen három évig dolgoztam, de a gondolatokat hozzá hosszú éveken át gyűjtöttem, érleltem. És a 2. *szimfóniám*ra, mit tíz évi pihenés után itt Floridában teljesen átírtam, (...). Nemcsak azért ragaszkodom

158 Az interjút Grymes idézi: GRYMES: *i. m.* (2005), 5.

159 Uo. 3.

ezen műveimhez, mert ezek a legmonumentálisabbak, de mert ezek legjobban fejezik ki gondolatvilágomat, életfilozófiámat.”¹⁶⁰ Dohnányi 1957. február 17-ei, Donald Fergusonnak írt (már idézett) levelében, a *Cantus vitae* zeneművének lényegi üzenetét, ezáltal életfilozófiájának lényegét az „élet küzdelem”-mel azonosítja, Madách főműve 13. színének ádámí, „A cél halál, az élet küzdelem, / S az ember célja e küzdés maga” felismerésével.¹⁶¹

A *Cantus vitae* szimfonikus kantáta Dohnányi életművének legmonumentálisabb darabja: egyrészt az előadói apparátust tekintve is a legnagyobb, mivel szoprán, alt, tenor és basszus szólístára, helyenként négyszólamú nőikarra és négyszólamú férfikarra oszló nagykórusra, illetve vegyeskarrá, gyermekkarrá és egy csupa basszusból álló Chorus mysticusra, valamint roppant méretű zenekarra íródott, másrészt a leghosszabb időtartamú zeneműve is ez. A szimfonikus kantáta premierjén, 1941. ápr. 28-án a Királyi Operaházban, melyet másnap megismételtek a budapesti filharmonikusok előadásában is, a Fővárosi Kórus, illetve az Erzsébet Nőiskola kórusa énekelt és maga Dohnányi vezényelt. A szólísták: Rigó Magda (szoprán), Basilides Mária (alt), Rösler Endre (tenor) és Losonczy György (basszus) voltak. Falk Géza zenekritikus a következőt írta a hatalmas sikerű bemutató után: „Nagy keresztelőt ül a magyar muzsika. Új és hatalmas alkotás született, mely talán legkedvesebb »zenei gyermeke« az apának és a nagy családnak: Dohnányinak és a magyar nemzetnek. A nagy fegyverzajban alig dalol költő. Dohnányi megtörte ezt a hallgatást és az emberiség komoly meglepetésére nem valami kis örömet szerző aprósággal, hanem élete egyik legnagyobb alkotásával, talán fő művével ajándékozta meg a zeneszomjas világot.”¹⁶² Több mint fél évszázados elfeledettség után, 2002-ben a Dohnányi Ernő Nemzetközi Fesztiválon a Floridai Állami Egyetem Zenei tagozata adta elő e zeneművet, az 1941-es premier óta először. Majd 2004-ben pedig a Magyar Rádió zenei együtteseinek köszönhető a szimfonikus kantáta előadásának bemutatója és első CD-(lemez)felvétele, Strausz Kálmán vezényelésével. Összehasonlításom további részében e bemutató illetve CD-felvétel (eredeti) librettójának szövegét tekintem összehasonlításom alapjának.¹⁶³

Pallós Tamás zenekritikus méltatását idézem a 2004-es bemutatóról: „Dohnányi zenéjét hallgatva először önkéntelenül zenei párhuzamokat keresünk. Kézenfekvő, kényelmes megoldásnak tűnhet, mégsem lehet az óriás zenekart, vegyes és gyermekkórust és négy énekes szólístát felvonultató darabot egyszerűen az eklektikus, utóromantikus művek közé sorolni. Érezni ugyan rajta Wagner, Mahler, Richard Strauss, sőt

160 KUSZ: *i. m.* (2014), 86–87.

161 Dohnányi levelét Donald Fergusonnak, 1957. február 17-ei keltezéssel idézi Kusz Veronika az „FSU Dohnányi Collection”-ból”, ebben olvasható a madáchi főműre való utalás. Vö. KUSZ: *i. m.* (2014), 87.

162 FALK Géza: *Cantus vitae - Dohnányi új zeneműve* = Magyar Színpad, 1941. április 23–29.

163 DOHNÁNYI Ernő: *Cantus vitae. Szimfonikus kantáta op. 38.* Magyar Rádió Énekkara, Gyermekkara és Szimfonikus Zenekara, vezényel: Strausz Kálmán, közreműködik: Korondi Anna, Meláth Andrea, Mukk József, Tóth János; Magyar Rádió Résztvevőtársaság, 2004. (CD-lemezfelvétel, melyen külön szövegmelléklet tartalmazza a *Cantus vitae* előadott librettóját.)

Respighi hatását, de nincs kétség afelől, Dohnányi teljesen egyénit, eredetit alkotott. A *Cantus vitae* magában foglalja a kor zenei törekvéseit: a karakterizálás jellege, lendülete már Sosztakovicsot előlegezi. A pazar, sokszínű, burjánzó hangszerelés hőfoka, állandó izzása egy pillanatra sem engedi a hallgató figyelmének lankadását. A szoprán szóló a művészet, az újrakezdés és a hit győzelmének hirdetője. Dohnányi különleges szépségű lírája e részletekben bontakozik ki leginkább. (A szerző hasonló zenei megoldásokkal élt Iva búcsújánál, *A vajda tornya* című operájában.) A befejezés, az Isten dicsőítő két utolsó tétel Wagner *Parsifaljának* zárójelenetével rokon. Emelkedett, őszinte, üres hatáskereséstől mentes, nagy formátumú mű Dohnányi szimfonikus kantátája, amely a magyar zenetörténet jelentős darabjainak sorát gazdagítja.¹⁶⁴

Akár az 1941-es ősbemutató, akár a 2004-es előadás lenyűgöző hatást váltott ki.¹⁶⁵ Úgy vélem, hogy a befogadás folyamatában a hatás kiváltásához hozzájárulhatott az is, hogy a befogadónak a zenemű egyszerre ismerős is lehet, természetesen amennyiben meglévő ismeretei alapján felfedezi a zenei és/vagy a madáchi szöveg-párhuzamokat, másrészt pedig ismeretlen. Ismerős lehet a zenei párhuzamok révén, mivel néhány fő zenei témát ismert dallamok alkotják, két gregorián ének (a „Credo” és a „Dies irae”), egy lutheránus korál („Ein’ feste Burg ist unser Gott”) és két politikai himnusz (a *Marseillaise* és az *Internacionálé*). Ismerős lehet a librettó révén is, hiszen annak minden sora Madáchtól való (kivéve a „Ha, ha, ha, ha!”) betoldást. Miként a zenei anyag, úgy benne a librettó is, amennyire ismerős, azonban annyira ismeretlen is a befogadó számára. Dohnányi a madáchi rövid szöveg-részletek kiemelésének teljesen más elrendezését nyújtja, önálló zenei kompozíciókkal, így a befogadási folyamatban ez együtt járhat egy felfokozott várakozással, feszült kíváncsisággal.

A *Cantus vitae* nem adaptáció, hanem egyfajta szuverén újraalkotás, mivel az alkotó a saját élet/filozófiai mondanivalója kifejezésére válogatta és kombinálta újra a madáchi szöveg-részeket egy már eredeti egésszé. Ez a típusú újraalkotás – hasonlóan Kosztolányi Dezső *Lucifer a katedrán (Játék egy felvonásban)* című színművéhez – mindemellett egy olyan, inspiráción alapuló transzformáció, mely igen szokatlan volt a 20. század közepén, mai korunkban főként a posztmodern alkotásokra jellemző, hogy gyakran élnek az ilyen típusú, szegmentált kölcsönzéseken alapuló újraalakítással. A *Cantus vitae* hatása és eredetisége azonban nemcsak ebből fakad, hanem abból is, hogy az újraalkotott librettó révén, Madách szavaival és filozofikumával a zene nyelvében szólaltat meg egy, a mai korunkra is éppoly érvényes, aktuális üzenetet a saját korának, a 20. század első felének életérzéséről, világfelfogásáról és éppen ebben az aktualitásában, alkalmazhatóságban képez homogén egységet magával a drámai költeménnyel. Mivel Madách művének – több mint másfél évszázada érvényesülő – éltető eleme nem más, mint folytonos aktualizálhatósága, alkalmazhatósága, mégpedig

164 PALLÓS Tamás: *Zenei hitvallás Madách soraival, Dohnányi Cantus vitae-je lemezen* = Új ember, LX. évf. 39., 2004. szeptember 26.

165 GRYMES: *i. m.* (2005), 3., 16–19.

annak egyetemes, filozofikus mondandója, kérdésfeltevései és válaszvariációi révén.¹⁶⁶ Az aktualizálhatóság paradox módon éppen a madáchi egyetemes tartamban rejlik. E mindenkori aktualizálhatóságot már 1911-ben hangsúlyozta Sík Sándor: miként a *Tragédiának*, úgy a „nagy művészi alkotások kiváltsága, hogy minden kor és minden nemzedék megtalálja benne a magáét”.¹⁶⁷ 1923-ban Babits Mihály a *Tragédia* hatásának „titkát” illetően hasonlóan fogalmaz: „olvasd újra művét, s úgy fog hatni reád, mint valami véres aktualitás, (...)”¹⁶⁸ Hubay Miklós esszéketete a 20-21. század fordulóján pedig egy asszociatív jegyzetsorozat formájában mutatja be ezt az aktualizálhatóságot és alkalmazhatóságot: „A 20. századnak nem volt olyan viszontagsága, amelynek érintése-csapása ne Madáchtól remélt – és kapott – volna választ, vigaszt vagy fölébe kerekedő fanyar mosolyt.”¹⁶⁹ Dohnányi librettója éppen ennek a folytonos aktualizálhatóságnak, a minden korra alkalmazható jellegnek az esszenciáját, egyetemes, „időtlen” jellegét szintetizálja, mégpedig a kereszténység vallásfilozófiájával párhuzamosan. Ily módon a zene és a szöveg összhangzása révén, Pallós Tamással egyetértve, az „emberiség sorsát tekintve a teremtés – bűnbeesés – megváltás, az egyén oldaláról pedig az eszmélés, a küzdelem és az örök élet reményének hármassága határozza meg a művet.”¹⁷⁰

A lírai hangvételű szimfonikus kantáta librettója a huszonegy tételre szakaszolt (No.1-től No.21-ig jelzetten) és ezt öt nagy (római számmal jelzett) részbe rendezett, melyek többnyire szünet nélkül követik egymást. A librettóban nincsenek főszereplők, maga Dohnányi óva inti hallgatóságát attól egy 1941-es interjújában, hogy a szoprán, a tenor és a basszus szóló mögött a drámai költemény három főszereplőjét keresse. Grymes szerint a zeneszerző „Éva, Ádám és Lucifer szövegeit mégis következetesen szoprán, tenor és a basszus szólistáira bízta.”¹⁷¹ Azonban Grymes megállapítása csak kis részben helytálló és szó sincs következetességről, mivel a 21 tételből csupán 6 tételben érvényesül ez a párhuzam, ezáltal Dohnányi óvása is teljes mértékben jogosan történt. Ha a librettó szólistáinak lelőhelyét sorra megkeressük a *Tragédiában*, miként azt tanulmányom második felében olvashatjuk, egyértelművé válik, hogy csupán a 2., 3., 4., 5., 7., és a 8. tételben azonosítható a szoprán Éva, a tenor Ádám és a basszus Lucifer szövegeivel, majd a 10, 15., 17., 19., 20. és a 21. tételben már teljesen más madáchi szereplők szövegrészeit éneкли a három szóló.

A vegyes kar a *Tragédia* londoni színének első soraival indítja a *Cantus vitae*, *Az élet dala* szimfonikus kantáta I. részének No. 1. tételét: „Zűg az élet tengerárja, / Mindenik hab új világ, / Mit szánod, ha elmerűl ez, / Mit fűlsz, az ha feljebb hág? / Majd attól fűlsz,

166 MÁTÉ: *i. m.* (2013), 34–38.

167 SÍK Sándor: *Az ember tragédiájának értelme = A váci Múzeumgyesűlet évkönyve az 1911. esztendőről.* Szerk. KISPARTI János, Vác, Pestvidéki Nyomda, 1912. 229–243.

168 BABITS: *i. m.* (1923), 170.

169 HUBAY Miklós: „*Aztán mivégre az egész teremtés?*”. Budapest, Napkút Kiadó, 2010. 245.

170 PALLÓS: *i. m.* (2004).

171 Grymes idézi Dohnányi nyilatkozatát a Nemzeti Újságnak, 1941. április 29-én. Azonban Grymes helytelen következtetést tesz, mivel csak 6 tételben lelhető fel ez a párhuzam. GRYMES: *i. m.* (2005), 5.

az egyént hogy / Elnyelendi a tömeg, / Majd, hogy a kiváló egyes / A milliót semmíti meg. / Rettegsz a költészetért ma, / Holnap a tudás miatt, / S szűk rendszernek mérte- kébe / Zárd a hullámokat. / S bármint küzdesz, bármint fáradsz, / Nem merítség más, mint vizet, / A méltóságos tenger zúg, / Zaj tovább is és nevet.” A madáchi műben a Kar által megszólaltatott dalt Ádám ’szép, buzdító versenydalnak’ hallja, fentről lete- kintve, míg Lucifer szerint látszólag csupán azért szép, mert „Bármily rekedt hang, jajszó és sohaj / Dallamba olvad össze, míg fölér.” A zenemű első tételének szövege a londoni színből kiszakítva az emberi élet, mint küzdelem dinamikáját, úgy, mint ellentétes pólusainak (elmerül – feljebb hág, egyén – tömeg, szűkebb – tágabb rend- szerek, az élet tengerárja – az emberi küzdelem hiábavalósága) feloldhatatlannak tűnő egymásnak feszülését emeli elvontabbá, az élet dalaként.

A kantáta második tételében a basszus szóló első öt sora a konstantinápolyi szín luciferi megállapítása, mely az embernek a kora általi determináltságát állapítja meg: „A kor folyam, mely visz, vagy elmerít, / Úszója, nem vezére az egyén. / Kiket nagyok- nak mond a krónika, / Mind az, ki hat, megérté századát, / De nem szülé az új fogal- makat.” Lucifer a krónikákban helyet kapó emberi nagyságot kérdőjelezi meg, melyet a madáchi szövegben így magyaráz tovább: „Nem a kakas szavára kezd viradni, / De a kakas kiált, merthogy virad.” Az ember csak megértheti korát, de nem alakíthatja Lucifer szerint. A basszus szóló a következő négy sorban a Föld szellemének szavait idézi fel, az egyes ember determináltságát, lelki, szellemi, eszmei világának alárendel- tőségét az anyagelvűség érveivel támasztva alá: „Mert minden felfogás / És minden érzés, mely benned feszül, csak / Kisugárzása e csoport anyagnak, / Mit földednek hívsz.” Majd a zenekar a gregorián „Credót” idézi,¹⁷² miközben a tenor – a basszus szólóval vitázva – az eszmék időtlen és ledönthetetlen voltát állítja (a második prágai színből) Kepler-Ádám szavaival, egyben a zenei idézettel előrevetítve a transzcendens Isten-eszmét: „Az eszmék erősbek / A rossz anyagnál. Ezt ledöntheti / Erőszak, az örökre élni fog. / S fejlődni látom szent eszméimet, / Tisztulva mindig, méltóságosan, / Míg, lassan bár, betöltik a világot.”

Az No. 3. részben, a konstantinápolyi szín két zsoldárának részleteit a Barátok Kara (a férfikar a 35. zsoldár egyes sorait énekli, „agressivo” utasítással) és az Eretnekek kara (a nőikar a 22. zsoldár egyes sorait énekli „flebile”, panaszos utasítással), váltakozva fohászodik ugyanahhoz az Istenhez, miközben az emberek által dogmatizált vallásuk nevében az egyik (a Barátok kara) a másikat máglyára küldi. E tétel a legfőbb eszme, az Isten-eszme megvalósulásának tragikus torzulását mutatja be a vallás révén, az erős- nek vélt, ám elkülönöződő Isten-felfogások egymás elleni küzdelmét, melyet a tenor összegez Ádám szavaival, a konstantinápolyi színből: „Csatára szálltam szent eszmék után, / S találtam átkot hitvány felfogásban, / Isten dicsére embert áldozának.”

A negyedik tétel párbeszéde az anyag valamint az eszme, a szellem elsődlegességé- nek illetve örökké-levőségének vagy mulandóságának vitája, mely a materializmus és

172 Uo. 7.

az idealizmus kibékíthetetlen ellentéte. A basszus szóló – miként az előző részben – a konstantinápolyi szín luciferi anyagelvűségének elvét énekli: „Minden, mi él és áldást hintve hat, / Idővel meghal, szelleme kiszáll, / A test túléli ronda dög gyanánt, / Mely gyilkoló miazmákat lehel / Az új világban, mely körülé fejlődik.” A tenor Kepler-Ádámot szólaltatja meg, a zenemű második tételét megismételve (egy sor kihagyásával): „Az eszmék erősbek a rossz anyagnál. / S fejlődni látom szent eszméimet, / Tisztulva mindig, méltóságosan, / Míg, lassan bár, betöltik a világot.” Az *ember tragédiája* drámai költeménynek egyik legfőbb filozófiai problematikája ez. A luciferi érv mögött a mechanikus (vulgár)materializmus áll, az anyagi meghatározottság, és az ember, mint biológiai lény felfogása, mely az anyagot tette meg egyetemessé és örökkévalóvá. Míg vele szemben az ádami romantikus idealizmus mögött pedig a hegeli fejlődés-eszme és az eszme történelem-formáló szerepe áll.¹⁷³

E tételt, a tenor szólóhoz társuló *Marseillaise* zenei motívuma vezeti át a következőbe (No. 5. részbe), felidézve a szabadság – egyenlőség – testvériség eszméjét, majd annak egyre disszonásabbá válását köti össze Dohnányi az *Internacionálé* zenei motívumával, melynek révén a dallam egyre torzabban, fenyegetővé válik. „Az *Internacionálé* idézése minden bizonnyal Magyarország 1919-es viharos kommunista diktatúrájának keserű emléke” – írja Grymes.¹⁷⁴ A basszus szóló Lucifert idézi a római színből, aki az egyik eszme, a testvériség eszméjének relativisztikusságát állítja, melyet az anyagi hatalom birtoklása rögtön a visszájára fordít: „Koldús a dúst testvéreül kívánja, / Cseréld meg őket és ő von keresztre.”

A 6. tételben a szabadság – egyenlőség – testvériség relativisztikusságának (az egyiptomi színben elhangzó) luciferi érvrendszere folytatódik tovább a basszus szóval, mely e hármas eszmerendszer fölél az ember mindene fölötti hatalom-akarását állítja: „Mert minden ember uralomra vágy, / Ez érzet az, s nem a testvériség, / Mi a szabadság zászlajához űzi. / A nagy tömeget, / Abban remélvén testesülve látni / A boldogságról képzett álmait.” A madáchi szövegben Ádám ideája az eszmék életintegrációja, mely az egyes ember s az emberiség vonatkozásában is, létezésének érték- és értelem-alapja. Ilyen meghatározó „alapeszmék” a szabad emberi akarat, a szabadság, az egyenlőség, a testvériség, a tudomány, a „társaság” eszméje, melyek arra hivatottak, hogy megvalósításuk által, egyfajta célelvűségben halad, fejlődik az emberiség. Azonban az eszmék sorra megvalósíthatatlanoknak bizonyulnak, eltorzul eredeti tartalmuk, relativisztikussá válnak, a visszájukra fordulnak, Lucifer pedig folyton ezzel szembesíti Ádámot.¹⁷⁵

A No. 7. tételben a tenor szóló a római szín ádami kérdését teszi fel, mai modern világunkban is aktuálisnak vélhetően, rákérdezve az egyetemes eszmére: „Mi hát az eszme, / Mely egy népbe egységet lehel? / Mi eszme az, mely a széles e világot / Eggyé

173 MÁTÉ: *i. m.* (2013), 68., 72–73.

174 GRYMES: *i. m.* (2005), 11. (18. lábjegyzet)

175 MÁTÉ: *i. m.* (2013), 183–189.

olvasztja?” E szinte kétségbeesett eszmekeresésre (a Falanszter szín tudósa nyomán) a basszus szóló tömör, válasza hangzik fel, a szerzői utasítás szerint „keserű gúnnnyal”, mely akár másfél évszázada Madách korában, akár 80 éve Dohnányi ősbemutatóján, úgy ma is megcáfolhatatlannak tűnik a pragmatikus valóságban: „Ez eszme a megélhetés!”

Majd a több tételen át ívelő diszkussziót a nyolcadik tétel zárja, egyben az I. rész végét is, mégpedig a római szín szavaival a tenor szóló és a vegyeskar fohászával, végül egy halk imádsággal, mely az utolsó sort ismételve. Az ember önerejében már nem bízva Isten segítségét kéri a relativisztikussá vált eszmék helyett egy újnak a létrehozásában: „Óh, ha él az isten, / ha gondja van ránk és hatalma rajtunk, / Új népet hozzon és új eszmét világra, / Érzem, elkopott mind, / Mi a miénk volt – s újat létrehozni / erőnk kevés. Hallgass meg, Istenem!”

A szimfonikus kantáta második, „*Bacchanália*” című része (No. 9. és a No. 10. tétel) fokozatosan válik a hedonista, mámorittas dőzsölés, a folytonos kéjvágy után egy gúnyos, cinikus, tragikomikus kacagássá, a mámor hangjaiba beleszőve a lélek- és emberölő kapitalizmus gépzaját is. Először a madáchi mű római színében elhangzó Hippia mámorittas dalát idézi a vegyeskar: „Borral, szerelemmel / Eltelní sosem kell; / Minden pohárnak / Más a zamatja. / S a mámor, az édes mámor, / Mint horpadt sírokat a nap, / Létünk megaranyozza. / Borral, szerelemmel / Eltelní sosem kell; / Minden leánynak / Más a varázsa. / S a mámor, az édes mámor, / Mint horpadt sírokat a nap, / Létünk megaranyozza.” Majd az alt szóló és a vegyeskar Cluvia dalával folytatja, megkérdőjelezve a múlt eszményeit, legfőképp a hősiességet: „Bolond világ volt hajdanában, / Rémm járt fel a hősek agyában, / Szentnek hívék, mit kacagunk ma, / Ha, ha, ha, ha! / Bolond világ volt hajdanában, / Brutus nem ült szép villájában, / Kardot fogott és harcolni méne, / Ha, ha, ha, ha! / Örüljünk, okosabb világ van, / örüljünk, hogy mi élünk abban.” A vegyeskar megismétli Hippia mámorittas dalának második versszakát, majd az alt szóló buzdít az egyre erőteljesebb luciferisztikus kacagásra. A „Ha, ha, ha, ha, ha!” az egyetlen – Dohnányitól származó – szövegbetoldása a librettónak, a „ha” négyszeres ismétlése nem szerepel a madáchi szövegben, azonban a madáchi szövegben Lucifer visszatérő szokása a cinikus, gúnyos kacagás, a nevetés, a mulatás, illetve az arra való biztatás, mely Ádám számára azonban tragikomikus. Ezt a tragikomikusságot jelzik az alt szóló sorai is: „Örüljön, aki él vagy hogyha nem / Tud is örülni, legalább kacagjon! / Ha, ha, ha, ha, ha!”. A hedonisztikus, élvhajász életfelfogással szemben a lehető legélesebb ellenpontot képezi (a londoni szín munkásainak soraival) a Munkások kara (férfikar) énekének gyűlölete az embertyomorító kapitalizmus és a gépek irányába: „Hagyd hát kacagnunk a nyomort, hatalmat, / A gépek, mondom, ördög művei: / Szántótlag ragadják a kenyeret el. / Csak az ital maradjon, elfeledjük. / A dús meg – ördög, vérünk szíjja ki. / A munkás, ki ma csavar csinál, / Végső napjáig a mellett marad. / A gépek ördög művei.” Dohnányi librettója e két végletet azonban hasonlítottá is teszi, egyrészt a kacagással köti egybe, melynek tragikomikussága eszünkbe juttatja Lucifer szállóigévé vált, Ádámhoz szóló felszólítását a konstantinápolyi színből:

„Tragédiának nézed? Nézd legott / Komédiának és mulattatni fog.” Másrészt azzal, hogy a római szín hedonista életvitelét és a londoni szín (Madách jelenének) modern ipari világában kiszolgáltatottá vált munkás-emberek életét hasonlatossá teszi, mégpedig azok üressége és értelmetlensége révén. A vegyeskar a római szín soraival zárja a 9. tételt: „A mámor, az édes mámor / Létünk megaranyozza. / Vígán, a tegnap elveszett, / A holnapot nem érjük meg soha! / A mámor létünk megaranyozza.”

A 10. tétel kivételesen címet is kap: „*Foxtrott*”. Dohnányi kora divatos foxtrottjának zenei idézetei¹⁷⁶ révén a saját korával állítja párhuzamba a római szín hedonista és a londoni szín kiszolgáltatott embereinek egyaránt kiüresedett, értelmetlenné vált életét, teljes egészében alantassá vált világát. A londoni szín kéjhölgyének dalát az alt szóló éneklí: „Sárkányoktól is kivívták / Egykoron az aranyalmát / Almák még most is teremnek, / A sárkányok rég kivesztek: / Bamba, aki nézi, nézi, / És letépni nem merészi.” Majd Ádám kérdését teszi fel a tenor szóló, hiányolva és egyben féltve az ember szellemiségének egyik legékesebb sajátját: „Óh, szent költészet, eltűn-e hát / E prózai világból egészen?” A basszus válaszára – „De hogy tűnt! Csak oly finnyás ne légy / És ábrándozni van még tárgy elég.” – a tenor szóló kiábrándult állapotba emelkedett szellemiség és a művészet elvesztését, egyben élesen megszakítva kérdésével a divatos zenei idézetek kaotikussá váló ritmusát: „Mit ér, ha nyervágy, haszonlesés / Ólalkodik köztünk / És önzéstelen emelkedettség nincsen már sehol! / Miért bánsz így a művészettel ember! / Mondd, tetszik-é, amit húzasz magadnak?” A londoni szín Ádámjának kérdésére, ahogy a madáchi szövegben is egy zenész, úgy a librettóban is a Zenészek kara válaszol, mely egyben a zeneszerző korának zenei divatjaival szembeni kritika is: „Dehogy tetszik, dehogy! Sőt végtelen kín / Ezt húzni napról napra, s nézve nézni, / Miként mulatnak kurjongatva rajta.” A No. 10. részt, a szinte haláltáncra fajuló eszeveszett mulatozást a basszus szóló zárja. Énekében a római szín Hippiájának két sorát és Péter apostol hat sorát fűzi egybe Dohnányi, kifejezve saját kora élvhajász világának ürességét és egyben a hiányérzetet is valamely emelkedett, „jobb cél” iránt: „Telhetetlen gyönyörre vágysz / S haszontalan csapongsz. / Nem bírod, úgy-e, kéjek mámorával / Elandalítani azt a szózatot, / Mely a kebelnek mélyét felferi / S jobb cél felé hiába ösztönöz. / Kielégítést, úgyebár, nem érzesz, / Csak undort ébreszt szűdben a gyönyör.”

A szimfonikus kantáta III. „*Funerália*” című része gyászindulóval kezdődik, a basszus „Örök levés és enyészet minden élet” tömör szólóját (a 3. szín luciferi sorát) a Sírások férfikarának éneke követi, harangszóval kísérve. Madáchnál, a londoni szín végének haláltáncjelenetében a sírások dala után a szín szereplői egy mély sírgödörbe „egymás után mind beléje ugornak”. A halál minden ember számára, különbözőségeiket eltörölve, megérkezik. A zenemű 11. tételét záró harangszó nemcsak nyugalomra hív, hanem előrevetíti az Isten-közelséget, Isten hívását is: „Csak rajta, pengjen a kapa. / Ma kell végezni, holnap késő, / Bár egypár ezredév után / Még mindig nem lesz kész

176 GRYMES: *i. m.* (2005), 12.

a nagy mű. / Bölcső és koporsó ugyanaz, / Ma végzi, amit holnap kezd el, / Örökké éhes és jóllakott, / Mi már ma bémegy, holnap felkel! / Megcsendült, ím, az estharang, / Bevégezők; el, nyugalomra, / Kiket a reg új létre költ, / A nagy művet kezdjék el újra!”

A 12. tétel innen, a legmélyebb részből – a londoni szín végéről Éva szavait idéző – szoprán szóló, hegedűfutammal kísérvé az ég felé, Isten felé törekvően zárja e III. részt: „Mit állsz, tátongó mélység, lábaimnál! / Ne hidd, hogy éjed engem elriaszt: / A por hull csak belé, e föld szülötte, / Én glóriával átállépek azt. / Szerelem, költészet s ifjuság / Nemtője tár utat örök honomba; / E földre csak mosolyom hoz gyönyört, / Ha nap-sugár gyanánt száll egy-egy arcra.”

A IV. rész 13. tételében a tenor szóló Ádám-Kepler szavaival kérdez rá a világot mozgató transzcendens törvényekre, metafizikus tudásra és a transzcendens szféra bizonyosságaira vágyódva: „Óh, tárd ki, tárd ki, végtelen nagy ég, / Rejtélyes és szent könyvedet előttem; / Törvényidet ha már-már ellesém, / Felejttem a kort és mindent körülém. / e örökös vagy, míg az mind mulandó, / Te felmagasztalsz, míg amaz lesújt. / Óh, tárd ki, tárd ki, / Rejtélyes könyvedet előttem.”

A Chorus Mysticus vegyes kara három szállóigévé vált madáchi mondattal válaszol e kérésre a 14. tétel egészében, mely a *Tragédiában* az első két sort tekintve a 3. színben elhangzó Lucifer szavai, a másik kettő Ádám felismerése, az Úr-színben elhangzó „élet küzdelem” zárásával. E három ’törvény’ nem metafizikai, transzcendens tudást nyújt, hanem az emberi létezés alapmozgatóit: „A család s tulajdon / A világnak kettős mozgatója. / Szerelem és küzdelem nélkül mit ér a lét. / A cél, megszűnt a dicső csatának, / A cél halál, az élet küzdelem, / S az ember célja e küzdelem maga.” E küzdelem-filozófiát már a teljes kórus éneкли.

Az „élet küzdelem” életbölcességét a 15. tételben „A küzdelem” címmel jelölten, egy zenekari közjátékkal, egy „szonátaformájú zenekari tétel”-lel¹⁷⁷ erősíti fel Dohnányi. A következő tétel (No. 16.) szoprán szólója a *Tragédia* zárójelenetéből, az Úr szavaival indokolja az emberi élet halhatatlanságára („örök idő vár”) vagy halandóságára („por lelkedet felissza”) vonatkozó, teljes bizonyosságra törekvő metafizikus tudás feleslegességét az ember számára, mivel egyiknek tudása révén sem törekedne az ember élete során lelkének nemesebbé, küzdőbbé, jobbá tételére.¹⁷⁸ A földi életben, annak végtelen terében jelöli ki az egyén feladatát, a folytonos munkálkodást és az isteni szózat követését: „Ne kérdd / Tovább a titkot, mit jótékonyan / Takart el istenkéz vágyó szemedtől. / Ha látnád, a földön mulékonyan / Pihen csak lelked, s túl örök idő vár: / Erény nem volna itt szenvedni többé. / Ha látnád, a por lelkedet felissza: / Mi sarkantyúzna, nagy eszmék miatt, / Hogy a muló perc élvéről lemondj? / Végetlen a tér, mely munkára hív, / S ha jól ügyelsz, egy szózat zeng feléd / Szünetlenül, mely visszaint s emel, / Csak azt kövesd.”

177 GRYMES: *i. m.* (2005), 14.

178 MÁTÉ: *i. m.* (2013), 226.

A 17. tételben a Gyermekkar a *Tragédia* utolsó részében elhangzó Angyalok Karának énekét teljes egészében megszólaltatja, mely az ember szabad akaratát, önálló választását jó s rossz között és egyben transzcendens determinációját, így az isteni kegyelmet hangsúlyozza, egyben visszaadva az ember számára a lényegi eszmében való bízást.¹⁷⁹ Nyomatékosításuk végett a vegyeskarral együtt az első kilenc sort megismételve: „Szabadon bűn és erény közt / Választhatni, mily nagy eszme, / S tudni mégis, hogy felettünk / Pajzsul áll Isten kegyelme. / Tégy bátran hát, és ne bánd, ha / A tömeg hálátlan is lesz, / Mert ne azt tekintse célul, / Önbecsét csak, ki nagyot tesz, / Szégyenelve tenni másképp; / És e szégyen öntudatja / A hitványat földre szegzi, / A dicsőtet felragadja, / Ámde útag felségében / Ne vakítson el a képzet, / Hogy, amit téssz, azt az Isten / Dicsőségére te végzed, / És ő éppen rád szorulna, / Mint végzése eszközére: / Sőt te nyertél tőle díszet, ha / Engedi, hogy tégy helyette.” Végül a szimfonikus kantáta IV. része a basszus szólójával – Péter apostolnak a *Tragédia* római színének végén elhangzó szavaival –, a szeretet parancsának mindenek felettiségevel zárul: „Legyen hát célod: Istennek dicsőség, / Magadnak munka. Az egyén szabad / Érvényre hozni mind, mi benne van. / Csak egy parancs kötvén le: szeretet!”

A szimfonikus kantáta utolsó, V. részének négy tételén át (No. 18 – No. 21.) a *Tragédia* első színének teremtés-dicséretét, az Angyalok kara és a három főangyal hozsánájának részleteit hallhatjuk. A 18. tételben a vegyeskar dicsőítő énekét, melynek első négy sorát a gyermekkarral együtt megismétli, egyre feljebb és feljebb szárnyaltatja zenei hangzás: „Dicsőség, / Dicsőség a magasban Istenünknek, / Dicsérje őt, / Dicsérje őt a föld és a nagy ég, / Ki egy szavával híva létre mindent, / S pillantásától függ ismét a vég. / Ő az erő, tudás, gyönyör egésze, / Részünk csak az árny, mellyet ránk vetett, / Imádjuk őt a végtelen kegyért, hogy / Fényében illy osztályrészt engedett.”

A 19. tétel tenor szólója a *Tragédia* Gábor főangyalának hozsánáját énekli, a vegyeskar pedig nyomatékosan megismétli annak utolsó sorát: „Ki a végetlen űrt kimérted, / Anyagot alkotván beléje, / Mely a nagyságot s messzeséget / Egyetlen szódra hozta létre: / Hozsána néked, Eszme!”

A No. 20. tétel basszus szólója pedig Mihály főangyal hozsánáját énekli, a vegyeskar itt is nyomatékosítja az utolsó sort, annak ismétlésével: „Ki az örökké változandót, / S a változatlant egyesíted, / Végetlent és időt alkotva, / Egyéneket és nemzedéket: / Hozsána néked, Erő!”

A szimfonikus kantáta 21. zárótételének szoprán szólója Ráfael főangyal hozsánáját már egyre csendesebben szólaltatja meg, melyet teljes egészében, egy imádságos hangvétellel ismét meg a vegyeskar: „Ki boldogságot árdadoztatsz, / A testet öntudatra hozva, / És bölcseséged részesévé / Egész világot felavatva: / Hozsána néked, Jóság!”

Összegzésképpen: Dohnányi Ernő 1941-ben bemutatott *Cantus vitae* (*Az élet dala*, op. 38.) című szimfonikus kantátája egy eredeti alkotás, egyéni interpretáció, az alapmű

¹⁷⁹ Uo. 212–213.

szuverén transzformálása, 'kettős létezéssel' bíró szabad újra-alkotásként, zeneművészeti transzformációként. Librettójának ugyan minden sora Madáchtól való (kivéve a „Ha, ha, ha, ha!” betoldást), azonban amennyire ismerős, annyira ismeretlen is a befogadó számára. Ugyanis Dohnányi, aki zeneszerzőként a legbüszkébb erre a zeneművére volt, az egyes, rövid, madáchi szöveg-részletek kiemelésével és sorrendjük teljes mértékű felborításával egy már teljesen új műalkotást konstruált. A *Cantus vitae* tehát nem adaptáció, hanem egy olyan inspiráció, melyben az alkotó a saját élet/filozófiai mondanivalója kifejezésére válogatta ki és kombinálta újra a madáchi szöveg-részeket egy már teljesen új és autonóm, eredeti egésszé.¹⁸⁰ Ez a típusú újra-alkotás egészen szokatlan volt a 20. század közepén. Dohnányi szuverén újraalkotása, a madáchi szöveg egyéni újraírása a teremtés – bűnbeesés – megváltás ívében, meglepően modern, szinte későmodern törekvés, az alpművet szétdaraboló, ám annak nyomán, abból építkező és megszülető szabad újra-alkotás.

180 Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Dohnányi Ernő: Cantus vitae (Az élet dala) librettójának összehasonlító vizsgálata.* = *Parlando – Zenepedagógiai Folyóirat*, 2021, 4. sz., 1–27.

VI. A TRAGÉDIA A FILMMŰVÉSZETBEN

Madách *Az ember tragédiája* drámai költeménye többféle vonatkozásban is ideális irodalmi műalkotás a különböző médiumok jelrendszerére való átvivéshez, miként azt a 2. fejezetben kifejtettem. Egyrészt hermeneutikai természetét, „feltölthetőség”, interpretatív és szabályozott nyitottságát, valamint az értelmezés szabadságára lehetőséget adó jellegét illetően, mint a produktív értelmezések és újraalkotások immanens forrását, másrészt a drámai költemény önmagán belüli mediális kevertsege okán, mely alkalmassá teszi a különböző művészetekben való inter- vagy multimediális átformálásra. Ilyen például a különböző vizuális, auditív, kinezikai jelenségek leíró jellegű vagy jelenlétüket jelző bevonása az irodalmi szövegbe. A filmnyelvi és ahogy azt a következő fejezetben láthatjuk, a színházművészeti átformálásra e mediális kevertség különösen alkalmassá teszi Madách művét. Mivel a film lehetősége éppen az, hogy egyidejű érzéki hatások sokféleségével közvetít nagy hatású, komplex élményeket, amelyekben az emberi érzelmek éppúgy helyet kapnak, mint a gondolatok. A „film abban különbözik a legtöbb közlési formától, hogy nemcsak közvetlen az érzékeléshez szól, vagyis az úgynevezett első jelzőrendszer konkrét fizikai, érzéki ingere, hanem a második jelzőrendszer is, amennyiben a fizikai ingerek mellett a fogalmi beszédnek is fontos szerepet juttat.”¹⁸¹ A képpel, a hanggal és a zenével, a gesztussal, a mozgással, a fényelosztással és a ritmussal (stb.) a különböző jelenségek olyan vonatkozásait, összetettségét hozza létre a befogadó élményvilágában, amelyre a verbális médium csak igen hosszadalmas körülírásokkal lenne képes. *Az ember tragédiájának* filmművészeti transzformációit illetően hasonlóan a pretextustól, illetve a premédiiumtól eltávolodó és egyúttal az autonómabbá válás tendenciáját láthatjuk, azonban sokkal dinamikusabban, felvonultatva az adaptációt (Szinetár Miklós tévéfilmje), a szabad adaptációt (Jankovics Marcell animációs filmje), az inspiráción alapuló újraalkotást (Jeles András játékfilmje) és a szintén inspiráción alapuló továbbgondolást (Kass János animációs filmje) variánsait.

Az ember tragédiája filmesítésének ötlete már 1939-ben felmerült, majd 1941-ben Németh Antal már egy konkrét tervvel állt elő, mely azonban megghiúsul és fájdalomdíjként „egy alkalmi filmtársulástól kap lehetőséget *Madách* című filmjének elkészítésére – arról, hogyan születik meg a költő lelkében a mű.”¹⁸² Később, 1969-ben készült el *Az ember tragédiája* tévéfilm változata, Szinetár Miklós rendezésében. Az adaptációban a madáchi irodalmi szöveg és filozofikumának releváns közvetítése volt az elsődleges, a színészek, a visszafogott látványvilág és a zenei aláfestések a néző elmélyültebb megértését szolgálták. A rendező az irodalmi szöveggel analóg megoldásokra

181 BÍRÓ Ivett: *A hetedik művészet*. Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 20.

182 KOLTAY: *i. m.* (1990), 155–157.

törekedett, miáltal kellőképpen érvényre juthattak a drámai költemény filozofikumának rétegei, hozzájárulva a madáchi mű értő közvetítéséhez és népszerűsítéséhez, mivel az eredeti mű atmoszféráját, hangulatát és eszmeiségét komplexitásában is át tudta transzponálni. E tévéfilmnek, mint adaptációnak szinte ellenpólusa Jeles András *Angyali üdvözet* (1984) című művész-filmje, abban az értelemben, hogy amennyire közel állt Szinetár Miklós tévéfilmje a *Tragédiához*, oly nagy mértékben került távolabb az eredetitől Jeles filmje, mely joggal nevezhető inspirációnak. A rendező egyéni interpretációja a luciferi szólam néhány elemét emeli ki és arra építi fel tudatos filmjét. Főként egy angyali szépségű kislánnyal tolmácsolva Lucifer (a bukott, ám valaha a legszebb angyal) gondolatait, melynek következményeképpen a film fiktív, álomszerű, stilizált világa Lucifer világává konstruálódik, melyben a teremtés és a létezés egyaránt értelmetlen. Egyben egy olyan világgá, mely csupán „Játék, melyen gyermekszív hevülhet”. A gyermekszereplők cselekvései a luciferi gondolatokat erősítik fel, szenvtelenül hangsúlyozva az ember természeti lény voltát, determinisztikusságát és fő témaként a halál általi végességét, melynek eredményeképpen egy radikálisan új és egészen más műalkotás bontakozik ki, a madáchi pretextus tudatos szövegrombolása, a töredékes, lecsupaszított szövegrészletek és a kifordítások révén.¹⁸³

A film és a képzőművészet határán létrejött Jankovics Marcell *Az ember tragédiája* című animációs filmje – terminológiámban – egy olyan kettős létezésű műalkotás, mely egyrészt hű adaptációként megtartja a madáchi műhöz való közelségét és kötöttségét, koherensen értelmezve azt. Másrészt olyan autonóm műalkotás, mely újratemti a *Tragédiát*, egy folytonos változásban lévő, szinte független közlésalakzatot hozva létre a különböző közlési csatornák összeszővődése által, már egy szabad adaptációként. Ez az újratemető folyamat jelentéstelítődéssel jár együtt, melynek eredményeképpen számtalan szimbólum,¹⁸⁴ groteszk képi elem, a különböző mitológiai, művelődés- és művészettörténeti asszociációk és kontextusok felvillantása és az egyes színek (a pretextuson túli) vizuális továbbgondolása, valamint néhol annak aktualizáltsága kerül a madáchi szöveg mellé. Meglátásom szerint ennek eredményeképpen az igen nagyfokú autonómítással bíró animációs film nemcsak élte a *Tragédiát*, hanem gyarapítja is azt, értelmezési, alkalmazási, aktualizálási lehetőségeit jelentősen kitágítva és gazdagítva, a 'kölcsonös létben tartás' relációjában egy már kettős létezésű alkotásként.¹⁸⁵

183 Pusztai Virág elemző tanulmányában Szinetár Miklós tévéfilmjének és Jeles András játékfilmjének – valamint Jankovics Marcell animációs filmjének – sajátosságait részletesen vizsgálja a filmművészet eszköztára felől, másrészt a *Tragédiához* való viszonylatukban. PUSZTAI Virág: *Az ember tragédiája a mozgókép nyelvéen* = Magyar Művészet, a Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2023, 2. sz., 47–53.

184 Vö. PUSZTAI Virág: *A Tragédia szimbólumainak leképeződése Jankovics Marcell rajzfilmjében* = XX. *Madách Szimpózium*. Szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged – Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2013. 86–96.

185 Bővebben vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Az intermedialitás hermeneutikai sajátosságairól - Madách Imre Az ember tragédiája és Jankovics Marcell animációs rajzfilmje alapján* = MÁTÉ Zsuzsanna: *„Az aestheticum vizsgálatának célja tehát az értékadó jelentés felkutatása.” - Magyar esztétikatörténeti és esztétikai tanulmányok*. Kolozsvár – Szeged, Pro Philosophia Kiadó, 2019. 135–153.

Jankovics Marcell *Az ember tragédiája* című, 155 perces animációs rajzfilmje a *Tragédia* szabad adaptációjaként, az irodalmi szöveg továbbgondolásával és egy jelentéste-lítő multimediális közegbe való helyezéssel egy szuverén, autonóm műalkotást terem-tett. Jankovics 1983-ban készítette el a szövegkönyvet, a közel hat órányi madáchi drámai költemény szövegét 105 percnyi dialógussá rövidítette. A *Tragédia* szövegének értelem-egésze nemcsak hogy nem sérült meg, hanem, ahogy az alkotójának szándé-kában állt, egy vizuális magyarázatot is adva segítette az irodalmi műalkotás szövegé-nek teljesebb megértését. E vizuális magyarázat az elhangzó pretextus-részletek meg-értését segítő funkciója mellett a képek nyelvén egyrészt tömörítette mindazt, ami az irodalmi szöveg el nem hangzó részeit tartalmazta, akár a színszimbolika, akár a vizu-ális áthallások, vagy a szimbólumok révén. Másrészt a transzformációnak e formája, a szabad adaptáció révén túl is lépett a szövegen, továbbgondolta azt, sőt, néhol foly-tatta. A rajzfilm alkotói folyamata 1988-ban kezdődött. A filmkészítés huszonhárom esztendeje alatt végbement technológiai változások miatt is, e film szinte magába rejti a magyar animációs filmkészítés történetét, a kézi fázisrajzokból építkező filmektől a számítógép segítségével készülő alkotásokig. 2011. december 8-án került a mozikba *Az ember tragédiája* harmadik (Szinetár tévéfilmje, Jeles András játékfilmje utáni) filmváltozata az animációs rajzfilm műfajában, Jankovics Marcell rendezésében, élet-mű-összegző alkotásaként.¹⁸⁶

A különböző művészetek kifejezőeszközeit integráló multimediális film és a kép-zőművészet (valamely műfajának) közös halmazaként jött létre a „hét és feledik” műfaj, az animációs film. Egy olyan illúziót keltve a nézőben, mintha az egymástól kis mértékben eltérő rajzos képkockák sorozatából összeálló történésben a szereplők megelevenednének vagy élnének; mindezt a képzőművészeti statikus és térbeli elemek (vonal, mező, tér, szín) és a filmes, dinamikus és időbeli elemek (rendezés, forgatás, vágás, hangosítás, zenei aláfestés) vegyítésével érve el. Amíg a film a valódi mozgást jeleníti meg, addig e sajátos műfaj varázsa éppen a mozgás „illúziójának” megterem-tésében áll.¹⁸⁷

Jankovics alkotásának nagyszerűsége abban rejlik, hogy az animációs rajzfilm-adap-táció valamennyi mediális közlési módját optimálisan tudja működtetni. A *Tragé-dia* egyik szerkezeti sajátossága – miszerint a 15 színből 11 szín Ádám álomképe az emberiség történelmének egy-egy időszakából – nemcsak indokolttá, hanem ideálissá is tette a képzőművészet és a film határán álló animációs film műfajában való megje-lenítését, mivel így nemcsak egy adaptáció született, hanem egy szuverén műalkotás, egy szabad adaptáció. Maga a rendező, Jankovics Marcell így nyilatkozott erről: „darab maga is egy álomutazás, az álom dramaturgiáját követtem, ami látszólag kaotikus, pedig nagyon is szigorú rendszere van. A sűrítés vagy tömörítés, amelyre az animáció

186 JANKOVICS Marcell: „*Az ember tragédiája*”, *Madách Imre színművének filmváltozata, Jankovics Mar-cell filmje*. (2012) Online: <https://www.youtube.com/watch?v=-2SECS3oux8> (Letöltés: 2019. június 12.)

187 MARGITHÁZI Orsolya: *Az animációs film története* = Filmtett, 2002. szeptember, 15.

is képes, jellegzetes álomtechnika. Ha lehet valaki filmesben álomszakértő, akkor én annak tekintem magam”.¹⁸⁸

A madáchi irodalmi műalkotás monumentalitását magába tömörítő, multimediális animációs film „álomdramaturgiája” nem csupán illusztrálja és adaptálja a pretextust, hanem újra is értelmezi, újraalakítja, formálja azt. Egy komplex, folytonos változásban lévő „közlésalakzatot” hozva létre, a szó – kép – zene közlési csatornák összeszövése által. E folyamat jelentéstelítéssel jár együtt, melynek eredményeképpen számtalan szimbólum, groteszk képi elem kerül a pretextus mellé, annak értelmezési lehetőségeit kitérítve, „hermeneutikai feltölthetőségét” telítve. Jankovics képeinek dinamikája az álmok különleges folyamatát és absztrakt szerkezetét követve mintegy a működésüket is bemutatják, az álomképek örökké mozgásban lévő vizuális formáit, alakváltozásait egy állandó metamorfózisba helyezve, de mégis mindvégig megtartva a pretextushoz való kötöttségüket.

A vizuális-verbális együttlevőséghez társul a zene, mely a kép és szöveg együttes hatásának érzelmi tónusát fokozza és a jeetek hangsúlyozását, kiemelését szolgálja, motivikusságában pedig strukturális összekötő elem. A zenei aláfestést Sárly László szerkesztette, miközben saját művei is helyet kaptak az afrikai és a görög népzene, valamint a klasszikus zene nagyjai, így például Bach, Berlioz, Debussy, Ravel, Liszt Ferenc, Wagner Rimszkij-Korszakov, Muszorgszkij mellett, hogy csak néhányat említsek. A műegészt átfogó, meghatározó zenei motívumként, funkcionálisában a fájdalommal, valamint a halállal kapcsolatos jeleneteket Mozart *Rekviemjének* két tétele, a *Lacrimosa* és a *Dies irae* köti össze. Először a második szín végén a két tétel néhány üteme élesen szembeállítva váltja egymást, egyben jelezve mindkettő funkcionálisát a műegészben. Az eredendő bűn elkövetése után az Úr hangjának, haragjának kiemelését és a halál jelenlétét támasztja alá *Dies irae* (az Isten haragját is jelentő, középkori gregorián dallamra épülő) tételének néhány üteme, az „Ádám, Ádám! elhagytál engemet, / Elhagylak én is, lásd, mit érsz magadban” elhangzásakor. Majd az utolsó szónál és miközben az első emberpár elhagyja az édenkertet, a zene a *Rekviem* másik tételének, a *Lacrimosa* dallamára vált át, (ahogy azt neve is jelzi, könnyesen) egyfajta fájdalommal telített reakcióként a történésekre. E két funkcióban e két tétel együttesen, még kétszer hangzik fel a rajzfilm egészében. Az űr-színben a két kisebb zenei részlet magasztos hangzásával kiemeli a Föld szellemének erejét és tiltását, valamint az élet földi kötöttségének és az életértelemnek küzdelemként való ádámi felismerését, majd végül a két tétel szinte egészében elhangozva, együttesen uralja a zárószín egészét. Az utolsó szín első felét szinte teljes egészében a *Dies irae* tétele tölti be, az élet és a halál határhelyzetében álló, öngyilkosságra készülő Ádám és Lucifer dialógusának tragikuságát hangsúlyozva. Az élet-halál határhelyzetében felismert újabb életértelem maga a megszületendő gyermek, Éva anyasága. Majd, amikor Ádámot ismét visszafogadja

188 JAKAB APONYI Noémi: *Megrajzolt álomutazás. Jankovics Marcell: Az-ember tragédiája* = Irodalmi Jelen, 2011. december, 19.

az Úr, és újrakezdődik egy másfajta szövetség, egy másfajta létlehetősége az emberiségnek, az ádami kérdések és az Úr válaszai alatt, a zárójelenetig, szintén csaknem teljes egészében a *Lacrimosa* tételét hallhatjuk. A két zenei tétel együttesének e három, a rajzfilm kompozícióját meghatározó funkciója mellett, a köztes színek sorozatában, már elkülönülve, számtalanszor felcsendül mindkét tétel, elszórva, néhány ütem erejéig. Már az egyiptomi színben a rabszolga halálánál felesége gyászakor, majd a következő, az athéni színben, háromszor is halljuk, egyre hosszabb és hosszabb részletekben. Például miközben a nép az agorán Miltiádészről vitatkozik, hol a hősként magasztalva, hol árulónak nevezve, eközben felesége Athéné istennőnek állatáldozatot mutat be, először itt csendül fel néhány ütem. Majd másodszor már a feleség imáját kísérik a *Lacrimosa* emelkedett taktusai, miközben az agorán a demagógoktól befolyásoltan a nép árulóként ítéli halálra a hős hadvezért, végül a hős hazaérkezésének meghitt pillanatait kíséri egy hosszabb zenei részlet e tételből, egyrészt feloldva az eddigi feszültségeket, másrészt viszont fájdalmas hangzásával előre sejtetve a hadvezér halálát. Amíg a görög színben a *Lacrimosa* tételének motívumai uralkodtak, a következő római színben bár itt is felcsendül néhány taktusa, ám dominánsabban a *Rekviem* másik tétele, *Dies irae* kap kiemelt funkciót Szent Péter megjelenésétől.¹⁸⁹

A szó, kép, zene egymást sajátos módon egészíti ki, a néző számára komplex esztétikai élményt nyújtva, nem lépve át a befogadhatóság határát. Kétségkívül, nem könnyű mű Jankovics alkotása, így akár többszöri megnézést igényel, éppen a film dinamikussága, gyors pergése miatt. Emellett a különböző médiumok impulzusainak feldolgozása is igen összetett befogadói koncentrációt igényel, a konkrét fizikai, érzéki (vizuális és auditív) ingerek érzékelése, észrevése mellett a fogalmi beszédet is fel kell dolgoznia, s mindezekén túl a mediális kevertséggel együtt járó jelentés-pluralitás észrevése is időigényes. Másrészt egy különleges helyzetbe, befogadói tapasztalatba részesít az animációs rajzfilm, mivel megtapasztaltatja, hogy milyen természetes módon közlekednek gondolataink a kép és a nyelv, a vizualitás és a verbalitás között és milyen hangulat- és érzelembefolyásoló ereje, illetve előrejelző, sejtető funkciója van a zeneiségnek. A szó – kép – zene viszonyok, a különböző médiumok együttlevősége és szinkretikus jellege a feszült dinamikusság mellett egy igen erőteljes tömörséget is kölcsönöz az animációs filmnek. Mivel e médiumok nem csupán egymás mellett vannak, hanem éppen annyira egymásra is hatnak. A különböző médiumok érintkezése, egymásra vetülése többfajta relációt hoz létre. A két legalapvetőbb egyike, amikor a médiumok egy analógikus megfelelésbe állíthatóak, miáltal egy bizonyos dolognak egy másik médiumban való átvivése és megmutatkozása révén egyrésztől illusztráló (de nem a madáchi szöveg pusztá illusztrációját adó¹⁹⁰) és adaptív, értelmező-magyarázó-hangsúlyozó, illetve

189 MÁTÉ Zsuzsanna: *Mozart, Madách, Jankovics – The Tragedy of Man and the animated film = Zenei évfordulók*. Szerk. Dombi Józsefné, Szeged, 2017. 15–26.

190 Pusztai Virág a madáchi szerzői, a látványra vonatkozó utasításokkal hasonlítja össze az egyes színek animációs megjelenítését, és ezen keresztül is bizonyítja, hogy az animációs film nem tekinthető illusztrációnak. Pusztai 2013. 89–96.

fordító-tolmácsoló funkciót töltenek be. Alapvetően egy hermeneutikai viszonyba, dialógusba állíthatóak maguk a médiumok is. A rendező, a film esetében elsődleges értelmezője a pretextusnak, az eredeti madáchi drámai költemény szellemiségét követő adaptációs technikát alkalmazott, az irodalmi szöveg koherens vizuális interpretációját adva, a színeket egyenként 5–20 percben elmesélve. A különböző médiumok egymásra vetülésének másik relációja pedig a különbözőségükből fakad, egyrészt a verbális – vizuális – auditív médiumok különbözőségéből, másrészt a különböző művészetek (irodalmi szöveg, képzőművészet, film és zene) mediális másságából. Elsődlegesen a (verbális) irodalmi mű átvitele a képzőművészet és a film határterületének multimedialis válfajára, az animációs filmre, melynek alapsajátossága, hogy az életre keltést a mozgás illúziójának megteremtésével hozza létre, a mozgás és a mozdulatlanság, az életre keltés és az élettelenre tevés két pólusa között, a sík és a tér művészeit vegyítve a mozgás és a filmművészet elemeivel. Az adaptált irodalmi mű szövege (a madáchi pretextus megrövidített és hallott szövege), a film mozgásillúziója, technikai megoldásai és a képzőművészeti műfajok (a fázisrajzok mellett és általuk a freskók, a szobrok, a domborművek, a kódex-miniatúrák, a rézkarc, képregény-stílus stb. megjelenítése) valamint a zene által létrehozott multimedialitásban egy, szuverén, teljes mértékben autonóm műalkotást hozott létre Jankovics Marcell, egy már szabad adaptációt.

A befogadás tapasztalata felől a különböző médiumok szinkretikus együttlevősége, egymásra vetülésének folyamata dinamikus, különbözőségük, idegenségük egymásnak feszülése révén, lehetőséget adnak – Lachmann kifejezését alkalmazva – egy „szemantikai szinkretizmusra”, mely a különböző médiumok állandó mozgása, egymásra hatása, átváltozása és analóg vagy feszült együttlevősége miatt, egy folytonossá tett instabilitásban, a jelentés pluralitásaként, illetve jelentéstelítődésként is funkcionál.¹⁹¹ Jankovics Marcell egy olyan kultúr-, művelődés- és művészettörténeti vonatkozásokkal bíró, egyben ösztönművészeti alkotást teremtett, amelynek megszületését nemcsak a *Tragédia* hermeneutikai és esztétikai sajátosságai tették lehetővé, hanem éppúgy a mai korunk dinamikus, de egyben instabil jellege is. Korunkban, ebben a kaotikus, folyton szétbomló térben relevánsnak érezzük ezt az animációs filmet, éppen folytonossá tett átváltozásai révén, miként tömörsége, dinamikája, meglepő dimenzió-váltásai okán kiválóan illeszkedik felgyorsult napjainkhoz, hatásában pedig elképesztő mennyiségű információ-, impulzus- és élményáradattal, meggondolandó gondolatokkal telíti befogadóját.

Jankovics animációs filmje egyszerre képes megőrizni és egyben éltetni a madáchi irodalmi művet, szabad adaptációként tiszteletben tartva az eredeti mű szellemét, mégis koherens módon újraértelmezve, újraalkotva azt. Autonóm műalkotásként egy termékeny dialógusban marad a madáchi pretextussal, egyben jelentéstelítődéseket is nyújt a különböző médiumok összekapcsolásával. Így például az eredeti pretextus

191 LACHMANN, Renate: *A szinkretizmus mint a stílus provokációja* = Helikon, 1995. 3. sz., 273.

egyik rejtett minőségét, az ironikus látásmódot¹⁹² az animációs film még hangsúlyozottabbá teszi, mivel a pretextust jó néhány esetben groteszk, abszurd vagy naturalisztikus képi elemekkel tágitja, ezzel direktebbé téve a Van és a Kell közötti szakadékot, az értékrelativizmust és a Van uralmát. Például ilyen a római orgia egyes jelenete, Tankréd bevonulása, a prágai szín párhuzamos vágásai, ahol Keplert és Borbálát felváltva láthatjuk és a tudós csillagász patetikus hitvallását hallhatjuk, miközben felesége más férfival szerelmeskedik; vagy a londoni szín számtalan jelenete és még tovább is folytathatnánk a felsorolást. A pretextustól leginkább eltérő ironikus képsor az, amikor az Úr szállóigévé vált utolsó mondatát halljuk. A rendező mintha olvasta volna Umberto Eco tanácsát: „Az elhasznált vagy elidegenedett közhely vagy úgy győzhető le, hogy szétszedjük a kommunikatív formát, amelyen alapul, vagy úgy, hogy ironikusan viszonyulunk hozzá és így szabadulunk meg tőle.”¹⁹³ Mintha mindkettő eco-i tanácsot, a szétszedést (szavakra, hanglejtésekre, verbális és vizuális elemekre bontva) és az iróniát is érvényesítené a rendező a *Tragédia* szállóigévé és bizony elhasználttá is vált utolsó mondata kapcsán. A „Mondottam, ember: küzdj és bízza bízzál!” elhangzásakor az Úr ikonikus alakja átvált a konstantinápolyi szín eretneküldöző pátriárkájává, majd a következő egyre gúnyosabban hangzó „küzdj” szónál – a Keplert megalkuvásra kényszerítő – Rudolf császárt láthatjuk, aztán a még cinikusabban hangzó „bízza-bízzál” szavaknál a Dantont lefejeztető Robespierre-t, s gyors egymásutánban az óriáskereket is beindító londoni mutatványost és a Falanszter öreg tudósát láthatjuk, gyors egymásutánban. Az Úr utolsó mondata, a médiumköziség erőteljes elkülönződésében és ezáltal egy éles feszültségben mutatkozik meg. Mivel az utolsó mondat kimondása, az auditivitás szintjén a gúnyos, cinikus és lassú hanglejtés párosítva a pergő látvánnyal, Ádám csalódódásait okozó figurák portréjával, egy olyan ironikus minőséget hoz létre, mely határozottan megkérdőjelezi az utolsó mondat – írott formájú, a szövegekörnyezet által kötöttebb, patetikus – jelentéstartalmát, élesen szembe kerülve azzal. Az írás elkülönültsége a beszédétől a kimondás révén és a vizualitás köztességében megjelenő irónia a negatív katarzist erősíti fel, nem enged teret a ’minden rendben lesz’ megnyugtató érzésének a befogadóban. Madách jelene óta eltelt másfél évszázad történelmi rémtettei a rajzfilmalkotó számára nem adnak okot a „bízza bízzál” transzcendentált közvetítésére. A kimondott mondat alatti képsorozat, az egyes színek tartamára – visszafelé történő – utalásrendszere és a gúnyos kimondás éles feszültséget teremt a pretextus patetikus mondatával. A Van világának olyan aktuális hatalomgyakorlóit vagy travesztikus alakjait vonultatja fel a rendező, akik a műegész során hozzájárultak a valamely ádami „szent eszme” eltorzulásához, megvalósíthatatlanságához, vagy éppen ellentétessé válásához, ahogy például a mutatványos vagy a szórakozott tudós is a művészet és a tudomány eltorzulásához, értékcsökkentéséhez. Összességében: Ádám

192 S. VARGA Pál: *Történelem és irónia. 1861 Madách Imre: Az ember tragédiája = A magyar irodalom története II. (1800-tól 1919-ig)*. Szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Budapest, Gondolat Kiadó, 2007. 461–481.

193 ECO, Umberto: *A nyitott mű*. Budapest, Európa Kiadó, 1998. 315.

kiábrándulásaihoz. Az animációban az utolsó szó joga nem az Úré, hanem az első emberé, a síró Ádámé, az élet-küzdelem rezignált kimondásával: „A cél halál, az élet küzdelem, / S az ember célja e küzdés maga.”

Jankovics Marcell az egyes színeket gazdag szimbólumrendszerrel, valamint az adott kornak megfelelő művészet- és művelődéstörténeti utalásokkal, illetve arra valamilyen módon jellemző – a korszak ábrázolási konvencióiból vagy mediális technikáiból származtatott – stílusban jelenítette meg, szinte enciklopédikus teljességgel¹⁹⁴ és tudatossággal. A rajzfilmrendező, a grafikus rendkívül széles művelődéstörténeti, szimbólumkutató, kultúrtörténeti, mitológiai ismeretanyagot épített be alkotásaiba, ahogy a *Tragédiáról* készült animációs filmjébe is. Miáltal a madáchi mű éltetése mellett, annak három jelentés-horizontjának – egyetemes, történeti és aktualizált – megerősítésében és egyben jelentős kitágításában vélem felfedezni e teljességre való törekvést, szinkronban a pretextussal. Az drámai költemény filozofikus témája egy univerzalizisztikus igényű világmagyarázat, értelemadás és értelemkeresés, lét- és önértelmezés. Anyaga: az egymást kritizáló, egymással szembeálló filozófiai eszmék és gondolatok történelmi dimenziókba helyezése. A madáchi pretextus egyaránt szól a teremtésről, az emberről, a történelmi korokról; a különböző eszmerendszerek alakulástörténetéről, szembe kerülve a megvalósulásukkal; valamint az emberi lét értelméről. Miközben alapvető létfilozófiai és erkölcsi, egyetemes és egyben aktualizálható kérdéseket tesz fel minden olvasójának. Hasonlóképpen Jankovics Marcell animációja, adaptációként megőrizve a pretextus e jellemzőit, s szabadon gazdagítva azt egy verbális, vizuális és auditív multimediális térben, képes még tovább tágítani ezen alapvető horizontokat egy autonómmá formált műalkotás irányába.

Jankovics Marcell a szimbólumokkal az egyetemesség horizontját tágítja, ahogy ezt alább, az egyes kiemelt színeknél részletezem. A történeti dimenziót a kultúr-, művelődés- és művészettörténeti utalásokkal teljesíti ki. A művészet történeti alakulásának ismert narratívájából a művészetnek, mint médiumnak a közvetítő (stílus és hordozó) közegeit emeli ki néhány ikonikus alkotás mellett. Filozofikus problémakört is érint, az élet és a művészet kapcsolatát, melynek során a műalkotás és az élet (a valóság) két tartományának elhatároltságát oldja fel azzal, hogy az alkotások és az életesemények egymásra vetülnek, kölcsönösen egymásból formálódva és egymásba alakulva. Néhány példát kiemelve a sok közül: az egyiptomi piramisok csodálatos építményeit, egyes köveit a rabszolgák agyondolgoztatott meggömbült és lassan kővé vált testéből formázza. A görög színben ennek inverzét láthatjuk: a vázafestészet vörös és fekete alakjai életre kelnek, majd ki is törik e vázát, talán a görög kultúra hanyatlását jelezve; a római szarkofágok domborművein a római légiók masíroznak, ahogy a gladiátorok is harcra kelnek a mozaikpadlók statikusságát dinamikus mozgássá változtatva, majd abból háromdimenziós alakokként emelkednek ki. Vagy a Római Birodalom pusztulását oly módon érzékelteti, hogy a palota falain a vakolat folyamatosan repedezik,

194 JAKAB APONYI: *i. m.* (2011)

a freskó fájának virágairól hullanak a virágszirmok, a szoborszerű szereplők fokozatosan töredezettebbek lesznek. Valamennyiben a közvetítő médiumot (piramis köve, váza, szarkofág, mozaik, freskó, szobor) teszi meg a rendező a képsorozat narratív részévé. A másik különlegessége e kreatív megoldásoknak az, amikor az animációs film műfajára jellemző alaptulajdonságokkal játszik az alkotó, azzal, hogy miképpen válik az élettelen (freskó, szobor, mozaik) élővé, ugyanakkor más jelenetekben pedig éppen fordítva történik, az élő lesz élettelenné, így például a piramis kövei esetében vagy a londoni jelenetben a mesterlegény szerelme bábbá alakul, vagy az úr-színben Ádám megsemmisülését élettelen úrhajóvá alakulásaként szemléljük. Visszatérve az egyes korokra jellemző mediális stílusokhoz: a konstantinápolyi szín arany háttére, színpadias beállításai a kódex-miniatúrákra emlékeztetőek; a prágai szín rézkartechnikájába ékelődnek a párizsi szín forrongó tömegjeleneteit kísérő kék, fehér és piros színekben örvénylő tusrajzai; a londoni szín színes, képregény-stílusú jelenetei néhol fekete-fehérbe váltanak. S itt megindul egyfajta időutazás, kilépve Madách jelenéből, mivel egyre erőteljesebbé válik az aktualizáltság horizontja, mely ugyan többször is visszatér a filmben, azonban itt a lehangsúlyosabb. Egy óriáskereket választ a rendező egyfajta időgépként, átítelve Madách jelene óta eltelt bő másfél évszázadot. A különböző történelmi traumák is megelevenednek, melyen – Jankovics Marcell kommentárjaiból idézve – „az ördög megmutatja legördögibb arcát”, Leninként, Hitlerként, Sztálinként (stb.). A pretextus haláltánc-jelenetének továbbgondolását, a 20. századot átfogó történelmi tablót, az óriáskeréken a semmibe forgó alakokat így kommentálja az alkotó: „Eddig Madách, innentől Jankovics! Ahogy én válogattam a szereplők között, akik itt sorba fognak jönni majd. (...) Vannak köztük nem létezőek, filmekből előléptek és vannak köztük a művészetből, tudományból és vannak köztük tudatformáló politikai és közszereplők. Vannak köztük jók és rosszak és az egészet, sajnos egy olyan szellemiség irányítja, ami inkább emlékeztet a haláltáncre. (...) A keréken felvontatottak sokfélék, - egy kiháló népcsoport, egy magyar találmány, férfivá operált nő, megölt politikusok, túlsúlyos kamaszok, a fiú, aki a magyar zászlóval beburkolva áll a rendőrségi sorfállal szemben. A jegesmedve zárja a sort. Az ő pusztulása mutatja, mi vár a mi világunkra az általános felmelegedéssel.”¹⁹⁵

Szavakkal szinte lehetetlen leírni azt a vizuális élmény- és hatásimpulzus halmazt, melyet az első színtől kezdve tapasztalhatunk: a formák és a színek kavalkádját, a legkülönbözőbb dimenzióváltásokat, a ritmusos, áttűnési képi mozgásokat, ötleteket és bravúrokat, a vizuális fantázia gazdag manifesztációját. A befogadó részéről komoly szellemi energiát és erőfeszítést kíván e rajzfilm nézése, egy olyan vizuális kompetenciát is feltételez, melynek alapeleme a látvány képi üzenetének azonnali érzékelése s egyúttal megértése, másrésztől komoly szövegértési kompetenciát is feltételez a pretextusból adódóan, az átélhetőség alapjaként. Az átélhetőség, az értelmezés, a megértés és a hatás minősége nyilvánvalóan függ a befogadó kultúr- és művelődéstörténeti

195 JANKOVICS 2012.

háttértudásától. Különösen megnyilvánul ez a szimbólumok vizuális megjelenítésében és a szöveghez való társításában. Azonban, ha ez a háttértudás nincs meg, e rajzfilm egy másik különlegessége az, hogy ezt a tudásanyagot közvetíteni is képes. Például a mítoszok, szimbólumok alkalmazásakor, amit a rendező megfogalmaz egyik interjújában művelődéstörténészként, azt filmrendezőként meg is valósítja: „Művelődéstörténészként mást sem teszek, mint hogy lefordítom a mítoszokat, szimbólumokat (...) és megkísérlem a szétszedettet károkozás nélkül összerakni.”¹⁹⁶

A továbbiakban csupán az első három bibliai keretszint emelem ki, melynek során az egyetemes horizont kialakításának egyik tényezőjét, a szimbólumok alkalmazását mutatom be, a multimediális szemantikai szinkretizmus megvalósulási folyamataként. Az első szín, a teremtés folyamatát meséli, bemutatva a hatalmas erőket, egyben sejtetve egy mélyebbe jelentést, egy hermetikus filozófiai analógiát az emberi szem íriszébe is átjászó csillagködökkel, galaxissal. A racionális tudat úgy értelmezi e képsort, ahogy a mindenkori ember látja az égboltot, azonban ezen túlmenően a Hermész Triszmegisztoz-i traktátus egyik analógiája szerint is értelmezhető (ami a mikrokozmoszban, az a makrokozmoszban, ami fent az lent); vagy mai terminológiánkban az ember antropomorfizáló jelentéstelítődésének is értelmezhető. A csillagok, a fény, a tejút és a vak feketeség néhol absztrakt képsorai jelzik, hogy az ősi, egyetemes szimbólumok mintegy bennünk élnek, ugyanakkor a világmindenség működését is prezentálják. Bemutatják az ellentétes erőket és szükségszerű együttlevőségüket: az isteni fényt, annak villanó kettős keresztjének jelképisége mellett a gonoszt, a vak feketeség folytonosan változó, más-más formát öltő sziluettjét. (Mind az isteni fény kettős keresztje, mind a gonosz változó, mélyen fekete tömbjének szimbolikája viszsztatér a záró, 15. színben.) A hét perces második szín narratíváját, az első emberpár bűnbeesését a fa szimbolikájával és a folyton változó színszimbolikával jelzi a rendező. A fa gyökeréből formálja az első emberpárt, ahogy azt például a jakutok hagyománya őrzi, a fa-ősanya és a fa-ősapa képében.¹⁹⁷ Ugyanakkor e fák világfáknak is felfoghatók, melyek gyökerei az alvilágból erednek és az égig nyúlnak. Majd csak a harmadik színtől kezdődően kap testet az ember: mindaddig üres, körvonallal megjelenített, jelképpé tett testetlen alakok. Kezdeti zöld színük a fákhoz, az édeni környezethez hasonulva a természeti lény mivoltukat jelzi. Ám Éva szemében már megjelenik az ösztönös vágó piros színe, mikor a „csábgyümölcsből” szakítani kíván és ennek nyomán hangzik el az Úr tiltása. Luciferrel való dialógus során az égi kék színében látszik sziluettjük. Lucifer velük szemben a vak sötétség; fekete alakja hol kígyót, Anubisz-fejű lényt, hol denevérszárnyú alakot formál (ez utóbbi tér vissza a mű zárásában). Az első emberpár alakjának változó színszimbolikája pedig követi a tudás és a halhatatlanság iránt való elcsábulásuk folyamatát. Miközben Lucifer érvelését hallhatjuk az önerőről, a gondolat erejéről és a szabad sorsformálás nagyszerűségéről, arról, hogy miért

196 CSANDA – LAIK: *i. m.* (2011)

197 HOPPÁL Mihály – JANKOVICS Marcell – NAGY András – SZEMADÁM György: *Jelképtár*. Budapest, Helikon Kiadó, 1997. 62.

is kéne az Úr tiltásának ellenszegülniük, eközben mind az emberi alakok sziluettjeibe, s majd később Luciferébe is mintegy belevetül későbbi, már történelmi sorsuk alakváltozatainak darabjai, továbbírva a képek nyelvén a pretextust, ezáltal konkrét vizuális formában előre utalva a történelmi színekre, a történelmi alakokra. E kreatív megoldás az előre utalás funkcióját tölti be, Ádám és Éva alakjának egymásbaolvasztásával pedig visszafelé utal az ószövetségi teremtéstörténetben a férfiból teremtett asszony narratívájára is. A luciferi csábítás eredménye az isteni tiltásnak való ellenszegülés, az eredendő bűn elkövetése, melynek nyomán először Éva szeme, majd teste változik vörössé, mikor leszakítja a hideg háttérben lámpásként világító almát, s beleharap, hozzá hasonlóan Ádám alakja is vörös színt vesz fel. Az élet, a vér, a test színe jelképezi számunkra, hogy az ember tudatára ébredt saját halandóságának. A halhatatlanság gyümölcsét azonban már nem ízlelheti. A Édenkert zöldjéből futva távozik a vörös színű pár, a komplementer színek feszültséget generálnak, miközben az Úr családottan megszólal („Ádám, Ádám, / elhagytál engemet, / Elhagyjak én is, / Lásd, mit érsz magadban”), majd az emberpár parányivá válik, hogy végül Lucifer denevérszárnyai alatt találjanak menedéket. A kép ekkor már hideg kékekben, szürkében jelenik meg. Ugyanez a szürke hidegség és elhagyatottság sugárzik az emberi alakokból is, miközben Ádám és Éva elindul a sötét világ felé. Érdeemes röviden utalni a színszimbolika kapcsán az utolsó színre. A 15. szín első felében majd éppen a különbözőség lesz hangsúlyozott a szereplők bőrszínében, Ádám színe szürke, jelezve az álomképek hatására a kétségbeesést az emberiség jövőjét illetően, míg Éva valóság-hű, életteli, jelezve a jövőbe vetett hitét, anyaságát. Majd a 15. szín zárójelenetében, az Úrhoz való visszatérésükkor testük körvonala szivárvány színűre vált, mely az Istennel való új szövetségkötést (Noé történetére is utalhatunk) szimbolizálhatja számunkra.

A harmadik szín kezdetén Ádám egy sötét barlangba lép be, mintegy illusztrálva az isteni útmutatás hiányát, Isten által való elhagyatottságát, a kezében lévő fáklya pedig talán éppen az isteni fényt szimbolizálja. Másik oldalán, kutya képében Lucifer kíséri az első embert. Ádám egy folyamatosan dialógust folytat, olyan benyomást keltve, mintha saját maga lelkének két oldala folytatna párbeszédet. A barlangban a mágikus tevékenységet végző ősemberben is ott van e kettősség, a jó és rossz, szétválaszthatatlannul. A jó erő jelenlétére utal majd e színben a fény csillogása Ádám szemében, például miközben a Vénusz-szobrot faragja; a rossz erők jelenlétét pedig azok a pillanatfelvételek sejtetik, melyeken a tűz körül táncoló ősember feketébe átjátszó, mágikus cselekedeteket végző alakját láthatjuk felvillanni.

A keretszínek (1-2-3., és a 15.) közül a 3. és a 15. szín lép túl a leginkább az irodalmi pretextuson, miáltal egy szemantikai szinkretizmust hoz létre, mégpedig az eltérő, feszültséget generáló (verbális, vizuális, auditív) médiumok egymásra vetülése révén, mely egyúttal a jelentés pluralitásaként, újabb jelentésrétegek létrejöttében is funkcionál. Példának két ilyen szinkretizmust emelnék ki a harmadik színből. A Luciferrel folytatott dialógus elvont filozofálását, mondatait szinte lefordítják az ősember mindennapi életének pillanatfelvételei – például a Vénusz-szobor faragása, a természettel

folyó küzdelem a létfenntartásért –, ám mindezek egy feszültséget is teremtenek a pretextus általános, filozofáló szintje és a konkrét látványvilág, így a verbális és vizuális médiumok között. A két médium e feszült együttlevősége egy újabb jelentésréteget nyit meg, mégpedig a konkrétumokon alapuló, mégis azon túllépő, már absztraháló, elvont fogalmi gondolkodás létrejöttére utal, de utal arra is, hogy itt nem egy külső gonosszal való diskurzusról van szó, hanem egy olyan párbeszédéről, melyet az ember saját magával folytat, a jó és a rossz tudását egyaránt hordozó, kettős énjével, kettős lelkiületével. A másik két szemantikai szinkretizmust hordozó példában, az előzőhöz hasonlóan a rendező túllép az irodalmi mű pretextusán, mégpedig a barlangrajzok, valamint a Willendorfi Vénusz és a Földanya együttesének jelentésgazdagító beemelésével. Ez utóbbi a szimbólum-használattal kapcsolatos alkotói szándék leképeződését, egy szimbólum szétszedését és összerakását is jól szemlélteti. Ádám kezében lévő fáklya fénye a barlang falán megjeleníti a lascaux-i barlangrajzon látható állatokat. E rajzok, vizuális áthallások szövedékét teremtve többször is megjelennek e színben, utalva a mágikus tevékenységről és ezen belül a művészet kialakulásáról szóló elképzeléseinkre is. A barlangrajzok egyik áthallása a mágikus tevékenység (már említett) jót és rosszat egyaránt egybeolvasztó jellegére utal, például az emberi kéz és a fekete árnyék-kéz együtt rajzoló és életre keltő, teremtő mozdulatában vagy a szarvast tisztelő, agancsait a nappal ékesítetten rajzoló, de a másik képsorban azt már leülő emberkézre. A zenei aláfestések harmonikus, illetve baljós hangzásai jelzik mindezek polaritását. A barlangrajzok másik áthallási vetülete a művészet kialakulását vetíti elénk, azt a folyamatot, miképpen az ősember a véletlenszerű formákba mintegy belelát(hat)ta a konkrét formákat. Másrészt a rajzoló Ádám szemében lévő csillogó fény, mint egyfajta isteni szikra annak áthallását teremti meg, hogy amikor az ember alkot, szinte istenként a semmiből teremt, életre is kelt, itt konkrétan a rajzaival az állatokat, a mágikus tevékenység varázslatosságára is utalva. A barlangban táncoló tűz többszöri visszatérése a különböző tér- és idő-dimenzióváltásokra is lehetőséget ad, így történhet meg, hogy a puszta életéért küzdő ősemberből már a harmadik színben – előrevetítve – megelevenedik az eszkimó, az ösztönlény szintjére visszasüllyesztett, csak a túlélésre fókuszáló, emberi vonások nélküli, állati szintre süllyedt lény, vészjóslóan előre utalva a 14. szín történéseire. Az őskori művészet ikonikus alkotása, a Willendorfi Vénusz termékenységoszobra többfajta narratíva jelentésrétegét hívja elő egy szemantikai szinkretizmusban. Egyrészt utal az ősember (feltételezhető) alkotási folyamatára: míg Ádám faragja, a mechanikusnak tűnő munkafolyamat során egy elmélyült tudatállapotban elmélkedik (13. számú képmelléklet). A rajzfilmben a Luciferrel történő párbeszéd filozofikus jellegű mondatait hallhatjuk, s ebbe az elvontságba ékelődnek bele az ősember mindennapi jeleneteinek montázsszerű felvillanásai. Vagy például Ádám vágya a szárnyát próbálgató Ikarosz mitológiai történetének előhívásával, ily módon felvillantva a mitológiai narratívák keletkezéstörténetét is. Másrészt, amíg Ádám faragja a szobrot, ezek a pillanatszerű képek az anyatermészet és az ember viszonyára is utalnak, ahogy a konkrét mintaképre is, a háttérben ténykedő Évára. A Lucifer által ígért tudás ádámi

követelésekor a madáchi mű Föld szellemének mondatait halljuk, látványként pedig egy gigantikus ősanjaként, monumentálissá növesztett vénuszi termékenység-szoborként jelenik meg s a Földanyaként mutatja be hatalmát (14. számú képmelléklet). Ő a csillagászati értelemben vett Gaia, termőföldként Démétér, az anyaföld, aki kettős természetű, „jóságos szülőanya és emberevő” is, a „tenyészet-enyészet”.¹⁹⁸ Jankovics Marcell a pretextus e nehezen értelmezhető szereplőjét, a Föld szellemét ily módon egy jelentés-többséggel gazdagítja: verbalitás és vizualitás köztes terében, egy szemantikai szinkretizmus összefüggésrendszerben láttatja az egyéni élet Vénusz-szobrocskájával; a mikro-világ egy darabjával és a makrovilágot átfogó Földanyával.

Jankovics Marcell animációs filmjének néhány multimediális sajátosságát bemutatva látható, hogy annak sűrítettsége, dinamikája, szimbólumrendszere, előre- és visszautalásai a nyelvi megfogalmazás elemző szintjén csupán igen bonyolult és hosszadalmas körülírásokkal valósítható meg. Jankovics animációs filmjének nézője pedig egy különleges és kétségkívül nehéz befogadói státusba kerül, hiszen a szövegértés mellett „valódi” látással¹⁹⁹ is bírnia kell. Ez az animáció éppen erre a valódi látásra tanítja minden nézőjét, ebben rejlik az egyik – alkotói szándéktól is vezérelt – hasznos-sága, amellyel, hogy tovább éltesse Madách klasszikus művét.

A szegedi születésű Kass János *Dilemma* című animációs filmjét Madách Imre fő műve, *Az ember tragédiája* inspirálta. A grafikus és szobrászművész szerint e világirodalmi jelentőségű irodalmi mű egyfajta nyersanyag, amelyben „minden kor emberének tragédiája visszatükröződhet”. Kass János *Tragédia*-illusztrációsorozata után a madáchi inspiráció évtizedek múltával sem szakadt meg. Így vallott e folyamatról Kass János: „a madáchi lángoló alkotóerő hatalmas energiája további művekre is ösztönzött. Madách és a *Tragédia* ihlette az 1980-ban készült *Dilemma* című animációs filmet is, amely az első európai komputerrel készült animációs rajzfilm volt. Ekkor is Madách látomása munkált bennem. A filmmel áttekintettem az emberiség történetét, a XX. században rá váró sorsig.”²⁰⁰ S bár számtalan művészre volt nagy hatással Madách világirodalmi jelentőségű alkotása, azonban Kass János volt az a művész, aki egy újabb, korunk modern-posztmodern műfajú alkotásában, az animációs filmben is feltette azt a kérdést, ami *Az ember tragédiájának* is egyike: milyen az emberiség múltja, jelene s jövője, milyen a sorsa? S ahogy Madách nem adott egyértelmű választ, úgy Kass János sem, ám mindkettőjük víziója a jövőről apokaliptikus volt. Kass János *Dilemma* című, 11 díjat kapott animációjának elsőbbsége vitathatatlan az animációs film történetében, mivel Halász Jánossal – John Halassal –, az akkor már világhírű rendezővel való együttműködés eredményeként és az amerikai filmipar termékeként jött létre Európa első komputerrel készült animációs rajzfilmje, melynek alapját Kass János kb. 1200

¹⁹⁸ Uo. 70.

¹⁹⁹ GADAMER, Hans-Georg: *Épületek és képek olvasása = A szép aktualitása*. Szerk. BACSÓ Béla, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994. 161.

²⁰⁰ KASS János: *Írások és képek*. Budapest, Holnap Kiadó, 2006. 29.

fázisrajza képezte. A különböző, de mégis egymásba formálódó Kass-rajzok statikuságát alakította át a számítógép programja dinamikus, ritmusos mozgássá, változássá.

A *Dilemma* animációs rövidfilm, zenei aláfestéssel, szöveg nélkül, csupán Arisztotelész, Kopernikusz, Leonardo da Vinci neve jelenik meg a verbalitás szintjén és a „news”, a hírek betűi. A Kass-rajzok erőteljes stilizációja, a képek nyelvén elmondott történet és az animáció műfaja révén tud filozofikus, intellektuális lenni. E majdnem 11 perces, 160 jelenettel bíró kisfilm bár elvont szimbólum-rendszerű, mégis közérthetően tárja a befogadó elé korunk egyetemes létkérdéseit. Rendkívül sűrített, mely nemcsak a fázis-rajzok képeinek szimbólum-használatából ered, hanem az animációs rövidfilm műfajiságából, annak önmagán belüli multimedialitásából. Kass János animációja, műfajiságából adódóan egyrészt a háromdimenzióssá szimulált grafika (a kézzel készült rajzokból) és a film közöttségében van, minthogy maga az animáció is egy köztes műfaj, a képzőművészet (valamely ága) és a film között. Emellett a *Dilemma* éppen a film-szerűsége révén kiválóan él azzal a típusú sűrítettséggel is, melyet a filmnyelv dinamikussága lehetőségként hordoz, a benne feltárolt vizuális jelenetek magával ragadó sodra révén.

Kass *Dilemmája* bár teljes mértékben autonóm műalkotás, *Az ember tragédiájával* összehasonlítva az inspiratív jelleg mégis jól körvonalazható, mivel e két mű szinte párbeszédet folytat egymással, köztességük terében pedig egy olyan értelemkonstituáló folyamat bontakozik ki, mely szinte a premédium világ- és eszmekritikáját teljesíti ki, a tudományos-technikai haladásra összpontosítottan, korunkra is vonatkoztathatóan. Mindkét alkotás egyaránt felvonultatja a múlt – jelen – jövő színeit, mindkét mű az emberiség pusztulására figyelmeztet, annak determinált eljövételére, ebben a vonatkozásban értelmezhetőek akár apokaliptikusnak is. A végső pusztulás jellege más: Madáchnál a nap kihűlése okozza, Kassnál a fegyver, a folytonossá vált öldöklés és annak aktualizált végpontja: az atomháború. Előidézője is különböző: *Az ember tragédiájában* egy külső, kozmikus meghatározottsági tényező, mintegy a teremtésbe kódoltan; míg a *Dilemmában* maga az ember lesz pusztulásának oka. Mindkét mű egyfajta szembesítés: Madách az emberi gyarlóságokkal és a „szent eszmék” eltorzulásával szembesít, Kass János pedig egy olyan globalizációs állapottal, melyet a manipuláció, az elidegenedés, az elszemélytelenedés, valamint az örökössé vált harc és pusztítás jellemez. Lényeges, hogy mindkét alkotó ily módon az ember lényegiségének elvesztésével szembesít, igaz, másképpen és mást értve e lényegiség alatt: a *Tragédiában* a 19. századi ember a szabadság – egyenlőség – testvériség, a haladás, a küzdés filozófia és a szabad akarat nagyszerű eszméibe helyezett lényegiségét veszíti el (a zárósín első jelenetére); míg a *Dilemmában* az ember lényegisége egyedi létezésének autonomitása és ennek elvesztése maga a manipuláció, az elidegenedés és az egyén illetve az emberiség elpusztításának a folyamata. Miként Madách az emberiség eszmekeresésének és fejlődéselvének, olyképpen Kass az intellektuális, a tudományos-technikai haladás történeteibe szövi azok eltorzulási tendenciáit, folytonossá téve a harcot, a pusztítást és a pusztulást, a halálközeliséget; összességében az elembertelenedés történeteit, az embernek önmaga lényegisége elleni ténykedéseit. A *Tragédiában* színről színre

váltakozik a felépítés – lebontás elve az egyes eszmék ádami megfogalmazása során, majd azok torz megvalósulása vagy megvalósíthatatlansága nyomán, hogy a széthullás romjain ismét egy újabb eszme bukkanjon fel. Ugyanezen strukturális elv, az alakulás – szétesés alapján építkeznek a *Dilemma* jelenetei is. E ritmus érvényesül a különböző történelmi korokat jelképező portrék létrejöttében, majd egy vagy több harcoló emberre való szétbomlásának jeleneteiben. Hasonló strukturális megoldással bírnak a modern világot ábrázoló képsorok is: a „Kass-Fejek”-ben történő tudományos felfedezések pozitívitása utáni jelenetekben a tudomány eredményei mindig olyan technikai tudássá és eszközzé változnak át, melyek valamilyen szempontból már súlyos, romboló, pusztító kárt okoz az embernek, az emberiségnek.

A bevezető képkockákon két lényeges jelkép jelenik meg, mely az emberiség létezésének is szervezőelve, és egyúttal e rövidfilm vezérmotívumai egyben: az inga és az emberfej. Az inga egyszerre jelképezi az időt, ugyanakkor monoton mozgásával az időtlenséget, az örökkévalóságot is. Az órának csak az inga részét mutatják a filmbeli képek, a felfüggesztést és a mozgató szerkezetet már nem, miáltal semmiben lóg, a semmi mozgatja. Éppen ezért nem csupán a múlt idő szimbóluma, hanem tágabban magáé a teremtett és a létező világegyetemé, az anyagi és élő világé, így mindennek teremtettségére és örökkévalóságára is utalhat az inga jelképisége. Az inga ezen kettős filmbeli funkciója – az idő és az örökkévalóság jelzése – analógiát mutat a *Tragédia* első színének azon soraival, melyekben Mihály főangyal az Úr egyik attribútumát, a teremtő Erőt leírja: „Ki az örökké változandót, / S a változatlant egyesíted, / Végtelent és időt alkotva”. Az inga az örökkévalóságra – a jelenetek strukturális azonosságában és azokat összekötvé – a ciklikusság révén utal. Mintha ebben az ingában egyesülne Madách Luciferje és az Úr (az első színben elhangzott teremtésbeli vitájuk luciferi érve nyomán) „Együtt teremténk” luciferi következtetése és a kettőjük által mozgatott világ dualizmusa. Miáltal az inga, idő és örökkévalóság, változás és ciklikusság szimbóluma oda-vissza mozog két szélsőséges pólus között: e mozgás egyben szimbolizálja és sűríti is a különböző történelmi, kultúrtörténeti események változó, végletesen ellentétes jeleneteit, ám mégis struktúrájában hasonlóan a madáchi főműhöz, az alakulás-szétesés ismétlődő dinamikáját tekintve.

Értelmezésemben, az értelemmel bíró embert, ugyanakkor egyfajta elszemélytelenedést, a tömegembert is szimbolizáló Kass-Fej a *Dilemma* főszereplője, a modernizáció két évszázados jelenében valamint a jövő képsorozataiban, mintegy szembeállítva ezt a sematizált modernkori, tömeggyártás-terméket, a Kass-Fejet, a múlt különböző kultúráinak egyéniesített fejábrázolásaival. Azzal, hogy Kass János (Leonardo portréja utáni) modern embert a filmben egyenfejként ábrázol – minden arc ugyanolyan jellegtelen, mimikátlan, kopár, tehát arctalan –, erősen utal a modern ember elszemélytelenedésére és elgépiesedésére is. Ekképpen ’tömeggyártott’ mivoltunkra, mely egyben párhuzamba állítható Madách befolyásolható, manipulálható, arctalan tömeg-emberével is.

A múlt történelmi korszakait, kultúráit felvonultató, a rövidfilm első szerkezeti egységét képező jelenetsorban – a Húsvét-szigeteki, az asszír, az egyiptomi, az azték, az

afrikai, a görög, a római majd a középkori lovagi kultúrákat felvillantva – az inga mozgása érzékelteti azt a történelmi ciklikusságot, miszerint minden ritmusosan ismétlődik, a létrejövés és a – harc általi – széthullás ritmikusan ismétlődő pólusváltásaiban. A portrék önmagukban először nyugalmat és egyensúlyt sugároznak, majd a darabjaikból mozaikként épülő jelenetek erőszakos csatajeleneteket, halált és vérontást ábrázolnak. Struktúrájukban ugyanazt az ellentételezésre építő logikát követve, miként a premédium történelmi színei is, melyekben a valamely eszme idealizáltsága után annak megvalósíthatatlansága miatti ádámi csalódások és bukások, élet-halál határhelyzetek következnek. Az öldöklés történelmi változása a középkori lovagsisakok zártságával, és ezáltal az ölés arctalanná válásával ér véget, illetve a mindent ellepő vértengerrel. Valójában itt válik érthetővé a kisfilm címe: ez maga a dilemma és egyben az emberiség tragédiája is: az inga mozgására, az idő múlására épített ciklikus ismétlődés, keletkezés és – az ember által előidézett - pusztítás között, ám egy olyan befejezéssel, mely majd megválaszolatlanul hagyja azt a kérdést, hogy egy totálisnak láttatott vég vajon lehet-e valamely újnak a kezdete?

A Kass-Fejeből kiinduló és egyben oda visszatérő folyamat, mely a további szerkezeti egységekben, jelenetekben is érvényesül, nemcsak azt jelképezi, hogy mindez a tudományos, technikai gyors fejlődés az emberi értelem és lelemény eredménye, hanem azt is előrevetíti, hogy az ember maga is elgépiesedik e felgyorsult világban, s nem veszi észre, hogy e gépek uralkodnak élete felett. Leonardo portréja után a tudomány, a technika fejlődésének az emberiségre visszaható folyamata kerül a középpontba. Az a kérdés, hogy vajon milyen hatást gyakorolnak a tudomány fejlődése által a gyakorlatban létrehozott technikai, modernizációs eszközök életünk minőségére, az emberiség létezésére? Kass János animációs rövidfilmje az újkortól megjelenő tudományos-technikai vívmányok haladásként való felfogásának kultúr-kritikája is egyben. Arra figyelmeztet, hogy e vívmányok akár az emberiség önmegsemmisítésének eszközei is lehetnek. Megsemmisíthetik az autonóm, a szabad véleményalkotással bíró individuumot, emberi kapcsolatainkat és végül magát az emberiséget. E műalkotás negatív katarzisa révén szembesítő, figyelmeztető jellegű: a modernizációnak, a tudományos-technikai eszközök által uralt világnak a bírálata, melyben az ember nem olyképpen jelenik meg, amire hivatott, nem autonóm, szabad individuumként, hanem arctalan és kiszolgáltatott tömegemberként egy globális egyformaságban. Az animációs rövidfilm drámai módon, egyre pergőbb jelenetek sorozatában mutatja be a sietséget, az el- és túlgépiesültséget és vele együtt a már abszolút személytelen agresszió növekedését, mely egy gombnyomással elpusztítja bolygónkat. Egyúttal azzal is szembesít, hogy mivé lesz az emberi kreativitás, hogy miképp válnak a nagyszerű tudományos felfedezések a morális deficittel bíróak kezében az ember és az emberiség teljes kipusztításának eszközévé.²⁰¹

201 Bővebben elemzem Kass János rövidfilmjét: MÁTÉ: *i. m.* (2018), 330–338.

VII.

A TRAGÉDIA SZÍNRE VITELEINEK 140 ÉVÉRŐL

Az *ember tragédiájának* színrevitelei az 1883. szeptember 21-ei, a budapesti Nemzeti Színházban Paulay Ede rendezésében megvalósuló ősbemutatóval vette kezdetét. A *Tragédia* színrevitelének folyamatos sikerét és népszerűséget jelzi, hogy a folyton megújuló rendezői felfogásokban és színészi alakításokban, kisebb-nagyobb kihagyásokkal ugyan, de azóta is szinte folyamatosan jelen vannak a magyar színházművészetben. Enyedi Sándor *A Tragédia a színpadon – 125 év* című bibliográfiája szerint a *Tragédia* több mint tízezer színházi estét is magába foglaló színrevitelei nemcsak a történelmi Magyarország valamennyi városában és számtalan kisebb településén történt meg, hanem a legtöbb európai fővárosban és nagyvárosban, sőt, a különböző kontinensek jelentős városaiban is.²⁰²

A *Tragédia* 1883 és 2008 közötti színreviteleit és recepció-történetét három színház-történet-tudományi könyv dolgozta fel folytatólagosan. Németh Antal – esztéta, rendező, a Nemzeti Színház igazgatója, nemzetközi és hazai elismertséggel bíró szakember – jelentős színház-tudományi munkásságának kiemelkedő könyve *Az ember tragédiája a színpadon*, melyben 1933-ig mutatta be a színrevitelek teoretikus és pragmatikus tanulságait; elsőként rendszerezve filológusi pontossággal a madáchi főmű színpadi előadásait és egyben rendezőként a saját tapasztalatait. Monográfiája előszavában így írt: „talán legérdekesebb a drámai műnek azt az egészen bonyolult és sokértelmű életét figyelni, mely akkor kezdődik, amikor először kerül színre. A színmű, a dráma estéről-estére megújuló, változó alakban születik újra és hal meg a színpadon. (...) Az állandó és a változó viszonyát kell vizsgálni, ha egy-egy dráma színpadi pályafutását figyeljük, (...) a változatlan írói mű théatrális megjelenítése szüntelen metamorfózis.”²⁰³ Ezt bizonyítja, hogy a *Tragédiát*, mint „állandót” nyolcszor rendezte meg különböző felfogásokban és négy további, teljesen kidolgozott, ám megvalósulatlan koncepciója maradt fenn, mintegy szemléltetve a „szüntelen metamorfózis”-t.²⁰⁴ Koltay Tamás, Németh Antal színház-történeti könyvét a *Tragédia* előadásairól 1933-tól folytatva, 1968-ig tekintette át a színházi bemutatókat, így a szegedi szabadtéri előadásokat is, egészen Vámos László rendezéséig.²⁰⁵ Imre Zoltán színház-történeti könyvében a *Tragédia* 1883-as ősbemutatója mellett az 1955-ös és a 2002-es előadások társadalmi, ideológiai és kultúrpolitikai kontextusát is elemezve e három *Tragédia*-bemutató köré

202 ENYEDI: *i. m.* (2010)

203 NÉMETH Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*. Budapest, Budapest Székesfőváros kiadása, 1933. 139–140.

204 NÉMETH Antal: *Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában* = NÉMETH Antal: *Új színházat! Tanulmányok*. Szerk. KOLTAY Tamás, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988. 454–455.

205 KOLTAY: *i. m.* (1990)

(is) szövi a magyar „nemzetisínház-elképzelés” változásának legfőbb sajátosságait.²⁰⁶ Továbbá Kerényi Ferenc *Színpadai Madách-tanulmányok* című, a színrevitelek 125 éves történetét áttekintő tanulmányát vélem meghatározónak a színháztörténeti feldolgozás felől.²⁰⁷

A *Tragédia* Paulay Ede rendezésében megvalósuló 1883-as ősbemutatója már magában hordozta azt a legfőbb dilemmát, mellyel a későbbi színrevitelek során a rendezők folyamatosan szembesültek máig tartóan, mégpedig a szó, a gondolatiság, valamint a látvány, a vizualitás és az illúzióteremtés kényes egyensúlya vonatkozásában. A színre vitelek hagyományrendszerében és közelmúltjában – meglátásom szerint alapvetően – három irányvonal körvonalazódik, mely egyrészt a szó, a gondolatiság hangsúlyozottsága vagy a látvány, a vizualitás és az illúzióteremtés hangsúlyozottsága nyomán alakult ki, másrészt az alapműtől való távolság és a jelentéstelítődés függvényében.

A *Tragédia* színre viteleinek különbözősége mellett – összehasonlító szempontból – azonos sajátosság a ’kölcsonös létben-tartás’. A kölcsonviszony médiumközi terében, a színrevitel során a *Tragédia* ugyan veszít önmaga szuverén teljességéből, azonban a színházművészeti transzformációk folytonossága mintegy ’létben-tartják’ a könyvdrámát. Ez pedig fordítva is megtörténik, azaz magának ’a színházművészetnek az éltetése a *Tragédia* által’ folyamat is érvényesül a kölcsonös létben-tartás során. E máig tartó kölcsonösségnek első színháztörténeti megnyilvánulása *Az ember tragédiájának* 1883 szeptemberében, a budapesti Nemzeti Színházban Paulay Ede rendezésében megvalósuló ősbemutatóhoz és a rendezői koncepció továbbéléséhez kötődik: „fővárosi bemutató sikere kedvet adott a vidéki színházigazgatóknak, hogy kövessék Paulay Ede példáját. Nagy-Magyarország minden számottevő városának színpadán életre kelnek a nagy drámai költemény alakjai.” A vidéki bemutatók Paulay Ede koncepcióját kopírozták, „sem dramaturgiai, sem színpadművészeti, sem pedig színészi szempontból nem nyújtottak [...] a fővárosiétól eltérő újszerűt.” Paulay „elévülhetetlen érdeme, hogy egyáltalán színpadra merte vinni ezt a grandiózus filozófiai költeményt és aránylag szerencsés kézzel oldotta meg ezt a nagy problémát, hogy négy évtizedig műsoron maradt a Paulay-féle átdolgozás.”²⁰⁸ – írja Németh Antal. A vidéki bemutatók a *Tragédia* újrafelfedezését, olvasási hullámát indították el, miként ezt Kerényi Ferenc *Az ember tragédiája* ősbemutatójának 125. évfordulójára megjelent tanulmányában hangsúlyozza: „Annyi bizonyos, hogy a 125 évvel ezelőtti elhatározó lépés nélkül a *Tragédia* csak az irodalmi drámamúzeum darabja lenne, hiszen az ősbemutató idején az 1880-as Madách-összkiadás és a korábbi önálló kiadások már a könyvesboltok padlásain porosodtak, a színpadai siker hatása azonban ide is elhatott. A korabeli sajtóból tudjuk, hogy Marosvásárhelyen például 85 példányt adtak el néhány nap

206 IMRE Zoltán: *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetisínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig.* Budapest, Ráció Kiadó, 2013.

207 KERÉNYI Ferenc: *Színpadai Madách-tanulmányok (Az ember tragédiája ősbemutatójának 125. évfordulójára)* = Palócföld, 2008, 3. sz., 51–57.

208 NÉMETH: *i. m.* (1933), 28., 49–52.

alatt 1885 februárjában, az ottani bemutatót követően.²⁰⁹ Ha belelapozunk a magyar nyelvű *Tragédia*-kiadások bibliográfiájába, könnyen belátható a kiadások gyakoriságának folyamatos növekedése, mely nyilván igazodott az olvasási kedv növekedéséhez.²¹⁰ A 'kölcsonös létben-tartás' inverze, amikor a *Tragédia* élteti a színházművészetet, szintén érvényesült, mivel Paulay Ede színpadra-állítást a hatalmas közönségsikerre való tekintettel a Nemzeti Színházban folyamatosan játszották, 1894. május 13-án volt a századik előadás. Sőt, miként azt Kerényi Ferenc írja: „1892-ben, miután a bécsi színházi világiállításon előadták, a magyar színházművészet európai befogadottságának szimbóluma lett”.²¹¹ Az ősbemutatót követő tíz évben 186 vidéki település büszkélkedhetett, a többnyire alkalmi színpadán történő *Tragédia*-bemutatással, a Paulay-féle rendezői és szövegtörvén alapján, (színpadtechnikai okok miatt néhol egy-két jelenet kihagyásával), és ez a szám 1905-ig elérte a 417 bemutatót,²¹² hatalmas közönségsikerrel és bevételi haszonnal kísérve. „Méltán mondogatta Neményi László színingazgató, Neményi Lili nevelőapja még a 20. század elején is: Ha bajban vagyunk, elővesszük Az ember tragédiáját.” A magyar vidéken történekről a neves színingazgató, Krecsányi Ignác tudósít emlékirataiban: „Madách e remekműve akkor az egész ország színházba járó és a színművészet iránt érdeklődő közönsége körében valóságos lázt idézett elő.”²¹³ A 'kölcsonös létben-tartás' ezen irányultságát, a színházművészet éltetését a *Tragédia* által, mi sem bizonyítja jobban, mint Imre Zoltán színháztörténeti könyvének tételes megállapítása és annak igen részletes bizonyítása, miszerint egy napjainkig tartó folyamatban a színház-felfogások, konkretizáltak a „nemzetiszínház-elképzelések” folyamatos változásának legfőbb meghatározójává Madách főművének 1883-as, 1955-ös és 2002-es színrevitelei váltak.

Az összehasonlító szempont felől az igen eltérő színrevitelek történetiségében a *Tragédiától* való szükségszerű eltávolodások egyrészt az irodalmi alpmű hermeneutikai feltölthetőségéből, másképpen értéseiből, nyitottságából, összességében annak revitalizációra képes értékstruktúrájából fakadnak. Az eltávolodás főbb tényezői: a szövegrövidítések jellegéből fakadó másképpen-értések, alkalmazások és aktualizálások, melyek során ideológiai szempontok is megjelenhetnek; a drámaiságnak és/vagy a filozófikumnak (a pretextustól eltérő) arányú érvényre juttatása; a madáchi mű valamely szólamának, jelentésrétegének dominanciája vagy éppen kiiktatása. Másrészt a *Tragédiától* való szükségszerű eltávolodások azonos irányultsága az alpmű, a drámai költemény összetett irodalmi műfajiságából és annak önmagán belüli mediális kevertségéből is fakadhat, mivel az egyaránt bír drámai, történeti, bölcséleti és lírai sajátosságokkal, valamint mediális kevertsége révén az irodalmi szöveg egyszerre hordozza a különböző médiumokat is, a vizuális, auditív és kinezikai jelenségek leírásával

209 KERÉNYI: *i. m.* (2008), 52.

210 Vö. BLASKÓ: *i. m.* (2010), 11–82.

211 KERÉNYI: *i. m.* (2008), 53.

212 Vö. ENYEDI: *i. m.* (2010), 15–140.

213 KERÉNYI: *i. m.* (2008), 53–54.

és jelenlétük bevonásával. A színházművészeti közlésmódok eredendően mediális összetettsége révén az alapműtől való eltávolodás függvényében az egyes színrevitelek rendezői koncepciójában így természetes módon kialakul valamelyik hermeneutikai, illetve irodalmi műfaji sajátosságnak és/vagy valamely mediális közlésmód(ok)nak a dominanciája.

A *Tragédia* 1883-as ősbemutatójának előtörténete már felveti a színrevitelek legfőbb dilemmáját, mégpedig a szó és a gondolatiság, valamint a látvány és az illúziókeltés kényes egyensúlyának megteremtése vonatkozásában, mely dilemma eldöntése egyúttal kijelöli a színrevitelek történetiségének két alapvető irányultságát is, melynek egyike a Paulay-féle rendezői felfogás és annak az ezredfordulóig is ívelő hagyományozottsága. Ennek előtörténete, hogy Paulay Edét többen is le akarták beszélni a *Tragédia* színreviteléről, így Podmaniczky Frigyes, Gyulai Pál és Rákosi Jenő, akik annak olvasási preferenciája mellett érveltek. Legfőbb kifogásuk az volt, hogy a mű filozofikuma, gondolatisága elsősorban „az olvasás útján érvényesül, a látvány és a dekorativitás eltereli a figyelmet a mű gondolatiságáról. Félő, hogyha megnézik a színházban, utána már nem olvassák.”²¹⁴ Ugyan ez nem így történt, hiszen az ősbemutató egy olvasási hullámot indított el és Paulay rendezői koncepciója négy évtizedig műsoron maradt, azonban a dilemma máig megmaradt. A *Tragédia* szövegével történő összehasonlítást közvetlenül az ősbemutató után Beöthy Zsolt végezte el, aki az előadást látva rögtön összevetette a színpadon elhangzottakat a nyomtatásban megjelent szöveggel, majd kifogásolta a Madách szövegén végrehajtott csonkításokat, az önkényes szöveg-összeforgatásokat, a filozofikum sérülését, összességében a nagyméretű szövegrövidítést.²¹⁵ Beöthy Zsolt megállapításai ugyan tényszerűek, mégis a színházi előadás korlátozott időtartama miatt a szöveg-rövidítések megkerülhetetlennek mutatkoztak, hiszen a teljes madáchi szöveg hat órát vett volna igénybe; valamint a szövegrövidítések jellegét befolyásolták a színpadtechnikai kivitelezések megvalósíthatóságai és a történelmi korhűségre, a látványszínházra törekvő rendezői felfogás is.

Az 1883. szeptember 21-i előadásról Paulay Ede rendezői példánya és az akkor színre vitt darab sűgőkönyve fennmaradt,²¹⁶ így a madáchi pretextussal történő összehasonlításom nyomán is pontosan beazonosítható, hogy mennyiben sérült az alapmű filozofikuma.²¹⁷ A madáchi szövegnek csupán 62%-a maradt meg a Paulay-féle szövegátdolgozás során, a *Tragédiából* 2560 sort hagyott meg a három és fél órás előadás számára. Nemcsak a kor technikai színvonalán megvalósíthatatlannak bizonyuló

214 CSATHÓ Kálmán: *A Nemzeti Színház és Paulay Ede* = CSATHÓ Kálmán: *Ilyenek voltak*. Budapest, Magvető, 1957. 13–26.

215 RÉDEY Tivadar: *Megemlékezés Paulay Edéről* = *A százéves Kisfaludy Társaság, 1836-1936*. Budapest, Franklin Társulat, 1936. 446.

216 MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája, színre alkalmazta és öt szakaszra osztotta Paulay Ede* = *Nemzeti Színház, 1883, OSZK Színház-történeti Tár, E. 162*. Paulay Ede rendezői példánya.

217 MÁTÉ Zsuzsanna: *Hermeneutikai dilemmák Madách Az ember tragédiájá-nak Paulay Ede-rendezte ősbemutatóján* = *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények, 2009, 1. sz., 3–15*.

jeleneteket hagyta ki, azokat, melyeket nem tudott látvánnyá alakítani, így például a csillagok vonulását, a párizsi véres fejeket, a londoni haláltánc jelenetet és az egész úr-színt, hanem szerkezeti változtatásokat is tett, például meglehetősen indokolatlanul a második Kepler-szint összeolvasztotta az elsővel. Úgy vélte, idézve szavait, hogy „a mit a színpadon nem lehet a valószínűség meggyőző látszatával mutatni, azt jobb elhagyni, vagy csak elbeszélteni.”²¹⁸ Mindennek következményeképpen a szövegrövidítések és a szöveg-összeforgatások miatt az alapmű gondolati egysége is csonka maradt. Rendezői felfogásában a történelmi színekben megjelenő konkrét historikus és drámai küzdelem-sorozatra és annak látványos megjelenítésére helyeződött a hangsúly, miáltal a filozofikus szövegrészek rövidültek meg nagymértékben, így Lucifer szövegei is, melyek többségükben egy-egy szentenciára vagy aforizmára korlátozódtak.²¹⁹ Ezáltal Paulay adaptációja inkább a szabad adaptációvá vált hasonlatossá, például az alapmű szerkezeti megváltoztatása miatt. A színházi transzformáció során a pretextus filozofikuma ugyan megsérült, ám mégis mindez a színházi előadás – a szó, a zene, a színpadi látvány kölcsönviszonyában létrejövő – médiumközi terének javára történt, s egy nem várt hatásként, a pretextus iránti olvasói érdeklődés felerősödését, másrészt a színházba járás „lázát” eredményezte, azaz a ’kölcsönös létben tartást’. A Paulay Ede-féle színrevitel több évtizedes folytonos sikertörténetének forrása rendezői felfogása volt, mely a korabeli „meiningenizmust” követő, történelmi korhűségre törekvő látványszínházra koncentrált, egy festői historizmusra. A tökéletes illúzió megteremtését szolgálta Erkel Gyula kísérőzenéje is. Paulay Ede a történelmi színekben a realiztikus és a historikus hűséget előtérbe állító és azt kiegészítő látványos, a vizuális- és hangeffektusokban gazdag megjelenítésre koncentrált, elsősorban a jelenetek drámai akcióját, benne az emberi küzdelmek és csalódások pragmatikáját állította előtérbe, s nem az elvont gondolatiságot, a metafizikai eszmeiséget. Amennyit sérült a gondolati egység, a filozofikum, mégis annyit nyert a *Tragédia* a másik oldalon: az olvasási kedv felerősödésével, az eredeti művel való mélyebb megismerkedés ösztönzésével, egyszóval: a drámai költemény népszerűsítésével. Másrészt az alapmű és az első színrevitel ’kölcsönössé vált létben tartása’ a színházművészetben is érvényesült, a színházba járási ’kedv’ felerősödése mellett, mivel – Imre Zoltán színháztörténész összegzése szerint – a *Tragédia* Paulay-féle rendezése alapvetően hozzájárult ahhoz, hogy a Nemzeti Színház elit-kulturális intézmény legyen és maradjon, és az európai kultúrához köthetőnek mutassa be a magyar nemzeti kultúra értékeit.²²⁰

Paulay Ede realiztikus és a historikus hűséget előtérbe állító látványszínháza, a vizuális-, fény- és hangeffektusokban is gazdag megjelenítése hagyományt teremtett. Ezt az irányultságot követték Hevesi Sándor 1908-as Népszínház-beli, Voinovich

218 Paulay Edének a Fővárosi Lapok XX. évf. 220. számában 1883. szeptember 20-án megjelent írásából idéz Németh Antal. Vö. NÉMETH: *i. m.* (1933), 11–12.

219 A *Tragédia filozofikuma a színházi ösbemutatón* címmel részletezem összevetésemet, megjelölve a radikális szövegkihagyásokat az alapmű filozofikumát illetően: MÁTÉ: *i. m.* (2018), 298–306.

220 IMRE: *i. m.* (2013), 72–90.

Géza 1934-es Nemzeti Színház-i, Németh Antal Nemzeti Színház-i 1937-es rendezései, Vámos Lászlónak a Szegedi Szabadtéri Játékokon 1965-ben bemutatott, majd 1983-ban a Madách-centenáriumra készített Nemzeti Színház-i színrevitele és Kerényi Imre 1999-es rendezése. A 21. századi előadások közül Szikora János – 2002. március 15-ei, az új Nemzeti Színház megnyitó díszelőadásának – rendezését a kritika szintén a Paulay-féle látvány-hagyomány folytatásaként látta. Egy olyan revüként méltatta, mely ugyan a vizualitás és a színház technikai adottságait állította előtérbe és bár kellőképpen ki is aknázza e lehetőségeket, azonban mégis hiányzott belőle az organikus rendezői koncepció. Minek következtében a különböző látványelemek, így az egyes színekben használt filmes utalások illetve más vizuális effektusok, pl. képzőművészeti utalások „ad hoc” jellegűnek, pusztán „helyi értékűnek tündek,” alig-alig illeszkedtek az előadás logikájába és mindez a „koncepció radikális végiggondolásának elmaradásából, azaz a megvalósítás következetlenségeiből származott.”²²¹ Ezen túlmenően mindez abból fakadt, hogy e rendezői felfogás alapvetően felborította az alapművel való ’kölcsonös létben tartást’. Összehasonlító szempontból megállapítható, hogy az indokolatlannak tűnő terjedelmes szöveg­vágások, a gyakori szövegátfordítások és a szereplőcserék miatt (magyar nyelven) soha ekkora szövegmódosítást nem kellett ’túlél­nie’ Madách *Tragédiájának*, mint e rendezői felfogásban. Sőt, a szabad adaptációkra jellemzően a rendező a szerkezeti változtatásoktól sem riadt vissza, (Paulayhoz hasonlóan), például a zárószín elhagyásával, hermeneutikai vonatkozásban pedig a transzcendens szólam csaknem teljes negligálásával. Míg Paulay Ede szöveg­vágása 62 %-ra csökkentett az alapművet, addig Szikora János szöveg­vágása a 4117 madáchi sort 2164 sorra, azaz 52 %-ra csökkentette. Mindehhez – a néző befogadását – zavaró tényezőként társult a rendező interpretációjának applikatív jellegéből fakadó, a jelenkorra való aktuális, néhol indokolatlan vagy következetlen kitekintéseinek, reflexióinak sorozata, miáltal szerveslenné vált az előadás egésze, valamint igen messze került az alapműtől, annak eszmeisége, filozofikuma pedig szinte felismerhetlenné vált a néző számára. A szerepeket a rendező tudatosan felcserélte, így egy-egy szereplő több esetben más szövegét mondta: például Éva az Úrét, Ádámét, Luciferét, Ádám Évát stb. Hasonló kisebb arányú szerepcsere ugyan Paulaynál is megfigyelhető, azonban az szerves tudott maradni, például az Úr helyett az Angyalok kara beszél az első színben, illetve az utolsóban a Főangyalok válaszol­gatnak Ádám kérdéseire az Úr helyett és az Úr hangja csak a legutolsó utolsó sorban hangzik fel. A XV. színből pedig alig maradt valami Szikora színrevitelében: az Úr, az Angyalok kara, a transzcendens szólam nem fért bele a rendezői koncepcióba. Ugyan jó ötletnek tűnt még az első színben, hogy az Úr nem beszélt, csak feliratozva jelentek meg vágott szavai, ám ezt a rendező nem vitte tovább koncepciójában, így az Úr megszólalása, Ádám kérdéseire adott válas­zai a zárószínnel együtt elmaradtak. Helyette egy természetes erőforrás, egy éppen

221 Uo. 258–264.

feltörő gejzír mosta tisztára a főszereplőket és pusztulófélben lévő világukat, mennyei zenével aláfestetten.

A 20. század első felében, megteremtve a másik irányultságát a *Tragédia* színreviteleinek, a leginkább szöveg- és gondolathű, egyben neves rendezői vállalkozás Hevesi Sándoré volt, aki a budapesti Nemzeti Színház igazgatójaként 1923. január 22-én, Madách születési centenáriumán már a saját modern, stilizált, jelzett színpadi terű (a körfüggöny és forgószínpad alkalmazásával folyamatos előadásban történő, átdíszletezés nélküli) változatát misztériumjáték formájában rendezte meg. Hevesi Sándor értelmezésében „Az ember tragédiája nem történelmi arcképcsarnok, nem látványos képsorozat, nem történelmi korfestés, hanem mindennél több, költőibb valami: az ember örök küzdelme Ádám álmában, változó víziókban.”²²² Hevesi Sándor a Paulay-féle irányultsággal és hagyománnyal szakítva (az 1908-as Népszínház-beli saját színrevitelével is radiálisan szembekerülve, ahol a díszletek miatt csak a londoni színben tudott eltérni Paulay szöveggönyvtől, valamint a színészvezetésben²²³), az 1923-as színrevitelével egy új irányultságát hozta létre a *Tragédia* színházművészeti transzformációinak. A korábbi szöveggönyvtől való teljes elszakadás, valamint a visszafogott vizualitás, a stilizált színpadtér és a jelképes tárgyak, a körfüggöny és a forgószínpad lehetővé tette a rendező számára a színházi adaptáció gondolati ívének misztériumjáték-szerű kidolgozását, az alapmű szövegének bölcséleti, metafizikai és transzcendens jelentésrétegeinek kiemelését. Ezt a szöveg- és eszmeiség-hűbb, valamint metafizikai irányultságot folytatta tovább Horváth Árpád az 1937-es debreceni, majd Németh Antal az 1939-es, Major Tamás 1960-as és 1964-es, Pál István 1980-as szolnoki, Ruszt József 1983-as zalaegerszegi és Csiszár Imre 1984-es miskolci rendezései.²²⁴ Az alapmű bölcséleti, metafizikai, gondolati koherenciájának adaptív megtartása mellett részben közös vizuális jellemzőjük volt valamely központi jelképes elem, mint például egy szárnyasoltár vagy egy katedrális kiemelésé, mely állandóságában is változóként funkcionált. Németh Antal 1939-es „kamara-*Tragédiá*”-jának rendezői felfogása kiválóan összefoglalja e szöveg- és eszmeiség-hűbb irányultság lényegi törekvését. Egyúttal utalva a korábbi, a Nemzeti Színház centenáriumára készített, 1937-es, a Paulay-féle látványszínházat követő rendezésére is és az attól való elszakadására, hasonló kettősséget élve át rendezőként, mint korábban Hevesi Sándor. „A centenáris előadás néhány mozzanata arról győzött meg, hogy minél hatásosabb és illúziókeltőbb egy-egy megoldás, annál inkább eltereli a nézők figyelmét a szövegről. (...) A költő mondanivalójára koncentrálok, a szöveget végletekig előtérbe helyező előadás eszménye lebegett előttem, amikor elhatároztam, hogy tenyérnyi színpadon, minden technikai trükkéről lemondva mutatom be a *Tragédiát*.” – írja Németh Antal. Mindemellett pontosan látta a színházművészet összművészeti jellegét és hatását is: „A színházban van literatúra (...).

222 Kerényi Ferenc idézi Hevesi Sándort. KERÉNYI: *i. m.* (2008), 54.

223 NÉMETH: *i. m.* (1933), 88–89.

224 IMRE: *i. m.* (2013), 258.

A színpadi megelevenítés vizuális kerete felhasználja a képzőművészet (az építészet, a szobrászat és festészet) összes hatás eszközeit (...), gyakran kapcsolódnak bele akusztikai elemek,²²⁵ – a természetes zörejek és a zenei eszközök, valamint a ritmikus, koreografált mozgások aláfestik, szinte „új egységgé építik”.²²⁵ Előadásának színpadi keretét a középkorra való utalásnak megfelelően (mivel értelmezésében a *Tragédia* luciferi szözlama a középkori haláltáncjátéokra emlékeztető) egy nyitott szárnyasoltár szolgált, amelynek háromszor három méteres, az adott jelenetek szerint változó, képzőművészeti táblaképei jelölték szimbolikusan az éppen játszott színhelyet.²²⁶ A szöveg- és gondolatúségre törekvő jellemezte a Szegedi Szabadtéri Játékok 80 éves fennállását ünneplő színrevitelt is. Vidnyánszky Attila (a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház megalapítója, s akkoriban a Debreceni Csokonai Színház igazgatója) 2011-es szegedi rendezése folytatta a Hevesi-féle adaptációs hagyományt. A historizáló látványszínház helyett a színpadtér erősen stilizált, jelképes vizuális elemeire építkezett, melyek állandóságukban is változóak voltak, mint a pergamen és a földhalom. Alexander Belozub ukrán díszlettervező 25 méter széles színpadképének leglátványosabb központi eleme a 15 méter magas, kecsesen hajló, a Dóm monumentális épületét nagyrészt eltakaró pergamentekercs. A színházi előadás elején hófehér, majd annak végére néhány alapvető jelkép íródik rá (pl. hórusz-szem, dór oszlop, kereszt stb.). A pergamentekercs alsó részén egy hatalmas fekete nyílásba helyezett nyolc méter átmérőjű forgószínpad volt látható, mely egyben a történelmi színek váltásának helyszínéül is szolgált. Ez a díszlet- és látványkép egészében metaforikus, nemcsak abban a tekintetben, ahogyan a történelem forgószínpadát jelölte, hanem úgy is, mint az emberiség emlékezetét őrző írásbeliség megjelenítője. A monumentális pergament és forgószínpadot egy arénát idéző, kétoldali lépcsősor vette körül, miáltal a történelmi színek forgószínpadát, mint egy küzdőteret, néha, mint egy cirkuszteret láthatta a néző. A másik alapvető szimbóluma a rendezői értelmezésnek a föld, a földhalom. Az előadás elején Ádám és Éva, a történelmi ember a földet lapátolja, jelképezve az anyaggal való küzdelmét, és azt, hogy minden ember már a megszületésekor halálraítélt, a földből vétetett, porból lett és porrá lesz. Az előadás harmadik központi jelképe a magasból, szinte az égből a színpadtérre benyúló lámpa, mely a transzcendencia jelenvalóságát jelképezi a földi világban. Az emberi történetek alatta játszódnak. Funkcionalitásában (az űr-színben kapott kiemelt szerepe mellett) a lámpa a hatalmas pergamenre történő árnyképek rávetülésével vizuálisan is hangsúlyozta a sötét és világos elemek révén a jó és a rossz közötti kozmikus harcot. Az előadás gondolati síkja az alapműhöz viszonyítva szöveghű, filozofikuma releváns. A főszereplők szinte beleolvadtak a tömegbe, a forgatagba, így nem véletlen, hogy a néző néha nem is tudta eldönteni (a szöveg alapos ismeretének esetleges hiányában), hogy éppen ki kivel folytat dialógust, azonban e megoldással a rendezői koncepció a történelmi tömegembert tette meg főszereplővé. Az előadás végén

225 NÉMETH: *i. m.* (1933), 139.

226 KOLTAI: *i. m.* (1990), 110–111.

Ádám, egyenes gerinccel, emberi méltóságát visszanyerve, Éva kezét fogva mondja ki először, hogy „ember: küzdj és bízva bízzál”. Aztán Éva ismétli meg lassan és szelíden, majd az Úr erősíti meg és végül a teljes szereplőgárda, a tömeg ismétli folyton-folyvást a *Tragédia* utolsó mondatát. Ez a rendezői interpretáció a küzdés-filozófia belső öntörvényadó és egyben egyetemessé, általánossá váló, valamint transzcendentált jellegét hangsúlyozta, az alapművel összhangban.²²⁷ Ugyanakkor teljes mértékben szembeállva Szikora János 2002-es szabad adaptációjának egyéni, az alapművet másképpen értő interpretációjával.

Kerényi Ferenc a „posztmodern színpadi olvasat”-okat a következőképpen értékelt: „A *Madách-kommentárok* (Mozgó Ház Társulás), a *Variáció egy klasszikusra* (Kerényi Imre rendezése a Madách Színházban, 1999), Szikora János némely megoldásai (Nemzeti Színház, 2002) legalábbis azt példázzák, hogy folyamatosak a próbálkozások, asszociálni és asszociáltatni korunk problémáira, építeni a nézők mai, hétköznapi, a színházba magukkal vitt érzelm- és gondolatvilágára – egyelőre a teljes és végiggondolt értelmezés egysége nélkül.”²²⁸ Az egyéni interpretáción alapuló inspirációknak ugyan a madáchi mű a kiindulópontja, melyet szétszabdalható nyersanyagként használtak fel a jelenkorra való reflektálásuk, asszociációik és aktualizálásuk kibontásában, kizárólagosan a saját szellemi viszonyulásokat, a világ-, lét- és önértelmező jellegét állítva előtérbe.

Az *ember tragédiája* 140 éve, több emberöltőt átívelően jelen van a színházművészetben, az adaptációk, a szabad adaptációk vagy éppen az inspirációk formájában; a Paulay-féle látványszínház, a Hevesi-féle szöveg- és gondolatmű hagyományozottságot megújítva követően vagy éppen az elmúlt 40 év legkülönbözőbb posztmodern színreviteleiben. Madách drámái költeményének meséje a lehető legmélyebben létünket érinti. Revitalizálódó értékstruktúrája, hermeneutikai feltölthetősége, egyetemessége és egyben aktualizálhatósága pedig lehetővé teszi folytonos másképpen értéseiteket, hiszen a nagy művészi alkotások kiváltsága, hogy minden generáció megtalálja benne a magáét, mivel minden korban más érzéssel tekint rá és más világfelfogással értelmezi, így mást is talál benne – Sík Sándorral szólva.²²⁹ Éppen ezért lényeges, a napjainkban felnövekvő generációk számára is, hogy a különböző felfogású színrevitelek ne egymás ellenében, hanem egymás mellett létezzenek, hogy értsük, amiről a madáchi szöveg ’gondolkodik’, hogy a látvány e megértést segítse, hogy átérezzük a különböző történelmi korok és emberek lelkületét, eszmei vívódásaikat pedig a magunkához hasonlatosnak véljük, ezzel is továbbélve mind a *Tragédiát*, mind a színházművészetet.²³⁰

227 Vö. MÁTÉ: *i. m.* (2018), 274–275.

228 KERÉNYI: *i. m.* (2008), 56.

229 SÍK: *i. m.* (1912), 229–243.

230 Tágabb kontextusban és összehasonlító szempontból elemzem a *Tragédia* színreviteleit: MÁTÉ Zsuzsanna: *A Tragédia színre vitelei az összehasonlító művészettudomány tükrében* = Magyar Művészet, a Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2023, 2. sz., 34–46.

VIII.

MADÁCH 200 – LÁTHATÓVÁ TETT LAPTÖREDÉKEIM AZ EMBER TRAGÉDIÁJÁBÓL

Jelen könyvem néhány éves kutatási folyamata során folyamatosan szembesültem a *Tragédiáról* született, igen eltérő műfajú és médiumú művészeti transzformációkkal. Egyúttal arra is inspiráltak e műalkotások, hogy magam is részt vegyek a szabadabb jellegű újraértelmezések folyamatában és már nem kizárólagosan az esztétikai, a művészetfilozófiai, valamint az irodalomtudományi diszciplínák, a tudományos diskurzus nyelvén folytassak dialógust Madáchról és remekművéről, hanem – bár töredékes szegmentumokban – mégis megkíséreljem a művészet nyelvén, vizuális médiumban alkotóként. Mégpedig egy olyan képsorozat formájában, mely az eddig ismert, mintegy félszáz *Tragédia* illusztráció-sorozattól merőben eltér. E szándékomból fakadt 15 alkotásom létrehozása az elmúlt néhány évben, hogy Madách-kutatóként, egy szabadabb és intuitívabb formában is éltessem a madáchi szellemiséget. E más jellegű, örömteli alkotói folyamat eredményeképpen a Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár Kiállítótermében volt látható – második egyéni kiállításom – „*Madách 200 – Láthatóvá tett laptöredékeim Az ember tragédiájából*” címmel (2023. március 9-től április 4-ig). A kiállított alkotásaim, képsorozatam fotóit a *Képmelléklet* tartalmazza (15. számú képmelléklet).

„*Láthatóvá tett*”: 15 képem egyszerre olvasható és nézhető. *Tragédia* színeinek számával megegyező és a szöveg linearitását követő alkotásaim a verbális és a vizuális médium együttesében, interreferencialitásában érvényesül, miáltal a kép felől is értelmezhető a szöveg vagy fordítva, a szöveg felől is értelmezhető a kép; továbbá a képek mintegy kettős létezésüként, a szövegtől függetlenül, önállóan is egzisztálhatnak.

„*Laptöredékeim*”: Alkotásaim szöveg-részeként az első, eredeti kéziratot választottam, és annak autentikussága miatt igyekeztem hűen lemásolni a kézirat általam kiemelt (lap)töredékeit, a madáchi és az Arany János-i áthúzásokkal és javításokkal együtt. A *Tragédia* vizuális és esztétikai transzformációjára törekvőként egyrészt azt volt a legnehezebb eldöntennem, hogy a több, mint négyezer sorból álló eredeti műből melyek lesznek azok a verssorok, egyben „laptöredékeim”, melyeket szempontrendszerem felől kiemelek. Amelyek mozaik-szerűen ugyan, mégis együttesen nyújtanak a drámai költeményről egy átfogó kép-sorozatot, szegmentumokban utalva Madáchról, a *Tragédia* szellemiségére, az utókor emlékezetére, korunkra és egyúttal rám is, mint értelmező befogadóra, azonban mindvégig fő művén alapulva. A kézirat összesen 150 lapot tartalmaz, itt-ott Arany János által írt „külsimításokkal” együtt, mint ezek a 2., 7., és a 11., számú képeimen láthatók is. 15 alkotásomnak a harmadán (15/1. „*A menynekben*” – *Teremtés*, 15/3. „*paradicsomban*” – *Az első bölcselő*, 15/9. „*Prágában*”

– *A bölcsélet 15/11. „A falanszterben” – Madách, a Poeta philosophus, 15/14. „A Paradicsomon kívül” – Az Úr igazsága címűeken)* szándékosan nem törekedtem arra, hogy a szöveg melletti vizualizáció kitöltse az egész felületet, mivel viszonylagos elkülönítésükkel ilyen módon is hangsúlyoztam a képek kettős létezésének lehetőségét, azt, hogy akár a szövegtől függetlenül, önállóan is egzisztálhatnak. A kéziratot Madách Imre 1861 nyarán nyújtotta át Arany Jánosnak, akinek legelső reflexiója 1861. augusztus 25-én, Tompa Mihálynak írt levelében olvasható: „valahára fődöztem föl egy igazi talentumot. Egy kézirat van nálam: »Az ember tragoediája«. Faust féle drámai compositio, de teljesen maga lábán jár. Hatalmas gondolatokkal teljes. Az első tehetség Petőfi óta, ki egészen önálló irányt mutat. Kár, hogy verselni nem tud jól, nyelve sem ment hibáktól. De talán még ezen segíthetni...”²³¹ Bő két hét múlva, 1861. szeptember 12-én Arany János így írt Madách Imrének: „Az »Ember Tragoediája« úgy conceptióban, mint compositioban igen jeles mű. Csak itt-ott a verselésben – meg a nyelvben találok némi nehézkességet, különösen a lyrai részek nem eléggé zengők. De így is, a mint van, egy kevés külsimítással irodalmunk legjelesb termékei között foglalhat az helyet.”²³² Majd októberi és novemberi levélváltásukban már az Arany által felajánlott javításokat egyeztetik, mivel Arany csak a „legkülsőben”, a verselésben és a nyelvben talált némi hiányt, mely „kevés külsimítással” megoldható volt részéről.²³³

Hat olajfestményem, hét fotómontázsom és két (számítógépes tervező) grafikám – Madách-kutatási eredményeimhez is kötődően, az egyes általam kiemelt madáchi kézirat szövegrészek (autentikus) megjelenítésére és egy ahhoz organikusán kapcsolódó vizualizáció együttesére épülnek, mégpedig a *Tragédiára* vonatkozó egyéni interpretációm és reflexióim alapján. A magyar irodalom legtöbbet kommentált, értelmezett és legnagyobb szakirodalommal bíró remekműve feszesen szerkesztett, erőteljesen koncepciózus drámai költemény, ugyanakkor a történelmi színek egymásutániságában Madách folyamatosan ismétli ugyanazt: az ádami lelkesedést és a küzdés folytonosságát, majd csalódását vagy elbukását, más-más eszmei tartalommal feltöltve és annak megvalósíthatatlanságával, mértéktelen eltorzulásával zárva. Ezt érzékeltetem sorozatom kompozíciójának kettős, ellentételező és egyúttal ismétlődő pillérekre építő kompozíciójával. Ilyen kettős, ellentétes pillér-párok: a keretként is funkcionáló nyitó és záró-képek; Lucifer fa-metamorfózisának kettőssége, az első és az utolsó fa víziójával. Az egyetlen eszmét és eszményt kiemelő, a római szín ókeresztény szeretet-eszményének ellentételező pillérpárja középütt, egymás mellett kapott helyet. A 15/7. „Rómában” – *Hit (kereszt), Remény (horgony) és Szeretet* fotómontázsom apostoli szeretet-szózata ellenében létrejött, a megvalósítás során mérhetetlenül eltorzult, az ember által alkotott vallásos dogmák igazáért véres keresztes hadjáratokkal és belső inkvizíciókkal harcoló, a kereszténység alapelvét, a szeretet ugyanakkor megtagadó

231 ARANY János *Összes művei*. Szerk. KOROMPAY H. János, Budapest, Universitas, 2004, XVII., 574.

232 MADÁCH II.: *i. m.* (1942), 1001.

233 Uo. 1002., 1014–1015.

15/8. „Konstantinápolyban” – *Önátok* című festményem állítottam szembe. Madáchra, az alkotó életére vonatkozóan szintén ilyen kettős, a férfi-nő kapcsolatra utaló pillérpár a 15/11. „A falanszterben” – *Madách, a Poeta philosophus* című és az „örök női” eszményképet megjelenítő 15/14. „A Paradicsomon kívül” – *Az Úr igazsága* című, parafrázisokon alapuló olajfestményeim. Hasonló pillérpár a bölcselet mivoltát felvillantó két alkotásom, a 15/3. „A paradicsomban” – *Az első bölcselő* fotómontázsom és a 15/9. „Prágában” – *A bölcselet* című festményem.

A madáchi 4117 soros kézirat-szöveg linearitását követően, az általam kiemelt 174 sor (a mű-egész tágabb kontextusába is helyezhető) szegmentált gondolatainak esztétikai transzformációjára törekedtem. Összetett szempontrendszert érvényesítettem, mivel alkotásaim együttesen utalnak Madách Imrére, *Az ember tragédiája* létrehozójára, alkotási folyamata sajátosságaira, főműve filozofikusságára és polemikusságára, annak továbbélési formáira, így a korunkban is aktuális és meggondolandó eszmei, kritikai és életbölcseleti üzeneteire. A kiemelt madáchi kézirat-szövegek, a gondolatosság és egyúttal a látvány, a vizualitás egyensúlyára törekvő alkotásaim különböző mértékben távolodnak el a premédiától, a *Tragédiától*. Mégpedig a szándékoltan különböző műfajuk, stílusuk és technikájuk függvényében. Így a dokumentum és illusztratív jellegű, illetve a szöveggel valamely korrespondencián alapuló hét fotómontázsom (nyomtatott fotóprintek); négy részlegesen parafrázis jellegű és kettő absztraháltabb stílusú olajfestményem; és két (számítógépes, nyomtatott) grafikám révén. Képsorozatom így összhangban áll a madáchi alkotási folyamat azon sajátosságával, miszerint fő műve a különböző filozófiai, történelmi, művelődés- és eszmetörténeti, tudományos, teológiai, művészeti (‘kölcsonzött’) ismeretekből, valamint egyéni életbölcsestéségéből, lét-tapasztalataiból kombinálódott.

Képsorozatom összetett szempontrendszere, koncepciózussága miatt részben eltértem a hagyományos illusztráció-sorozat műfajától, melynek eredményeképpen sorozatom egyharmadán, csupán öt képemen alkalmazom az illusztráció-szerűséget a szöveg-kép kapcsolatokat tekintve, egymáshoz közel állóként. Azonban egyik sem nevezhető a klasszikus értelemben vett illusztrációnak, mivel szándékosan a valóság elemeire építkeztem, mégpedig a (saját fotóimon alapuló) fotómontázs műfaját választva. Így hangsúlyozva a *Tragédia* (a fiktív irodalmi mű) ma is érvényes valóság-elemeit, azt, hogy ha jól ismerjük e művet, akkor a különböző élethelyzeteinkben, akár a korunkról megfogalmazott kritikánkban vagy akár az egyes tárgyak szemlélésekor is eszünkbe juthatnak sorai, miként azt számtalan alkalommal magam is tapasztaltam. Többek között például az egyik külföldi nagy múzeumban járva láthattam, hogy fáraó-Ádám számára a Lucifer által láttatott jövőkép mára valósággá lett, és ezt illusztráltam a saját fotóm segítségével a 15/5. „Egyiptomban” – *A látomás valósága* című fotómontázsomon. Hasonlóan a római S. Domitilla katakomba egyik, Szent Péter ábrázoló – „*Szent Péter a halottal*” – freskójáról készített fotóim segítségével jött létre a 15/6. „*Rómában*” – *Kor-kórkép: múltban és a Jelenben* című fotómontázsom is, melynek címével, a freskónak a múltat a mával összekötő jellegével és a sárgás betűkkel

emeltem ki a madáchi kézirat sorainak mai érvényességét, azt az apostoli korkritikát, mely miként az antik Rómáról, éppúgy napjaink nyugat-európai országairól is lényegi látéleletet nyújt(hat) a szemlélőnek. A 15/10. „Londonban” – *A Jelen Madách szobájának Hogarth-rézkarván* című alkotásomhoz pedig William Hogarth: *Southwark Fair* (Metropolitan of Art, 36,5 cm X 47,5 cm, 1734) rézkarvának (fotó)másolatát választottam, melynek egyik másolata Madách dolgozószobája, „Oroszlánbarlangja” falán függött. A rézkarc fotójára illesztett szövegpárhuzamaimmal (is) láthatóvá tettem a Hogarth-rézkarcs inspiratív hatását a londoni (11.) szín megalkotásakor. Madách az elidegenedést a kultúra közvetítőinél – bábjátékos, zenész, Nyegle (tudós) – önpusztító módon jelenítette meg, mely a tömegigény kiszolgálása révén magának a szellemi kultúrának, a művészetnek a felszámolását is jelent(het)i.²³⁴ Illusztratív jellegű a Lucifert ábrázoló két fotómontázsom, a 15/1. „*A mennyekben*” – *Lucifer metamorfózisa* és 15/13. „*Hóval és jéggel borított hegyes, fátalan vidék*” – *A luciferi igazság* címűek, melyek alapja a természetben talált és érintetlenül hagyott fadarabról különböző évszakokban készített saját fotóim, e fa-metamorfózissal utalva az Úrtól kapott két (‘megátkozott’) fára.

A szöveg és a kép egymástól már távolabb eső azon négy olajfestményemen és két fotómontázsomon, melyek részben parafrázis jellegűek, illetve valamely korrespondencián, összekötöttesen, megfeleltethetőségen alapulnak. Alkotásaimon a különböző terjedelmű idézeteken, laktollal ’rajzolt’ szövegrészekeken csupán igen csekély mértékben változtattam. Egyrészt a szöveg kézirat-formátumát változatlanul hagyva, a betűk fekete, fehér, sárga, arany és kék színeivel ’játszottam’. Másrészt a szövegen magán pedig csupán egyetlen alkalommal változtattam, mégpedig az ismétlés eszközével, a 15/11. „*A falanszterben*” – *Madách, a Poeta philosophus* című olajfestményemen. Itt az idézett szövegrész utolsó sorának szavait írtam tovább, melyet a betűk színének feketéből kék színűre változtatásával jeleztem, imitálva egy lehetséges kéziratolvasó óvatos megjegyzését, írásos reflexióját. Továbbírásom és egyben továbbgondolásom „Ez új rend” szövegrészre vonatkozik, mely egyrészt áthelyezése a szín elején olvasható ádámí szövegből, másrészt egymás alá írt ismétlései, egyre kevesebb betűt használva: új rend, rend, end. Ezzel is hangsúlyozva az egyik madáchi üzenetet, azt, hogy az Urat elhagyó és az Úr által magára hagyott Ádám eszméi (az egyenlőség, a testvériség, a szeretet, a haladás, a szabadság, a szabad akarat és a küzdés-eszméje) által részben vezérelt emberi társadalmak sorra megbuknak, mégpedig a nemes eszmék torz megvalósulásai vagy megvalósíthatatlanságai miatt, így többek között ezért is tragédia a *Tragédia*. E kék színnel kiemelt szójáték egyben arra is készítheti a szemlélőjét, hogy a nyugati civilizáció végének egyik válságtünetére, a globalizálódó falanszter-szemléletre, annak az egyformaságra és középszerűsége épülő emberfelfogására asszociáljon. Mivel az egyre csökkenő mértékű ismétlésekkel azt is sugallom Madáchcsal egybehangozón, hogy a falanszter embertelen rendje egyúttal a véget jelenti a szabad szellemű és akaratú, teljes életet élni kívánó, alkotó ember számára, korunk divatos „end” angol

234 MÁTÉ: *i. m.* (2018), 282.

szóhasználatával. E szöveg vizualizációja során Madáchnak, a poeta philosophusnak az arcát idéztem fel olajfestményemen, a költő rettenetét a jövő ezen új rendjétől, amint írja e sorokat, mivel Madách, ha élne, éppúgy aggódhatna ma is egy, a nyugati civilizációt fenyegető falanszteri emberfelfogástól. Arckifejezésének megjelenítéséhez a költő emlékezetét őrző egyik szoborra esett a választásom, Varga Imre *Madách* (bronz, 1969, Salgótarján) egész alakos szobrának (ma kissé rejtve maradt) arcát ('kölcsonözve') parafrázisként ábrázoltam olajfestmény formájában. A madáchi eszmék sorozatából a kereszténység legfőbb eszméjét kiemelve, megvalósításának helyes útját és egyben torz megvalósulását egyaránt megjelenítettem. A 15/7. „*Rómában*” – *Hit (kereszt), Remény (horgony), Szeretet* című fotómontázsomon egymásra montíroztam a római Catacomba di S. Domitilla katakombában látható két ókeresztény jelképet a felső baloldalon látható Madách-rajzzal együtt, melyet 11 éves korában készített és édesanyja írta mellé az évszámot, valamint fia becenevével jelezte, hogy „Emi csinálta”.²³⁵ Alkotásom így egy ezerhétszáz éven átívelő szimbólum-alakulástörténetet is bemutat. Egyben (egyedülként arany betűkkel) a képsorozat középpontjaként emeli ki a ma is érvényesnek tekinthető üzenetet Pétertől, feltételezhetően e katakombában is élő mártírtól: „*Legyen hát célod: Istennek dicsőség./ Magadnak munka. Az egyén szabad / Érvényre hozni mind, mi benne van./ Csak egy parancs kötvén le: szeretet.*” Ezzel ellentétben állóan a testvériség és a szeretet krisztusi parancsát hordozó eszme eltorzulását bemutató konstantinápolyi színt idézi fel – Jéga Szabó László művészföldi installációjának parafrázisaként készült – olajfestményem, a 15/8. „*Konstantinápolyban*” – *Önátok* címmel. Jelezve a keresztes háború vér-özönjét, a máglyák eget festő lángjait, a már megtöredezett krisztusi stáció-dombormű elé helyezett mindenkori agresszív drót-embert, aki már csak vázában emlékeztet egy emberi lényre. A 15/12. „*Az űr*” – *Talán(y)* olajfestményem nemcsak a Föld Szellemének talányos, transzcendens szereplőjére utal, nemcsak az űr és bolygónk, a föld, Madách által már 1859-ben is ismert és sejtett különbözőségeire, hanem az emberi „örökös igazság”-ok relatív voltára is figyelmeztet. Megjegyzem, egy olajfestményre átvitt parafrázis e kép, egyben utalva Jankovics Marcell animációs rajzfilmjében is látható „Isten szeme” galaxisra, mivel egyrésztől számomra a „Föld Szellemének szava” az „Isten szeme” galaxishoz társul, szó – kép viszonyában, másrésztől e galaxissal utalok a rajzfilmre, mint a madáchi műköre szövődő művészetközi kapcsolati háló egyik legjelentősebb alkotására a közelmúltból. Miként *A bölcselet* című olajfestményem vagy *A luciferi igazság* fotómontázsom és a 15/14. „*A Paradicsomon kívül*” – *Az Űr igazsága* című olajfestményem is a drámai költemény egyik sajátosságát, a többszólamúságát és ezáltal relativisztikusságát is hivatott jelezni. Ez utóbbin, a világot újrendező szövegrészben Madách, az „örök nőnek” juttatja a transzcendenciát közvetítő szerepet, páratlan magaslatra emelve a mindenkori Évákat. Így valahai feleségét, három gyermeke anyját, Fráter Erzsébetet is,

235 NAGYNÉ NEMES Györgyi – ANDOR Csaba: *Madách Imre rajzai és festményei*. Balassagyarmat – Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 1997. Madách képei: 9. szám.

aki válásuk és volt férje elhalálozása után rendkívül méltatlan körülmények élte és halt meg. A fák odvában is lakó, nagyváradi „Lidércke” portréját kísérlem meg ábrázolni olajfestményemen, egy egészalakos, kisméretű korabeli fotójának segítségével, egyben Nagy Imre erdélyi fametsző technikájának parafrázisaként. A madáchi szöveg és a kép közötti játékos megfeleltetésre épül a saját magamat is ábrázoló (saját múzeumi fényképeimen alapuló) „15/3. A paradicsomban” – *Az első bölcselő* című fotómontázsom, az „Évákhoz” tartozóként és filozófiával hivatásszerűen is foglalkozóként, másrésztől játékosan jelezve a bölcsélet kezdete és vége relativisztikusságát, a szókratészi szobor kétféle sorrendiségével.

Végül a szöveg-kép kapcsolatokat illetően a legtávolabb eső négy, absztraháltabb jellegű alkotásomról: a 15/4. „*Paradicsomon kívül*” – *Varázslat* című, mely az örök nőiség egyik, korokon átívelő attribútumát, a szépre, a harmonikusra törekvést érzékelteti; a 15/9. „*Prágában*” – *A bölcsélet* című olajfestményem pedig továbbgondolásom alapján vizualizálja a bölcselkedés ’nem-tudását’, ironikusan és egyben poétikusan, kiemelve Ádám-Keplernek a prágai második színben, tanítványával folytatott párbeszédét az emberi tudás határoltóságáról és hiányosságáról: „*Hogy lényegében semmit nem fogok fel. / ÁDÁM (vigyázattal) / No, látod, én sem - s hidd el, / senki más. / A bölcsélet csupán költészete / Azoknak, mikről még nincsen fogalmunk. - / S egyéb tanok közt ez legjámborabb még. / Mert csak magában múlat csendesen.*”. A keretként is funkcionáló 15/1. „*A mennyekben*” – *Teremtés* és a 15/15. *A Paradicsomon kívül - Teremtés...* című számítógépes (nyomatott) grafikáim a legelső, *Abszolútum a művészetfilozófiában századunk első felében* c. könyvem (1994) saját tervezésű címlapjára épülnek, annak variánsaiként. Az első grafika az Úr és Lucifer vitájának egy részlete a teremtés értelmes voltának luciferi megkérdőjelezéséről és egyben az abszolútum ellenében a dualizmus állításáról szól, az utolsó pedig az alapvetően monista világnak az Úr általi újrendezéséről és egyben Lucifernek juttatott alárendelt, ám gerjesztő szerepéről.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- A magyar irodalom története 1800-tól 1919-ig.* Szerk. SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY – VERES ANDRÁS, Budapest, Gondolat Kiadó, 2007.
- A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig.* IV. Szerk. SÓTÉR István, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1965.
- ARNHEIM, Rudolf: *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája.* Ford. SZILI József, TEL-LÉR Gyula, Budapest, Gondolat Kiadó, 2004.
- BABITS Mihály: *Előszó egy új Madách-kiadáshoz (Az Athenaeum jubileumi Madách-könyve számára)* = Nyugat, 1923, 2. sz., 170–172.
- BÁNYAI Kornél: *Az ember tragédiája* = Nyugat, 1923, 2. sz., 172.
- BÄTSCHEMANN, Oskar: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába.* Budapest, Corvina kiadó, 1998.
- BÍRÓ Ivett: *A hetedik művészet.* Budapest, Osiris Kiadó, 2001.
- BÉCSY Tamás: *Az ember tragédiája műfajáról* = Irodalomtörténet, 1973. 2. sz., 312–337.
- BLASKÓ Gábor: *Madách Imre „Az ember tragédiája” c. művének magyar nyelvű kiadásai.* Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2010.
- BOROS Attila: *Avantgarde és hagyomány; H. H. Stuckenschmidt nyilatkozata* = Muzsika, 1971. 2. sz., 1–2.
- CARR, Stephen: *Verbal-visual-relationships* = Art History, 1980, 375–387.
- CSANDA Mária – LAIK Eszter: *Rajzfilmek, jelképek, kultúra egy életen át: Interjú Jankovics Marcellel Irodalmi Jelen*, 2011. július 6.
- CSATHÓ Kálmán: *A Nemzeti Színház és Paulay Ede* = CSATHÓ Kálmán: *Ilyenek voltak.* Budapest, Magvető Kiadó, 1957. 13–26.
- CSONGRÁDY Béla: *„Remény a csillag..” (I–II–III.) Fejezetek a Nógrád megyei Madách-kultusz elmúlt ötvenéves történetéből (1964–2014).* Madách Irodalmi Társaság, Szeged–Salgótarján, 2014.
- Dohnányi Ernő családi levelei.* Összeáll. KELEMEN Éva. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár – Gondolat Kiadó – MTA Zenetudományi Intézet, 2010.
- DOHNÁNYI-TANULMÁNYOK (2015).* Szerk. KUSZ Veronika és RÁNKI András, Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Zenetudományi Intézet, 2016.
- DOHNÁNYI-TANULMÁNYOK (2017).* Szerk. KUSZ Veronika és RÁNKI András, Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Zenetudományi Intézet, 2017.
- ENYEDI Sándor: *A Tragédia a színpadon 125 év: Bibliográfia.* Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2010.
- FALK Géza: *Cantus vitae – Dohnányi új zeneműve* = Magyar Színpad, 1941. április 23–29.
- FEUER Mária: *Demokratikus opera és összművészet* = Színház, 1971. 1. sz.
- Film- és médiafogalmak kyszótára A-Zs.* Szerk. MUHI Klára, Budapest, Korona Kiadó, 2002.

- FODOR Géza: *Csongor és Tünde* = Muzsika, 1985. IV. 2434.
- GADAMER, Hans-Georg: *Hermeneutika = Filozófiai hermeneutika*. Szerk. BACSÓ Béla, Budapest, FTIK, 1990.
- GADAMER, Hans-Georg: *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat Kiadó, 1984.
- GADAMER, Hans-Georg: *Épületek és képek olvasása = A szép aktualitása*. Szerk. BACSÓ Béla, Budapest, T-Twins Kiadó, 1994, 157–168.
- GELLÉR Katalin – KESERŐ Katalin: *A gödöllői művésztelep*. Budapest, Cégér Könyvkiadó, 1994.
- GELLÉRT Oszkár: *Ádám* = Nyugat, 1923, 2. sz., 113.
- GRAYMES, James A.: *A Cantus vitae (op. 38) szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója*. (Ford. Mészáros Erzsébet) = *DOHNÁNYI Évkönyv 2004*. Szerk. FARKAS Márta és KISZELY-PAPP Deborah. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2005. 3–20.
- GYÖRFFY Miklós: *Madách – zenei öltözetben = VI. Madách Szimpózium*. Szerk. TARJÁNYI Eszter, ANDOR Csaba. Budapest – Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 1999. 133–136.
- HARSÁNYI Kálmán: *Sidló Ferenc* = Magyar Művészet, Harmadik évfolyam, 1926. 5. sz.
- HERMANN István: *Madách Imre: Az ember tragédiája* = Irodalomtörténet, 1952. 335–353.
- HOPPÁL Mihály – JANKOVICS Marcell – NAGY András – SZEMADÁM György: *Jelképtár*. Budapest, Helikon Kiadó, 1997.
- HORÁNSZKY Nándor: *Az alsósztrigovai Madách-síremlék*. Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2005.
- HORVÁTH Károly: *Madách Imre*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984.
- HUBAY Miklós: „*Aztán mivégre az egész teremtés?*”. Budapest, Napkút Kiadó, 2010.
- IMRE Zoltán: *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*. Budapest, Ráció Kiadó, 2013.
- ISER, Wolfgang: *Az értelmezés világa*. Budapest, Gondolat Kiadó, ELTE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék, 2004.
- JAKAB APONYI Noémi: *Megrajzolt álomutazás. Jankovics Marcell: Az ember tragédiája* = Irodalmi Jelen, 2011. december 19.
- JAUß, Hans Robert: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, Budapest, Osiris Kiadó, 1997.
- „*Jövöm emléke, múltamnak árnya*”: *In memoriam Czóbel Minka*. Szerk. MERCS István, Nyíregyháza, Modus Hodiernus, 2008.
- JUHÁSZ Gyula: *Madách Sztregován* = Pásztortűz, 1923. január 28.
- KAIZINGER Rita: *Erkel Gyula kísérezeneje a Tragédia ősbemutatóján* = Színháztudományi Szemle, 1997/32., 42–45.
- Kass János tizenöt rézkarca *Az ember tragédiájához*. Budapest, Magyar Helikon – Európa Kiadó, 1967.
- KASS János: *Írások és képek*. Budapest, Holnap Kiadó, 2006.

- KARÁDI Zsolt: *Szeccszó és szimbolizmus között. Czóbel Minka és a Donna Juanna = „Jövőm emléke, múltamnak árnya”*: In *memoriam Czóbel Minka*. Szerk. MERCUS István, Nyíregyháza, Modus Hodiernus, 2008.
- KARINTHY Frigyes: *Madách = Nyugat*, 1923, 2. sz., 113–123.
- KARINTHY Frigyes: *Így írtok ti*. Szerk. UNGVÁRY Tamás. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979.
- KASS János: *Írások és képek*. Budapest, Holnap Kiadó, 2006.
- KIBÉDI VARGA Áron: *A szó- és kép viszonyok leírásának ismérvei = Kép, feno-mén, valóság*. I., szerk. Bacsó Béla, Budapest, Kijarat, 1997.
- KIS Margit: *Czóbel Minka*. Szabolcs-Szatmár Megyei Idegenforgalmi Hivatal, 1980.
- KISFALUDI STROBL ZSIGMOND: *Emberek. és szobrok*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadó Vállalata, 1969.
- KEPES György: *A látás nyelve*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1979.
- KERÉNYI Ferenc: *Madách Imre*. Pozsony, Kalligram, 2006.
- KERÉNYI Ferenc: *Színpadai Madách-tanulások (Az ember tragédiája ősbemutatójának 125. évfordulójára)* = *Palócföld*, 2008, 3. sz., 51–57.
- KISS Ferenc: *Az érett Kosztolányi*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979.
- KOLTAI Tamás: *Az ember tragédiája a színpadon (1933–1968)*. Budapest, Kelenföld Kiadó, 1990.
- KROÓ György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest, Zeneműkiadó, 1971.
- LACHMANN, Renate: *A szinkretizmus mint a stílus provokációja* = *Helikon*, 1995. 3. sz., 266–277.
- LOHR Ferenc, *Hang és látvány Az ember tragédiája operai változatában* = *Színház*, 1971. 4. sz., 22.
- Madách homlokán túl: Versek a költőről és a Tragédiáról*. Összeáll. PRAZNOVSZKY Mihály, Veszprém, 1993.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Lucifer a katedrán* = *Nyugat*, 1923, 2. sz., 152–160.
- KOZMA DEZSŐ: *Magyar írók, költők Madáchról = XIV. Madách Szimpózium*. Szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged – Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2007. 76–84.
- KRÜGER, Peter: *Bevezetés a művészettörténeti elbeszélés kutatásba: a festészet és a költészet határai = Narratívák 1. Képleírás, képi elbeszélés*. Szerk. THOMKA Beáta, Budapest, Kijarat Kiadó, 1998. 95–116.
- KUSZ Veronika: *Dohnányi Ernő az utókornak (Búcsú és üzenet, Message to Posterity)* = *Magyar Zene*, LII, 2014, 1. sz.
- MADÁCH Imre *Összes művei*. Szerk. HALÁSZ Gábor, Budapest, Révai Kiadó, 1942. I-II.
- MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája, színre alkalmazta és öt szakaszra osztotta Paulay Ede* = *Nemzeti Színház*, 1883, OSZK Színház-történeti Tár, E. 162. Paulay Ede rendezői példánya
- MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája*. Jegyzetekkel és magyarázatokkal kiadta ALEXANDER Bernát, Budapest, Athenaeum Kiadó, 1909.
- MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája (A fordítások jegyzéke)*. Összeállította: PRAZNOVSZKY Mihály, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1995.
- Madách szobor avatási ünnepe* = *Nógrádi Hírlap*, 1937. szeptember 26.

- MADÁCH, Imre: *The Tragedy of Man*. Translated from the Hungarian by Thomas R. MARK, illustrations by György BUDAY, with an afterword by Mihály SZEGEDY-MASZÁK, Budapest, Fekete Sas Kiadó, 1999.
- Madách Imre: *Az ember tragédiája - Jankovics Marcell animációs filmváltozatának képeivel*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2011.
- MARGITHÁZI Orsolya: *Az animációs film története* = Filmtett, 2002. szeptember.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Madách Imre, a poeta philosophus*. Miskolc, Bíbor Kiadó, 2004. (Magyar Filozófiatörténeti Könyvtár VI.) <http://mek.oszk.hu/04800/04875/04875.pdf>
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Sík Sándor, a szépíró, az irodalomtudós és az esztéta*. Szeged, Lazi Kiadó, 2005. <https://mek.oszk.hu/04800/04874/>
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Hermeneutikai dilemmák Madách Az ember tragédiájá-nak Paulay Ede-rendezte ősbemutatóján* = Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények, 2009, 1. sz., 3–15.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Éva almája – a tudás minőségei Madách Tragédiájában és lírájában = XVII. Madách Szimpózium*. Szerk. BENE Kálmán és MÁTÉ Zsuzsanna. Madách Irodalmi Társaság, Szeged – Budapest, 2010.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Az ember tragédiája - mai szemmel: A 2010. április 23-ai XVIII. Madách Szimpózium kortárs képzőművészeti villámkiállításának megnyitója = XVIII. Madách Szimpózium*, Szeged – Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2011, 132–141.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *A bölcelet átlényegülése esztétikumká – középpontban Madách Imre Az ember tragédiája című művével*. Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2013. <https://mek.oszk.hu/12000/12067/12067.pdf>
- Zsuzsanna MÁTÉ: *Transformations of Literary Texts (Comparative and Hermeneutic Studies on the Intertextual and Intermedial Relations in Some Major Works of Dante, Imre Madách and Béla Balázs)*, Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2016. 13–104.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Kass János Dilemma c. animációs filmje és Az ember tragédiája* = Tanulmányok (Novi Sad), 2017. 1. 137–150.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Mozart, Madách, Jankovics – The Tragedy of Man and the animated film = Zenei évfordulók*. Szerk. Dombi Józsefné, Szeged, 2017. 15–26.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyáról – kiemelten a madáchi életműben*. Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2018. <https://mek.oszk.hu/17900/17945/17945.pdf>
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Arany János Egy üdvözlő szó című beszédének kritikátörténeti kontextusa = XXV. Madách Szimpózium*. Szerk. MÁTÉ Zsuzsanna – VARGA Emőke, Szeged – Balasgyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2018. 75–93.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Dialógus a művészről és művészetéről. Kass János születésének 90. évfordulóján* = Docere, 2018. 1-2. sz., 37–47.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *Az intermedialitás hermeneutikai sajátosságairól - Madách Imre Az ember tragédiája és Jankovics Marcell animációs rajzfilmje alapján* = MÁTÉ Zsuzsanna: „Az aestheticum vizsgálatának célja tehát az értékadó jelentés felkutatása.” – Magyar esztétikatörténeti és esztétikai tanulmányok. Kolozsvár – Szeged, Pro Philosophia Kiadó, 2019. 135–153.

- MÁTÉ Zsuzsanna: *Dohnányi Ernő: Cantus vitae (Az élet dala) librettójának összehasonlító vizsgálata* = *Parlando – Zenepedagógiai Folyóirat*, 2021, 4. sz., 1–27.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *A Tragédia zenei átváltozásai. = XXIX. Madách Szimpózium*. Szerk. MÁTÉ Zsuzsanna, VARGA Emőke. Szeged - Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2022. 35–53.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *A gondolkod(tat)ó kép. Raffaello Santi Athéni iskola freskójának képfilozófiai megközelítése* = *Magyar Művészet*. A Magyar Művészeti Akadémia lapja, 2022. 1. sz., 36–45.
- MÁTÉ Zsuzsanna: *A Tragédia színre vitelei az összehasonlító művészettudomány tükrében* = *Magyar Művészet*, a Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2023, 2. sz., 34–46.
- Művészeti lexikon. Negyedik kötet*. Szerk. ZÁDOR Anna és GENTHON István. Budapest, Akadémia Kiadó, 1968. 275.
- MORVAY Győző: *Madách és Hogarth* = *Irodalomtörténet*, 1914. 3. évf.
- NAGYNÉ NEMES Györgyi – ANDOR Csaba: *Madách Imre rajzai és festményei*. Balassagyarmat – Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 1997.
- Nemzeti Szalon: Képzőművészet itt és most*. Szerk. N. MÉSZÁROS JÚLIA – BÁN ANDRÁS. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2015, 272. sz.
- NÉMETH Antal: *Az ember tragédiája színpadon*. Budapest, Budapest Székesfőváros kiadása, 1933.
- NÉMETH Antal: *Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában* = NÉMETH Antal: *Új színházat! Tanulmányok*. Szerk. KOLTAI Tamás, Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1988.
- OLSVAY Endre: *Bozay Attila*. (Magyar zeneszerzők 23.) Budapest, Mágus Kiadó, 2002.
- PAJOR István: *Madách Imre síremléke* = *Nógrádi Lapok és Honti Híradó*, 1897. július 16.
- PALLÓS Tamás: *Zenei hitvallás Madách soraival, Dohnányi Cantus vitae-je lemezen* = *Új ember*, LX évf. 39. 2004. szeptember 26.
- PAPP Nóra – SZŐKE Ágnes: *Ádám a rengetegben. (Madách Imre: Az ember tragédiája és Marno János: Az első sírásó művének összehasonlítása)* = *XIII. Madách Szimpózium*. Szerk. Bene Kálmán, Szeged – Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2006. 91–97.
- PAULAY Ede: *Az ember tragédiája színpadon* = *Paulay Ede írásaiból*. Szerk. SZÉKELY György, Budapest, OSZMI, 1988.
- PETHŐ Ágnes: *Szövegek a médiumok között (Előszó) = Képtávittelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből*. Szerk. PETHŐ Ágnes, Kolozsvár, Sciencia Kiadó, 2002.
- PETHŐ Csilla: *Ránki György*. Budapest, Mágus Kiadó, 2002.
- PUSZTAI Virág: *A Tragédia szimbólumainak leképeződése Jankovics Marcell rajzfilmjében* = *XX. Madách Szimpózium*. Szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged - Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2013. 86–96.
- PUSZTAI Virág: *Az ember tragédiája a mozgókép nyelvén* = *Magyar Művészet*, a Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2023, 2. sz., 47–53.
- RADÓ György: *Mikor mit hagytak ki Az ember tragédiájából?* = *Jelenkor*, 1965. 2. sz.
- RADÓ György – ANDOR Csaba: *Madách Imre életrajzi krónika*. Budapest, Madách Irodalmi Társaság, 2006.
- RAICS István – KERTÉSZ Iván: *Az ember tragédiája* = *Muzsika*, 1971. 2. sz.

- RAVASZ László: *Szobrot Madách Imrének* = Magyar Hírlap, 1934. február 2.
- RÁNKI György: *Vallomás a tragédiáról* = Muzsika, 1971. 1. sz.
- RÉDEY Tivadar: *Megemlékezés Paulay Edéről = A százéves Kisfaludy Társaság. 1836–1936.* Budapest, Franklin Társulat, 1936.
- SÍK Sándor: *Az ember tragédiájának értelme = A váci Múzeumegyesület évkönyve az 1911. esztendőről.* Szerk. KISPARTI János, Vác, Pestvidéki Nyomda, 1912. 229–243.
- SÍK Sándor: *Az ember tragédiájáról* = Budapesti Szemle, 1934, 681. sz., 229–243.
- SÖTÉR István: *Madách Imre = SÖTÉR István: Romantika és realizmus (Válogatott irodalmi tanulmányok).* Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1956. 217–293.
- SÖTÉR István: *Álom a történelemről: Madách Imre és Az ember tragédiája.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969.
- SPENGLER, Oswald: *A nyugat alkonya, II, Világtörténeti perspektívák.* Ford. CSEJTEI Dezső, Budapest, Európa Kiadó, 1994.
- S. VARGA PÁL: *A gondviselэшhittől a vitalizmusig.* Debrecen, Csokonai Kiadó, 1994.
- S. VARGA Pál: *Történelem és irónia. 1861 Madách Imre: Az ember tragédiája = A magyar irodalom története II. (1800-tól 1919-ig).* Szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, VERES András, Budapest, Gondolat Kiadó, 2007. 461–481.
- SZABÓ Lőrinc: *Isten = Nyugat, 1923, 2. sz., 143–145.*
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály: *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálat.* Pozsony, Kalligram Kiadó, 2007.
- SZERB Antal: *Magyar irodalomtörténet.* Budapest, Magvető Kiadó, 1978.
- SZILI József: *A Tragédia iróniája (Szeljegyzetek Karinthy Madách-tanulmányához) = Palócföld, 2008. 3. sz.*
- SZŐNYI György Endre: *Pictura & scriptura: Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei,* Szeged, JatePress Kiadó, 2004.
- TELEKES Béla: *Az Ember Tragédiája = Nyugat, 1923, 2. sz., 175–176.*
- TILL Géza: *Opera.* Budapest, Zeneműkiadó, 1973.
- VAJDOVICH Györgyi: *Irodalomból film. A filmes adaptációk néhány kérdése = Nagyvilág, 2006. 8. sz., 678–692.*
- VARGA Emőke: *Kalitka és korona. Kass János illusztrációiról,* Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2007.
- VARGA Emőke: *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban.* Budapest, L'Harmattan, 2012.
- VARGA Emőke: *Az ember tragédiája illusztrációiról = Magyar Művészet, a Magyar Művészeti Akadémia elméleti folyóirata, 2023, 2. sz., 54–63.*
- VÁZSONYI Bálint: *Dohnányi Ernő.* Budapest, Nap Kiadó, 2002. (Első kiadás: VÁZSONYI Bálint: *Dohnányi Ernő.* Budapest, Zeneműkiadó, 1971.)
- WALDAPFEL József: *Irodalmi tanulmányok.* Budapest, 1957.

SZERZŐI NÉVJEGY

MÁTÉ ZSUZSANNA (1961) – Dr. habil. Máté Zsuzsanna esztéta és irodalmár, az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Rajz–művészettörténet Tanszék tanára. Tudományos fokozatai: 1990: Dr. univ. (filozófia, JATE). 1996: CSc – a filozófiai tudomány kandidátusa (MTA Doktori Tanács). 2006: dr. habil. irodalomtudományból, esztétikából (DE). 1988-tól oktat az SZTE JGYPK-n, két évtizedig irodalomtudományi, egy évtizede pedig a Művészeti Intézetben művészetelméleti, művészetfilozófiai, esztétikai, filozófiai és etikai kurzusokat tartva. Az SZTE JGYPK Művészeti Intézet Rajz–művészettörténet Tanszékén 2014-től master szakok szakfelelőse, 2014-től 2018-ig az SZTE JGYPK Művészeti, Művészetpedagógiai és Művészetközvetítő Szakkollégium, majd 2018-tól az SZTE JGYPK Művészetelméleti és Művészetpedagógiai Kutatócsoport alapítója és vezetője. 2007-től az SZTE Málnási Bartók György Filozófia Doktori Iskolája törzstagja és témavezetője, két védett doktorandusza van.



Kutatási területei: kultúr- és művészetfilozófia, az esztétika története; a filozófia, az irodalom és a művészet kapcsolata; összehasonlító művészettudomány. 11 monografikus, illetve szakkönyve jelent meg, valamennyi magyar nyelvű esztétikatörténeti, művészetfilozófiai, irodalomtudományi, valamint egy angol nyelvű összehasonlító művészet-elméleti könyve olvasható az OSZK.MEK-en, digitalizált formában. Emellett 17 tanulmánykötetet szerkesztett; összes tudományos közleménye 288; több mint 70 előadást tartott hazai és nemzetközi konferenciákon; publikációira 288 független hivatkozása van.

2011-től Magyar Tudományos Akadémia, 2020-tól pedig a Magyar Művészeti Akadémia köztestületi tagja. Jelentős tudományos díjai: 2010-ben Madách Imre Díjat kapott Madách-kutatásai és könyvei; 2020-ban pedig a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti Tagozatának Cs. Szabó László Díját kapta meg művészettudományi és esztétikai tevékenysége elismeréseként.

Madách-kutatóként – 2007-től az évente megjelenő – Madách Szimpózium-kötetek szerkesztője, 2012-től pedig a Madách Irodalmi Társaság elnökhelyettese. 11 megjelent könyve között egy Madách-tanulmánykötet, illetve két terjedelmes Madách-monográfia található.

2008 óta festőként többek között Szegeden, Budapesten és Párizsban vett részt alkotásaival különböző csoportos kiállításokon. Első önálló kiállítása 2022-ben „Kép-kísérletek” címmel a szegedi, Somogyi Károly Városi és Megyei Könyvtár Kiállítótermében volt. Ugyanitt második egyéni kiállítása „Madách 200 – Láthatóvá tett laptöredékeim Az ember tragédiájából” címmel 2023. március 9-től április 4-ig volt látható. A 15 alkotásából álló képsorozata – hat olajfestménye, hét (saját fotóin alapuló, nyomtatott) fotómontázs és két (számítógépes, nyomtatott) grafikája – Madách-kutatási eredményeihez is kötődően, az egyes általa kiemelt madáchi kéziratok szövegrészek (autentikus) megjelenítésére és egy ahhoz organikusán kapcsolódó vizualizáció együttesére épülnek, mégpedig *Az ember tragédiára* vonatkozó egyéni interpretációi, reflexiói és néhány kutatói meglátása alapján.

KÉPMELLÉKLET



1. számú kép: Rigele Alajos: *Ádám* (bronz, 1936, Alsósztrégova)
(Forrás: <https://www.kozterkep.hu/18523/madach-imre-siremleke>)



2. számú kép: Sidló Ferenc: *Madách* (bronz, 1937, Balassagyarmat)
(Forrás: <https://www.kozterkep.hu/1319/madach-imre#vetito=4939>)



3. számú kép: Vilt Tibor: *Madách* (bronz, 1978, Budapest)

Forrás: <https://www.kozterkep.hu/3065/madach-imre-szobra#vetito=11798>



4. számú kép: Varga Imre: *Madách* (bronz, 1969, Salgótarján)

Forrás: <https://www.kozterkep.hu/15086/madach-imre#vetito=482540>



5. számú kép: Jéga Szabó László: *Az ember komédiája*
(szobor-installáció, 2008, Szeged)

Forrás: www.jegaleria.com



6. számú kép: Jéga Szabó László: *Éva almája*
(szobor-installáció, 2009, Szeged)

Forrás: www.jegaleria.com



7. számú kép: Than Mór: *Ádám az űrben* (173 cm x 202 cm, olajfestmény, 1863)

Forrás: https://mek.oszk.hu/01900/01925/html/menu_hu/illusthu/than_mor1863color_N.jpg



Rajz. Zichy Mihály.

Angerer Gy. fénymetszete.

8. számú kép: Zichy Mihály: „Ádám: „vége a komédiának”
(rajz, 790 mm x 503 mm, 1885)

Forrás: Digitális Madách Archívum, Szeged



Buday
1935.

9. számú kép: Buday György: *A Mennyekben* (fametszet, 1935)

Forrás: MADÁCH, Imre: *The Tragedy of Man*. Translated from the Hungarian by Thomas R. MARK, illustrations by György BUDAY, with an afterword by Mihály SZEGEDY-MASZÁK, Budapest, Fekete Sas Kiadó, 1999.



Buday
1935.

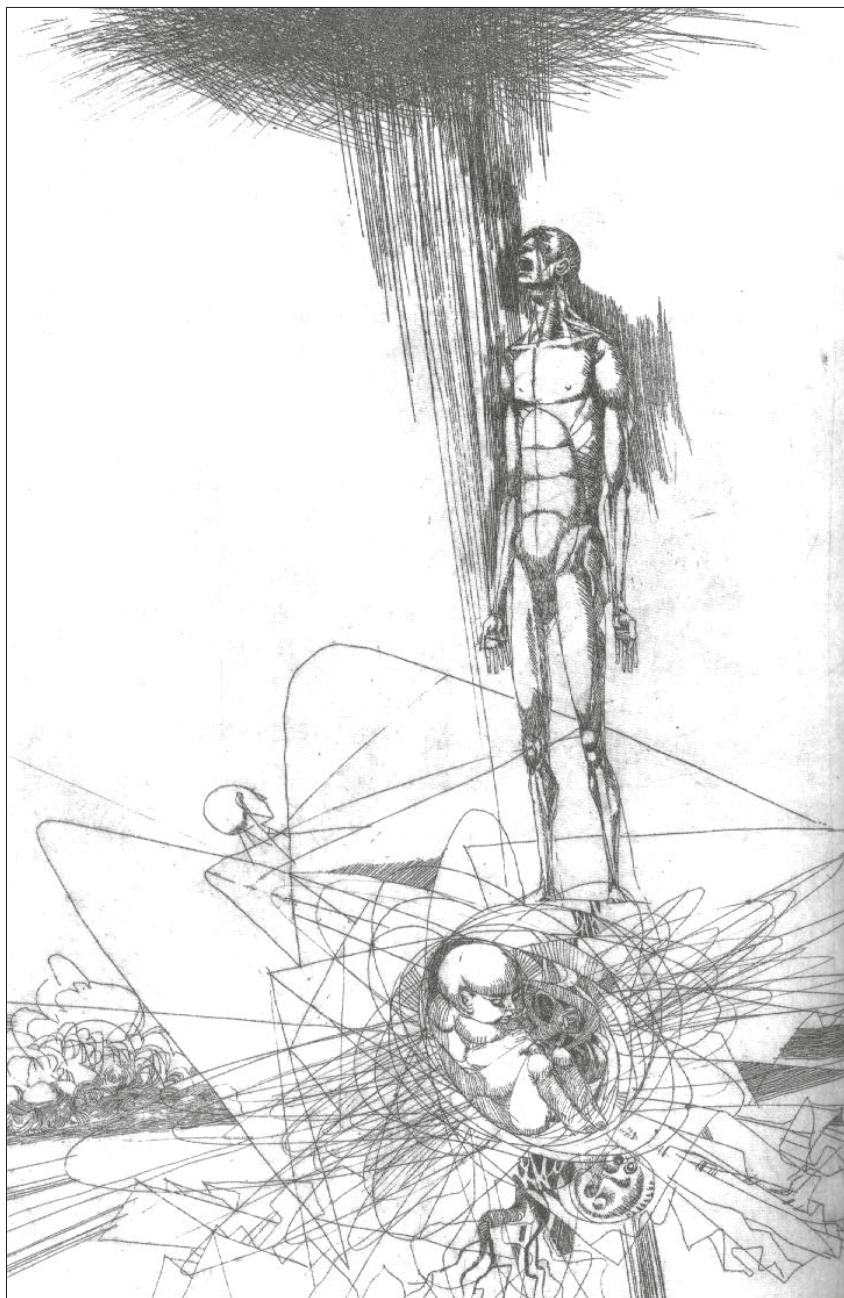
10. számú kép: Buday György: *A Paradicsomon kívül* (fametszet, 1935)

Forrás: MADÁCH, Imre: *The Tragedy of Man*. Translated from the Hungarian by Thomas R. MARK, illustrations by György BUDAY, with an afterword by Mihály SZEGEDY-MASZÁK, Budapest, Fekete Sas Kiadó, 1999.



11. számú kép: Kass János: *Az ember tragédiája 6.* (rézkarca, 1966)

Forrás: Kass János tizenöt rézkarca *Az ember tragédiájához*. Budapest, Magyar Helikon – Európa Kiadó, 1966.



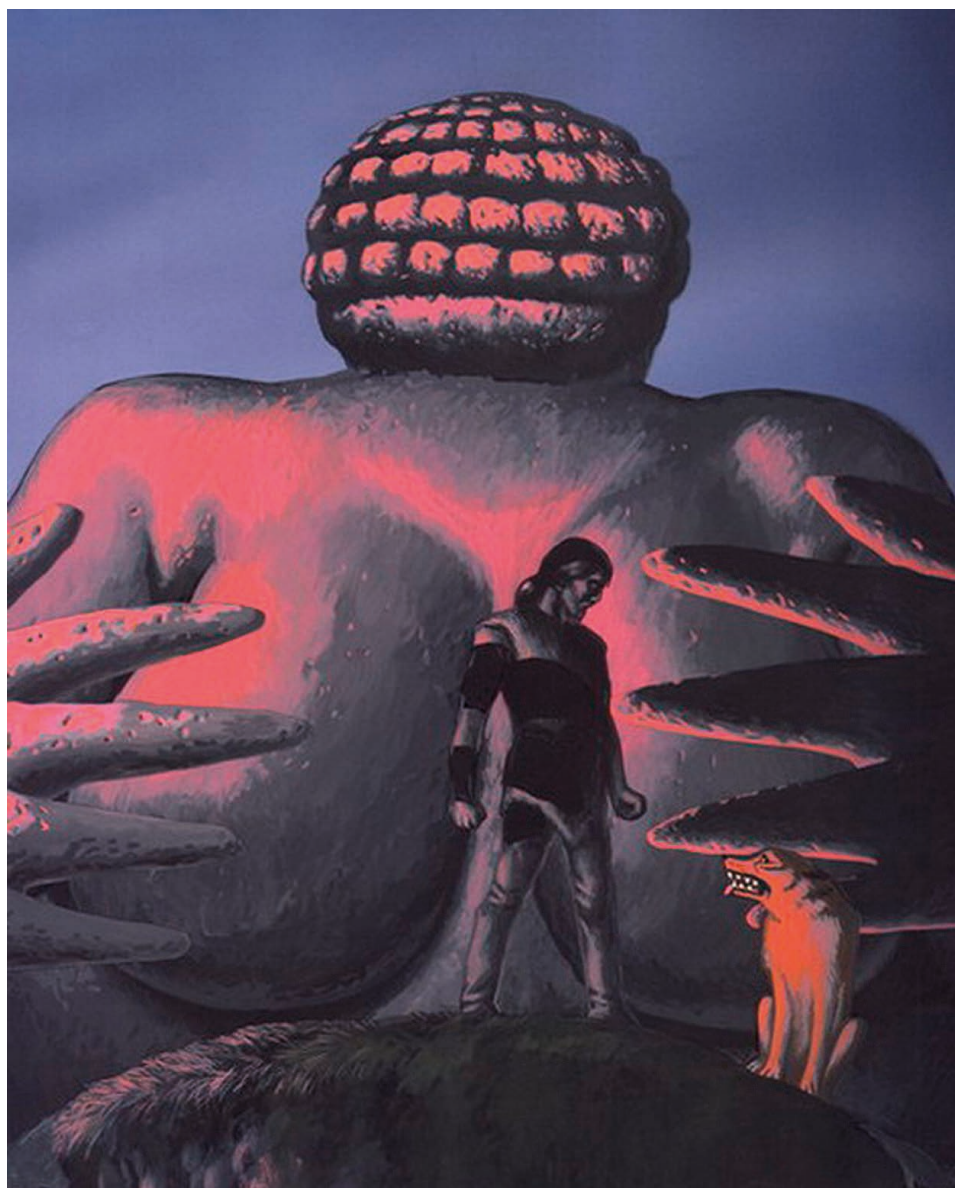
12. számú kép: Kass János: *Az ember tragédiája* 15. (rézkarc, 1966)

Forrás: Kass János tizenöt rézkarca *Az ember tragédiájához*. Budapest, Magyar Helikon – Európa Kiadó, 1966.



13. számú kép: *Jankovics Marcell animációs filmváltozatának képe.*

Forrás: Madách Imre: *Az ember tragédiája – Jankovics Marcell animációs filmváltozatának képeivel.*
Budapest, Akadémiai Kiadó, 2011.



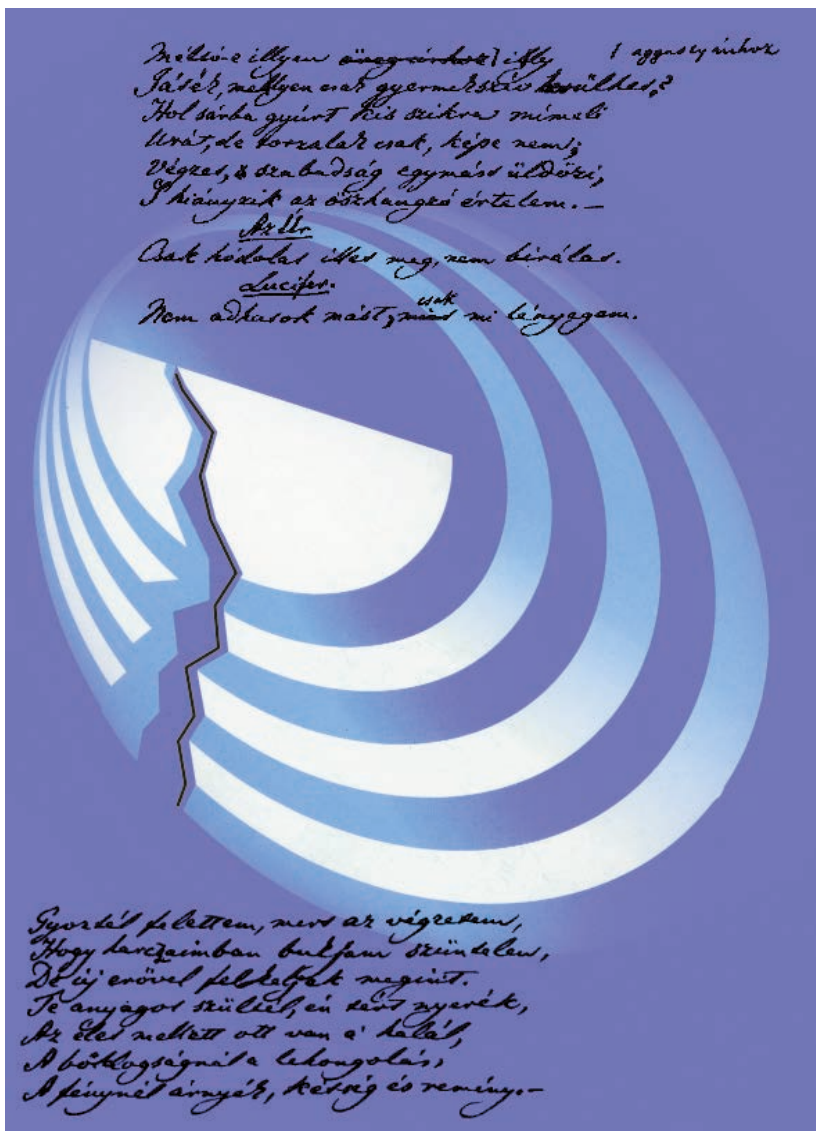
14. számú kép: *Jankovics Marcell animációs filmváltozatának képe.*

Forrás: Madách Imre: *Az ember tragédiája – Jankovics Marcell animációs filmváltozatának képeivel.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 2011.

15. számú kép: Máté Zsuzsanna: *Madách 200 – Láthatóvá tett láptöredékeim*

Az ember tragédiájából című képsorozat.

Az alkotásokról a fotókat készítette: Szabó Krisztina

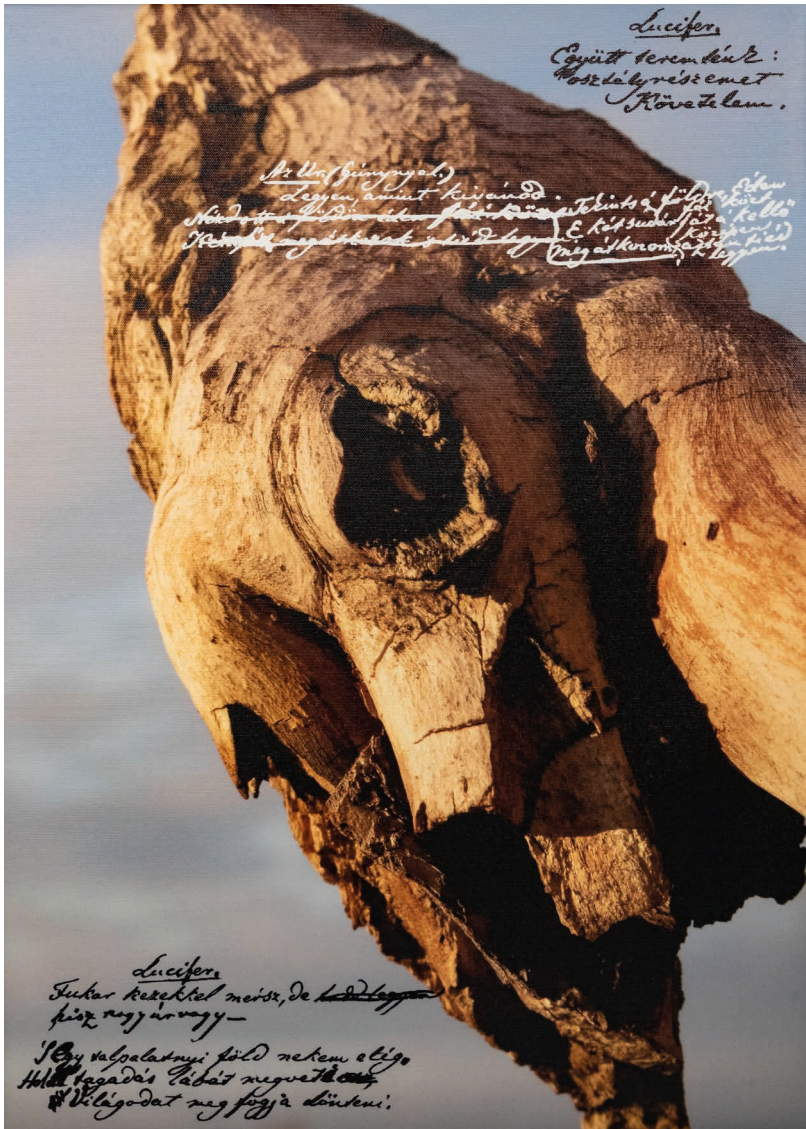


Máté Zsuzsa: 15/1. „A mennyeiben” – Teremtés
(tervező grafika, 70 cm x 50 cm), 2022 (a szerző saját képe)

„LUCIFER

Méltó-e ilyen aggastyánhoz e
Játék, melyen csak gyermekszív hevülhet?
Hol sárba gyúrt kis szikra mímeli
Urát, de torzalak csak, képe nem;
Végzet, szabadság egymást üldözi,
S hiányzik az összhangzó értelem. –”

„Győztél felettem, mert az végzetem,
Hogy harcaimban bukjam szüntelen,
De új erővel felkeljek megint.
Te anyagot szültél, én tért nyerék,
Az élet mellett ott van a halál,
A boldogságnál a lehangolás,
A fénynél árnyék, kétség és remény.”



Máté Zsuzsa: 15/2. „A mennyekben” – Lucifer metamorfózisa
(fotómontázs, 70 cm x 50 cm), 2020 (a szerző saját képe)

„LUCIFER

Együtt teremténk: osztályrészemet

Követelem.

AZ ÚR (gúnnyal)

Legyen, amint kívánod.

Tekints a földre, Éden fáí közt

E két sudar fát a kellő középén

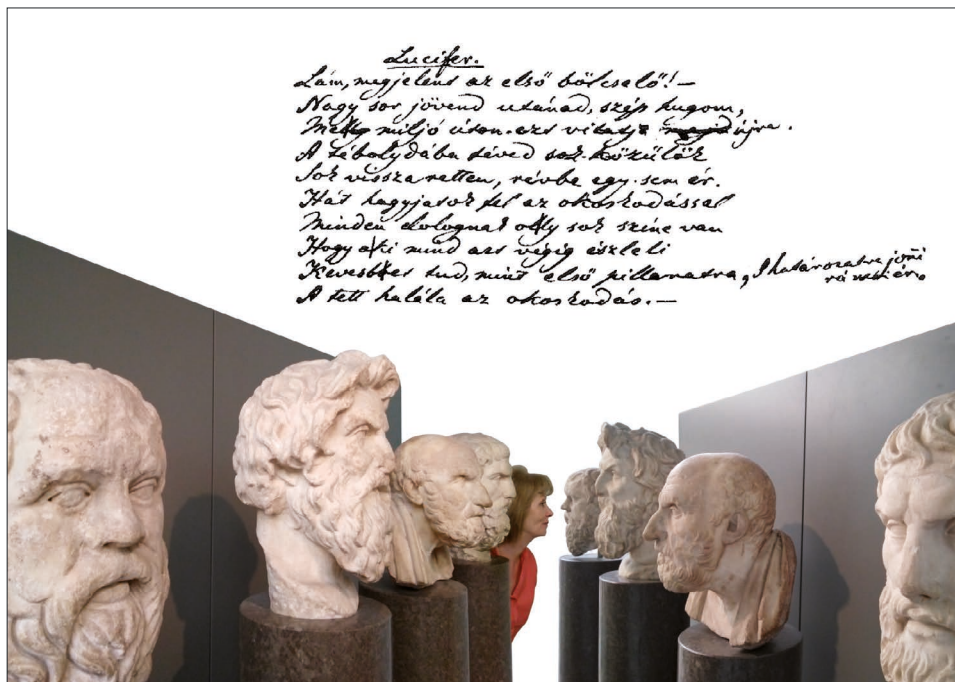
Megátkozom, aztán tiéd legyen.

Fukar kezekkel mérsz, de hisz nagy úr vagy,

S egy talpalatnyi föld elég nekem,

Hol a tagadás lábát megveti,

Világodat meg fogja dönteni.”



Máté Zsuzsa: 15/3. "A paradicsomban" – Az első bölcselő
(fotómontázs, 50 cm x 70 cm), 2020 (a szerző saját képe)

„LUCIFER

*Lám, megjelent az első bölcselő!
Nagy sor jövend utánad, szép hugom,
Mely milljó úton ezt vitatja újra;
A tébolydába téved sok közülök,
Sok visszaretten, révbe egy sem ér.
Hát hagyjatok fel az okoskodással,
Minden dolognak oly sok színe van,
Hogy aki mindazt végigészleli,
Kevesbet tud, mint első pillanatra,
S határozatra jőni rá nem ér.
A tett halála az okoskodás.”*



Máté Zsuzsa: 15/4. „Paradicsomon kívül” – Varázslat
(olajfestmény, 70 cm x 50 cm), 2021 (a szerző saját képe)

„ÉVA
Én meg lugost csinállok, éppen olyat,
Mint az előbbi, s így körénk varázsolom
A vesztett Édent.”



Máté Zsuzsa: 15/5. „Egyiptomban” – A látomás valósága
(fotómontázs, 50 cm x 70 cm), 2020 (a szerző saját képe)

„ÁDÁM
Rettentő kép.

LUCIFER (gúnnyal)

Ne félj, csak szellemed vesz,
De tested megmarad, mint múmia,
Kíváncsisága iskolás fiúknak,
Torz arculattal, melyről elmosódott
Az írás, szolga volt-e, vagy parancsolt.”



Máté Zsuzsa: 15/6. „Rómában” – Kor-kórkép a múltban és a Jelenben (fotómontázs, 70 cm x 50 cm), 2022 (a szerző saját képe)

„PÉTER APOSTOL

*Te nyomorú faj! – gyáva nemzedék,
Míg a szerencse mosolyog feletted,
Mint napsugárban a légy, szemtelen,
Istent, erényt, gúnyolva taposó.
De hogyha a vész ajtódon kopog,
Ha Istennek hatalmas ujjá érint,
Gyáván hunyász, rútul kétségbeső.*

*Nem érzed-é, hogy az ég büntetése
Nehezkedik rád. Nézz csak, nézz körül,
A város pusztul, durva idegen nép
Tiporja el arany vetésidet,
Szétbomlik a rend, senki sem parancsol
S szót nem fogad. A rablás, gyilkolás
Emelt fővel jár a békés lakok közt,
Utána a halvány gond, rémület
S égből, földről se részvét, sem segély.
Hiába mind, a régi istenekben
Nincs már hited, kövekké dermedeztek.
(Az istenszobrok szétporlanak.)
Elporlanak, s új istent nem találsz,
Mely a salakból újra fölemelne.”*



Máté Zsuzsa: 15/7. „Rómában” – Hit (kereszt), Remény (horgony) és Szeretet
(fotómontázs, 50 cm x 70 cm), 2021 (a szerző saját képe)

„PÉTER APOSTOL

*Legyen hát célod: Istennek dicsőség,
Magadnak munka. Az egyén szabad
Érvényre hozni mind, mi benne van.
Csak egy parancs kötvén le: szeretet.”*



Máté Zsuzsa: 15/8. „Konstantinápolyban” – Önátok
(olajfestmény, 70 cm x 50 cm), 2023 (a szerző saját képe)

„LUCIFER

A szent tanok. - -

Ah, épp a szent tan mindig átkotok,

Ha véletlen reá bukkantatok:

Mert addig csűritek, hegyezitek,

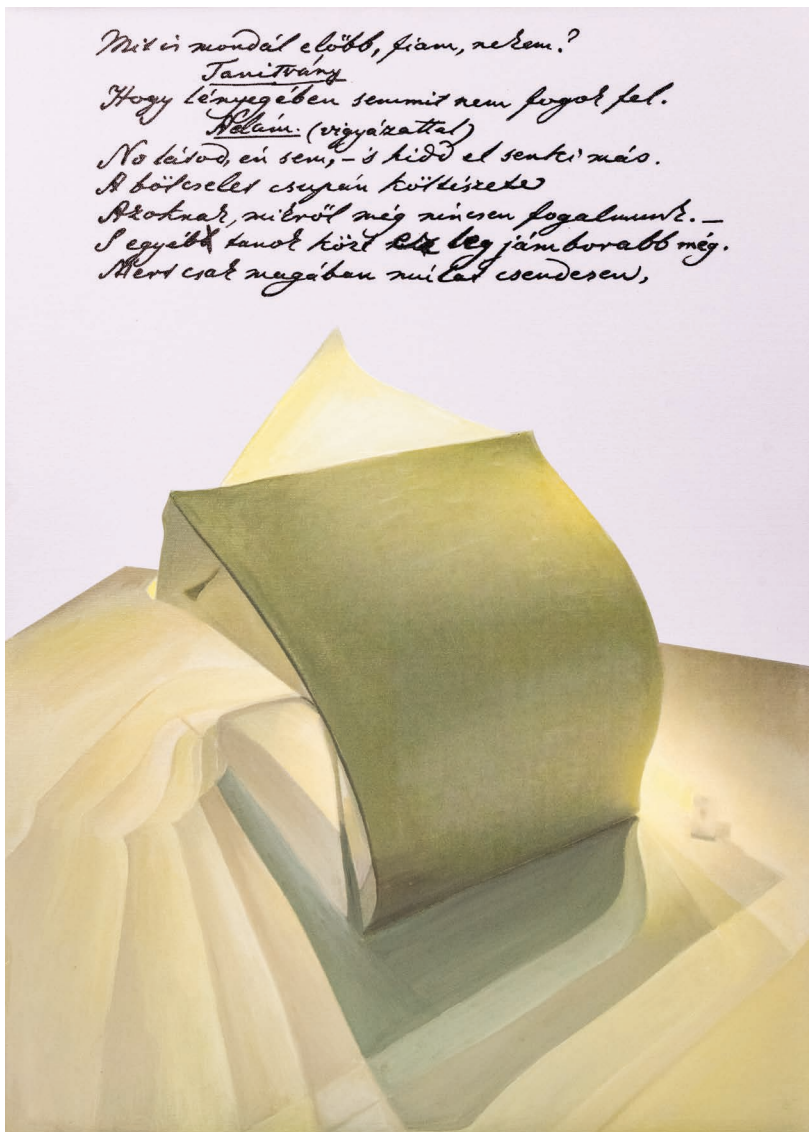
Hasogatjátok, élesítitek,

Mig örültség vagy békó lesz belőle.

Egzakt fogalmat nem bírván az elme,

Ti mégis mindig ezt keresitek

Önátkotokra, büszke emberek.”



Máté Zsuzsa: 15/9. „Prágában” – A bölcsélet
(olajfestmény, 70 cm x 50 cm), 2023 (a szerző saját képe)

„Mit is mondtál előbb, fiam, nekem?

TANÍTVÁNY

Hogy lényegében semmit nem fogok fel.

ÁDÁM (vigyázattal)

No, látod, én sem - s hidd el, senki más.

A bölcsélet csupán költészete

Azoknak, mikről még nincsen fogalmunk. -

S egyéb tanok közt ez legjámborabb még.

Mert csak magában múlat csendesen,”



Máté Zsuzsa: 15/10. „Londonban” – A Jelen Madách szobájának Hogarth-rézkarván (fotómontázs, 50 cm x 70 cm), 2022 (a szerző saját képe)

LUCIFER

*Ah, Ádám! itten minket emlegetnek,
Csak szép dolog, kinek olyan szerep
Jutott, hogy még hat ezredév után is
Mulat felette a vig ifjuság. –*

*Én éppen a torzban gyönyörködöm.
Az emberarcra egy majomvonás;
A nagyszerű után egy sárdobás;
Ficamlott érzés, tisztos szőrruha;
Kéjhölgytül a szemérem szózata;
Tömjéneezése hitványnak, kicsinynek;
Szerelmi élvre átka egy kiéltnek:
Feledtetik, hogy országom veszett,
Mert új alakban újraéledek. –*

ÁDÁM (egyik zenészhez)

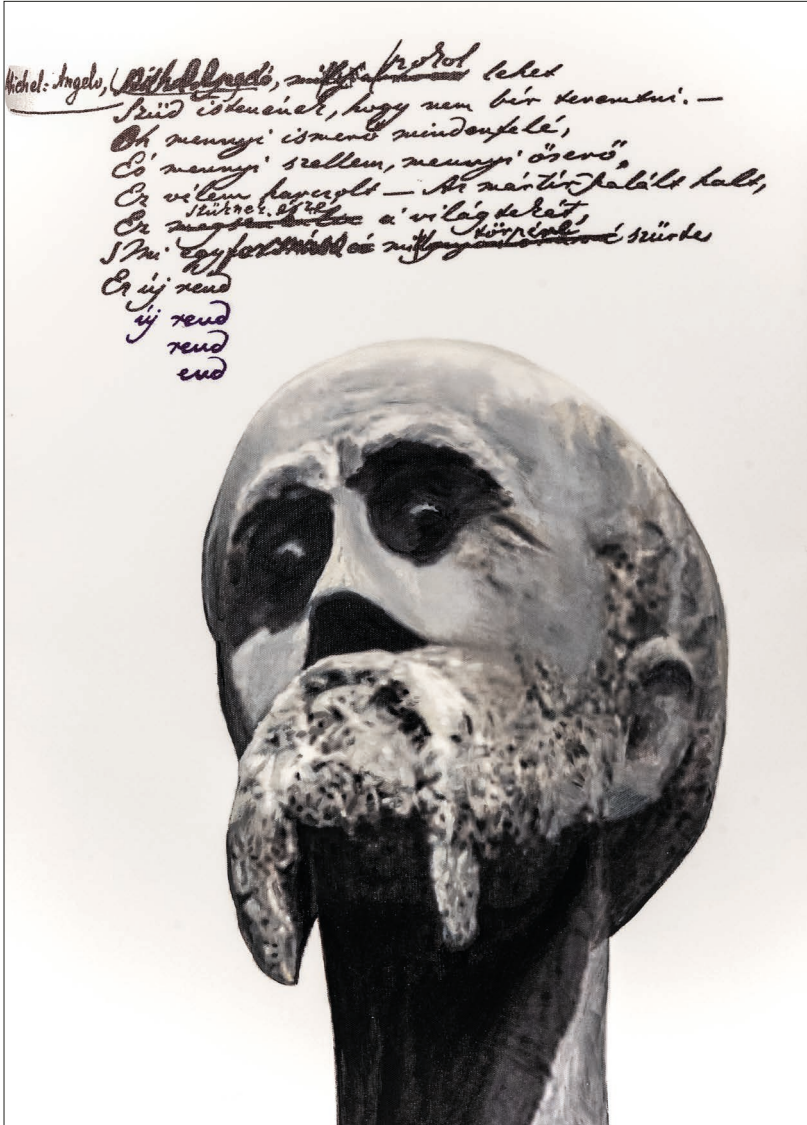
*Miért bánasz így a művészettel, ember!
Mondd, tetszik-é, amit húzasz, magadnak?*

A ZENÉSZ

*Dehogy tetszik, dehogy! Sőt végtelen kín
Ezt húzni napról napra, s nézve nézni,
Miként mulatnak kurjongatva rajta.
E vad hang elhat álmaimba is.
De mit tegyek, élnem kell, s nem tudok mást.*

A NYEGLE

*Egymást szedték rá azzal, hogy tudunk:
Most a valónál mind elámulunk.*



Máté Zsuzsa: 15/11. „A falanszterben” – Madách, a poeta philosophus (olajfestmény, 70 cm x 50 cm), 2022 (a szerző saját képe)

„ÁDÁM
*Michelangelo, mily pokol lehet
Szűd istenének, hogy nem bír teremtni. –
Óh, mennyi ismerős mindenfelé,
És mennyi szellem, mennyi őserő.
Ez vélem harcolt – az mártírhalált halt,
Ez szűknek érzé a világtékét,
S mi egyformára, mily törpére szűrte.
Ez új rend”*

új rend
rend
end



Máté Zsuzsa: 15/12. „Az űr” – Talán(y)
(olajfestmény, 50 cm x 70 cm), 2022 (a szerző saját képe)

*„Óh, ami itten örökös igazság,
Egy más világban az tán képtelen,
És a lehetetlen tán természetes.
A súly nem létez, a lét nem mozog,
Mi itten lég, az ott tán gondolat,
Mi itten fény, az ottan hang talán,
S jegecül tán, mi itten növe nő.”*



Máté Zsuzsa: 15/13. „Hóval és jéggel borított hegyes, fiatalan vidék” – A luciferi igazság (fotómontázs, 70 cm x 50 cm), 2021 (a szerző saját képe)

„LUCIFER

*Igazság az, nem élc. Okoskodásod
A jóllakotté, míg itt társadé
Éhes gyomornak filozófiája.
Okokkal egymást meg nem győzitek,
De egyetérttek rögtön, hogyha te
Kiéhezél, vagy ő majd jóllakott.
Igen, igen, akár mint képzelődöl,
Mindég az állat első bennetek,
És csak midőn ezt el birád csitítani,
Eszmél az ember, hogy nagy-gőgösen
Megvesse azt, mi első lényege.”*



Máté Zsuzsa: 15/14. „A Paradicsomon kívül” – Az Úr igazsága
(olajfestmény, 70 cm x 50 cm), 2022 (a szerző saját képe)

„AZ ÚR

*Karod erős – szived emelkedett:
Végetlen a tér, mely munkára hív,
S ha jól ügyelsz, egy szózat zeng feléd
Szünetlenül, mely visszaint s emel,
Csak azt kövesd. S ha tettdús életed
Zajában elnémúl ez égi szó,
E gyöngé nő tisztább lelkülete,
Az érdekek mocskától távolabb,
Meghallja azt, és szíverén keresztül
Költészetté fog és dallá szűrődni.
E két eszközzel álland oldalodnál,
Balsors s szerencse közt mind-egyaránt,
Vigasztaló, mosolygó géniusz.”*



Máté Zsuzsa: 15/15. „A Paradicsomon kívül” – Teremt-és ...
(tervező grafika, 70 cm x 50 cm), 2022 (a szerző saját képe)

„AZ ÚR
Te, Lucifer meg, egy gyűrű te is
Mindenségemben – működjél tovább:
Hideg tudásod, dőre tagadásod
Lesz az élesztő, mely forrásba hoz,
S eltántorítja bár – az mit se tesz -
Egy percre az embert, majd visszatér.
De bűnhődésed végtelen leend
Szünetlen látva, hogy mit rontni vágyol,
Szép és nemesnek új csirája lesz.”

Kiadó:



Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó
Felelős kiadó: *Forró Lajos igazgató*

Nyomdai kivitelezés:
Innovariant Nyomdaipari Kft.
Felelős vezető: *Drágán György*
www.innovariant.hu
www.facebook.com/Innovariant