

Szólj, jó barátom: ismered-e Hegelt?

Kusza jegyzetek Madách Imre „Hegel-komplexusáról”

1.

Szoliter

Madách Imre *Az ember tragédiája* c. drámai költeménye 153 évvel az első megjelenése után is a magyar irodalom nagy szoliterje, a szó mindkét jelentésében: drágakő és különálló, magános remekmű. Feltétlen esztétikai érték, de a magyar irodalomban sem előde, sem utóda. Máig különböző „rejtélyek” lengik be (vö.: András László: *A Madách-rejtély*), de az igazi rejtély talán éppen ez a „szolitersége”.

Miért annyira oldhatatlan drágakő Madách remekműve a magyar irodalom vegyületében?

Köztudott, hogy Arany, mikor először beleolvastott a műbe, közönséges *Faust*-utánzatnak vélte, s az elemzők többsége máig a *Faustot* tartja a *Tragédia* archetípusának, holott egyezés csak egyetlen vonásukban mutatható ki egyértelműen: mindkettő drámai költemény, azaz az emberi lét nagy kérdéseivel foglalkozó, párbeszédese formájú költői, bölcséleti mű. (Lásd még: *lírai dráma*, *emberiségdráma*, *világköltemény* stb. Számomra a „világköltemény” megnevezés tűnik a legpontosabb és leggazdagabb jelentésűnek.)

A két jeles világköltemény különbségei viszont első látásra bárki számára világosabbak lehetnek, mint az egyezéseik: *Faust* feltörekvő, világhódító polgár, aki vereségeiből is okul, s halála előtt a „*boldogság sejtelve ragadja el*”: a boldog jövő látomásában üdvözülni; *Ádám*nak a világtörténelem minden felvonása és eszméje csalódás, s az utolsó színben, az Úr előtt, a megbékélés pillanantában is gyötrődik: a Föld végének „*rettentő látomása gyötri*”.

De: Madách finitizmusa a szellem, az értelem emberének a finitizmusa. Miltiadész, Sergiolus, Catullus, Tankréd, Kepler, Danton, a falanszter szolgálatába fogott Platon, Michelangelo – konkrét történelmi személyek és személyiségek: nagy szellemek. A *Faust* szereplői viszont névtelenek (ha csak magát *Faustot* vagy mondjuk *Helénát* nem vesszük „történelmi” személyiségnek), s ha nevük van, akkor is inkább gyakorlati életminőségek megtestesítői (mint az öregség nemtői: a Baj, a Teher, a Szükség, a Gond), jelezve, hogy Goethét az ember itt (a *Faust* bölcséleti jellege ellenére is) elsősorban egzisztenciaként érdekelte, míg Madáchot éppen a történelem során egymásnak feszülő eszmék, az egymást és a társadalmat alakító gondolatok, bölcséletek foglalkoztatták. A *Tragédia*

drámaiságát biztosító indulatok, szenvedélyek mintegy a „jövőre emlékező” költő lelkében dúlnak, s nem a megidézett, kicsit vértelen történelmi figurákban.

Közhely, hogy Madách a 19. század egyetemes filozófiai irodalmának egyik legjobb magyar ismerője, közmondásos a gazdag könyvtára, de nehéz őt elképzelni katedrán, amint a bölcselet alapfogalmait: a lét, az anyag, az eszme, az idő, a tér kifejezéseket elemzi, amelyeket pedig annyit használ műveiben, s a *Tragédiában* különösen. Madách nem filozófus, hanem költő. Ül a könyvtárában, Fourier-t, Rousseau-t, Hegelt és más bölcseleket olvas, s amit magáénak érez belőlük, gátlás nélkül belemagyarítja az éppen készülő *Tragédiájába*, s ott az teljesen saját szöveggé kezd viselkedni. Madách keze alatt kizöldülnek az átvett szürke teóriák, a költő érzelmeivel, indulataival, mérhetetlen egyéni és egyetemes emberi fájdalmaival, székszisével töltődnek föl, s ami a legcsodálatosabb: a magyar irodalomban elsőként (s a huszadik század egy-két nagy versét leszámítva, talán utolsóként is) sikerül működésbe hoznia egy olyan valóban dialektikus (ne féljünk ettől az elkoptatott, lejáratott, de megkerülhetetlen szótól!) versnyelvet, amelyen egyszerre lehet kimondani a két- és többféle igazságokat, amelyben az ellentétek úgy állnak egymás mellett, hogy nem kioltják, hanem teremtik egymást.

„Vagyok” – *bolond szó. Voltál és leszesz.*

Örök levés s enyészet minden élet –

replikázik Lucifer mindjárt a harmadik színben a magát „*különválnak és egésznek*” mondó Ádám szavaira, s a *Tragédia* nyelvének hajtó ereje mindvégig ez a „*voltál és leszesz*”, a múlt jövőbe csapása, az ellentétek átmenete és átélése, és sohasem a megnyugvás, sohasem a jelen.

A filozófiákat tekintve persze ez a fortyogó ellentétezés Hegel leleménye, de költészetet csinálni belőle még a legnagyobbak közül is csak kevésnek sikerült, a legtöbben (igen, még Goethe is) beleragadtak a „*vagyok*”, a jelen illanó igazába.

Elismételhetjük hát az irodalomtörténetek állítását: Madách *Tragédiája* csak a világirodalom és az egyetemes filozófiatörténet kontextusában értelmezhető, csakhogy ezzel a mű „szoliterségének” még távolról sem adtuk magyarozatát. De talán nem járunk messzire az igazságtól, ha különállóságának a nyitját éppen a fentebbi „ellentétező”, az ellentéteket nemegyszer feloldás nélkül egymás mellett hagyó, az állításait minden pillanatban visszavonni, meghaladni, semmissé tenni kész, képlékeny nyelvben látjuk. Ezt a nyelvet nem lehet utánozni, mert ennek a nyelvnek nem jelentése, hanem „használata” (Wittgenstein) van, s mint a végtagokat a testről, a *Tragédia* nyelvi-képi formuláit, fordulatait, szerkezeteit nem lehet levágni azokról az emberi, társadalmi-történelmi, értelmi és érzelmi helyzetekről, amelyek a műben „használták”, alakították őket.

2.

Do rityi mi zakúz

Ennek a nyelvnek sajátja, hogy szóljon bár akár halálosan komoly dolgokról, kijelentéseit, ítéleteit nem veszi véglegeseknek, „igazságai” inkább kísérletiek és kontemplatívak, mintsem dogmatikusak, beszélője mintha már akkor, 1859-ben nagyon is tisztában volna vele, hogy a „*kijelentés a valóság képe*”, s nem maga a valóság (Wittgenstein).

S talán ebből a tényből következik, hogy a komédiák s a huszadik századi lezármazottaik, a különböző abszurdjátékok olajozottabban, könnyebben térnek át erre az ellentétező, bizonyos értelemben már „előnyelvkritikai” nyelvre, mint az ún. komoly műfajok. S talán épp ez a két műforma között lehetséges nyelvi korridor indíthatta Kerényi Ferencet (és másokat) arra a gondolatra, hogy „...*Madách 20. századi méltó utóda*” Örkény István, és a *Tragédia* mai méltó párja a *Pisti a vérzivatarban* c. Örkény-dráma (Kerényi Ferenc: *Madách és Örkény*. MTA Irodalomtudományi Intézet, 2007.)

Szerintem az Örkény-darab csak úgy vethető össze a *Tragédiával*, mint a *Tragédia* szatirikus testvérdarabja, *A civilizátor*. Mind a három mű tárgya a változó történelem s a történelemben nem változó vagy alig változó ember, s mindhárom nyelvére érvényes, amit fentebb az ellentétező, nyelvkritikai módszerekről mondtam, a *Tragédia* mégis nyilvánvalóan más anyagú alkotás, mint a másik kettő. Később még lesz szó a megkülönböztető jegyeiről, itt csak annyit jegyeznek meg, hogy a drámai költemény nagyszabású vízióit, világképét talán leginkább a világi transzcendencia kifejezéssel jellemezhetném. Egyszerűbben (s a *Tragédia* Luciferjének szállóigévé lett paradoxonára utalva): *A civilizátor és a Pisti a vérzivatarban* – komédiának nézett történelem, *Az ember tragédiája* viszont tragédiának látott eszme- és létezés-történet. S még másképpen: a két komédia aktuálpolitikai irányultságával bírál és mulattat, a *Tragédia* a folyton csalódó és kétkedő emberi értelem megrendítő s mégis felemelő tragédiájának élményét nyújtja.

Az Örkény-dráma ezúttal nem tárgyunk, de *A civilizátor*ról érdemes itt néhány dolgot elmondani, úgyis mint a *Tragédia* árnyékában kicsit elhanyagolt Madách-darabról, s úgyis mint a kornak a *Tragédia* által mellőzött tudatzónáira, társadalmi aktualitásaira legalább némi Madách-i fényt vető műről.

Az „*Arisztophanész modorában írt komédia*” (ez a mű alcíme) az 1848/49-es forradalmat és szabadságharcot követő Bach-korszak paródiája, s amennyiben benne a magyar nemzetet képviselő István gazda meglehetősen passzív és bugyuta figura, egyben ironikus nemzeti önbírálat is (kicsit Arany János *A nagyidai cigányok*jára emlékeztetőn). Érdekes, hogy a mű 1859 első hónapjaiban, tehát csaknem egyidőben íródott a *Tragédiával*. (Azt is mondhatnánk, a *Tragédia* munkálatainak szüneteiben született.) Ebből néhány irodalomtörténész azt a következtetést vonta le, hogy ez volna talán a tragédiából hiányzó „magyar szín”

kompenzációja. Elképzelhető, bár Madách egyik feljegyzéséből nem egészen az derül ki, hogy a kompenzáció szükségének gondolata nagyon foglalkoztatta volna: „A hazafiság csak a magyarnál lehet költészet tárgya, hol létünkért küzdünk, semmi nagy költő azt nem használja”. S e feljegyzést közlő Szerb Antal még hozzáteszi: Madách „Legfőbb költői ideálja, Goethe az egész emberiség költője volt, és ő is az akart leni”.

És Szerbnek valószínűleg igaza van: Madách „az emberiségnek” írta a *Tragédiát*, s szándékosan került benne a magyar történelemre és nemzeti keservekre való utalásokat.

De a frissen elkészült darabot azért felolvasta (vagy legalábbis felolvastatta) egy szűkebb baráti-családi körben is (lás erről Bárdos József *Gondolatok Az ember tragédiája születéséről* c. munkáját), s miért ne olvashatta volna föl ugyanabban a körben a *Civilizátort* is? Sőt: még az is feltehető, hogy e darabot a költő pontosan a szűkebb „baráti körnek” s nem a nyilvánosság elé szánta, hisz nyílt Habsburg-ellenessége miatt a kiadását úgysem remélhette (Madách életében nem is jelent az meg, csak 1880-ban).

A mű szűk körben, mintegy „underground” (mondanánk ma) terjesztésre szántsága mellett szól a meglepően vaskos szóhasználata is. Ezt ugyan az alcím némileg menti (emlékezzünk: a szerző itt „Arisztophanész modorában” kíván beszélni), de azt kell mondanunk, hogy vulgáritásban költőnk messze túlmegy mesterén, s valóban nehezen elképzelhető, hogy trágár kifejezéseit az akkor még meglehetősen szemérmes magyar nagyközönség elé kívánta volna terjeszteni.

Lássunk e káromkodásokkal felérő, durva kifejezésekből néhányat! [Sajnos, az én 1958-as *Civilizátor*-kiadásomban az inkriminált kifejezések még ki vannak pontozva, így Bárdos József és Bene Kálmán A „nagy mű” *árnyékában* (Szeged, 2012) c. kiadványának alapján idézem őket.]

Az osztrák-német Stroom, a *Civilizátor*, aki a Bach-korszak idején papirokkal, rendeletekkel, azaz fokozott állami bürokráciával kívánja Magyarországot, a „vad keletet” civilizálni, amuletteket oszt szét a magyar István gazda cselédei, a tót Janó, az oláh Mitrule, Mürzl, a német szolgálólány, az olasz Carlo s a rác Uros között. Mindegyikben papírra írt „okítás” van, amely végül kiábrándítja a cselédeket a „civilizációból”.

A legobszcenebb és legvadabb üzenet a román Mitrule amulettjében van (érthetően: Madách nővérét és sógorát 1849-ben, Erdélyben a román parasztok agyonverik), amely így hangzik:

„Ah, úgy szeretlek,
Hogy majd megbaszlak!”

Mürzl, a német lány is ilyen „szerelemi üzenetet” kap:

„Ha jól akarsz szórakozni,
Rád fekszem és felvidítlak”.

A tót Janó intése a leghoszabb, s ezért ebből csak a záró két sort idézem, szlovák eredetiben is (szlovákul frappánsabb!), magyar fordításban is:

„Teraz bugyes szlavni Rakuz,
Do rityi mi zakúz.”
(Most dicső osztrák leszel,
Harapj a seggembe.)

S a korona ezeken az épületes grombaságokon az, amikor Stroom, a Civilizátor, (feltehetően Arisztophanész Lüsziisztratéjén megokosodva) el akarja zárni a nőket a férfiaktól:

„A kulcsok nálam lesznek őrizetben,
S csak taksa mellett adjuk ki naponta”

– mondja. S mikor István gazda ezért „honárulónak” nevezi, így replikázik:

„Honáruló? miért, hogy a pinát
Lakatra tettem? vajh mi különös.”

Nem kétséges, hogy a cselekmény összefüggésrendjében ezeknek a kifejezéseknek is lehet funkciójuk, de ha megfontoljuk, hogy azért az ilyenfajta trágárságokra még ma sem írná rá minden szerkesztő az *imprimaturt*, csak azt gondolhatjuk, hogy Madách a liberális utókornak, az ő korában viszont csak afféle „belső használatra” szánta darabját.

3.

Mankóbankó

A *civilizátorban* a komédia kötetlenebb formái, főleg a gátlástalan szabadszájúság lehetősége egyéb nyelvi-poetikai készségeket, erőket, indulatokat, alakzatokat is beindított a költőben. Bőségesen él például a *Tragédia* eszköztárából általában hiányzó szójátékokkal, szándékolt félrehallásokkal, szólástorzításokkal, lapszusokkal, ellentétekkel, s egyéb retorikai alakzatokkal.

Az egyetlen színből s kb. ezer sorból álló darabnak mindjárt a nyitó jelenete humoros ellentétektől feszül, s akár a *Tragédia* kezdő jelenetének paródiájaként is értelmezhető. „*István bácsi és cselédei mezei munkáról érkeznek*”, mondja a szerzői utasítás, s a gazda az udvaron pontosan úgy jelenti be az aznapi munka bevégzését, mint a *Tragédiában* az Úr a „nagy mű” befejezését:

*Becsülettel bevégzők a napot.
A baj miénk, az áldás Istené.*

De a magasztos jelenet és hang hirtelen ellentétébe fordul, a távolban megjelenik Stroom, az egykori kintornás, most „civilizátor”: „*két kutya által vont taligán, roppant halom irományon ül*”. Janó így kommentálja a furcsa figura megjelenését:

Komédiás talán vagy köszörűs.

Mitrule így részletezi, fejleszti tovább Janó „látomását”:

Garabonciás az, ördögcimbora.

*Ha mint komédiás jövend közénk,
Meglátjátok, hogy minket tesz bolonddá,
Ha köszörűsként – még meg is beretvál.*

Ahány kifejezés, annyi találó kép, annyi ironikus alakzat. A *garabonciás* és ördög cimborá kakofémizmusokban rejülő ítéletet nem kell magyarázni, de az ez után következő sorok paradoxonját és szólástorzítását (mint az elkövetkezőkben gyakran alkalmazott stílusesszközöket) nem árt közelebbről megtekintennünk.

A *komédiás* kifejezés első fokán Stroom *kintornás* múltjára utal, de itt benne van a *mulattató*, sőt *udvaribolond* jelentés is, csak így érthető a harmadik sor hirtelen fordulata: a bolondnak képzelt komédiás minket tesz majd bolonddá, ha nem vigyázunk. A *meg is beretvál* kifejezésbe pedig úgy kerül bele a *meglop, kifoszt* tartalom, hogy (a hasonló jelentés alapján) a *megkopsaszt* szólásra is utal, sőt – mintegy eltorzítva – azt idézi.

S a szócsavarásban István gazda sem bizonyul gyengébbnek, mint az udvarába magát befészkelő Stroom.

A civilizátor-vendég Hegel *pozitív-negatív* elméletét próbálja a gazdának elmagyarázni:

*Teszem ha az ember pozitív,
Mi kívüle van negatív – nem ember.
Érted-e?
ISTVÁN Igen. – Ember vagyok.
Te kívülem – nem ember vagy, gazember.*

S nem állom meg, hogy a darab szójátékaiból is ne idézzek ide néhányat.

Mikor Stroom a bizonyos szakterületekre specializálódott *szaktudósokat* dicséri, István gazda így replikázik:

Nem szaktudós, de tudósszag talán.

Mikor pedig a Civilizátor az új pénzt, a bankót védi, István a régi pénzt s a csereáruforgalmat, de tulajdonképpen a természeti életet véli egészségesebbnek:

*Mi az a bankó? vagy mankó talán,
Olyannak támasz, aki járni nem tud.*

Madách komédiájáról (sokan máig *Az ember komédiája* címen emlegetik, azonosítva egy feltételezett ilyen című másik Madách-művel), illetve annak nyelvéről a fentebb elmondottakat összefoglalva elmondhatjuk, hogy ilyen vonatkozásban a darab radikálisan különbözik a *Tragédiától*, s ha némely nyelvi megoldása a *Tragédia* bizonyos mozzanataira utal, ez szinte csak azért történik, hogy a szerző (hangulatban, jelentésben) a visszájára fordítsa azt.

4.

Anakronisztikus kitérő – Foucault felé

Ismert Foucault szerző-definíciója. A jeles filozófus-történész a *Mi a szerző?* (1969) c. tanulmányában a szerző hagyományos definícióját Jeromosnak, a középkori egyházatyának a gondolatait reprodukálva ekképp fogalmazza meg: „...az egyetlen szerzőnek tulajdonított művek listájáról ki kell húzni azokat..., amelyekben az alap gondolat ellentmond a többi műben kifejtett doktrínáknak (ekkor a szerzőt mint a fogalmi és elméleti koherencia mezejét definiáljuk); törölnünk kell továbbá azokat, amelyek más stílusban íródtak, illetve olyan szavakat és fordulatokat tartalmaznak, amelyeket általában nem használ a szerző (ilyenkor a szerző valamiféle stilisztikai egyneműségről ismerszik meg)“.

A civilizátor s Madách teljes életművének fogalmi és elméleti koherenciája, de akár stilisztikai egyneműsége is problematikus, s így a darabot akár más szerzőnek is tulajdoníthatnánk. De ahogy Foucault csak azért idézi Jeromos szerző-meghatározását, hogy később „revízió alá vegye az alkotószubjektum (azaz a szerző T. Á.) kiváltságait“, mi is csak azért hozakodtunk elő Foucault-val, hogy az ő szerző-felfogásával mentsük Madách szerzői „inkoherenciáit“.

Foucault-t ugyanis miután tanulmányába Szent Jeromost beidézte, munkájának maradék másik felében más sem foglalkoztatja, mint az a kérdés, hogy a szerző mint olyan „Milyen pozíciót tölthet be, milyen funkciókat láthat el s milyen szabályoknak engedelmessékedik a különféle típusú diskurzusokban? Röviden, a szubjektumot (és helyettesítőit) meg kell fosztanunk kreatív, őseredeti szerepétől és a diskurzus változó, komplex függvényeként kell elemeznünk.“ S amennyiben Michel Foucault itt a *diskurzus* fogalma alatt valamilyen konkrét történeti, illetve szociokulturális tevékenységi mező sajátos kultúráját és nyelvét érti, ezzel tulajdonképpen már 1969-ben meghirdeti az irodalomnak azt az egyetemes *kultúratörténeti* megközelítését (szemben a pusztán *szövegközpontú* megközelítéssel), amelyet nemzetközi fórumokon s kicsit más felvetésben (s nem Foucault nevéhez kötve) majd a kilencvenes években kezdenek vitatni és elfogadni a szakemberek, *kulturális fordulatnak* nevezve ezt az irodalomtudományos kutatásban beállt változást. (Lásd erről bővebben Takács József *A Kulcsár Szabó-iskola és a „kulturális fordulat“* c. tanulmányát.)

Madách életműve a műfaji tagozódást és a stilisztikai egyneműséget, illetve az egyneműség hiányát tekintve nagy vonalakban négy részre, a művek négy csoportjára osztható: a lírai versek csoportjára (Madách szinte egész életében írt rövidebb, lírai hangolású kötött verseket is, amelyek az idő folyamán jelentősebb belső vagy külső változásokat nem mutattak, ezért egy csoportba lehet őket sorolni); a kezdet drámakísérleteire; az érett drámák csoportjára (ide főleg a *Tragédia*, a *Mózes* és *A civilizátor* sorolható); s a különböző tanulmányok, értekezések együttesére. Nem kétséges, hogy ezekben a kategóriákban Madách nagyon is különböző „pozíciókat tölt be” és „különféle típusú diskurzusok szabályainak

engedelmeskedik”, mint ahogy az is biztos, hogy a *Tragédia* rendkívüli erényei eltakarják a szerző egyéb műveinek értékeit, de számomra az sem lehet kétséges, hogy ha az életmű megítélésénél az egyetemes magyar kultúratörténetnek s a „*textus és kontextus együttes vizsgálatának*” (a kifejezés Takáts József tanulmányából!) diskurzusából indulnánk ki, a *Tragédia* értékei mellett az életem eddig még sok más, lappangó erényére is fény derülne.

A teljes Madách-oeuvre Foucault-i (azaz diszkurzivitás-elvű) és egyetemes kultúratörténeti felmérésére itt, ezekben a kusza széljegyzetekben természetesen nem vállalkozhattam, de egy-két bekezdés erejéig visszatérek még *A civilizátor* és a *Tragédia* néhány egyetemesebb összefüggésére, lehetséges kultúratörténeti értékelési szempontjára.

5.

Még egy kitérő – Lukács és Whitehead felé

Madáchot és *Az ember tragédiáját* úgy kíséri Lukács György baljós árnyéka és egykori elutasító véleménye, mint Ádámot Lucifer, a tagadás szelleme: mindenkinek meg kell küzdenie vele, aki a Madách-oeuvre-höz közelebb akar férkőzni.

Lukács emlékezetes tanulmányának (*Madách tragédiája*, 1955) kulcsmondata (emlékeztetőül idézem) ekkép hangzik: „...az itt megnyilvánuló pesszimizmus kiegyenlíthetetlen ellentétét látjuk a befejező szavak (»Ember küzdj és bízva bízzál«) optimizmusával”. S néhány sorral lejjebb: „...az isten idézett végszavai csak egy vallásosan »észfeletti« happy endet teremtenek, de nem adnak választ a dráma menete által feltett kérdésekre”.

Ez az egykor megdönthetetlennek tűnő ítélet természetesen több szempontból is támadható.

Először is a „*dráma menete által feltett kérdésekre*” nem a „*befejező szavak*” vannak hivatva válaszolni, többnyire elvégzik ezt a feladatot az egyes színekre következő újabb színek, de nem a véglegesség igényével, hanem a történeti konkrétség egyszeri érvényével. (Az egyiptomi szín autokráciáját például az athéni szín demokráciája vitatja, a londoni szín liberalizmusát a falanszter-szín szocializmusa stb. Erről a problémakörrel egyébként Moór Gyula mond eredeti dolgokat *Az ember tragédiája jogbölcseleti megvilágításban* c. munkájában.) Másodszor: Lukács az idézett mondatai állításait meg sem próbálja bizonyítani, sem összefüggésbe hozni a corpuossal.

Viszont szóhasználatával akaratlanul is a *Tragédia*-cselekmény egyik fontos s eddig még kevésbé vizsgált elemére: a természeti és emberi létezés folytonosságának bizonyos „észfelettségére” tereli a figyelmet. Mert ha Ádám minden színben csalódik és a következő színben mégis újrakezdi a küzdelmet, akkor lennie kell valaminek, ami az eszmék harcát és veszését fölülírja, az életet megújítja,

s ezt a valamit nem lehet egy kézlegyintéssel elintézni, hogy „vallásosan »észfeletti« *happy end*”.

S ha az „*isten idézett végszavát*”, az »Ember küzdj és bízva bízzál«-t ilyen kontextusban próbáljuk értelmezni, akkor látnunk kell, hogy ez távolról sem szeretetlenül odabiggyesztett „boldogan éltek, míg meg nem haltak” vég, hanem megszenvedett felismerése annak a létezésitoknak, hogy az egyre elbukó eszméken és társadalmi rendeken túl is van valami, ami az életet tovább viszi.

Kérdés, hogy mi az?

Maradjunk továbbra is Lukácsnál.

A „*Tragédia-happy end*” ha vallásos végnek értelmezzük, valóban nem következik a cselekmény teljességéből, „*az ábrázolt világ és a belőle levont végkövetkeztetés világnézeti és művészi ellentéte*” (Lukács) vallásos alapon nem oldható föl, sőt: a tételes vallásos hit jegyében az első három szín bibliai jeleneteit, „teista” képeit sem köthetjük simán a a corpushoz. Ezek a jelenetek, motívumok csak akkor simulnak bele zavartalanul a műstruktúrába, ha szimbolikusan, s éppen a „létezésitoknak”, a világmindenség-működés rejtélyének jelzéseként és jelképeként értelmezzük őket.

A „titoknak” (formai-strukturális okokból) természetesen Ádám sem adhatja magyarázatát, az egyetemes működés lényegét és értelmét csak „*gyanítja*”, de helyesen köti az anyaföldhöz, a természethez, a kozmoszhoz, az anyaghoz, máskor a nőhöz, az anyához:

*Oh tárd ki, tárd ki, végtelen nagy ég,
rejtélyes és szent könyvedet előttem;*

Törvényeidet ha már-már ellesém,

Felejttem a kort és mindent körülém.

Te örökös vagy, míg az mind mulandó,

Te felmagasztalsz, míg amaz lesújt – fohászodik az éghez

Kepler II. Rudolf „*törpe korában*”, de bízvást hihetjük, hogy maga Madách sem gondolkodott másként a mindenségről és saját koráról. De amikor Ádám a tizenharmadik színben a „*végtelen nagy ég*” közelébe, az ürbe kerül, azonnal megszólal benne a tagadás szelleme:

De hajh, mi ez, lélegzetem szorúl,

Erőm elhagy, eszméletem zavart.

Több volna mesénél Antaeus,

Ki addig élt csak, míg a föld porával

Érintkezett?

S mondja mindezt akkor, miután a falanszter-színben a Tudós már elmagyarázta neki az ember és föld kapcsolatának problémáját:

Midőn az ember földén megjelent,

Jól beruházott éléskamra volt az

*Négy ezredév után a föld kihűl,
 Növényeket nem szül többé a föld,
 Ez a négy ezredév hát a mienk,
 Hogy a napot pótolni megtanuljuk...*

És sorakoztathatnám az idézeteket a végtelenségig, amelyekhez (a *Tragédia* zárlatának logikáját, s a mű csodálatos egyidejű zártságát és nyitottságát tanúsítva) olyan tizenkilencedik, huszadik századi és mai tudományokat kapcsolhatnánk, mint az ökológia, az anyag mélyében folyó szakadatlan működés és a kozmikus alkotó energia (whiteheadi) elve, sőt a téridő-elmélet, és természetesen és mindenekelőtt az ellentmondás mint a „fejlődés” mozgó rúgója, s ezek mind azt bizonyítanák, hogy Madáchtól a haladás elvén túl (Megy-e előre majdan fajzatom?) a világ szerkezete, kozmikus-anyagi harmóniája is mélységesen érdekelte, s ha a főmű „happy end”-jét ennek az érdeklődésnek az összefüggésében vizsgáljuk, akkor azt inkább egy panteista hit, mintsem egy személyes istent hívő vallás jelzésének kell tekintenünk.

Erre a panteizmusra csak egyetlen konkrét példát idézek:

A harmadik színben a Föld Lucifer által megidézett szelleme saját erejéről (azaz az anyag mindenhatóságáról) beszél. Lucifer replikázik:

*Mondd hát, hogyan fér büszke közeledbe
 Az ember, hogyha istenül (értsd: istenél, T. Á.) fogad?
 A FÖLD SZELLEME NEK SZAVA
 Elrészletezve vízben, felegekben,
 Ligetben, mindenütt, hová benéz
 Erős vágyakkal és kebellet.*

(Egyébként figyeljük meg: a Föld, a Világmindenség működéséhez érdemben mindig a Föld szelleme szól hozzá, az Úr többnyire csak szólalomokban beszél.)

Nem kerülhetik el továbbá a záró sorban figyelmünket a „mondottam” és a „küzdj” szavak, amelyek természetesen a tizenharmadik szín (imár szintén szállóigévé változott) két sorára utalnak vissza:

*A cél halál, az élet küzdelem,
 S az ember célja e küzdés maga.*

Változtassunk icit a jeles szövegen:

*A cél halál, az élet működés,
 S a természet célja e működés maga.*

Ezt a két sort *anno* a panteista Whitehead is mondhatta volna.

6.

A Nek-ember Hegel-komplexusa

S végezetül valamit még *A civilizátorról*.

Hegel neve a *Tragédiában* nem szerepel, de a mű szerkezete, amint az köztudott, többszörösen is a hegeli triáda szellemében alakul. *A civilizátorban* viszont a *Hegel* név háromszor is konkrétan leíródik (ékes cáfolatául az olyan nézeteknek, amelyek szerint Madách nem is biztos, hogy ismerte a filozófust és triáda-elméletét, s nincs kizárva, hogy „a költő maga érzett rá erre a szemléletre“).

Először akkor idéződik meg Hegel, mikor Stroom a „civilizációs terveit” ismerteti Istvánnal:

STROOM *Szólj, jó barátom: ismered-e Hegelt?*

ISTVÁN *Nem én.*

STROOM *Hogy érted hát meg tervemet.*

Csak azt a szubjektív- és objektívét,

A pozitív- és negatívot tudnád.

Teszem ha az ember a pozitív,

Mi kívüle van negatív – nem ember.

Érted-e?

ISTVÁN *Igen. – Ember vagyok.*

Te kívülem – nem ember vagy, gazember.

Másodszor akkor kerül szóba Hegel neve, mikor Stroom és István a magyar nyelv úgymond „barbár” szerkezetéről vitatkoznak:

STROOM *Hogy értené meg Hegelt az a nép,*

Mely így beszél: Embernek s nem Nek-ember,

Hisz annak észjárása mind hibás.

Előbb való a birtok, mint az ember.

Ezért nem lesz lám semmi a magyarból.

S végül a komédiában akkor íródik le harmadszor is Hegel neve, mikor Stroom Mürzl-t, a cselédlányt Hegel „negáció-elvével” akarja „kapacitálni”, azaz meghódítani:

STROOM *Pedig reményem abban pontosult,*

Hogy engem, aki Hegelt megtanultam,

E barbár házban, a nem én-világból,

Te, eszméim konkrét szubjektuma,

Ki vágyam kézzelfoghatóvá titted,

Te egyedül fogsz engemet felfogni.

Óh, hagyjad lelkem átolvadni benned,

Ne tarts el egy merő negációval,

S én véled az üdv minden mélyeit

Kifürkészendem.

Amint látjuk, a német filozófus nevét mindhárom alkalommal Stroom említi, mindig dilettáns módon, felületes tudásról tanúskodva, a hegeli tagadás-élet általában rossz helyen alkalmazva, s így a gondolkodót akarva, nem akarva parodizálva, negatív megvilágításba állítva.

Kérdés: mi volt a szerző célja a filozófusnak ezzel a negatív szerepeltetésével?

Leszögezhetjük: a *Tragédia* Hegel-elvűségéből semmiképpen sem ez a szatirikus Hegel-kép következne.

A kép magyarázatát keresve viszont csak találgathatunk.

Például: Ha *A civilizátort* a *Tragédia* (szatirikus) párdarabjaként vizsgáljuk, feltűnhet, hogy míg az utóbbiban az ellentétekben való gondolkodás mindig a történelem mozgástörvényeinek a megvilágítását és megértését szolgálja, addig az előbbiben a hegeli dialektika emlegetése éppen hogy e mozgás értelmetlenné, zavarossá tételét célozza. A változtatás kísérlete itt is (akárcsak a *Tragédiában*) elbukik (s ilyen alapon valóban lehetne a darab akár a *Tragédia* plusz színe is), de itt a hegeli tiráda semmi nagyszerűt nem csillant, csak nemzetiségi és nemzeti kisszerűségekről árulkodik. „Nagy hivatás van a német előtt” – mondja Stroom, „Már azt betölté, a sört feltalálta” – jön a reakálás azonnal Istvántól. Részben egyet kell értenem tehát azzal a közkeletű felfogással, amely szerint Madáchnak „a Civilizátor megírására csupán azért volt szüksége, hogy... kiírja magából a Bach-rendszer miatti felháborodását, aminek így már nyoma sincs a *Tragédiában*”. (Zombor Ferenc: *Madách Imre az Ember Tragédiája és a Civilizátor* című műveinek összevetése jogbölcseleti szempontú megvilágításban.) S azért csak részben érthetek egyet ezzel a véleménnyel, mert én úgy látom, hogy itt nemcsak a „Bach-rendszer miatti felháborodás” működik, hanem egy sok évszázada „keresztény eszmeláncnak” álcázott „germán” gyarmatosítás elutasítása is (a kifejezések *A civilizátorból!*), s ebben az „eszmeláncban” Hegel nem a tudatos szabadság filozófusa, hanem „Germán Akárki”, akinek „halandzsája” és bürokrata papírai a józan ész törvényeit és a magyar szokásjogokat veszélyeztetik.

Vagy: A hegeli Világszellem önfejlődése a társadalom történetében is haladást tételez, de Madách az emberiség történetének számos fejezetében élte meg az eszmék csődjét, a haladás illuzórikusságát (miközben a történelem mozgásában felismerte Hegel dialektikáját), elmondja hát *A civilizátorban* is (a darab végén), Hegel haladás-tételeit szajkózó Stroom címére:

*Erdő nő a szép sima állon,
Mint elhagyott kultúrán a gaz,
S csak erről ismer rá az ember,
Hogy a földön most más világ van.
A gazság, szenvedés, szegénység
Örökké megmarad a régi.*

Vagy: Képzeljük el: egy alkotó, át- meg átítatva a tagadás tagadásának filozófiájával, egyik művének írása közben (mintegy anyaga önmozgásának, a cselekmény belső törvényeinek következtében) kénytelen végig kitartani egyetlen gondolatrendszer, a művét összefogó egyetlen világszemlélet mellett. A mindennek ellentmondó reflexei késztetésének engedelmessé mit tehet: műve írásával párhuzamosan, szimultán ír egy másik művet is, amelyben legalább részben „tagadja” az alapmű jelentéseit, s így csíp egyet filozófusán is, akivel kapcsolatban időnként talán már olyanformán érez, hogy... törököt fogtam, de nem ereszt.

Egyszerűbben fogalmazva: egy másik műben kiírja magából a Hegel-komplexusát.

A diskurzusok körforgását – mondja Foucault a bevezetőmben idézett tanulmányában – *„sokkal közvetlenebbül ismerhetjük meg a szerző-funkció játékaiból és átalakulásaiból, mint azokból a témákból és fogalmakból, amelyeket a szerző helyez bele saját művébe”*.

Azt nem tudhatjuk, hogy Madáchnak Hegel Civilizátor-beli kifigurázásával szubjektíve mi volt a célja, de az kézenfekvő, hogy a Hegelt illető „funkció-játékai-ban” akár a magyar hegelianusok késhegyre menő „diskurzusai” is benne vannak.

7.

A szerző bokra

S ha már kusza jegyzeteim végén megint a szerző „funkcióihoz” jutottam: Madáchnak valószínűleg esze ágában sem volt ilyesmiken töprengni, ő csak (a Tragédia-tervezés és -írás közben) néha megúnta a Hegel-adorációt.

Ami pedig a „szolterségét” illeti: nehéz az olyan szerzőt követni, amelyik egy pillanatra sem bírja ki önmagával. Aki úgy írja egyik művét, hogy szimultán már írja a másikat: az előbbi „tagadását”, s aki tulajdonképpen talán nincs is, csak „bokra” van, mint 134 évvel később József Attila „nincsenek”.