

Miklóssy Endre

## Madách drámaelmélete

Fennmaradt egy drámaelméleti töredéke, egy hallatlanul eredeti és időtálló gondolatmenettel, és nem ismeri senki se. Átértékelésre nem szorul, és ha kiégszitem, azzal három célom van.

(1) A szöveg csak vázlat, példái pedig Szophoklész tíz drámájára korlátozódnak. Szemléltetni akarom, hogy a gondolatmenet általánosítható, sőt, hogy a dramaturgia törvényei bizonyos értelemben „világtörvények” is.

(2) Be szeretném kapcsolni a perszonalista filozófia gondolkörébe, megmutatva az érintkezési pontokat elsősorban Kierkegaard, Bahtyin és Szabó Lajos életművével.

(3) Szemléltetni kívánom ezt a dramaturgiát a metafizikai alapokkal, *Az ember tragédiájának* Jakob Böhmével való összefüggésein keresztül.

A Madách-tanulmányomnak csupán egy részével foglalkozom itt, amelyben a dráma három alkotóelemét: az erkölcsi elvet, a személyeket és a cselekményt írja le. Bemutatom egyszersmind néhány tényleges alkalmazását és a metafizikai összefüggést is.

\*

A dráma eredetéről annyit, hogy a rítusból jön létre mint dialógus, vagyis az egyes ember felbukkan a kollektív tudatból (amit Nietzsche a tragédia „dionysoszi elemének” tart), felbukkan és saját sorsra tesz szert. Ám még őrzi magában az eredendő kollektivitás eszméjét – ami ha feloldódik, akkor megszűnik az élő dráma is. Az élő dráma nagy korszakai éppen ezért szoktak olyan rövidnek lenni. Egy kiegyensúlyozatlan és éppen ezért gyors elmúlásra ítélt történelmi pillanathoz kötődnek, amelyben éppen fennáll ez a bonyolult egyensúly individuum és kollektívum között. Athén vagy az Erzsébet-kori, az olasz, a spanyol, a francia dráma fénykora és gyors enyészete jól szemléltetik ezt.

A dráma azért feszebb minden más műalkotásnál, mert az anyaga maga a dialógus, és így az interperszonális kapcsolatok közvetlenül jelennek meg benne. Itt van az a paradoxon, ami olyan nehézé teszi a drámaírást. Bahtyin szerint „a filozófiai monologizmus talaján ki van zárva a tudatok közti lényegi kölcsönhatások lehetősége, s ezért elképzelhetetlen bárminő lényegi dialógus” (*A szó esztétikája*, 125. o.). A dráma így vagy vértelen tézisek szajkózása lesz, vagy széthull egy szervező elv nélküli formátlanságba. A tertium datur itt az lehet, ha a szereplők részigazságai megőrizhetik a hitelességüket anélkül, hogy ezzel csorbítanák az egyetlen igazság érvényét. (Nem általános filozófiai megállapítást akarok tenni ezzel, hanem csak az adott drámán belüli igazságok egymáshoz mért viszonyáról beszélek.)

A drámai történések kiindulása tehát mindig egy emberi szándék. „A színműnek az eleje vagy fordulata a főszemély szabad akaratától függjön” – mondja

ezért Madách (549. o.). Enélkül nincs dráma. „Nem az tesz nagyvá, ami történik velem, hanem az, amit teszek” – állapítja meg Kierkegaard (*Félelem és reszketés*, 109. o.) és ez a dramaturgia alapvetése is. A szándéknak az iránya pedig mindig egy másik ember, hiszen a főszemély vele kapcsolatban akar elérni valamit. „Az életben nincs mellérendelés – fölérendelt van, aki rendelkezik, és alárendelt, engedelmességre” – tanítja Karácsony Sándor. Ámde így az ember mint creator, azaz világ-alakító, rögvést találkozik valamivel, ami nála magasabb – hiszen ama bizonyos másik ember is creator. Akaratok találkoznak – erről szól minden dráma, és erről szól maga az emberi világ. Így lehet a dramaturgia törvénye világtörvény.

\*

Ami így az egyéni akaratok fölött áll, azt nevezi Madách „erkölcsi elvnek”.

„Valamint minden szépművészet tárgyát a szép s nagyszerű eszméjében látja, úgy a drámaíróról is azt kell előre vélnünk, hogyha a tollat ragad, ha lelkesedését hullámzó cselekvénybe önti ki, lelkét a szép s nagyszerű iránti tisztelet töltötte el, s ennek ír apológiát a drámai műben.

Szabályul állíthatjuk föl, hogy ily eszmét vegyen föl mindenkor a költő, melyet művében dicsőíteni vágy és vívja ki ennek győzelmét száz ellene küzdő gátnak dacára. – S ez képezi a színmű erkölcsi cselekvényét.” (*Madách Imre összes művei*, II. 543. o., Révai, 1942.)

Erről az elvről meg kell jegyezzük, hogy az író számára eleve adott kell legyen – drámát „ösztönösen” írni nem lehet –, a néző számára viszont csak a darab során tárulhat föl, enélkül nincsen dráma, csak valamiféle eszmének a szájba rágása. A dráma egész menete nem más, mint alétheia, vagyis kibontakozás abból a létefelejtésből, amit a mindennapi élet megszokott gyakorlata jelent, és amit éppen ezért, de hamisan, össze lehet tévesztetni magával a világtörvénnyel. Ez a darab szereplőire és nézőire egyaránt érvényes. (Ezért számít mindmáig ünnepi alkalomnak, ha az ember színházba megy.)

Cselekedeteinknek következménye van, karmanja, annyit mond ez az elv. Ami a dráma szempontjából döntő fontosságú, az az, hogy a színmű számára ezen elv csak metaszinten létezhet, magában a darabban kimondhatatlan, hiszen nem az egymással konfliktusban álló szereplőkre vonatkozik, akik a maguk részgizságait hajszojják, hanem a fölöttük álló harmadikra, a szabályozó elvre. (A klasszikus görög dráma, amely éppen hogy kibújt a rítusból, a kórus segítségével bizonyos fokig még tud beszélni róla, de ez egy egyszeri kivétel.)

Amit ugyanis a drámában kimondanak, az a dráma részévé válik, ámde ezzel a szabályozó elvnek át kell kerülnie egy másik szintre. Ha pedig egyáltalán nincsen ilyen középponti elv, akkor nincs dráma sem, csupán össze nem függő események sorozata.

A dráma ezért tökéletesen megvalósítja a Szabó Lajos által megállapított alapvető összefüggést, a „prizmatikát”, azaz logika, etika és esztétika hármasságát.

Az etika a másik emberhez való vonatkozás törvénye, voltaképpen tehát az, ami a cselekedeteinket irányítja, még akkor is, ha netán tudatosan a gáztettek-

re irányul, mint III. Richárd esetében („to be a villain”, gazemberré válni, amit Richárd mond, kifejezetten etikai tartalmú kijelentés). De persze, mint mondtuk, az egyed elhatározásai fölött ott van a következmény.

A logika itt jó be a darabba. Madách éles elméjűen azt mondja erről: „A színmű elejéből és a fordulatából úgy folyjon a feloldás, mint foly a szillogizmus első és második ízéből a következés.” (550. o.). Ezt az általános tézist a deus ex machina dramaturgiai fogása, vagyis a szerző önkényes beavatkozása a drámai események saját logikai következményeibe sem érvényteleníti, csupán egy más, a drámában nem kifejtett síkra helyezi át az érvényesülését. Egyébként éppen ez jelenti a művészi fogyatékoságát is.

Az esztétika szó „érzékeltetővé tételt” jelent, ez maga a megformált színmű. Miután az emberi világ kapcsolatairól beszélünk, emberek kellene hozzá, és egy közöttük zajló eseménysorozat.

Madách a következőket írja erről:

„Hogy a fölvetett erkölcsi elv, mint feljebb mondók, győzedelmeskedhessék, szükség, hogy valaki küzdjön ellene: s ezen küzdő a színmű főszemélye.

Mivel pedig nem feltétlenül szükséges, hogy az ilyen egyedi személy legyen, sőt többen is lehetnek, leginkább akkor, ha többeknek egymás elleni küzdelmekből származik az erkölcsi elv elleni küzdelem, világos lesz, hogy a drámának több főszemélyei lehetnek, a nélkül, hogy annak szellemi egysége megromoljon, mely az egyirányú küzdelemben áll. Jogcímének kell tehát lenni a főszemélynek, melyre támaszkodhatik. S mi könnyű ennek megtörténnie, hányszor jó a gyarló és tökéletlen ember ellentétbe az erkölcsiség örök parancsaival. Látja, miként vannak azok véges értelme előtt egymásközti küzdelemben – választ közülök, s ki áll nékie jót, hogy választása a legszentebbit érte. S ha érte is, ki biztosítja őt, hogy érdemesen vívandja ki annak győzelmét, s gyarlósága, mely a szentnek képviselésére oly elégtelen, nem késztetendi-e megbotlani egykor?

Vigyáznunk kell tehát, nehogy e jogcím erősebb legyen az elvnél, mely ellen csatázván bukni kell, mert különben a fölemelkedett bánat s mégis nyugtató önérzet helyett, mely keblünket a drámahős buktából származó elvgyőzelemlenél szállja meg, keserű fájdalom s igazságtalanság szülte könnyek lepnek el, a költészet szellemi malasztját a mindennapiság posványába idézők.

Mivel minden külső cselekmény csak benső tökélet és elhatározás következménye lehet, hogy tehát a színmű személyeinek egymásközti s az erkölcsi elv elleni küzdelmek motiváltathassék, szükség, hogy azoknak oly jellemök legyen, melyből azon körülményekben, melyben léteznek, cselekményeik önként folyjanak. Amennyiben ez a drámai személyek jelleméből teljesítetik, összefüggő és egy lesz a mű, amennyiben pedig külső erők gyakorolnak abba hatást, elromlik az egység.

Mivel pedig mind e cselekmények, mind az elv elleni küzdelem nem elméleti tényenként állanak a drámában, de élő és valódi emberek által képviselhetnek, szükség, hogy mind azokon, mind a jellemeken azon kisebb meghatározások és sajátságok meglegyenek, melyek az egyedi embert mind egymást között, mind az eszméleti embert s az elv gyakorlati kivitelét az emberről megkülönböztetve egyedivé teszi.” (Madách: id. mű, 544–546. o.)

Mivelhogy a dráma közvetlenül látható módon emberközi küzdelem, akik valamilyen jogcím, vagyis világlátásuk és létérdekeik érvényesítése végett harcolnak, a lényege belső meghatározottságú. Lélektani persze, de érintkeznie kell minden főszereplő esetében a szellemi szférával is. Az emberközi kapcsolat az erkölcsi elvtől el nem választható (vonatkozik ez természetesen az erkölcsi elv olyan megtagadására is, mint amit III. Richárd monológjából ismerünk). Viszont ezen elveknek fölötte áll a drámának magának az erkölcsi elve, ami igazságot, vagy ha úgy tetszik, végkifejletet eredményez.

\*

A dráma harmadik fő összetevője a cselekmény. Madách az alábbiakat mondja róla:

„A drámában rejülő élet s küzdelemnek cselekményben kell magát tanúsítania.

Innen drámai cselekmény csak az, mely vagy jellem ismertetésül szolgál, vagy az elv elleni küzdelmet s annak győzelmét foglalja magában.

Megkülönböztetjük ebben a színmű cselekmény elejét, fordulatát és feloldását.

Eleje azon része a színműnek, mely egyszerű tettben magába foglalja vagy az erkölcsi elv elleni küzdelmet, vagy azon botlást, mely gyarlóságunknak szent s örök dolgok melletti hősködésében oly természetes.

Fordulatában a színmű egészen ellenkező irányt vesz, mint eleje gyaníttatá, mely vagy az erkölcsi bűnnek önkényes átlátása s azt jóváhozni akarása által történik, vagy azáltal, hogy már-már a küzdő jogcíme látszik győzedelmezni az erkölcsi elv ellen.

A feloldásáról szabályul, mint mondánk is, csak azt ismételhethetjük, hogy az a színmű elejéből s fordulatából úgy folyjon, mint foly a szillogizmus első s második ízéből a következő.

Megjegyzendő végre, hogy a főszemély büntetésében szinte áll a természetjog azon szabálya, mely szerént a bűnös annyira korlátozandó csak cselekedetében, mennyire e cselekedete a fölállított elvvel megütközik.” (Madách: id. mű, 547–550. o.)

(Ebből az utolsó mondatból kitetszik a jogászember. Nem kicsinylésképpen mondom ezt, ellenkezőleg. Itt lehet igazán sajnálni azt, hogy Madách nem írt jogfilozófiát.)

A „drámai szillogizmus” értelmének a kifejtése ez. Mint minden szillogizmusnak, az a lényege, hogy logikailag meggyőzően kapcsol egységbe az első tekintetre össze nem függőnek látszó elemeket. Ennek híján a darab pusztá eseménysorra esnék szét. Itt tehát a „láthatónak”, vagyis a cselekménynek egybe kell esnie a „nem láthatóval”, vagyis a szereplők elhatározásaival, amelyek hitelesek, azaz megfelelnek a dráma „erkölcsi elvében” meghatározott világképnek, vagy pedig nem azok. Végeredményben ez kell eldöntse a kimenetelt, és a cselekményben kell megvalósulnia, amelynek során a szereplők önmagukhoz mértén hitelesen kell viselkedjenek. (A létezésük a drámában azonos az általuk képviselt jogcímmel.)

\*

Nézzük meg, hogy ezeket az elvi összefüggéseket miképpen lehet darabok elemzésére használni. Megjegyzem, még abszurd drámák elemzésére is, de ettől most itt eltekintek.

Két híres Szophoklész-darab elemzését idézem Madáchtól, minden megjegyzés nélkül, kissé rövidítve. Majd egy Shakespeare- és egy Dosztojevszkij-műre alkalmazom.

*Oidipos király.* „Borzadva látjuk sorsunk fonalait magasabb kéztől szövötni, mely ellen bármiképp csatázzunk, fenntarthatatlanul és minden bizonyral mégis utolér. Oidipos el kívánja háritani a szörnyű bűnöket, melyeket Isten igéje szerint el vala követendő. – Ámde a sors örök végzése szentek, a teljesülésüket magányos érdek meg nem akasztja.

A cselekmény alapja a sors végzése elleni dac és gúnyja az emberi gyöngeség. A fordulat abban van, hogy Oidipos büntetni akarja a gonoszt, mint bíró – s később neki kell lakolnia (jóvátétel). Siralmas sorsát a gyilkosok elleni átka idézi föl (az erkölcsi elv látszólagos felülmúlása)“.

*Antigoné.* „Az erény örök törvényeit látjuk szentesítve, melyeket elnyomhat bár az erőszak, győzedelmesen törnek ki, csakhamar véres bosszút állva az ellenek csatázón. Kreón mint király honja ellenének megtagadja a temetkezést, s ezt jogosan cselekszi. Antigoné testvérét eltemetve erényes tettet követ el. Ámde Kreón az erkölcs örök törvényeit alá kívánja rendeltetni a szigorú jognak, magát sújtja ezáltal. A cselekmény eleje: A Polyneikés eltemettetése elleni tilalom. Fordulata azon már-már látszó győzelme által az embercsinálta törvénynek, az erkölcsi elv ellen bűnhődik a szentségtelen sértő, fiát s nőjét veszve el egyszere.“

Lássunk azonban két további példát arra, miképpen érvényesül a drámában a világtörvény.

Shakespeare-nek talán a *Julius Caesar* a legvilágosabban felépített színműve. Az alapeszméje az, hogy az emberi silányság miatt gyakorlatilag megszűnt a római demokrácia, minek következtében a közhatalmat egy Übermenschnek kell birtokolnia. A főhős Brutus, egy tiszta, idealista demokrata, ki ezt a helyzetet bensőleg el nem fogadva, egyszer csak mintegy „felébred“ és megöli a zsarnokot. Névtelen leveleket kap ugyanis a „zsarnokságtól szenvedő néptől“ (valójában az összeesküvők szűk csoportjától). Brutus azt hiszi, hogy a szabadság külső kondíció, és a feltételei tisztán politikai eszközökkel „egy csapásra“ megteremthetőek.

A cselekmény eleje Caesar indokolt megvetése alantas motivációjú és emberileg silány ellenfelei iránt. Morálisan vesz mégis el, hiszen Brutust nem lehet megvetni, mivel tiszta ember. Erre vonatkozik az „et tu, Brute (te is, Brutus)?“ mondat, nem pedig arra, mint általában hiszik, hogy a bonyolult római jog szerinti fogadott fia volt.

A fordulat tehát a zsarnokölés, azaz „mintha“ helyreállna a demokrácia, vagy mi az ördög – hiszen láthatjuk, hogy kifélék-mifélék ezek az összeesküvők, az egyetlen Brutus kivételével. S láthatjuk a populus romanust is, Róma

népét, akinek a szabadságára való hivatkozásával történt a zsarnokgyilkosság. Ám az Antonius-beszéd leleplezi a helyzetet, vagyis a demokráciába vetett hit illuzórikusságát. És a kerék végiggördül: az áldemokrácia belepusztul vezetőinek a silányságába és a népnek a nemtörődömségébe. Helyreáll a status quo ante, csak hogy már az Übermensch nélkül, mert az új zsarnokokból teljességgel hiányzik Caesar nagysága. Végül megadatik Brutusnak az a csodálatos elégtétel, hogy illúzióinak a birtokában halhat meg. „Soha nem kellett csalódnom a barátaimban”, mondja utolsó szavával, észre nem véve, hogy egész tragédiáját ezeknek a silánysága és aljassága idézte elő. (Látható a darabból az is, hogy Philippinél a csatának Brutus számára nem volt tétje. Ha a köztársaságiak győznek, tőle mint szükségtelenné vált kolonctól ők is tüstént megszabadulnak, hogy zavartalanul kiépíthessék a saját zsarnokságukat.) Ezért nevezte őt Nietzsche a reá jellemző logikával a legcsodálatosabb Shakespeare-hősnek.

Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődésének* az alapeszméje valami olyasmi, hogy ámbár a világon a gonosz uralkodik, mégsem léphetünk föl ellene a saját eszközeivel, hiszen ezzel csak még inkább erősítjük a hatalmát. A hőse Raskolnyikov, és az eseménytörténet voltaképpen az ő belső drámájának a kibontakozása. Küzd az „erkölcsi elv” ellen, ami a tulajdon szentségének nevezve a minőségpusztító pénz hatalmat jelenti, és amit a mi mértékünk szerint valóban joggal tekinthetünk erkölcstelennek, és kétségbe vonja a bűn vagy – személytelen szóval – a karma fogalmát. Egy „kezdeti gonosztett” – véli – lehetővé tudja tenni azt, hogy a megszerzett eszközökkel jót műveljünk. A cselekmény kiindulása így a gyilkosság. Maga a regény pedig a fordulatról szól. Raskolnyikovnak, hogy megszabadulhasson tettének következményétől, permanens módon hazudnia és rejtőznie kellene mindenki előtt. Énjét tehát csak a Gonosznak való folyamatos alárendelődéssel őrizhetné meg, holott éppen ettől akart szabadulni. Az erkölcsi elv győzelme így végezetül nem lesz egyéb, mint az Én alávetése annak a törvénynek, ami nem e világé, hiszen a rosszat nem tudja kiküszöbölni belőle, ámde valamiképpen mégis uralkodik fölötte.

\*

Természetesen az a legizgalmasabb kérdés, hogy miképpen szabja meg ez az elmélet *Az ember tragédiájának* a felépítését. Nem teológiai szempontból, hiszen Isten ábrázolhatatlan éppúgy, ahogy a szándékai is megismerhetetlenek. A történetfilozófiát illetően pedig Hegel keze nyoma ugyan jól látszik a darabon, a jelenetek az ő filozófiájának megfelelően tézis-antitézis módjára kapcsolódnak egymáshoz, de annál kevésbé látszik a kor evolúciós szemlélete. (Egy évszázaddal és mérhetetlenül sok negatív tapasztalattal a háta mögött Adorno ugyanebben a szellemben írja meg a *Dialektik der Aufklärung* című nagy hírvű tanulmányát.)

A történelem a *Tragédiában* mindössze dekoráció – az a keret, amiben a Világ egész dramaturgiája leírható. Pontosabban, egy része ennek a dramaturgiának.

A Világ szellem önmegvalósítása, a hegeli történetfilozófia alapja, Hamvas Béla megállapítása szerint legfeljebb tréfának jó. Itt fontosabb a számunkra az, hogy dramaturgiaiailag nem értelmezhető, mivelhogy a „szintézisei” relativálják,

azaz megsemmisítik az előtte voltakat. Színpad szempontjából használhatatlan, hiszen az egyedi embereknek semmiféle saját értékük nincsen, téglák csupán eme világszellemi akcióban. Dráma tehát így nem lehetséges.

Keret viszont mégis szükséges ahhoz, hogy a történelem dramaturgiailag ábrázolható legyen. Madách ezt *Jób könyve* alapján teremti meg, csakúgy mint legfőbb inspirátora, Goethe. Szembe kell viszont néznie egy nyilvánvaló logikai problémával: a Világ Teremtője nem lehet szereplő az általa teremtett világban. (A *Tragédia* mindenkori rendezőinek ez súlyos, alig megoldható dramaturgiai problémát jelent. Nagyon könnyen elcsúszhat a darab egy „despota” ábrázolásába.) De hogy lehet egy drámában a világról, annak értelméről és történetéről beszélni az alkotója nélkül? Hegel, a másik inspirátor persze megtehetné, csak ebből dráma nem lenne.

Madách a dramaturgiai problémát eredetien oldja meg. Az Úr, hogy „szerepelhessen” abban a világban, amit ő alkotott, leereszkedik Lucifer szintjére, aki így a maga ósiségét igen szellemesen mutathatja meg:

„Nem érzéd-e eszméid közt az úrt,  
Mely minden létnek gátjaul vala,  
S téged teremtni kényszerített?  
Lucifer volt e gátnak a neve,  
Ki a tagadás ősi szelleme.”

A mű „alapeszméje” az ősrégi probléma, a theodicea, vagyis a Gonosz jelenléte a teremtett világban, és Lucifer, a „pártütő angyal” itt azonosítja magát az ellentmondással és a gonosszal. (Ez böhmei mozzanat, akit pedig Madách bizonyára nem ismert. A közvetlen példaképben, a Faustban meglehetősen más szerepe van a Kísértőnek, ironikus módon afféle lakájként kíván szerepelni az Úrral szemben, s ekképpen homályos kell maradjon a „lélekvásár” tartalma is. A német miszticizmus és a magyar racionalizmus sajátosan hasonlíthatóak itt össze egymással.)

Logikai módon nem lehet megcáfolni Lucifert. Az Úr ezt csak olyan szinten teheti meg, ami már nem az „ellentét” (és az itt vele azonosított pusztulás) sántáni logikájának a világa, hanem olyasmi, mint amit az Úr Jóbnak felel végül. A dráma „keretének”, vagyis a történések metafizikai szintjének a dramaturgiájában tehát az emberi világ létezése a kimondott „alapeszme” a Teremtés Könyve szavaival: „Látta Isten, hogy jó.” Lucifer küzdelmének pedig az eszméje, hogy „nem jó” – tehát pusztuljon el.

Maga a „cselekmény”, a *Tragédia* emberiség-története Jób megkísértésének az átírása: az Úr Lucifer kezébe adja az embert – a bűnbeesés és a kiűzetés tulajdonképpen ennek felel meg –, aki bármit tehet vele, csak el nem pusztíthatja. Győzelme ezért csak úgy következhet be, hogyha az ember önmagát pusztítja el. Módszerként választja az emberiség történetének az álmát. (Van ebben némi anti-hegeliánus történefilozófia is, a csalódás a haladásban olyannyira bízó, ám mégis levert forradalom miatt.)

Ismét érdemes Goethére utalnunk. A Kísértő ezzel a szóval parentálja el Faustot: „Akármit csináltak, vesznetek kell,

Mi összeesküdtünk az elemekkel.”

A német szerző természetfilozófiai összefüggésben látja azt, amit a magyar elsősorban mégis társaslelki (történelmi) összefüggésben. Az új ezredévből visszanézve Goethe igazsága látszik kézenfekvőbbnek, a természet pusztulása nem egyszerűen a „nap kihűlése”, ami végül is független az emberi tevékenységtől, hanem kapcsolatban van a sátáni elme működésével. Nyitott marad azonban, hogy nincs-e az egyetemes széthullás e folyamatának mégiscsak történelmi, vagyis társadalmi meghatározottsága.

A színek pedig külön-külön is megfelelnek a madáchi dramaturgia követelményeinek. A cselekményeik a jól ismert történelmi események. (Ennyiben Madách egészen pontosan megfelel a klasszikus görög tragédiaszerzők ama módszerének, hogy jól ismert történeteket mesélnek el a maguk sajátos értelmezési módján.) Olyanképpen vannak dramatizálva, hogy Ádám mindig szembekerül egy-egy „koreszmével”, felveszi ellene a küzdelmet és vereséget szenved tőle, viszont a „koreszméről” is kiderül ezenközben, hogy nem az igazi. A tragédia hőse ilyenkor el szokott pusztulni – legyőzi őt az „erkölcsi elv” (az adott koré) –, de Ádám továbbléphet az antitézisbe a Történelmi Haladásnak megfelelően. (Ebben Madách már aligha hisz, éppen erről szól a darab, de Ádám számára a logikai továbblépést biztosítani tudja kísérője, a Nagy Logikus.) A történet azonban az Ádám aratott győzelmével egyidejűleg diszkvalifikálja az adott kor „erkölcsi elvét” is. Valódi Hegel-ellenes mozgást látunk, hiszen semmiféle erkölcsi-eszmei haladás nincsen, mialatt viszont az emberek megőrzik önálló és nem csupán történelmileg meghatározott létüket. Nem vesznek el az „eszmével” együtt, még ha létezésük a félig kívülálló Ádám szemszögéből értelmetlennek tűnik is. (Ádám se pusztulhat el, így szól az Úrral kötött alku, ezért kell őt Lucifernek mindig kimentenie.)

Dramaturgiailag mégis nyitott kérdés marad, hogy az „álmodás” közben nem teljesülhet-e Lucifer óhaja, az ember önpusztítása. Az első ilyen lehetősége Éva-Borbála, akit a szeretője Ádám-Kepler meggyilkolására ösztökél, mialatt Ádám maga Dantont álmodik. Éva a történelmet végig passzívan éli át, ez az egyetlen eset, ahol ő dönt, mert a megmérgezett Keplerbe Ádám nem térhetne vissza a guillotine alá. (Ez az esemény voltaképpen a „bűnbeesés” relativálásának felel meg: Éva itt szembeszegül a kísértővel.) Az „erkölcsi elv”, vagyis a kor-jellemző tökéletes immoralitás közvetlenül maradt alul Éva érzelmével szemben. Ennek a szimmetrikus darabja játszódik az úrban, ahol Ádám a „tisztá eszme” elszigetelt jég-magányában elszakadna a testétől és elpusztulna, ámde ő nem a saját erejéből, önnön értelmére támaszkodva menekül meg, hanem a Föld szelleme hívja vissza, a luciferi logikát felülmúló erővel.

Ez a két jelenet első pillantásra nehezen értelmezhető a madáchi dramaturgia szerint, mivel az „erkölcsi elv”, értve alatta az adott jelenet meghatározó eszméjét, nem győzedelmeskedik. A Kepler-színben mégis valóságos diadalt látunk, hiszen a főhős saját erejéből történt, és így átírhatja az „uralkodó eszmét” – aminek a szimmetrikus megfelelője Ádám megmaradó rajongása az őt lenyakazó francia forradalomért. Az úr-jelenet ellenben tiszta „deus ex machina”, ami arra utal, hogy értelmi kiút nincsen. Viszont ez a szín beilleszthető a

„keret”, vagyis a magasabb szint dramaturgiai szerkezetébe. Lucifer ugyanis csalni próbál – megtöri a feltételeket, amelyek szerint a próbatételnek a teremtett világra kell korlátozódnia. Az „úr” eszméje ezért nem lehet a szín valódi meghatározója, és ezért léphet fel ellene valóságként a metafizikai keretből a Föld Szelleme.

Dramaturgiailag az utolsó színben a jelenet „belső” rendje közvetlenül érintkezik a kerettörténet metafizikai rendjével. A szín „alapeszméje” az álmkép-sorozat által bemutatott egyetemes korrupció és a belőle adódó reménytelenség, amit immár Ádámnak be kellett látnia. A „küzdelem” ellene az az érvrendszer, amivel Luciferrel száll utolsó vitába, és a „feloldás” az öngyilkosság volna.

Itt azonban átláthatunk Luciferen. Mind ez ideig a cáfolhatatlan „tisztá értelemre” támaszkodott, ami ugyan elég volt Ádám kétségbeejtésére, de mégis kevés az ördög által megcélzott önpusztításra. Át kell tehát lépnie a tudatosság küszöbén a tudatalattiba.

„Az ember sincs egyénileg lekötve  
De az egész nem hordja láncait (...)  
S ki lajstromozza majd a számokat,  
Következetes voltán bámuland  
A sorsnak, mely házasságot, halált,  
Bűnt és erényt arányosan vezet,  
Hitet, örülést és öngyilkolást.”

Kétségkívül hamis csel, viszont lélektani remekelés, ahogyan fecsegés közben mintegy véletlenül eszébe juttatja Ádámnak az öngyilkosság lehetőségét. (Érdemes megjegyeznünk azt, hogy a látszólag öncélú fecsegés a statisztika szemszögéből értékeli le az egyedet. Az ember elpusztításának mégis az az egyetlen hatékony módja, hogyha alámerítjük a tömegbe. Ahogyan majd Göbels fogja mondani: „Egy ember halála tragédia. Egymillió emberé statisztika.”)

Itt azonban megjelenik a kerettörténet metafizikai dramaturgiája. Olyan felépítésben, amilyenben az Úr beszél Jóbhoz a forgószélből, vagyis a theodicea megsemmisítő logikáját nem érvek cáfolják meg, hanem a valóság: az, hogy a világ létezik a tagadás ellenére is. A Tagadás már-már győzni látszó elvét megmenti a fordulat: Éva bejelentése, hogy gyereke lesz, vagyis „van jövő”. (Madáchnak ez az eljárása Dosztojevskijét előlegezi. Esmét megcáfolni másik eszmével nem lehet – de bemutathatóak az eszme következményei, és ezzel megnyílhat az ítélkező embernek a kényszerneurozistól mentes, valóságos döntési szabadsága.) A létezés minden tagadásának van egy gyakorlati és nyilvánvaló ellenérve: maga a létezés.

(Bergson mutatott rá éles elméjűen az állítás és a tagadás aszimmetriájára. Állítaniényt is, véleményyt is lehet – de tagadni csupán véleményyt. A „tagadás ősi szelleme” például cáfolván azt az állítást, hogy a teremtett világ „jó”, még nem tudott eljutni a céljához, a világ „megdöntéséhez”. Ehhez, mint láttuk, ki kellett végül lépnie a logikából.)

\*

A dramaturgia „világtörvényét” illetően ezen a ponton elérkeztünk Jakob Böhme metafizikájához, akit ugyan Madách kétségkívül nem ismert, legfeljebb valamit a hegelianus átértelmezéséből, viszont közös alapjuk, a Biblia magában hordozza az azonos értelmezést.

„Mivel két mágia van egymásban, kettő a mágus is, akik e két mágiát két szellemként vezetik. Az egyik Istennek, az egység szeretetének a szelleme, a másik pedig az ész szelleme, amelyben az ördög köti gúzsba magát. És az ember nem vetheti alá magát jobb próbának, mint hogy komolyan megfigyeli, vajon sóvárgása és vágya mire hajtja, mert az az ő vezetője és annak lesz gyermeke.” (Jakob Böhme: *Szent sóvárgás*, Bp., 1997, 62. o.)

Az „ész szelleme” Böhménél a „külön ész” jelenti, vagyis a monológot. A drámai konfliktushelyzet lényege éppen ezeknek az elkülönüléseknek a konfliktusában van. „Úgy keletkezett e világon minden kényszer, hogy az egyik lény uralkodott a másikon, és nem a legmagasabb jó rendelte kezdettől, hanem a turbából növekedett, s a természet a maga lényegének tekintette, és úgy rendelte, hogy a megragadott uralom továbbra is szülessék. (...) De még tovább akar emelkedni és egy akar lenni, nem pedig sok.” (Böhme: id. mű, 57. o.) Találónan szemlélteti ezt Lucifer öröme, midőn úgy véli, hogy ura lett az egyetlen létező ember hullájának...

A dráma feloldása pedig az, hogy az elkülönülés megszűnik. Hogy ez tragédiában, vagyis többnyire a drámai hős megsemmisülésében valósul meg, győzvéen felette az, amitől elszakította magát, a színdarabot „világtükörré” tudja tenni. Madách nagy drámai leleménye az, hogy ez a tükör extenzív is, hordozza a történelemnek a pillanathoz kötődő és vele el is tűnő, vagyis relatív értékrendjét, de egyúttal ennek a metafizikai keretét is. Nem a metafizikai értelmét – ami nem is volna megadható, hiszen ez a böhmei gondolat alapján csonkítás, redukció volna az „ész szellemére”.

Az elkülönülés megszűnése ekképpen nem vezethet vissza az egységbe. Lucifer terve, a teremtett világ megdöntése mielőtt még „sokká” válna, csak úgy sikerülhetne, ha egyúttal önmagát is megsemmisíti vele. (A kulcsjelenetben, az Úrben, mintha ezt nem venné észre, hiszen a siker vélt pillanatában máris önmaga „teremtő jövőjét” fontolgatja.) A valóságos továbblépés azonban éppen ellenkező. „A harmadik principium, a látható, elemi világ sokasága, az első és második principium kiadására. Benne a szellemi világ fény és sötétség szerint visszatükröződött és teremtményi módba lépett.” (Böhme, id. mű, 80. o.) Az Úr éppen erről beszél a *Tragédiában* is, legyőzve, de nem megsemmisítve azt, aki megkísérelte magát az ő egyenrangú ellenfelévé emelni. Megmarad, de nem mint szuverén úr, hanem mint a világ rendjének a része. Ez az Úr végső válasza a *Tragédiát* elindító vitára.

A színdarabok mint világtükrök mindig az Egyet mutatják meg. Megállapíthattuk azt, hogy enélkül csupán értelem és összefüggés nélküli káosz volna a színpadon. Ám ez az Egy azonnal visszavezet a Soknak abba a valóságos

világába, amit Böhme Harmadik Principiumnak mondott. Ez az igazi értelme annak, amit Arisztotelész katharszisznak mondott: a mű befogadója mintegy fölemelkedve térhet vissza a saját valódi világába.

Meg kell jegyezni a madáchi dramaturgia fényében még azt is, hogy téves az a felfogás, amely szerint a tragédia és a keresztény világkép nem egyeztethető össze. Ez csak azzal a feltétellel volna igaz, ha ismernénk az Úr szándékait is, ami természetesen önmagában véve is abszurd, dramaturgiaiailag pedig egyenlő a szereplők autonómiájának a felszámolásával. (Ezt a hibát egyébként valóban el is követi számos keresztény szellemiségűnek szánt színdarab.) Az *ember tragédiája* éppen ezért miniatűr valóságos drámák sorából áll össze – a bukás „túlélésének” a kényszerűségével kiegészítve. Maga a metafizikai keret pedig drámai alkotássá csak annak következtében lehet, hogy a világ Ura leereszkedik teremtményének, Lucifernek a szintjére, de a lényegét ezzel nem nyilvánítja ki. Nem valódi szereplője tehát ennek a rendkívül rafinált szerkezetű darabnak, amiből a zárószavával ki is lép, immár prédikátor módra közvetlenül a dráma nézőjét szólítva meg:

„Mondottam, ember, küzdj és bízva bízzál.”

(A *Hamvas Béla-kör Madách tiszteletére rendezett 1998. májusi ülésére készített előadás kiegészített változata).*

