

# Egy i miatt

## „Régi-új” remekmű: Az ember tragédiája

*Államvizsga-tételként Madách drámáját húztam. Az asztal túloldalán az elnök: Mezei József professzor. Pattanó idegzetű, különönc férfiű, előadásait is váratlanul meg-megszakító. Szeszélyes észjárású tudós; éppenséggel nem oktatónak született. Fejében talán Madách – Az élet értelme című (majd 1977-ben, tíz évvel korai halála előtt publikálandó) főművének téziseit forgatta. Keleties félmosolya mögül előbújva végül valami ilyesmit mondott: – Most a komplex államvizsga követelte meg, hogy pedagógiai kontextusban közelítsen a drámához. De jegyezze meg: a Tragédiáról mindig vagy a tanár – vagy a filozófus eszével kell gondolkodni!*

**M**ezei Józsefnek, nyugodjék békében, nem volt igaza. Az ember tragédiája értelmezéséhez a közelmúlt évtizedekben – nagyjából épp Mezei monográfiájától fogva – a színházrendezői ész: a darabot színpadra komponáló művészi érzék tette hozzá a legtöbbet. Senki sem vitathatja Hubay Miklós folyamatos Madách-rajongásának eszmei termékenységet és gyakorlati (Európára kiható) hasznát, András László 1983-as, *A Madách-rejtély* című könyvének összegző szándékát és hipotetikus érdekességét, Horváth Károly a Madách-pályakép (1984) után sem lankadó időskori kutató szenvedélyének eredményességét, az általa és Kerényi Ferenc által készített 1989-es Madách-dramakiadás mértékadó szövegkijelölését (illetve ennek közvetlen szomszédságában a Kerényi-féle *Tragédia*-edíció becsét), a rész kutatások (így a nemrégiben e hasábon is tanulmánnyal jelentkező Andor Mihály) érdemeit, a tisztelet jeléül életre hívott (és aktív) Madách Társaság fontosságát – az 1970-es évek eleje óta mégis főleg a színházi bemutatókhoz fűződnek a legeredetibb interpretációk. Akár rossz előadásokhoz is. Természetesen a tisztán szövegcentrikus – eszmetörténeti kitekintésű, s modern elemzési eljárásokkal fölverteztet – irodalmi vizsgálódások előtt más tér nyílik meg, mint a más (másként összetett) hatásmechanizmusú színházi tolmácsolások előtt. Az azonban okot adhat a literátorok és a tanárok némi lelki-furdalására, hogy míg a tisztességes rendezők

mindegyike átragta magát – dramaturgia segítségével – a könyvtárnyi *Tragédia-filológian*, addig általában sem egy-egy irodalomtörténeti műhely, sem az iskola nem igen vesz tudomást a premerek sorozatában fölvetett, a mű utóélete számára irodalmilag értékes következtetésekről. (Kivétel, amikor a tanórán a *tegnap láttuk a Nemzetiben* – ma megbeszéljük gyakorlata uralkodik el.) Pedig Arany János, Erdélyi János és mások mellett *Az ember tragédiája* legelső elemzőinek egyike az 1883-as ősbemutató rendezője, Paulay Ede volt, és – Hevesi Sándortól Németh Antalón és Hont Ferencen át Koltai Tamásig – nemcsak rendezők, hanem kritikusok is közelebb vittek a „titokhoz”.

Az újabb előadások alkotói kivétel nélkül kettős előfeltevésekből indultak ki:

1. remekművel van dolguk;
2. e remekmű hemzseg a hibáktól.

Az első pont hűségre, tiszteletre, konzervatív ancilla-tevékenységre int; a második pont elszakadásra, szentségtörésre, szabad feldolgozásra csábít. Mivel bármely műalkotásnak általában, a *Tragédiának* pedig különösen nem létezik hiánytalanul birtokba vehető – és bármely tudományos vagy művészeti jelrendszer nyelvén újrafogalmazható – leglényege, a törekvések jobbra szélsőségesek, egy-egy radikális teóriának elkötelezettek maradtak.

Kevesebb újdonsággal azok szolgáltak, akik áhítatos vagy praktikus szöveg-hűséggel kötötték meg a kezüket. Minden részértéke ellenére leláncolt rendezés volt példá-

ul *Vámos László*é (a centenáriumon, 1983-ban a Nemzeti Színházban), *Lengyel György*é (1992-ben Pécsen, de már 1981-ben a Madáchban is) és a katalán *Ricard Salvat*é (1994-ben a Nemzeti színpadán). Ők azt a nézetet vallották: egy klasszikus mű vélt vagy valóságos gyöngéi csak e mű önkörén belül orvosolhatók. Erkölcsi kérdéssé avaták a nyomtatott és az elmondott szöveg viszonyát: utóbbinak minél teljesebben fednie kellett az előbbit. Egyikük-másikuk szinte rekorderi büszkeséggel emlegette, hogy a nevezetes 4140 sor mindegyike, vagy csaknem mindegyike életre kel a színen. Érdeklődéssel várhatjuk, hogy Lengyel – akinek tudvalevően gimnazistaként, az *alma mater* Madáchban volt először módja megrendezni a *Tragédiát* – az októberre tervezett debreceni premierjén is tartja-e magát a minél teljesebb szöveghűség elvéhez? (A dráma egyébként a Nemzeti ígért repertoárján is szerepel, jeleként annak, hogy a két és fél évvel ezelőtti látványosság éppenséggel nem elégitett ki túlságos igényeket. Sok függ attól: az új betanulás a főrendezővé kinevezett *Iglódi István* mestermunkája lesz-e – mivel ő korábban meglehetősen nagy vitát kiváltó szabadsággal interpretálta a *Bánk bánt* is.)

A szöveghez ragaszkodó színházi tolmácsolást, a húzások-átcsoportosítások nélküli előadást szokás lenézően „muzeális színjátszásnak”, ókonzervatív rendezői közelítésnek tekinteni. Pedig amiként végre-valahára a színháznak általánosan el kellene fogadnia azt az elvet, hogy nem a szöveg közvetítése, a mondanivaló átadása – továbbá nem „a szép magyar beszéd ápolása” stb. – a feladata, úgy az irodalomtörténeti alapozású színházkritika is beláthatná: a szöveghűség önmagában még nem ellensége az újraértelmezésnek. Épp a magyar nyelv ismerete híján a teljes textust „hozomra” (ahogy maga nyilatkozta: akusztikai benyomásainak engedve) vállaló Salvat mutatkozott a legradikálisabbnak a szereplőszaporító, figurások-szorozó megoldásban.

A színház ugyanis – ellentétben az irodalom jelentéstani, stílári és egyéb mérlegeléseivel, az alkotás objektumába be nem

avatkozó vizsgálódásaival – a maga természetének teljességgel megfelelő módon főként azzal kísérletezik, hogy a főalakok szövegeit több emberi, színészi szubjektum között fölosztva szabaduljon meg azoktól a következtetlenségektől, sőt tán képtelenségektől, melyek a nagy szövegegységeknek egy-egy főfigurához (így Ádámmal, Luciferhez stb.) való kizárólagos hozzárendeléséből erednek. Az *ember tragédiája*, lévén egyfelől stációs dráma, másfelől hőseit rendre új és új jelmezbe bújtató dráma, tápot is ad a szereplőszaporító eljárásnak. Gondoljuk csak meg, hogy az álomba merülő, önmaga sorsát álmódó Ádám szituációja eleve indokolja két (színpadi) Ádám létét: az álmodót és az álmodottét. Az még ebből az aspektusból szemlélve is nyugtalanítóbb, hogy ki is az álmodott Éva (azaz ki formálja meg)? A drámabeli időmúlás adekvát módon érinti az idősödő Ádámot és a történelmi-társadalmi formációk sorában elaggó földi világot, emberiséget. Minimális következményként kézenfekvő, hogy a színház legalábbis egy fiatal és egy javakorabeli színészre ossza Ádámot. Az ilyesfajta kétosztatúság szinte mértániasan világosabbá teheti az Úr – Lucifer, az Úr – Ádám, az Ádám – Lucifer dichotómiákat. Felszínre hozhatja, hogy az ellentétes, ám önmagukban szilárdan-egy elvek vezérelte Úr és Lucifer önmagában is éppúgy hasadt személység, ahogyan Ádámban mindig legalább két én csatázik. A drámaköltészet (az irodalom) számára ez a szöveg álomszínpadán bármiféle beavatkozás nélkül, elemien evidens – a drámajátszás folyamán, személyes létté élve korántsem az, sőt maga az érthetőség is veszélybe kerülhet.

Azt a műbe radikálisan beavatkozó rendezők sem vonták kétségbe, hogy *Az ember tragédiája* az egyes ember és az emberi nem létesélyeire, a lét lehetséges szabadságfokára vonatkozó filozófiai gondolatok poézissé sűrítése. E költői, drámai sűrítésen belül primátusa van a specifikusan magyar, az 1849-es elbukást követő tragikus eszmerendszernek (annak ellenére is, hogy a *Tragédia* egy szinte véletlenszerű utaláson kívül óvakodik bármiféle

közvetlen magyar kötődéstől). Madách műve e vonatkozásaiban olyan univerzális és extenzív, hogy nem is igen lehetne csorbítani. A leggyakoribb színpadi módosításnak nevezhető figuratöbbszörözés inkább erősíti a mű vitadráma jellegét, ezzel váratlanul előtörő modern felhangjait is.

Néhány példa – a teljesség igénye nélkül – a szöveggel konfrontáló s mégis a szöveghez simuló alak-kettőzésre, alakháromszorozásra. *Ruszt József* – aki hagyományos, iskolajáték-szerű változatokat is jegyez – 1983-ban *Zalaegerszegen* Ádám a színeken belüli, pillanatnyi diszpozíciója szerint tagolta az első ember verses passzusait. Így önmagával való élénk vitaszituációba hozta a „lelkesült”, a „közömbös” és a „csüggedt” Ádámot. Itt nem bontható ki, miként háramlott ez át az Évákra, és milyen ironikus keretek közt írható le a kedves bácsikaként ábrázolt Úrnak és játékszer-(báb-)másának viszonya. 1988-ban *Illés István* győri értelmezésének a fénythozó Lucifer volt az izzószála: az ő sugárzásában – mint egymás testéből, *egytestéből* kimozduló két alak – a fiatal Ádám és a megfáradt Ádám váltotta egymást (a két pólus közt fatálisan hátrahagyva az ereje teljében levő Ádám hiányát). *Beke Sándor* 1993-ban, a szlovákiai Komáromban Ádám föltételezett énjeinek zladó vagy beletörődő voltát tette figuraválasztóvá. A díszlet vertikális és horizon-

tális osztatát, kétszeres kétpólusosságát emlékezetünkbe idézve, az Éva-kettőzést tudva azt állíthatjuk: ő volt a legradikálisabb a főalakok számának ésszerű gyarapításában (még túlzásba is esett, további alteregókkal, így a gyermeki énnel kissé összezavarva a modellt). Ricard Salvat a három emberi életkor – három színész megoldást

*A szöveghez ragaszkodó színházi tolmácsolást, a húzások-átcsoportosítások nélküli előadást szokás lenézően „muzeális színjátszásnak”, ókonzervatív rendezői közelítésnek tekinteni. Pedig amiként végre-valahára a színháznak általánosan el kellene fogadnia azt az elvet, hogy nem a szöveg közvetítése, a mondanivaló átadása – továbbá nem „a szép magyar beszéd ápolása” stb. – a feladata, úgy az irodalomtörténeti alapozású színházkritika is beláthatná: a szöveghűség önmagában még nem ellensége az újraértelmezésnek. Épp a magyar nyelv ismerete híján a teljes textust „hozomra” (ahogy maga nyilatkozta: akusztikai benyomásainak engedve) vállaló Salvat mutatkozott a legradikálisabbnak a szereplőszaporító, figura-sokszorozó megoldásban.*

vélte üdvöztetőnek, s a három-három Ádám és Éva mellé (fölé) megháromszorozott Urat rendelt! Bár durva „snittjei”, nehézkes áttünései miatt az Ádám- és Éva-többszörözés sem vált be, az Úr esetében már kétségtelemé lett: a Teremtő szövegében Madáchnál nincs három különféle aspektus. Hiába volt az eseménysor néma szemlélője az egyik Úr, hiába vett részt derűs csönddel minden teremtő aktusban a másik, s hiába maradt a szöveg a harmadiknak: az Úr mégis *hárman voltak, és játszottak egymással*. Még így sem futotta négyórányi tartalmas, szakadatlan jelenlétre: a három kevesebb lett az egynél. A suta szentháromság-(?) gondolatot a madáchi koncepció lerázta magáról.

A figuratöbbszörözőkkel ellentétes oldalon igen népes a figuraelhagyó rendezők tábora is. Míg a többszörözők a szövegek megosztásával, a több Ádám szinkron vagy aszinkron fölléptetésével szeretnék arányosabbá, viselhetőbbé tenni a *Tragédia* túlsúlyosnak, sőt olykor kuszáltnak vélt filozófiai terheit (egyben közelebb jut-

ni az írói instrukciók minőségi kevertségén felülemelkedő, áttetsző scenikai képhez), addig a kíméletlen kurtitók szerint a textus porciózása, az Ádámrá (Évára, az Úrra) erőszakolt skizofrénia csak ront a helyzeten. Joggal írta egy kritika – Ruszt öt zalaegerszegi Ádámját pásztázva –: „kicsit sok az Ádámokból”. Az elhagyások közt a legtradicionálisabb, a madáchi elgondolással leginkább összeegyeztethető – s egyébként is megindokolható – az Úr testi valójának mellőzése. A csak a hangjával jelölt Úr a korlátlan hatalom abszurditása, megfoghatatlansága felé éppúgy billentheti a *Tragédiát*, mint a hit, az omnipotencia megnyugtatóbb világa felé. Az Úr személyes színre lépése viszont a mai eszünk számára vonzóbb antropomorfizációnak kedvez: az intellektuális és akarati küzdés, a szabadság értelmezéséért és bírásáért folytatott viadal esélyei ekkor kiegyenlítettebbek; „üdvösen hiányzik a transzcendencia”.

Az Ádám-sokszorozások lajstroma után már-már elképzelhetetlen, hogy akadt rendező, aki éppen Ádámot vonta hátrébb az első vonalból. *Borisz Lucenko* 1979-ben, Minszkben nem hagyta – nem hagyhatta – el a férfit, a férfi princípiumot, de Évát tette centrálissá: a női princípiumot. A korabeli szovjet kritika java terméséből véve az idézetet: „A színházi mese főhőse Éva lett, aki nemcsak az emberiség ősnnya, hanem minden emberi tett és kezdeményezés elindítója: ő az, aki először harap a tudás tiltott gyümölcsébe, rábírra Ádámot az isten ellen vívott harcra, kényszeríti, hogy kövesse a tagadás szellemét, Lucifert...” Ádámot, a hősi elemet fölváltotta Éva, az érzéki–érzelmi elem. Megoldódott a dráma egyik értelmezési dilemmája: Éva mint érzelmi–érzéki én lépett a létproblémák síkjára, ahol pedig legfőljebb Ádám árnyékában szokott volt hely jutni neki. (A teljes horizonthoz tartozna a másik véglet: azok az előadások, melyek csak Ádám koloncát látva Évában, szabadulni igyekeztek a hősnőtől, amennyire csak lehetett.)

Épp e zárójeles mondattal összefüggésben tudunk olyan (Szovjetunió-beli) rendezésekről, amelyek nem csupán szereplőket, hanem politikailag, ideológiailag ké-

nyesnek ítélt színeket hagytak el. Lucenko ugyan a londoni színt dolgozta ki a leghatásosabban (két malomkőszerű díszlet-elem darálta közös sírba a szereplőket. Ez a közös sír a szovjet színházakban *Jurij Ljubimov* híres *Hamletje* után roppant kedvelt metaforikus elemmé vált, divatja Magyarországra is átcsapott, még egy-két éve is volt szembetűnő nyoma) – kollégája, a grozniji *Mihail Szolcajev* viszont 1979-ben a londoni és a második prágai képet is kihúzta, hogy a forradalmi Párizsra a falanszter ridegségével mondja ki: ez lett a nagy eszmékből! Magyarországon (és a ritka, sokszor nem is hivatásos színházi külföldi színrevitelek alkalmával) a londoni szín elhagyása föl sem merült, hiszen 1970 után egyértelműen ez a szín (a kapitalizmus kritikája) vagy a falanszter-szín (a „szocializmus” kritikája) vált a *Tragédia*-játszás aktualizálásának kulcsává. Kivételes az olyan előrelátás, mint *Paál Istváné* (1980-ban, Szolnokon): ő ráértett a tizenharmadik, úrbeli, és a tizenegyedik, jégvidéki szín keserves ezredvegi időszerűségére. A londoni szín kiemeléseinek legékeesebb példája a hajdani Huszonötödik Színház 1974-es, kollektív *M-A-D-Á-C-H-a*, a szétszerelt *Tragédiából* sűrített és miniatürizált (egyben túlnövesztett) modell. Iglódi István és *Szigeti Károly* rendezése mindenestül belehelyezte a drámát a vadkapitalizmusba (ellenpontjaként azoknak a heroizáló, poétikus forradalmi látomásoknak, melyek e félig-meddig alternatív társulat repertoárján ugyancsak szerepeltek).

A közelmúlt *Tragédia*-bemutatói közül kettőnek a rendezője: Szolnokon Paál István, majd Miskolcon, 1984-ben *Csiszár Imre* elemezte végig legkövetkezetesebben (bár homlokegyenest eltérően) a művet. Paál szerint nem a 19. század közepének hegeli (vagy kanti) inspirációi felől érthető meg a dráma, s onnan nem is magyarázható a zsenialitása. Preabszurd vízióként viszont méltó társa *Samuel Beckett* katasztrofista rémképeinek. Paálnál az Úr, Ádám és Lucifer alá- és fölérendeltségi viszonyait nem az állandóság, hanem a forogandóság kormányozta, a „Hiú ember!

próbáld s szörnyet bukol” kulcssorának jegyében. A rendező nem mechanikusan osztotta ki a rengeteg szerepet (minden színésznek jusson két-három, lehetőleg harmonizáló feladat: rossz hagyománya ez a nagy társulatot igénylő *Tragédia* játszásának) – az vezérelte, hogy mindenkit bezárdjon a maga paradoxonába. Ezért lett az Urat játszó színész A Föld szelleme is; az abszolút matéria nélküli lényeg és a kizárólag a matériában létező lényeg: két szabadsághiány mint két-egyazon test jelent meg előttünk. Ugyanígy a hierarchia abszolút csúcán álló Úrnak: az Urat alakító színésznek kellett kapnia az egyiptomi szín halálra korbácsolt rabszolgáját: a hierarchia leghitványabb páriáját is. Az előadás elhagyta a „Mondottam, ember: küzdj’ és bízva bízzál!” záró sorát, a 4140 sor közül mindig is a legvitatottabbat (lett is ebből nagy, vádló vita). Kétségtelen, hogy Szolnokon lényegében már önmaga lehetséges ellentétéként – de a teljesség érzetét keltő, modern opuszként játszották *Az ember tragédiáját*. A maroknyi színészcsapat, a filosznek is elsőrangú Paál kialakította kamarajellel megszabadította a művet sokat hangoztatott nagyzenekari karakterének rendre kísértő diszsonanciáitól. (Tartozunk annyival *Épp Kaidu* asszony 1971-es tartui bemutatójának, a rendező emlékének, hogy Paál *Tragédiájáról* szólva ezt is megemlítsük előzményként.)

A makacs és következetes elemzőnek tartott Csiszár Imre nem az eszmélkedés egy évszázaddal későbbi stádiumából, nem a jelenkori időpillanattól akarta megérteni és megértetni a darabot. Épp ellenkezőleg, úgy találta: csakis a megírás ideje, helye, körülményei szolgálhatnak eligazítással a problematikus kérdésekben. Az a magyar provincialitás, szellemi árvaság, érzelmi magány, a ragyogó talentumnak az az ingadozása és tétova önbecsülése, mely egyként rányomta bélyegét a készülő alkotásra. Csiszár képzeletében úgy jelent meg a *Tragédiát* író Madách képzelete, mint ami dehogyis hatol – nem is hatolt soha – a Nemzeti színpadáig: ez az író, ki *Arany János* akadémiai trónusa és génusza elé is oly félve bocsátotta kéziratát, örült, ha ud-

varházának kapujáig szabadon futhatott a pillantása. Miskolcon tehát amolyan falusi, népi, vásári játék imitációjából indulhatott az előadás: maga az író, Madách játszatta el ház népével a leírtakat, hogy ne menjen pocskéba az írásra tékozolt ezernyi óra. Ebben a kedvesen bumfordi falusiasságban hitelesen megképződött az emberiség paracicsomi gyermekkora, és a legfogasabb létkérdések is a józan paraszti ész természetelvű magyarázatait, enyhén ironikus válaszait kaphatták. Míg Paál abszolúte elszakította a művet az alkotótól (ezzel is Beckett egyes eszméit támasztva alá), Csiszár mintegy visszaszolgáltatta Madáchnak az irodalomtörténet, a színház, a rengeteg elemzés (vagy akár az Arany eszközölte javítások) által elorzott művet. Ebből a kezdő állapotból, udvarházi színjátszásból egy következetesen végigvitt elem, őselem, a Luciferhez rendelt tűz (fény) valamennyi színben való anyagi megjelenítésével olyan koherens, magasrendű értelmezésig jutott, amely már azt sugallta, hogy az ország első színházában ülünk (fokozta ezt az érzést 1984-ben a miskolci premier és a reprezentatív, centenáris budapesti premier rivalizálása, kiegészülve a szellemi versenybe ugyancsak benevező Zalaegerszeg rusztiádájával). A láng a falanszterjelenetben, a göreb alatt hunyt ki. Az emberlét a fénytelenységbe hamvadt, majd – így részint kivédve a záró sor keltette mindenkori gondokat – visszatért eredendő közegébe: Madách hajlékába. Az Úr és Ádám fraternizálása (átkarolták egymást, egymásra utaltak) túlzottan is megfosztotta nagyságától a művet, bár nem lekezelőleg érzékeltette: a *Tragédiába* annyi fér és nem több, mint amennyi egy vidéki kúria jó könyvtárral rendelkező kisnemesi urának ragyogó tehetségébe is férhetett. (Jellemző, hogy e fraternizálásból egyesek Madách „rossz” feleségére, *Fráter Erzsikére* történő verbális célzást is kihallottak.) Csiszár elhárította a kamara-megoldást. Ő szimfóniát játszatott, falusi hangszereken.

Bárki nyúl is *Az ember tragédiájához*, kimondva-kimondatlanul az a szándék és remény vezet, hogy legjelentékenyebb nemzeti drámánk, drámai költeményünk

rendelkezik egy bizonyos, rejtőzködő elemi formával. Író, rendező, színész, elemző, tanár ezt a burkolt tökélyt szeretné kihántani a maga kivételességét mindenkivel megéreztető, de egyértelműen senkinek sem bizonyító, talányos alkotásból. E reménytelen, de szükségszerű vállalkozás hősiessége vezette a roppant invenciózus filológus, *Striker Sándor* tollát is, amikor megírta, majd hosszas csiszolgatás után a maga költségén közreadta *Az ember tragédiája rekonstrukciója* című könyvét (ehhez második kötetként a mű szövegkiadása: az „érintetlen” Madách-féle változat járul). Annyi színházi (re)konstrukció után most végre ismét egy irodalmi, eszmetörténeti rekonstrukció.

A szerző Madách sokáig csak töredékesen ismert (elég csekély terjedelmű) ifjúkori pályamunkája, a *Művészeti értekezés* nyomán Madáchot Madáchcsal: a dramaturgiai summázatot a *Tragédiában* érvényesülő elvekkel szembeesíti. Ez az eljárás tagadhatatlanul jogosult – például Beckettnek *Marcel Proustról* írott 1930-as tanulmánya is jó iránytű magukhoz a Beckettművekhez. Persze akadhat, akinél megbolondul a mágnes: manapság például *Spiró György* elméletileg sokszor az ellenkezőjét prédikálja annak, amit drámaíróként a gyakorlatban megvalósít. Striker tán túlzottan is zökkenőmentes illeszkedést mutat ki elmélet és megvalósulás között. Ez egész könyvére jellemző: mindig él a gyanúperrel, és mindig az derül ki, hogy végül is nem volt ok óvatoskodni. Ezzel együtt igazán gondolatgazdag az *Értekezés* és a *Tragédia* párhuzamos követése.

Mintaszerű a második részben (*Az erkölcsi elvi gyökerei: Kant és Madách*) a mű négy (akár egymásban is jelentkező) interpretáció-típusának összefoglalása, Kant etikája, minden másnál fontosabb hatása felé kifuttatva, s e hatást igazolva is. Striker komoly adut játszik ki: olyan kártyát, amely szinte-szinte mindenki másnak a kezében volt, csak valamiféle „kártyavakságában” nem vette észre. Így ír: „A *Tragédia* főkérdése morális: az erkölcsös magatartás, a döntési szabadság kényszerére adható válaszok lehetőségeit kutatja. Ez Kant etikai

munkáihoz vezethető vissza... Az általunk javasolt Kant-alapú megközelítést végül is alig néhány tanulmány veti fel, ezek közül is elsősorban a külföldön írottak. Ennek alapján fölmerül a kérdés, hogy vajon mi az oka a kanti gyökerek évszázados elhallgatottságának? ...A választ a probléma *tudattalan kezelésében* jelölhetjük meg... Ezt másként megfogalmazva a *látszólagos evidencia* elvének is nevezhetnénk... Vagyis *Az ember tragédiája* esetében a kulcskérdést oly evidensnek vették, hogy explicit módon nem is foglalkoztak vele – ez azonban megakadályozta a mű hiánytalan rekonstrukcióját és értelmezését... Mentségükre szóljon, hogy nem azt olvasták, amit Madách Imre eredetileg leírt.”

A szakember önbecsülésének, erkölcsi méltóságának záloga, hogy – ha nyomukra bukkant – a látszólagos evidenciákat ne hagyja tovább tenyészni. Striker többféleképp közelít az „érintetlen” (értsd most: az Arany által javított) szöveghez. Különösen megfontolandók kvantitatív és korrelációs táblázatainak tanulságai – bár napestig dülhatna a vita arról, hogy az Urat nyelviileg megjelenítő *isten* szó (keresőelem) minden tekintetben adekvát párja-e a Lucifert megjelenítő *nem* szó (keresőelem)?! A 'szabad' + 'szabadság' és a 'tudás' + 'tudomány' keresőelem-kettősökbe, szópárokba is bele lehetne kötni. Az eredeti és az Arany javította textusok dialógusa azonban végül is a konkrét összevetéskor izzik föl. A *Rekonstrukció II.* fejezetben dőlnek el a dolgok.

Azazhogy nem dől el semmi. Striker is hol Madách, hol Arany megoldását tartja jobbnak. Nyelviileg – helyességében, stílusában, versmértékében – szinte mindig Aranyét; filozófiailag szinte mindig Madáchét. Csakhogy mintha szem elől tévesztené, hogy a formailag rosszabb megoldás nehezen hordozhatja a teltebb, zártaabb, eredetibb gondolatot. Így hát általában döntetlenre adjuk magunkban az olyan – filológiaiilag nagyon is fontos – kérdéseket, vitákat, mint hogy a „döre szikra” (Madách) vagy a „gyöngye lámpa” (Arany) van-e inkább a helyén? Mindkét szókapcsolat mellett lehet érvelni.

A kardinális szövegkérdések száma mehökkentően alacsony, de – bár egy nemzeti klasszikus szövege nem lehet „népszavazás” tárgya – a tanári munkában középiskolás és egyetemi szinten is gyümölcsöző az elemző összehasonlítás. Indokolt a *dacol* ige németes részeshatározói vonzatainak sokszori említése. A „Daczolhatok még istennek, neked” sort

Arany valóban csak a nyelvhelyességre ügyelve igazította a „Daczolhatok még, isten, véled is” alakra. Ezzel kiiktatta, hogy Ádám „mind istennel, mind Luciferrel szemben, az említett erénnyel és bűnnel szemben” foglalja el pozícióját. (A színházi dramaturg valószínűleg egy tollvonással a „Dacolhatok még istennel, s veled” mondatot kreálja: az eredeti ellen sem vét, a versemértékét is megőrzi, a helytelen esethasználatot is kiküszöböli.)

A negyedik részben a *Tragédia*, valamint *Multatuli* (Eduard Dowes Dekker) holland író regénye (*Max Havelaar...*) párhuzamos ideatörténeti és strukturális vizsgálata valóságos nyo-

mozói bravúrmunka. Rosszmájúan azt mondhatnánk: Striker titkon szinte kesereg, hogy a „mélyenülő szemű, bajuszos”, „törékeny alkatú, elveiért meghurcolt, sokat szenvedett, hivatalából felmentett” hollandus, a Madáchra külsőleg is olyanmilyira hasonlító író, erősen betegeskedve bár, de több mint két évtizeddel túlélte Madáchot, és házasságának válsága is más kifejtetbe torkollott... Itt nem annyi-

ra az egymástól persze független, más műfajú alkotásokra vetül új, éles fény: inkább az uralkodó – alattvaló (ha tetszik: Úr – Ádám) viszonylat világosodik meg, a múlt század utolsó harmadához érkezett világban.

Visszatérve befejezésül a Madách „kontra” Arany rekonstrukcióra: Striker

*A szakember önbecsülésének, erkölcsi méltóságának záloga, hogy – ha nyomukra bukkant – a látszólagos evidenciákat ne hagyja tovább tenyészni. Striker többféleképp közelít az „érinthatetlen” (értsd most: az Arany által javított) szöveghez. Különösen megfontolandók kvantitatív és korrelációs táblázatainak tanulságai – bár napestig dülhatna a vita arról, hogy az Urat nyelvileg megjelenítő isten szó (keresőelem) minden tekintetben adekvát párja-e a Lucifert megjelenítő nem szó (keresőelem)?! A 'szabad' + 'szabadság' és a 'tudás' + 'tudomány' keresőelemkettősökbe, szópárokba is bele lehetne kötni. Az eredeti és az Arany javította textusok dialógusa azonban végül is a konkrét összevetéskor izzik föl. A Rekonstrukció II. fejezetben dőlnek el a dolgok.*

sosem csinál a szövegbolhából – pontot az i-re. De az a kis *i* ugyanúgy sorsdöntő számára – ténylegesen és jelképesen is –, mint ahogy „egy *i* miatt” mennek öltre a *homouszion* és a *homoiuszion* elvét vallók a *Tragédiában*. Nem kerüli el figyelmét, hogy az *isten* szót hol (és mióta) nyomatják kis *i*-vel vagy nagy *I*-vel (isten; Isten) a szövegben. Tökéletes biztonsággal lel rá arra a helyre, ahol az „új Istent nem találász” durva elírás, hiszen az új Isten (Péter apostol Istene) éppenséggel kinyilatkoztatja magát. A „rég i istenek” köre nem bővíthető még egy, egy új rég i istennel, mivel – instrukció – „Az isten-szobrok szétporladnak”.

Beszéljen bár az Arany-féle változat puritánabb, szemérmesebb nyelvezetéről, közölgjön bár a függetlenségben (holland) karikatúrát: Striker Sándor mindig a kis ügyekből indul, a látszólagos evidenciák ellen fordul – hogy följebb hághasson, hogy alapeszméit súlykolja. Egy *i* miatt is fölveszi a harcot. De hát nem ezért teszünk mindent? Nem egy *i* miatt?

Tarján Tamás