

Madách metaforákból épített katedrális *Az ember tragédiája* metaforaszövevei

SZOLNOKI TIBOR

magyar–történelem–filozófia szakos mestertanár,
a Madách Irodalmi Társaság tagja
szolnokitibor55@gmail.com

The Imre Madách Bicentennial, the playwright of *The Tragedy of Man*, can give a great impetus to the research of his essential work in the sense that its poetic inventions are adequately represented in the history of reception, presenting a high-level application of their stylistic apparatus. This thesis provides an insight into the construction of the metaphorical structures of *The Tragedy of Man*. The repetitions and forward and backward references to certain tropes form a metaphorical net, a field of meaning, which, in addition to the biblical allusion system and the process of dramatic actions, make the direct line of thinking of the work accessible and understandable. The study mainly compares the variations of seven fundamental metaphors, among which some appear only three times, such as the lust of the beverage water or [the fire of] the bonfire, but others carry much larger and more depressing ideas, such as the sinful misery or the noble struggle and noble liquor.

Keywords: *fabric of metaphor; chain of metaphor; extended metaphor*

Az ember tragédiája költője, Madách Imre bicentenáriuma lökést adhat a fő művére irányuló kutatásnak abban a vonatkozásban is, hogy annak poétikai invenciói méltó helyre kerüljenek a befogadástörténetben, a stilisztikai eszköztáruk magas szintű alkalmazását prezentálva.

Jelen dolgozat a *Tragédia* metaforikus szerkezeteinek építkezésébe enged bepillantani, ahogy bizonyos szóképek az ismétlődéseikkel és egymásra való előre- és visszautalásaikkal olyan metaforikus hálót, jelentésmezőt képeznek, amelyek a bibliai utalásrendszer és a drámai akciók processzusa mellett a mű közvetlen gondolatmenetét teszik megragadhatóvá és követhetővé.

Leginkább hét ilyen alapmetafora variációit szembesíti egymással a tanulmány, amelyek között akadnak olyanok is, amelyek mindössze háromszor bukkannak fel, mint az ital víz kéje vagy a máglya [tüze], de olyanok is, amelyek jóval nagyobb és nyomasztóbb gondolatokat hordoznak, mint a bűnös nyomor vagy a nemes küzdés és a nemes szesz.

Kulcsszavak: *metaforaszöveg, metaforalánc, továbbbszőtt metafora*

„S kivált, ha még dalt hallok és zenét,
Nem hallgatom a szűkorklátú szót”
(Madách 2014: 1234–1235)

A stilisztikai szakirodalom példái között nem, vagy csak elvétve szerepelnek költői képek Madách Imrétől – s ami a legfájóbb – a *Tragédia* több mint négyezer sorából.

A tanulmány célja, hogy bemutassa, illetve bizonyítsa, hogy eme méltatlan mellőzés nehezen indokolható és tartható. A drámai költemény legfőbb poétikai eszköze a szókép, a metafora. Nem egyszerűen díszje annak, hanem a lényege – olyan jelentéstartalmak hordozója, amit a *szűkorklátú szó* fogalmi jellege nem bírna el (Balázs 2023: 215, 234). Ha ennek a helyzetnek az okait firtatjuk, a következők állapíthatók meg.

Madách költői tehetsége már a kezdeti időkben is a kortársak meghatározó többsége szemében felemás megítélés alá esett. Bizonyára ennek is betudható az, hogy a mai napig szinte kötelező róla szólva a poétikai teljesítményét lekicsinyelni hol a verselése, hol a helyesírása miatt, hol csak divatból.

A *Tragédia* alábecsülésének másik oka ideológiai eredetű. Kétségtelen, hogy Madách műve az emberiség legnagyobb és legszentebb eszméinek a történetét és természetét mutatja be, s ez a koncepció – mind a mai napig – rendkívül megosztja a mű befogadását. Egyaránt támadják balról és jobbról: a katolikusok megegyeznek ebben a protestánsokkal, a keresztények a nyíltan ateistákkal. Sajnálatos módon a tartalommal szembeni ellenérzéseknek a művészi forma, a stilisztikai értékek is akarva-akaratlanul a kárvallottjai.

Nem állítjuk, hogy a hazai stilisztikai szakirodalom elméleti felkészültsége akadályozná meg a kutatót, irodalmárt és nyelvészt abban, hogy Madách képes beszédét a maga méltó helyén értékelje. A metafora, a trópus Arisztotelész és Quintilianus óta középponti eleme a retorikának. Az európai költészet legjobbjai edződtek a tanaikon és a szövegeiken. A pesti piaristánál a klasszikus gimnáziumi képzésben jeles Madách nyilván betéve tudta a költői elméletét. Mindemellett ráillik Petőfi önmeghatározása, ars poeticája – *Nem verték belém bottal a költészetet / Lelkem iskolás szabályoknak sohasem engedett* [A *természet vadvirága* című versében] –, valamint Kepler mondatai: *De a szabályt, a mintát hagyd pihenni. / Kiben erő van és Isten lakik, / Az szónokolni fog, vés vagy dalol, / Ha lelke fáj, szívrázóan zokog, / Mosolyg, ha a kéj mámorát alussza. S bár új utat tör, bizton célra ér [...] Miért tanulnád mindig, hogy mi a dal* (Madách 2014: 2534–2539, 2561. sor).

Végül a közismert magyar kishitűség is árnyékot vet *Az ember tragédiájára* – mintha eleve el sem lehetne képzelni azt, hogy egy vidéki középbirtokos magyar nemesember írhatna világirodalmi rangú költői művet Goethe vagy Byron után az emberiségköltemény műfajában.

Jelen tanulmány nem kívánja a metaforák teljességét számba venni a drámai költeményben – ez szinte monografikus téma lenne –, megelégszik azon szóképek olyan szerkezeteivel – konkrétan héttel –, amelyek rendre átszövik a 15 színre tagolt drámai szerkezetet, és olyan jelentéstöbbletet eredményeznek a mintázatuk nyomon követése révén, amely nélkül nehéz lenne Madách fő művét értelmezni vagy előadni. (Az Éva evangéliuma című tanulmányomban érintem a Nemzeti Színház 2002-es díszelőadásának elképesztő méretű szövegcsonkolását, illetve hadd hivatkozzak a Nádasdy Ádám-féle prózafordításra, amelyről a XXXI. Madách Szimpóziumon tartottam előadást. Szolnoki 2023ac)

Érthető lehet a tanulmányban vállalt önkorlátozás, hogy a témaként megjelölt metaforaszövegek alatt ebben a tanulmányban csak a metaforalán-cokra – vagy más kifejezéssel – a tovább szőtt metaforákra koncentráljunk (Gáspár 2002: 41).

Ha a legfontosabb terminológiai kérdés az lenne, hogy voltaképp mi a különbség a metafora mint elemi kép és az általam munkacímme metaforikus szövetnek titulált metaforikus szerkezetek közt, akkor azt a *máglya* metonímia és a *nemes* kulcsmetafora egyszerű ismétlődése helyett az alapmetafora tovább szövése, jelentés-gazdagodására utalva tudnám megválaszolni.

Nyilván szinte megszámlálhatatlanul előfordulnak a *Tragédiában* egyszerűbbek is, mint a szűkebben értelmezett szókép, a metafora, a hasonlat, metonímia és a többiek (Quintilianusnál összesen 14), amelyek előszámlálása önmagában is sziszifuszi munka lenne. Az *előítélet* fogalma pl. nyolcszor bukkan fel a mű teljes szövegében, de szinte mindannyiszor mást és mást jelent, és csak két esetben tekinthető szimbólumnak, a felvilágosodásra metonimikusan utaló ikonikus kifejezésének. Ismétlődik, de metaforikus szövetet nem hoz létre.

Hasonló konklúzióhoz vezethet az értelem kulcsfogalom felbukkanása a dráma szövegében. Először nagyon erősen – *Végzet szabadság egymást üldözi / S hiányzik az összhangzó értelem* (106–107) – ugyanebben a jelentésben, de merően más szóképben tűnik fel Ádám jóvoltából a londoni szín végén az utópiája legszebb mondatában: *Én társaságot kívánok helyette, / Mely véd, nem büntet, buzdít, nem riaszt, / Közös erővel összeműködik, / Minőt a tudomány eszmél magának, / És melynek rendén értelem virraszt* (3109–3114). Egyébiránt pedig Lucifer magának sajátítja ki a fogalmat, amivel önmagát definiálja mint *hideg számító értelem* (199). Kétszer is ekként használja: amikor kikacagja a rém- illetve álhírtől pánikba esett athéni tömeget: *Mi jó az értelemnek / Kacagni ott, hol szívek megrepednek* (945–946, illetve a zárószín utolsó nagy családi jelenetére szarkasztikusan: *Szép talán az érzelemnek, / De értelmemnek végtelen unalmas* (4044–4045).

De akár magukat az álomszíneket is fel lehetne fogni metaforikus makroszerkezetekként. Jelképpé emelve olyan szereplőket mint Miltiadész, Tankréd

vagy a drámai hőssé tett Danton, illetve Kepler. Olyan apróbb szövegrészleteket is középpontba lehetne állítani, mint Cluvia háromszakasos éneke a római műltről vagy Péter apostol látomásos nagymonológja. Lehetne még folytatni a londoni színt záró haláltáncjelenettel vagy az éppen Michelangelo, a meghívott művész szinte önálló epizóddá emelkedő drámai kitörésével. Már az is egy önálló tanulmány tárgyát képezhetné, ahogy a bizánci színen Lucifer a férfiról, Helené a nőről mond súlyos ítéletet ugyanazzal a metaforikus felütéssel kezdve: *Ládd, ilyen örült fajzat a tiéd* (1778) – *Csodálatos, minő örült nemünk* (1793). Az sem lenne haszontalan – kitekintve a *Tragédiából* –, ha olyan példákat is elővinnénk, mint a *Jónás könyve*, amelyben a próféta küldetésének harmadik fóruma – ti. a palota a benne mulatozókkal, miközben a várost Isten büntetése sújtja és fenyegeti – erőteljes párhuzamokat mutat a szcenírozás és a metaforikus nyelvhasználat tekintetében Madách VI. színével (miközben az ószövetségi kispróféta figurájának merőben ellentéte a *Tragédia* Péter apostola).

»What is the theory behind?«

Okkal vethető fel, hogy *Az ember tragédiája* metaforaszövevei elemzésének mi az elméleti háttere, mi a módszertana. Miért egyetlen és kitüntetett tárgyai ennek a tanulmánynak a metaforikus makroszerkezetek vizsgálata, holott a képes beszéd más struktúrái más szöveghelyekben hasonlóképp az ékes költői beszéd remekeiként számtalanszor megcsillannak.

Hadd idézzem fel e tárgyban azt az esetet, amely Balassi Bálint *Egy katonának* címmel emlegetett korszakos művével megtörtént. Varjas Béla vélte felfedezni benne a hárompillérű versszerkezet klasszikus megvalósulását a reneszánsz szimmetria, a klasszikus *sententia* és *pictura* költői beszédmódok arányos elosztásaként, amit Julow Viktor azzal támadt, hogy a hetedik strófában mindössze 3 paradoxonról eshet szó: *Az nagy széles mező, az szép liget, erdő sétáló palotájok, / Az utaknak lese, kemény harcok helye tanuló oskolájok, / Csátán való éhség, szomjúság, nagy hévség s fáradtság mulatások.*

A szakirodalom nem tudott mit kezdeni a végvári költő poétikai invenciójával - illetve azt mindenképp a maga elméletének Prokrasztész-ágyába kényszerítette. A debreceni professzor egyszerűen csak három paradox sort látott benne, holott a paradoxon nem szókép, nem metafora, nem trópus, csak gondolatalakzat. Az alakzatok esetében is történnek manipulációk a jelentéssel, de nincs meg bennük az a fordulat, mint a trópusok esetében [...]. A lényeges különbség: a trópus esetében van „fordulat”, van jelentésátvitel, az alakzat esetében nincs. (Adamikné Jászó Anna - 2019: 3–24).

A *hárompillérű versszerkezet* felfedezője, Varjas Béla pedig nem látta meg, hogy éppen a 7. versszak metaforikus szerkezete az, ami megbontja az

1. – 5. – 9. szentencia-szerű versszakok arányos építményét a leíró, életkép-szerű 2. – 3. – 4., illetve a 6. – 7. – 8. Balassi-strófák fölé emelve. Nem hajlandó észrevenni és értékelni a 7. strófa metaforikus emelkedettségét és rangját a valóban leíró képekkel szemben. Egészen egyszerűen a három metafora – merthogy azok – sajátos metaforikus szerkezetet hoz létre, ami a korabeli irodalomtörténészek látó- és fogalomkörén kívül esett (Varjas 1970: 479–491).

Nincs vita vagy akár eltérés a képes beszéd fogalmában, felfogásában. Olyan nyelvi kifejezőmód, mely szívesen és gyakran él képekkel, képes kifejezésekkel, szóképekkel. Mindeme stilisztikai eljárások közös vonása, hogy a nyelvi forma mást – vagy mást is – jelent (más jelentést is felidéz, másra is utal), mint amely tartalmat az adott nyelvi forma az adott kollektív nyelvi rendszerben szokott felidézni: a jelentés (utalás, denotáció) megváltozásáról, kibővüléséről, „átviteléről” van mindig szó. A nyelvi jelentésrendszernek efféle változtatása egyidős a nyelvvel, soha meg nem szűnő emberi tevékenység, s minden költészet origója, kiindulópontja (Szerdahelyi - 1979:177).

Abban a tekintetben sem érdemes vitát nyitni, hogy mit tekintünk szóképeknek: az a szövegelem, amelyben két különböző jelentéssík eleme vonatkozik egymásra, kapcsolódik össze, és szövegbe beépülve átvitt értelmű elemként funkcionál [...]. Ez úgy valósul meg, hogy a kép egyik eleme beleillik a szöveg szemantikai síkjába (ez a képelem az, amelyet hasonlítanak, azonosítanak [...]), a másik nem (ez az, amihez hasonlítanak, amivel azonosítanak). A képet tehát a két elem közötti szemantikai össze nem illés hozza létre (Szikszainé Nagy - 2007:409–410).

További kifejtésre és magyarázatra szorul, hogy a tanulmány miért a metaforikus szövet fogalmával jelöli a saját tárgyát.

Előszörban azért, mert ugyanezek fundamentuma minden esetben elemi szókép – metafora –, de a költő tovább szövi azokat a mű szövegében. Olykor más-más elvont fogalomra utalva a jelentésmezőben, olykor pedig maguk a metaforák is tovább bomlanak-variálódnak, mint pl. a *gép – tengely – kerék – kerékfog – főcsavar – gyűrű* fonata. Ugyanakkor tovább szőtt képnek sem lehet ezeket titulálni, mert azok a szakirodalom fogalomrendszerében vagy allegorikus vagy szimbolista kompozíciók (Szikszainé Nagy - 2007:455). A Hankiss Elemértől bevezetett komplex képek kategóriáját sem lehet rájuk kényszeríteni, egyrészt azért, mert az többszörös metafora és más stilisztikai alakzatokkal kombinált metafora (Hankiss - 1985:490), másrészt Madách költői művében a makrostruktúra szintjén jelennek meg, s biztosítják a kitüntetett metaforafonat révén a művész jelentésbeli-gondolati koherenciáját (a szövegtani strukturális megközelítéshez lásd: Balázs 1989, 1994, 2007).

Ha nem a terminológia, hanem mint jelenség felől közelítünk a metafora-szövet névvel illetett szóképekhez, illetve magára a képes beszéd eme különös

nemére fókuszálunk, különös párhuzamot kínál Németh László *Iszony* című regénye. Ebben a főhős, Kárász Nelli artemiszi karaktere, archetípusa hasonlóképp az egész műszövegben lassan fonódik-érlelődik. Az író tudatosan ékesíti fel a szövegtestet azokkal a metaforikus motívumokkal, amelyeknek az összecsengéseként a regény legvégén válik egyértelművé a görög istennő és az antik mítosz párhuzama a tanyai bérletbe szorult dzsentrilánnyal, aki a harmincas évek tipikus gazdag paraszti miliójében fuldoklik.

Ez a példa is alátámaszthatja azt a vélekedést, hogy ennek a metaforaszövegnek van egy harmadik funkciója: öltözteti a drámai vagy epikai jellemeket. Mint a testre szabott ruha, kiemeli és kifejezi a karakterek lényegét.

Dolgozatomban nagy hangsúly van azon, hogy *Az ember tragédiája* nagy idők szülötte és tanúja. A romantika még nincs túl a delelőjén – vagy inkább a börtön ablakából, majd a híres oroszlánbarlangból nem látni a hanyatlását.

„Madách műve sikerült és vegytiszta szürete a romantikának mint az utolsó nagy irodalmi stíluskorszaknak – s egyszersmind összefoglalása és lezárása is. A romantika korában a költői eszközök legfontosabbikává a metafora vált, mégpedig a többértelmű jelentésátvitel újszerű szóképi lehetőségeinek megteremtésével. A metafora intenciója »elsődlegesen ama konkrét különösség megragadására irányul, amelyet a nyelv sohasem képez le kielégítően, mivel a különöst olyan kifejezésekkel kénytelen megragadni, amelyek jellegük folytán mindig csak osztályait jelölik a különösnek. A metaforikus megnevezés részben át tudja játszani a különös megragadásának nyelv szabta határait«” (Kulcsár Szabó 1983: 107; belső idézet: Stierle - 1975: 181). Ebben az értelemben beszélek arról, hogy a költői kép túllép a *szűkhatárú szó* fogalmiságán, absztrakt voltán.

A posztmodern irodalom és a kortárs szemléletű irodalomelmélet jelenthet veszélyt Madáchra és a drámai költeményére nézve. A kommunikáció nagyarányú térhódításával függ össze (a továbbiakban egy kortárs prágai magyar költő munkásságáról esik szó), hogy Papp Imre verseibe is jelentékenyen benyomult az élőbeszéd. A kötetlen, esetenként – stilisztikai értelemben – fésületlen versbeszéd visszaszorítja a szóképeket, a hagyományos képes beszédet (H. Tóth 2014: 43). Ugyanezt a jelenséget konstatáltam Nádasy Ádám Tragédia-fordítását kézbe véve, aki kortárs magyar költőként nem kevesebbre vállalkozott, minthogy *Az ember tragédiája* drámai költeményt prózára, illetve a mai magyar köznyelvre lefordítsa. Az eredeti költői mű és a prózafordítás összevetéseként készült a *S kivált ha dalt hallok és zenét / Nem hallgatom a szűkhorlátú szót* című tanulmányom (Szolnoki 2023c).

A tanulmány argumentációjaként – merő önkényből és elfogultsággal – hét olyan metaforaszöveget állítok az olvasó elé a műegészből ebben a tanulmányban, amelyek akár önmagukban is bizonyíthatják állításomat: ha költői nyelvről beszélünk, akkor a *Tragédia* képes beszéde megkerülhetetlen klasszi-

kus minta kell, hogy legyen, illetve hogy a metafora variációi dinamikájában mutatják meg a *Tragédia* gondolatmenetét.

1. Az ital víz kéje

Szoros kivételképp ez a szókép szerepel Szathmári István *A magyar stilisztika útja* című kötete második, bővített kiadásában mint példa, több, másoktól vett idézettel együtt – a rá vonatkozó konkrét megjegyzés nélkül. Még két citátumot szentel a neves nyelvész a *Tragédiának*: az egyik ugyanaból a harmadik színből: *Szemem, fülem lemond szolgálatáról, / Ha a távolnak kémlen titkait* (390–391), illetve a harmadik – *sok az ember, kevés a foka* –, ami voltaképp szállóige. Inkább alakzat, mint szókép, inkább figura, mint trópus. A *Tragédiában* nem is így hangzik: *Ha isten vagy, tegyed, / Könyörgök, hogy kevesb ember legyen, / S több foka* (3913–3915) (Szathmári 2008: 90).

Nem lehet az *ital víz kéjét* kiszakítva értelmezni sem a szűkebb, sem a tágabb kontextusából.

Ádám a harmadik szín elején meglehetősen erősen fogalmaz: *Érzem, hogy Isten amint elhagyott, / Üres kézzel taszítván a magányba, / Elhagytam én is* (360–362). Majd – mintha meg se hallaná Lucifer gúnyos beszólását – hasonlóképp folytatja: *Mit is köszönjek néki? pusztá létem? / Hisz ez a lét, ha érdemes leszen / Terhére, csak fáradságom gyümölcse. / A kéjet, amit egy ital víz ad, / Szomjam hevével kell kiérdemelnem, / A csók mézének ára ott vagyon / – Amely nyomán jár – a lehangolásban* (371–377).

Ebből a gondolatfutamból jelen tanulmány tárgyát tekintve a legfontosabb az *ital víz kéje* metafora. A *csók mézének ára, a lehangolás* is figyelemre méltó szókép, komplex kép, de a méz mint a metafora hasonlítója más szöveghelyhez is köti – s talán még erősebben. Kepler szavaihoz a VIII. színben: *Minő csodás kevercse rossz s nemesnek / A nő, méregből s mézből összeszűrve* (2074–2075). Csak röviden a csók mézének áráról: a szexualitásra rádöbbenő Ádám (fontos bibliai motívum) legelső tudásaként a saját nemiségével szembesül – szeméremérzete támad mezítelensége miatt, s megtapasztalja mindazt, ami megelőzi, és azt is, ami követi a nemi aktust. A *csók mézének ára a lehangolás* hasonlítottja visszaköszön majdan az ébredő Éva szavaiban: *Utolsó csókod oly hideg vala* (4010). Ezzel a visszautalással pedig pontot lehetne tenni annak az áldatlan vitának a végére, hogy ti. Éva gyermeke kitől van, illetve hogy mikor fogamzott. Azok, akik az egyiptomi színre voksoltak, a kézirat eredeti (4033) sorára hivatkoztak, amelyben Lucifer ezt vágja Éva fejéhez: *Fiad bűnben, trón bíborán fogamzott*. Amit az 1863. évi második kiadás – Szász Károly javaslatát elfogadva – ekként módosított: *Fiad Édenben is bűnnel fogamzott*.

Nádasdy Ádám prózai fordításban eme kiemelt költői sorok oly szimplán – köznapian – hangzanak: *Az örömet, amit egy pohár víz nyújt, heves szomjúsággal kell kiérdemelnem. A csók édességének is ára van: az utána következő lehangoltság.* Azt kell konstatálni, hogy prózafordítás megbontja a Tragédia gondosan szőtt metaforaszövetét, s ára van annak, ha a szavakat felcserélgetjük. Amikor a római színben a szexualitásban megfáradt és attól megcsömörött Ádám felsóhajt, ilyen felismerések és kifejezések szakadnak fel benne: *Miért is vonz az a kék Tantalusként, / Ha Herculesnek ereje hiányzik, / Ha Proteusként nem változhatunk, / S egy megvetett rab, kínos hét után / Oly órát élvez, millyet hasztalan / Ohajt ura. – Vagy a gyönyör csak egy / Ital víz-é hát a meglankadottnak, / S annak halál, ki habjaiba dűl?* (1115–1122). Teljesen világos, hogy az *ital víz kéje* szóképet a gyönyör csak egy ital víz metafora megismétli.

De a prózafordításban ez utóbbi sem vált ki különösebb pozitív nyelvi hatást: *Vagy esetleg a gyönyör olyan, mint a víz: frissítő pohár annak, aki elfáradt, de halál annak, aki a hullámaiba veti magát.* (Nádasd Ádám – 2023:153) Értelmi zavart annál inkább. Madách művében e szöveghelyen ugyanis nem az *elfáradt* ember felüdüléséről van szó, amikor egy pohárnyi vízhez jut, hanem a szomjúhozás eleve szexuális tartalmú metafora: önmegtartóztatást jelent. Ennek merő ellentéte – ti. a gátlástalan élvezethajszolás – magának a szexuális gyönyörnek az elvesztése a tenger habjaiban.

Mintha a *Tragédia* költője finom intertextuális utalást tenne Vörösmarty ismert versére: *Mi az, mi embert boldoggá tehetne? / Kincs? hír? gyönyör? Legyen bár mint özőn, / A telhetetlen elmerülhet benne* (A merengőhöz). De az sem feledhető, hogy Ady szimbolizmusának egyik élményforrása a nemiség ambivalenciája: *Őrjít ez a csókos valóság, / Ez a nagy beteljesülés [...] Hóhérok az eleven vágys* (Meg akarlak tartani).

Nem feledhetjük, hogy Ádám szexuális csömöre – Madách kivételesen nem körülírja, hanem megnevezi – indította el ezt a szép erkölcsi tanfolyamot a *szép lányok kebelén* (ahogy Lucifer cinikusan közbeveti). Hippiá, a profi joggal hivatkozik magának a szexualitásnak a működésére: *Hát bírod-é őt vég nélkül ölelni? / S ha bírnád is, te, aki telhetetlen / Gyönyörre vágysz s hasztalan csapongsz, / Mert a kéjnek csak egy-egy elszakadt / Részét bírod egy-egy nőben találni, / Mig a szépség s kék eszményképe mindig / Elérhetlen varázsként leng előtted* (1104–1110). Még egy ide fonódó metaforaszál: amikor a római színben ugyanez a Hippiá pajzán dalt ad elő, a párhuzama szexuális értelme egészen szembeötlő: *Minden pohárnak / más a zamata – Minden leánynak / más a varázsa* (1184–1185, 1191–1192). Nem is szólva a pohármetafora felbukkanásáról, ami eleve a bordalok lírai műfajával rokonítja azt, illetve megerősíti az *ital víz* hasonlító szerepkörét.

Vissza is térünk az *ital víz kéje* metaforához, illetve annak kiemeléséhez. Nemcsak azért játssza a vezérdallamot ebben a metaforafelállásban, mert először szólal meg – a III. színben –, hanem mert a legtávolabbi dolgokat kapcsolja össze. Az *ital vízről* valóban először az életben maradáshoz elengedhetetlen vízfogyasztásra kellene gondolnunk, s ennek a testi szükségletnek a kielégítése még a legnagyobb szomjúság eloltásakor sem okoz kényszeret, még gyönyört sem feltétlen – ebben az esetben nem lennének alkoholisták. Maga a *kéj* a szexuális élvezet, sőt a kielégültség elvont fogalmának a metonímiája – ahogy ez a metaforaszöveg hímzéséből egyértelműen kitetszik. A motívum további ismétlődései a hasonlító és a hasonlított jelentése közötti távolságot szüntetik meg – döntően a VI. színben. De a záró színben is, ha Évától az Ádám álom előtti utolsó csókjára tett szemrehányó megjegyzésére gondolunk.

Ennek a költői képnek a körüljárása megerősíthet bennünket abban a meggyőződésben, hogy a *Tragédia* szóképei nem önmagukban állnak. Ellentétben a szállóigékkel – amelyeket akár le is téphetünk a szerves szöveg szövetéről – minimum a közvetlen nyelvi környezet által meghatározottak és meghatározhatók. De legalább ennyire fontos a műegész mint tágabb kontextus.

Még nagyobb kiterjesztésről beszélhetünk akkor, amikor az eredeti metaforák toposzokká terebélyesednek, mint pl. a híres alkaiozi *tenger – hajó* szóképek, amit Horatiustól Berzsenyiig, Petőfitől Adyig mindennapos költői eszközként koptat az európai és a magyar líra. Ezért nem tárgyaljuk az egyébként fontos üzenetet hordozó metaforát: *mély tenger a nép* (707) vagy ezeket a csodálatos sorokat: *a leánykebelben / Kivánom az előitéletet, / E szent poézist, múlt idők zenéjét, / Érintetlen zománcát a virágnak* (2820–2823). Mintha az utolsó képzavaros lenne – vagy csak két metafora összerándítása? Ti. a virágnak nincs zománca, legfeljebb hímpora – mindamellett persze a virág a szüzesség ismert toposza.

2. Gép → tengely → kerék(fog) → gyűrű

Madách művének talán legtöbbet emlegetett metaforája, amióta Arany János órásmester hasonlatával – és a hozzátapadt pejoratív jelentésárnyalattal – átitatódott a mű befogadástörténete. S különösen azóta, hogy a mechanikus szerkezetre utalás a deista Úr – ami egyébiránt fogalmi nonszensz – felfogását erősíti.

Mielőtt az ominózus soroknak aprólékosabban utánajárnánk a javítások és a betoldások útvesztőjében – *Be van fejezve a nagy mű, igen / A gép forog, az alkotó pihen. / Évmillióig eljár tengelyén, / Mig egy kerékfogát újítani kell* (13–16) – nézzük a metaforavariációk illeszkedését magában a *Tragédiában*.

Az Úr szájából elhangzó *gép* szóra Lucifer csap le: *Dicsőségedre írtál költeményt, / Beléhelyezted egy rossz gépezetbe, / És meg nem únod véges végte-*

len, / Hogy az a nóta mindig úgy *megyen* (98-101). (Tekintsünk most el attól, hogy a *nagy mű*, a *költemény* és a *nóta* maga is egy metaforalánc, amit talán Lucifer nem véletlenszerűen állít szembe az Úr géphasonlatával.)

A *gép* kifejezést – pontosan definiált fogalmi jelentésén túl, az első megszólalása átvitt értelmében – Ádám használja a XI. szín végén: *Ismét csalódtam, azt hívém, elég / Ledönteni a múltnak rémeit, / S szabad versenyt szerezni az erőknek. – / Kilöktem a gépből egy főcsavart, / Mely összetartá, a kegyeletet* (3089–3102). (El kell ismerni, Nádasdy Ádám próza fordításában pontosan helyettesíti a *kegyelet* kifejezést a szolidaritással: valóban az emberek közötti társiasság érzülete és attitűdje az, ami borzasztóan hiányzik a londoni szín polgáriasult és individualizálódott világából.)

A teremtett világot mint mechanikus gépezetet élénk állító kulcsmetafora további szövetének az aranyszála a *tengely – fogaskerék – gyűrű* motívumsora. Az Úr szavaira először a bizánci szín Ádámja utal vissza továbbszótt metaforaként: *Ne lelkesítsen többé semmi is, / Mozogjon a világ, amint akar, / Kerekeit többé nem igazítom* (1889–1891).

Egyébiránt Ádám nem kevesebbet mond, mint azt, hogy a társadalmi reformjaival és küzdelmeivel (a rabszolgák felszabadításával, a keleti despota, a perzsa uralkodó ellen viselt háborújával vagy a Szentföld felszabadítására felesküdtött keresztes lovagként) a teremtés művén akart igazítani, és ebben a szellemben kap majdan jogosítványt a zárószínen, az Angyalok kara himnuszában: *Ámde útd 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 dísz, ha / Engedi, hogy tégy helyette* (4130–4137). S. Varga Pál egészen más értelmet ad ezeknek a soroknak: *Az Úr nézőpontjából tekintve, az ember „dísz” nyer tőle azzal, hogy részt vehet az isteni terv beteljesítésében; az angyalok azonban, az emberi nézőpontra gondolva, szinte elszólják magukat a fináléban – olyasmiről akarják lebeszélni Ádámot, ami neki – kétségbeejtő gondolatai közepette – eszébe sem juthatott* (S. Varga 1997: 70). Jó példa ez a szakirodalmi hivatkozás arra, hogy olykor ideológiai (tartalmi) elfogultságok miatt vesznek el a legjobb sorok költői értékei.

Végül – ha jól tapintjuk a gondosan elvarrt metaforaszálakat – az Úrnak az utolsó szavaival saját kezdő mondatait kell folytatnia. Vagy akár korrigálnia. (Utóbbi megjegyzést azok kedvéért írom ide, akik az első színben egy deista Urat vélnek kihallani a soraiból, ami egyébiránt értelmezési hiba, hiszen ha szükséges valamikor is egy-két kerékfogát újítani, akkor az Úr mégiscsak jóval több mint az Aquinoi Szent Tamás-i első mozgató.)

A XV. színben maga az Úr sújtja le a lázadó angyalt (a keresztény mitológia szerint először, a teremtéskor Mihály arkangyal tette volt) megadva a kegyelemdöfést a legyőzött Lucifernek: *Te, Lucifer meg, egy gyűrű te is / Mindenségemben – működjél tovább / Hideg tudásod, dőre tagadásod Lesz az*

élesztő, mely forrásba hoz (4109–4112). Gyűrűnek – fogaskeréknek – leminősítve és ekként annektálva.

Összegzésképp elmondható, hogy teljességgel indokolatlan ennek a metaforaszövegnek az alábecsülése, mintha egy kevésbé szerencsés metaforikus szerkezete lenne a *Tragédiának*, hiszen teljességgel tudatos és változatos a szókép használata a költői szövegben. Engedtettsék meg, hogy felidézzük a korábbi állítást: a szinte kötelező deista Isten-fogalom (ami még mindig uralkodik a Tragédia-értelmezésekben) árnyékot vet magára a méltán csodált kompozícióra is, és akarva-akaratlanul elvesz *Az ember tragédiája* költői értékeiből.

Erősebben gondol, mint képzel – írta Szász Károlynak Arany János, s ez mint előítélet éppúgy beárnyékolja a Madách-recepciót, mint a gyöngye Faust-utánzat előérzete (Arany 1889: 352). Amint a legelső véleménye/benyomása is, amit Tompa Mihállyal osztott meg: *Egy kézirat van nálam: „Az ember tragoediája”. Faust-féle drámai kompozíció, de teljesen maga lábán jár. Hatalmas gondolatokkal teljes. Első tehetség Petőfi óta, ki egészen önálló irányt mutat. Kár, hogy verselni nem tud jól, nyelve sem ment hibáktól. De talán még ezen segíthetni* (Arany 1889: 210).

Visszatérve a hiteles kézirat és a javítások nyomán nyomtatásban megjelent *Tragédia* nem lényegtelen szövegbeli eltérésére, tudni kell azt, hogy *A gép forog az alkotó pihen / Évmillióig eljár tengelyén...* sorokat Arany János maga toldotta be az eredeti helyett, ami így hangzott: *S úgy összevág minden, hogy azt hiszem / Év-millióig szépen elforog* (14–15).

A kézironon ott van Arany megjegyzése: *E sorokban az azt hiszem, kissé furcsa: de az egész négy sor mester emberes önelégültsége és komikai színben tűnik fel. Annyival inkább, mert a darab elején van, s első szava istennek. Nem lehetne majestaticusabb hangúval cserélni föl? Rám oly hatást tett először, hogy félretettem először a művet s csak Jámbor Pali sürgetésére vettem megint elő.*

Jól értjük-e *A walesi bárdok* költőjét? Először van egy rossz érzése a mesteremberes önelégültséggel kapcsolatban, aztán ráerősít ugyanerre egy betoldással? Semmiképp sem releváns a monográfus megjegyzése: miszerint Arany János javítása a 14–15. sorokban „tompította mind az Úr szavainak profánumát [...] mind az iróniát, amely Lucifernek az Úrra vonatkozó megjegyzését jellemzi (»öreg úr« helyett »aggastyán«, »jámbor agg«)” (S.Varga Pál 1997: 153). Érdemes a figyelemre, ahogy egy korábbi tanulmány értékeli az ominózus javítást: Az angyalok létértelmezéséhez képest az a világmagyarázat, ami az I. színben az Úr szájából elhangzik, riasztóan szűkös és mechanikus: „Be van fejezve a nagy mű, igen. S úgy összevág minden, hogy azt hiszem Évmillióig szépen elforog, Míg egy kerékfogát újítani kell.” Az Arany által kifejtett alakra hozott gépmetafora révén az Úr világa véges számú elemből konstruált, zárt

mechanikai rendszerként jelenik meg előttünk, amelyben minden elem egyformán fontos vagy – ami ugyanazt jelenti – egyformán jelentéktelen, hiszen a lényeges csak az egész, annak zavartalan működése (Váróczi Zsuzsa 1993: 728).

Azt viszont bátran kijelenthetjük, hogy a *gép* → *tengely* → *kerék(fog)* → *gyűrű* metaforaszövege vegytisztán mutatja azokat a poétikai bravúrokat és invenciókat, amelyeket az ilyen típusú költői képes beszédről a tanulmány legelején említettünk.

3. Anyag és anyagi determináció

Az *anyag* mindannak az összefoglaló és elvont fogalma, amiből a teremtet világ összeáll – szembeállítva az Úrral, aki ezt az egészet, a világegyetemet elgondolta.

Maga a fogalom csak abban az értelemben metafora, amennyiben a latin-görög *matéria* tükörfordítása a nyelvújítás korából. És mint tükörszó az erősen motivált szavaink közé tartozik, amiben az anyaképzet eluralkodik a fogalom jelentésében, hiszen az eszme, a szellem mint Ige, mint mag egy transzcendens lény sajátja.

Ki vonná kétségbe, hogy az *anyag* az egyik kulcsszó a *Tragédiának*, amihez olyan metaforikus jelzők kapcsolódnak, mint pl. a *tiprott anyag*, *rossz anyag*, *hitvány anyag*, *holt anyag*. Mennyire sokatmondó, hogy a felsorolt pejoratív kifejezések mind Ádám szájából hangzanak el.

Ugyancsak Ádám szólamának az egyik legfontosabb és érzelmetelített szöveghelye az, amelyben az *anyag* és az anyagi *determináció* együtt szerepel: *Hát minden nagy eszme, / Nemes cselekmény konyhánk gőze csak, / Vagy oly körülmény dőre magzata, / Mit egytől egyig a hitvány anyag / Nehány törvénye mozgat, s tart lekötve?* (3863–3867)

Érezni az intertextus – Adyval szólva – *régmúlt virágainak illatát*. Mintha Kölcsey Ferenc – épp most kétszáz éves – sorai köszönnének vissza: *A virtus nagy tűneményi / Gőz, mit hagymáz lehele; / A kebel lángérezményi / Vértolulás kínjele* (Vanitatum vanitas). De a gondolatmenetet követve éppen a XIV. színben elhangzó mondatok jelentésszerkezete legyen a fontosabb: az *anyag* és a *determináció* együtt alkot metaforaszöveget: ahogy az előbbi mozog a *salak* és a *sár* negatív végpontja és a szimbólum egyetemességének emelkedettsége intervallumában, ugyanúgy oszcillál a *determináció* is a »*dőre vak-eset*« és a »*végzet örökös betűi*« közötti nem kevésbé széles sávban.

Ha ehhez hozzávesszük az Úr egyetlen rosszálló kifejezését, amit a mennyből száműzött Lucifernek mond: *Száműzve minden szellemkapcsolatból / Küzdj a salak közt, gyűlölt, idegen* (136), és emlékeztetünk arra, hogy Péter apostol is csak kétszer élt ezzel a metaforával, pl. amikor a haldokló Hippiát felemeli: *Lelked kitisztul menten a salaktól, / S hozzá siet* (1326–1327),

akkor különösen szembeötlő az, hogy Lucifer mennyivel többször használja a *salak* vagy a *sár* metaforát az anyag jelentésére. Kitüntetett szöveghelyen háromszor, illetve négyszer, mint pl. a saját utolsó szavaiban: *Miért is kezdem emberrel nagyot, / Ki sárból, napsugárból összegyúrva / Tudásra törpe, és vakságra nagy* (4086–4088). Utóbbi sorokban éppen abban a jelentésben, ahogy azt maga az anyag szó jelöli.

Lucifer voltaképp ambivalens viszonyban van vele. Hol barátjának mondja az anyagvilágot, mint az első nagymonológiában vagy a második színben: *Segítsetek Ti elemek, Az embert nektek / Szerezni meg* (273–275), hol ellenfelnek is tekinti: *Míg létez az anyag, / Mindaddig áll az én hatalmam is, / Tagadásul, mely véle harcban áll* (2649–2651). Mindazonáltal Lucifer monista nagymonológiában olyan szubsztanciaként állítja elénk, amely erősebb, mint az Úr hatalma.

Arra a kérdésre, hogy nem tetszik tán neki, amit az Úr alkotott, kifakad: *S mi tessék rajta? Hogy néhány anyag / Más-más tulajdonokkal felruházva, / Miket előbb, hogysem nyilatkozzanak, / Nem is sejtettél bennök, úgy lehet, / Vagy, ha igen, másítani nincs erőd, / Néhány golyóba összeviszsa gyúrva, / Most vonzza, űzi és taszítja egymást, / Néhány féregben öntudatra kél* (79–86).

Mintha innen – ebből a metaforaforrásból – meritene József Attila az *Eszmélet* című versében: *Akár egy halom hasított fa, / hever egymáson a világ, / szorítja, nyomja, összefogja / egyik dolog a másikat / s így mindenik determinált.*

Amilyen költői szabadsággal engedi meg magának a pártos költő a filozófiai kategória használatát, olyan kifinomult ízléssel és diszkrét módon öltözteti a metaforák áttetsző ruhájába ugyanezt Alsósztrégova szülötte. *Hát minden nagy eszme, / Nemes cselekmény konyhánk gőze csak, / Vagy oly körülmény dőre magzata, / Mit egytől egyig a hitvány anyag / Néhány törvénye mozgat, s tart lekötve?* (3863–3867) – tör ki az eszkimó színben Ádám ugyannerre a determinációtanra reflektálva. Az utolsó színben Lucifer újra a *végzet örökös betűire* utal vissza, holott valójában a legszigorúbban vett determinációtant írja körül a nagymonológiában: *Az ember sincs egyénileg lekötve / De az egész nem hordja láncait* (3987–3988). Ahogy az első monológiában tette volt: *Végzet, szabadság egymást üldözi, / S hiányzik az összhangzó értelem* (106–107).

Mint az korábban jeleztük, Lucifer viszonya az anyag filozófiai szubsztanciájához sokkal árnyaltabb, mint a romantikus, a rajongó Ádámé. Ez az ambivalencia nyilatkozik meg a determinációhoz való viszonyában is, ami az anyagvilág legsúlyosabb bilincse, törvénye.

Egészen meglepően nyilatkozik róla a falanszter tudós világában: *Végzetnek hívták hajdanán. / S kevésbé szégyenítő volt hatalma / Alatt meg-*

törni, mint engedni most / A dőre vakesetnek (3475–3479). Ugyanez az antropomorf megközelítés szólal meg Lucifer alábbi szavaiban – még ha iróniával is – az athéni szín közben (a templom felé fordulva): Csak e mindig megiffuló, örökké / Szépnek látása ne zavarja folyvást. / Úgy fázom idegenszerű körében, / Mely a meztelent is szemérmessé, / A bűnt nemessé és a végzetet / Magasztossá teszi (947–952).

De talán a legvilágosabban a záró nagymonológia legelején beszél ekkora empátiával és szánakozva: *Ha a felejtés és örök remény / Nem volna a végzetnek frígyese, / Hogy, míg amaz hegeszti a sebet, / Ez szőnyeget von a mélység fölé / S biztatva mondja: száz merész beléhullt, / Te léssz a boldog, aki átugorja (3968–3973).* Megszámolni is elég lenne ennek a valóban komplex költői képnek a metaforaelemeit. De nem is számosságuk a fontos, hanem az egésznek a sugallata és a műegészben fel-felhangzó szólama.

4. Bilincs → lánc → kötél → szál

Ádám veszi először kézbe ezt a metaforafonatot a harmadik szín elején, amikor megpróbálja leoldozni magát Luciferről: *S te nem mentél meg a súlyos bilincstől, / Mellyel testem por földéhez csatol. / Érzem, bár nem tudom nevét, mi az, / Talán egy hajsza – annál szégyenebb, – / Mi korlátozza büszke lelke-met. / Nézd, ugranám, és testem visszahull, / Szemem, fülem lemond szolgálatáról, / Ha a távolnak kémlen titkait; / S ha képzetem magasb körökbe von, / Az éhség kényszerít, hunyászkodottan / Leszállni ismét a tiprott anyaghoz (384–394).*

Természetesen a *bilincs* jóval több, mint pusztán a gravitáció elvont fogalmának érzéki megjelenítése, ahogy Kerényi Ferenc ezt jegyzeteli a 384. sorhoz (Madách 2014: 182). Jelentheti az ember anyagi és szellemi dualizmusát, azt, hogy test és lélek: az ember is alá van vetve a természet törvényeinek (s ez nem maga a büntetés, csak Ádám érzi annak), a lelke miatt azonban egy szellemvilág bejáratos. Mint materiális létezőnek szüksége van földi javakra – van abban igazság, amit az eszkimó színben a cinikus kritikus Lucifer mond: *Igen, igen, akár mint képzelődöl, / Mindég az állat első bennetek, / És csak midőn ezt el bírád csitítani, / Eszmél az ember, hogy nagy-gőgösen / Megvesse azt, mi első lényege (3856–3860).* Ehhez képest a III. színben csak keresetlenül őszinte: *Ezen kötél erősb, mint én vagyok (395).*

Jelen metaforaszöveget kapcsán elmondható, hogy nem az értelmező erőlteti a motívumszálak szigorú követését, mint valamiféle Ariadné-fonalat, hanem maga Lucifer utal vissza a következő színben ugyanerre a kötélekre. Amikor a fáraó-Ádám megpillantja Évát mint egy kényszerszermunkás-napszamos feleségét, így kiált fel: *Mi ismeretlen érzés száll szívembe, / Ki e nő, és mi bűve-bája van, / Mellyel, mint láncsal, a nagy fáraót / Lerántja porban fetren-*

gő magához? (607–610) Alighanem a *Tragédia* legszebb négy sora!

Lucifer nem kis éllel vág vissza: *Ez ismét a szálaknak egyike, / Melyekkel gúnyul vett körül urad, / Eszedbe hozni hernyó voltodat, / Ha önhitedben lepkeként csapongsz / E vékony szál, láttad már, milly erős, / Kisiklik ujjainkból, és azért / Nem téphetem szét* (611–614).

Az teljesen világos, hogy Lucifer nagy intellektuális örömmel csatlakozik rá Ádám harmadik színben elhangzott gondolatmenetére, miszerint az ember halandó, illetve testi mivolta korlátozza büszke lelkét, s ezt már megtapasztalhatta voltaképp abban a pillanatban, amint kipenderítették a Paradicsomból. De Lucifer ugyanakkor új dolgokról beszél: egyrészt a szerelemről mint katarikus élményről, ami a legváratlanabb helyről és a legváratlanabb pillanatban nyilallik át a szíven. (Milyen jól tudták a görögök mindezt metaforikusan megjeleníteni!) Másrészt azon is élcelődik, hogy a nagyon emberinek tulajdonított szerelem nem tűri meg a társadalmi előítéleteket. Nincs szüksége egyenlőségre: megteremti - ahogy Stendhal írja a *Vörös és fekete* című regényében. Ugyanakkor Luciferből hímsoviniszta szólam szakad fel: mintha a férfinak kötelező lenne a nő iránti fellobbanó szerelme miatt szégyenkeznie: *illetlen, hogy egy bölcs és király / Alatta nyögjön* (610–611).

Mindazonáltal a szavainak van még egy jelentés-összetevője: nem az Úr vette körül gúnnyal Ádámot azzal, hogy megteremtette számára Évát, hanem maga Lucifer az – az álomszínnek rendezője és egyszersmind szereplője – aki elővarázsolja a fennkölt fáraó színe elé ezt a kis szemrevaló barnát, hogy hiú nagyravágásából kijózanítsa, s egyszersmind a nemi vonzalom ébredésével megszégyenítse. Nem feledhető ugyanis az egyiptomi szín kezdése, amikor is Lucifer hosszú szónoklattal próbálja a piramisépítő alkotó-tervező Ádámot visszarántani a földre, a valóságba. Az ágyasokként felkínált szőkék és barnák ölelését, szerelmi szolgálatait Ádám büszkén hárítja el magától: *Mindennek nincsen szűmre ingere. / Mint kénytelen adó jó, nem csatázok / Érette, nem köszönhetem magamnak* (578–580). Értelmezésemben fogadás köttetik Lucifer és a fáraó közt, hogy ti. ha Ádám belátja, hogy ez a fajta kreacionizmus nem lehet életprogram, akkor – ő maga ajánlja fel – öngyilkos lesz.

Lucifer célja persze most sem az Éva ide rángatásával, hogy megölje Ádámot (ti. hogy öngyilkosságba kényszerítse), hanem csak az, hogy megszégyenítse, megalázza, megtörje – a maga elleni lázadásként értelmezve Ádám, a fáraó hiú dicsvágyát, hogy erősebbnek érzi magát Istennél.

Csak a motívumsor lezárása végett kell megjegyezni, hogy a földi bilincs és a belőle való szabadulás az úrjelenet nagy témája. Az egész színnek az értelmezését kívánná meg, ami jóval több mint egy úrutazás. Az ember – Madách szerint is – a Föld lakója. Óh, *hogyha látnád árva lelkedet / A végtelen úrben keringeni, / Amint értelmet és kifejezést / Keres hiába, idegen világban, / S nem érez többé semmit és nem ért, / Megborzadnál. Mert minden felfogás / És*

minden érzés, mely benned feszül, csak / *Kisúgárzása e csoport anyagnak, / Mit földednek hívsz* (367–3678).

Minden érzéke, érzése, élménye, képzele ehhez a világhoz köti: a racionális tudásának kategóriái is antropomorf-geomorf képződmények. De ez már maga a kanti filozófia kopernikuszi fordulata.

5. Máglya

Először szó szerinti értelemben vett képelem a bizánci színben, a középső nagyjelenet úgymond kelléke, díszlete, metaforikus jelentését a továbbiakban veszi fel.

Persze az eretnekek tömeges és látványos kivégzése a szentháromság-tagadó voltuk miatt – az autodafé – ébreszthet fel bennünk kortárs képzeteket, s ezekre bizonyára Arany János rá is ismert: Ötszáz, bizony, dalolva ment / Lángsírba *welszi* bárd. Irodalomtörténeti tény, hogy Madách az 1857-ben írt versét, *A walesi bárdok* című történelmi balladát – amit csak 1863-ban jelenthetett meg a Koszorúban – Madách nem ismerhette.

Sokkal fontosabb a fentiknél a mi szempontunkból az, ahogy a bizánci jelenetre Lucifer a következő, az első prágai szín legelején visszautal: *Ily hűvös estve e tűz jólesik, / Bizon-bizon már jó régen melenget. / De félek, hogy kialszik nemsokára. / Nem férrias határázattól eloltva, / Nem új nézetnek engedvén helyet, / De e közömbös korban nem leend, / Ki új hasábot vetne a parázsra* (1906–1912).

S talán még fontosabb, ahogy a záró monológiájában újraformázza a szóképet: *Az ember sincs egyénileg lekötve, / De az egész nem hordja láncait; [...] A máglyának meglesznek martaléki, / S meglesznek, akik gúnyolódni fognak* (3987–3988, 3991–3992). Nem beszélve most arról, hogy ezzel a felidézéssel Lucifer korábbi aggályát cáfolja, amely nem mellesleg komolyan felvetheti a szavahihetőségének a kérdését. Nem kevesebbet állít, mint hogy mindig lesznek mártírjai a nagy emberi eszméknek, de lesznek olyanok is (s nem is kevesen), akik diadalmasan küldik őket ezért a tűzhalálba.

Talán nem indokolatlan a máglya- és a kereszthalál illetén összekapcsolása, leginkább a római színt ideidézve. *Koldús a dúst testvéreül kívánja, / Cseréld meg őket, és ő von keresztre* (1254–1255) – mondja Lucifer, némiképp a felheccelt tömeg újszövetségi képét felvillantva, ahogy a saját népe örömnepként éli meg a legártatlanabb próféta kivégzését.

De van még egy további szempont, hogy a máglyahalál újszövetségi párhuzamára gondoljunk. Miközben a XV. színben legalább három erőteljes szöveg helyen szinte kitapintható a szóképek denotátumának, a megváltó Jézusnak az otlálta – sem Éva, sem Ádám, sem az Úr nem nevezi meg közvetlenül. Erre egyébiránt Évának lenne a legjobb oka: *Ha úgy akarja Isten, majd*

fogamzik / Más a nyomorban, aki eltörűli (4035–4036). Nemcsak az Úr, de Jézus sem szerepel a történeti színekben, sőt a nevét sem ejtik ki a szereplők. Sajátos névmágia nyilvánul meg abban, ahogyan utalnak rá (Andor 2008:77).

Az ember tragédiája többezernyi sorában Luciferé az, amely a legközvetlenebbül utal a megváltó Jézusra. A bizánci szín szerzeteseiről beszélve: *Erényök a sanyargás, a lemondás, / Mit mestered kezdett meg a kereszten* (1504–1505). Ádám válaszában – *Az egy világot váltta meg ezáltal* (1506) – a távolra mutató névmás nemcsak az időbeliségre utal, hanem az ószövetségi és az újszövetségi hit különbözőségére is.

Voltaképp afelé haladunk gondolatban, hogy Lucifer nem kevesebbet állít – *A máglyának meglesznek martaléki, S meglesznek, akik gúnyolódni fognak* (3991–3992) –, minthogy az ember megváltása a bűnös nyomorában lehetetlen. Az ember nem felejtí tömegtermészetét, a rossz akarat, a gyűlölet, az agresszió éppúgy kódolva van benne, mint az ellenkezője, hogy *küzdvé tör a jóra* (Kosztolányi Dezső: *Halotti beszéd*).

6. A bűnös nyomor metaforaszöveve

Dicső eszmény, mit e nő szíve hord, / Megörökíteni a bűnös nyomort (369–370) – szólal meg Lucifer nem az emberpár füleinek szánva, amit a bűnbeesés előtt mond. De a XV. színben már egyenesen Éva arcába vágja: *S te, dőre asszony, mondd, mit kérkedel? / Fiad Édenben is bűnnel fogamzott. / Az hoz földedre minden bűnt s nyomort* (4032–4034).

Elsőre szinte érthetetlen Lucifer arroganciája, hiszen voltaképp ő a haszonélvezője az emberpár vétkének – nem ok, illetve cél nélkül felbújtó a bűnesetben. Hiszen a bűn és bűnhődés Istenhez kapcsolt fogalmak és állapotok, ami akár a végső győzelmét is előrevetíthetné (már ha csak rajta múlva, és valóban nem volna reménye az embernek a megszabadulásra, a megváltásra).

Terjedelmi korlátok miatt nem lehet ebben a tanulmányban részletesebben értelmezni Éva visszavágását – *Ha úgy akarja Isten, majd fogamzik / Más a nyomorban, aki eltörűli, / Testvériséget hozván a világra* (4035–4037) –, s nem ok nélkül nevezte maga Erdélyi János azokat *szenatasszonyi bizalommal s próféciával* telítetteknek (Erdélyi 1862). Erről a három sorról szól egy korábbi tanulmányom, az Éva evangéliuma (Szolnoki 2023a).

De a bűn és a nyomor más jelentésben is nyomatékosan fordul elő a Tragédiában. Éva fogalmazza meg nagyszerűen az athéni színben: *Van a léleknek egy erős szava / A nagyravágy. A rabszolgában alszik, / Vagy szűk körében bűnné aljasul* (838–840). Amit aztán rögtön tovább is gondol, tovább is fűz, amikor hírért veszi, hogy valakit (ekkor még nem tudja, hogy a férjét) a népgyűlés halálra ítél mint árulót: *Szívem mindig szorul, ha éhező nép / Itéletét látom nagyok felett. / Ha sárba hull a fényes, kárörömmel / Szemléli a*

pór, gúnnyal illeti, / Mint hogyha önmocskát *is igazolná* (898–902). Mennyivel mélyebb ez a társadalmi látélet a bűn és a nyomor összefüggéséről, mintha csak elintéznénk azzal, amit a vén Kriszposz mond a maga mentségére: *Engedj meg, asszonyom, kettőnk közül / Csak egyik élhet. Három gyermekemmel / Tart, aki így szavaztat* (911–913).

A szociális nyomor csak a kisebbik összetevője a tömeg manipulálhatóságának, Athén nem a *panem et circenses* római világa, bármennyire is siettetné Lucifer Ádám ide vezető útját. A gyülekező népből többen csak heccet, izgalmat, felfordulást keresnek. A szín végén Ádám mint Miltiadész Éva gondolataival azonosul, kihátrálva Lucifer szorításából: *E gyáva népet meg nem átkozom, / Az nem hibás, annak természete, / Hogy a nyomor szolgává bélyegezze, / S a szolgaság, vérengző eszközévé / Sülyessze néhány dölyfös pártütőnek* (1030–1035).

Ugyanarra a következtetésre jut a londoni színben szemlélődő Ádám is, mint hajdani neje: *Velőt fagyasztó látvány, mit kísértsz? / Ki mondja itt meg, melyik bűnösebb, / Avagy csupán a társaság talán? / Hol ez rohad – buján tenyész a bűn* (3060–3063). Persze a társadalmi nyomor jóval tágabban értelmezett állapot, mintha csupán nélkülözés, éhezés lenne – azaz szociális nyomor. Még Lucifer maga is osztja ezt a nézetet, amikor az eszkimó színben így érvel: *Hogyan tenyész a bűn, hogy a nemesség? Nem ronda lég, nyomor szülé-e azt, Nem napvilág, szabadságérzet ezt* (3878–388). Szinte megejtő is lehetne az együttérzése, ha nem emlékeznénk a vén hazugság eme hiú szavaira a londoni színben: *E lányka tudja, hogy nem az utolsó, / Melyet most élvez, a perc életében, / S amíg ölelget, új viszonyt keres / Máris szeme. - Ah, drága gyermekek; / Mi örömem telik most bennetek, / Hogy oly mosolygva munkáltok nekem! / Áldásom a bűn és nyomor legyen* (2795–2801). Egészen világos, hogy Lucifer, a Sátán a Rossz isten: az ember erkölcsi bukását és szociális nyomorát pusztán a saját céljai elérésének eszközeként tudja értelmezni – leplezetlen, igazi énje semmi rokonszenvet nem mutat az ember méltósága, nagysága iránt: [az anyag] *Nehány golyóba összevissza gyúrva, / Most vonzza, úzi és taszítja egymást, / Nehány féregben öntudatra kél* (84–86).

Egyszerűbben fogalmazva: a nyomor és a bűn kettős királyságát teremtené meg a Földön, erkölcsileg lerontva az embert, megfosztva identitásától.

Nem mellesleg ez a célja az embert tekintve, s nem a pusztulás – s kiváltképp nem Ádám öngyilkossága. Az utolsó álom emlékére számítva Ádám szabad akaratát vonja kétségbe. Ám Lucifer valójában nem is Ádám logikájának megváltoztatására törekszik e provokatív mondatával s az azt követő monológgal. Ő van leginkább tisztában vele, hogy e támadás ellen lehet védekezni, a védekezés egyetlen lehetséges eszköze azonban épp az öngyilkosság. Lucifernek már csak arra kell ügyelnie, hogy Ádám saját választásának higgye az önpusztítást (S. Varga 1997: 89).

Ha a bűn és nyomor összetapadását nem a transzcendens oldalról közelítjük – azaz nem az a bizonyos első bűn az oka a nyomornak, amely kiárad és átöröklődik a világban –, akkor megfordítandó az ok-okozati viszony: a nyomor szüli a bűnt – ahogy ezt fentebb kihallhattuk Éva, Ádám, sőt Lucifer egy-behangzó szavaiból.

Utóbbi főszereplőnek a negyedik színben van egy súlyos kijelentése a nép természetéről és státusáról: *a tömeg / A végzet arra ítelt állata, / Mely minden rendnek malmán húzni fog, / Mert arra van teremtvé. / Már ma mentsd fel: / Amit te eldobsz, ő meg nem nyeri, / És új urat keres holnap magának* (710–715). Amikor majdan a zárószínen Ádám felteszi a talán legsúlyosabb kérdését – reflektálva mindarra, amit az emberi társadalmakról álmai színeiben láthatott –, ugyanezzel a malommetaforával él: *Megy-é előbbre majdan fajzatom, / Nemesbedvén, hogy trónodhoz közelgjen, / Vagy, mint malomnak barma, holtra fárad, / S a körből, melyben jár, nem bír kitörni?* (4057–4060) Egészen világos példa arra, amikor a képes beszédnek a műegész gondolatiságának kifejezése, közvetítése az elsődleges, s minden egyéb – ti. az esztétikai – hátrébb marad eme jelentésteremtő funkció mögött.

Ha a bűn és a nyomor összekapcsolását nézzük más összefüggésekben, egészen véletemen jelenik meg az a falanszterben, ahol a Tudós a múzeumban, egy preparált kutyára mutatva a magántulajdonról mint bűnről beszél: *Erről meg azt regélik, hogy barátul / Tartá az ember, ingyen, munka nélkül, / S fel bírta fogni, hű elismeréssel / Lesvén, az ember gondolatjait. / Mi több, mondják, hogy elsajátítá / Bűnét is, a tulajdonnak fogalmát, / S mint őr, od'adta érte életét* (3263–3268). A képes beszéd legalján ott van az ismert Proudhon-szentencia intertextualizálása: a magántulajdon lopás, aminek negligálásától a szocialisták már holnapra a nyomor és a bűn eltörlését remélték/remélik.

Ennél jóval izgalmasabb ugyanennek a Tudósnak az okfejtése az antik irodalom kapcsán: *Itt őrizünk még ritkaság gyanánt / Két ily művet. Az első költemény; / Íróját akkor, még midőn bűnös / Önhittel az egyén érvényt kívánt, / Homérnak hívták* (3324–3328). Az egyik legszebb – legtudatosabb – futam a szín elején, ami aztán gondolatilag beletorkollik és képileg beleszővődik a XII. szín nagyjelenetébe, amikor bűn és bűnhődés gyanánt előállítják azokat, akik áthágták a falanszter törvényeit. Nemcsak abból tűnik ez ki, hogy mint egyesek pusztán számmal vannak megjelölve – maga a név is az egyéniség, a személyiség sajátja –, hanem a bűnük is közös: valamilyen rejtélyes okból különös vágyaik, álmaik és tehetségük kiválasztja őket a sokaságból, s lelkük ezt a sugallatok követi. *Hol leljen tért erő és gondolat, / Bebizonyítani égi származását? / Ha küzdni vágyik és körültekint / Ezen szabályos, e rendes világban* (3378–3381). Hiába vehet bárki a bőség kosarából – *Nincs-é behozva a testvériség? Hol szenved ember anyagi hiányt?* (3387–3388) –, ha nincs helye

a jognak asztalánál, s kiváltképp ha nem a világosság, a fény ragyog be minden ház ablakán. A család metonimikus körülírását tételezzük Petőfi ikonikus soraiban, ami (ti. a család) a falanszterben ugyanúgy közellenség, mint az egyéniség, a kiválóság. Az utolsó nagy társadalmi vízió – utópia avagy disztópia – maga a nyomortelep (barakk) a romantikus Madách és alteregója, Ádám számára. Amihez képest az eszkimó vademberi léte elsődlegesen fizikai-biológiai nyomor, ezen a vegetatív szinten a bűn éppúgy nem értelmezhető, mint az állatvilágban.

Még egy összevetés a bűn és nyomor motívumköréből: az athéni szín elején buggyan ki Luciferből a vallásellenesség (a templom felé fordulva): *Csak e mindig megiffuló, örökké / Szépnek látása ne zavarja folyvást. / Úgy fázom idegenszerű körében, / Mely a meztelent is szemérmessé, / A bűnt nemessé és a végzetet Magasztossá teszi* (947–952). Ha nem is erről a hitvilágról beszél, de a helyébe lépő és államvallássá lett kereszténységre fakad ki a bizánci színben csalódott Ádám: *Vezess, vezess új létre, Lucifer! / Csatára szálltam szent eszmék után, / S találtam átkot hitvány felfogásban, / Isten dicsére embert áldozának, / S az ember korcs volt, eszmémet betöltni. / Nemesbbé vágytam tenni élveink, / S bűn bélyegét sűték az élvezetre* (1878–1883).

Kell-e több idézet, hogy a nemes – nyomorult és a bűn – erény ellentétes fogalmak szimmetriáját azonosítsuk?

7. A „nemes” aranyzála a *Tragédia* metaforaszöttezésében

Mint fogalom vagy szókép 43-szor fordul elő a *Tragédiában*. Először Lucifer, legvégül maga az Úr használja.

Mindössze nyolc esetben lehet a *szűkkorlátú* szót pontosan definiált jelentésében érteni, hogy ti. szociális kategória, az a társadalmi osztály, amely a középkori Európában történelmet ír – s amelybe személy szerint maga Madách is beleszületett. A feudális társadalomban a jobbágyságot kizsákmányoló uralkodó osztálynak a tagja; olyan személy, akit uralkodói adomány (donáció) v. okirat (armális, címeres levél, nemeslevél) bizonyos osztálykiváltságokkal ruházott fel, ill. ennek törvényes leszármazója; a nemességhez tartozó személy (Bárczi–Ország 1959–1962). Akaratlanul is a szűk korlát szó példája hallható ki a fenti hivatkozásból, Molnár Erik szelleme, ahogy átírja osztályharcosra az ezredév magyar históriáját.

A többi esetben – leszámítva a *nemes érc* és a *nemes szesz* kifejezések egy másik átvitt jelentését – tehát túlnyomó többségükben mindarra érthető, ami az embert megkülönbözteti az állatoktól, de legfőképp a szabad akarat és bűntudata, alkalmasint maga a lélek: *e kínos szent örökség / Mit az egekből nyert a dőre ember* (2103–2014). Ugyanabban a szócikkben: (átvitt értelemben, választékos) Erkölcseleg kiváló, magasrendű <személy>. Nemes

barát, ellenfél, versenytárs. Ilyen személyre valló, jellemző <magatartás, megnyilvánulás, tulajdonság>. Nemes arcvonás, tekintet; nemes érzelem, jellem, lélek, szív; nemes cselekedet, elhatározás, gesztus, szándék, szórakozás, tett, verseny. Erkölcsei értéket jelentő, pártfogásra, támogatásra méltó <dolog>. Nemes cél, ügy. Éppen ebben az értelemben veti be mint nehézfegyvert Lucifer a második színben, amikor harcba száll az emberpár megnyeréséért: *Avagy mi tesz nemesbbé tégedet? / Egy szikra az, mely bennetek dereng, Egy végtelen erőnek mozzanása [...]. Nagy kényelem a megnyugvás hitünkben; / Nemes, de terhes, önlábunkon állni* (241–243, 256–257).

A szó kettős értelmét és funkcióját – ideértve a metafora és a *szűkkorlátú* szó ellentétét is – Ádám drámaian állítja szembe a VIII. színben, amikor – a *nemes háznak leánya* (2030) – Müller Borbála a szemére hányja közsorsú származását: *Kétséges rang-e hát szellem, tudás? / Homályos származás-e a sugár, / Amely az égből homlokomra szállt? / Hol van nemesség, más ezen kívül? / Amit ti úgy neveztek, porlatag / Hanyatló báb, mit lelke elhagyott, / De az enyém örökifjú, erős* (234–240).

Hasonlóképpen egyazon szűk jelenetben kerül szembe ez a kettős jelentés, illetve funkció a párizsi szín első nagy drámai fordulataiban, a fiatal előkelő testvérpár megjelenésében a verpadon. EGY SANS-CULOTTE: *Imé, itten hozunk Ismét két ifju arisztokratát, / E büszke arc, finom fehér ruha / Világosan mutatja bűnöket!* ÁDÁM: *Milyen nemes pár* (2223–2226).

Nemcsak az teszi érdemessé a jelenetet a megkülönböztetett figyelemre, ahogy a párizsi forradalmár, a plebejus megbélyegzi őket mint ellenséget – *a nem tévedő jós* – pusztán a viselkedésük és ruházatuk okán, hanem az, hogy Ádám a szó mindkét értelmében szól a márkiról és hűgáról, egyrészt mint a kiváltságos társadalmi osztályba beleszületettekről, másrészt arról a lelki nemességről, ami a sajátjuk, s amit éppen az előző színben állított szembe maga (mint Kepler) a pusztá szociális kategóriával. Ádám szóhasználat pontosan jelzi Danton ambivalenciáját, sőt átbillenését. Keplerként voltaképp gyűlölnie kellene a kiváltságos arisztokráciát mint a forradalom ellenségét, ugyanakkor Ádámként felébred benne a rokonszenv az emberi kiváltságok iránt és a csöcseléssel szembeni konzervatív tartózkodás. Mintha eszmélne: a IX. szín elején úgy beszél, mint tette volt az Első demagóg éppen ellene az athéni színben – mintha semmit sem okulna a történelem folyását látva –, de a párizsi szín végén már ráhangolódik a saját, a milliádészi szólamára. NÉPTÖMEG: *Ne halljuk őt, ne halljuk, vesszen el.* ÁDÁM: *Ne halljatok hát, ámde én se halljam / A hitvány vádat. Nem győzzük meg egymást / Beszéddel. Sőt tettel sem győztetek le. / Robespierre, megelőztél csupán, / Ez az egész, ne kérkedjél vele* (2381–2386).

Kivételes a *Tragédiában*, amikor Lucifer és Éva egyetért.

A már megidézett athéni szín végén Lucia szól a férjéhez: *Miért is oszlatád szét a hadat? / E bűnbarlangot mért nem gyújtatád fel? / Csak láncot érdemel e csőcselék, / Mely érzi, hogy te születél urául, / Ki nemesebb vagy, mint ők összevéve, / S megöl, megöl, hogy lábadoz ne essék* (1009–1014). Ugyanerre inti Lucifer Ádámot: *Átláttad-é, hogy a bódult tömegnek / Nemesbura voltál, mint ő neked?* (1049–1050). Egészen nyilvánvaló, hogy mindketten a nembeliség optimumának értelmezik azt az egyébiránt egyszerű melléknevet és sokat használt kifejezést, hogy ti. valami vagy valaki *nemes*.

Ez ugyanaz a jelentés, amihez Lucifer folyamodik mint nehézfegyverhez a második színben, amikor harcba száll az emberpár megnyeréséért: *Avagy mi tesz nemesbbé tégedet? / Egy szikra az, mely bennetek dereng, Egy végtelen erőnek mozzanása [...]. Nagy kényelem a megnyugvás hitünkben; / Nemes, de terhes, önlábunkon állni* (241–243, 256–257). Ebben a monológban is feltűnő a kifejezés dupla előfordulása, jelzi Lucifer verbális erőfeszítését, hogy Ádám önrizetét felébressze.

Ugyanazt a sort megismételve (kivételes alakzata ez a műnek) mint elvesztett Édenre visszautalva, ahol *nagy és nemes volt lelkem hivatása* a VI. színben (először Évától [1238–1240], majd az őt idéző Ádámtól [1260]).

Nem felesleges kiemelni, hogy a *nemes* szó a római színben fordul elő a legnagyobb számban és a legnagyobb nyomatékkal az átvitt, metaforikus jelentésében (a középkori színekben elsősorban szociális kategória gyanánt valójában számszerűen többször is). Az említetteken kívül még Évától: *Ah, Sergiolus! vajh mi sok nemes / Érzést találtál volna e kebelben, Hol csak mulékony kéj után kutattál* (1334–1336), majd az Istenhez fohászoló Ádamból himnikus fohászában: *Óh, ha él az Isten, (Letérdel, s kezét égnek emeli.) / Ha gondja van ránk, és hatalma rajtunk, / Új népet hozzon s új eszmét a világra, / Amazt, a korcsba jobb vért önten, / Ezt, a nemesbnek hogy köre legyen / Magasra törni* (1338–1342).

Nem lehet feledni Madách biográfiailag is motivált súlyos szavait sem az első prágai színben: *Mind csodás kevercse rossz s nemesnek / A nő, méregből s mézből összeszűrve. / Mégis miért vonz? mert a jó sajátja, / Míg bűne a koré, mely szülte őt* (2073–2076). Vagy a magát Dantonnak álmódó Keplerét a párizsi színben: *Ha forr az érc, a rossz salak kihull, / De a nemesb rész tisztán megmarad.* (2161–2162). Fontos megjegyezni, hogy Ádám voltaképp az alkimista Rudolf császár szóképeit szövi vagy fejleszti tovább: *De elhibáztuk a nedves tüzet, / Száraz vizet, s azért nem létesült / A szent menyegző, a dicső eredmény, / Mely ifjúságot önt az agg érbe, / Nemességet visz át a szürke ércbe.* (1933–1937). Mintha Kepler, a forradalmár Danton a társadalom főztét rontaná el, ahogy erre a szóképre Lucifer is utalt már az I. színben a vegykonyhás hasonlatával, radikálisan szembefordulva azzal, amire a császár is inti: *Hagyd a világot, jól van az, miként van, / Ne kívánd kontárul javítani* (1949–1950).

Visszakanyarodva a vegykonyha metafora esetleges áthallására, mintha a nyomait lehetne felfedezni József Attila azonos című költeménye versindító szóképében: *Ős patkány terjeszt kórt miköztünk, / a meg nem gondolt gondolat, / belezabál, amit kifőztünk, / s emberből emberbe szalad.* S ha már patkányról van szó, akkor az Édes Anna című Kosztolányi-regény erős jelképiségére is gondolhatunk: a kommun bukása után a megriadt krisztinavárosi polgárok belerúgnak a forradalom döglött patkányába: *Lábuknál feküdt a forradalom patkánya. Döglött volt már. De azért még egyszer agyonütötték.*

Talán a *nemes* szó a karrierje csúcsát Ádám nagy kitörésében éri el a XII. szín végén: *Ne szánjatok. – Miénk / Ez örülés; mi józanságtokat / Nem irigyeljük. Hisz, mi a világon / Nagy és nemes volt, mind ily örülés, / Melynek higgadt gond korlátot nem ír. – / Szellembeszéd az, mely nemesb körökből / Felénk rebeg, mint édes zengemény, / Tanúja, hogy lelkünk vele rokon* (3599–3606).

Mintha Ádám Éva korábbi zseniális szavaira utalna vissza: *S kivált, ha még dalt hallok és zenét, / Nem hallgatom a szűkkorlátú szót, / De a hang árja ringat, mint hajó, / S úgy érzem, mintha álomban feküdném: / A rezge hangon messze múltba szállnék* (2013–2017). De akár előreutalásnak is vehetjük: a záró színben az Úr valami hasonló értelemben állítja a robotos Ádám mellé/föle Évát: *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* (4100–4105). Mintha lassan tisztulna a kép a szűkkorlátú szó és a higgadt gond korlátja közötti korrespondencia, a zengemény és a dal, a költészet és az égi szó szinonimikus-metonymikus kapcsolata.

Az bizonyos, innen már csak felfelé vezet út: a *nemes* küzdés és a *nemes* szesz magaslataira.

Amikor Ádám a XIV. színben szembesül azzal, hogy a tudomány nem győzött a végzetén, a Nap kihűl, a földi élet leredukálódik néhány zuzmóra, valamennyi fókára és alig néhányval több túlélő eszkimóra, nem arra koncentrál, hogy miért és hogyan ment ez végbe. Már csak egyetlen dolog izgatja: *Szeretném tudni, hogy bukott fajom? / Nemes küzdésben, nagyszerűen-é, / Nyomorún-é, törpülve ízről ízre, / Nagyság nélkül és könnyre érdemetlen* (3985–3988). Azt már korábbról tudhatja, hogy a küzdelem és csak a küzdelem az, ami nemesebbé teheti más élőlényeknél, elég, ha csak a XIII. szín szállóigéjére utalunk: *A cél halál, az élet küzdelem, / S az ember célja e küzdés maga* (3725–3726).

Sokkal többet ad ehhez hozzá a XV. szín.

Amikor kérdéseket tehet fel az Úrnak, rögtön azzal kezdi: *E szűkhatáru lét-e mindenem, / Melynek küzdése közt lelkem szűrődik, / Mint bor, hogy végre, amidőn kitisztult, / A földre öntsd, és béigya porond? / Vagy a nemes*

szeszt jobbra rendeléd? (4052–4056) Mondhatnánk azt is, hogy a bor mint nemes szesz voltaképp csak egy ártatlan hasonlat. Ha nem lenne szimbólum, a legnagyobb szimbólum. Egyrészt nekünk, magyaroknak Kölcsey soraiban: Értünk [...*Tokaj szőlővesszőin / Nektárt csepegtetével*, másrészt mint keresztényeknek a bor Jézus vére az eucharishtiában, ami *kiontatik a bűnök bocsánatára*.

Kell-e több, hogy e sorokat ne a magyar költészet egyik legtömörebb, legfontosabb szöveghelyének tekintsük – még akkor is, ha *hic et nunc* csak mint stilisztikai remeklést tesszük mérlegre. A szűkhatárú lét metaforikus jelzős szerkezet, a nemes küzdés szűrt fénye, ahogy a bor érlelődik, ahogy a földre kiöntöttek veszendőbe mennek – mindezek a képzetek együtt, szinergiában adják a Madách-verssorok összetéveszthetetlen zamatát vagy színárnyalatát.

Ádám mindhárom kérdésében kulcsmetafora a *nemes* kifejezés, de egyikben sem annyira félreértett, mint a másodikban: *Megy-é előbbre majdan fajzatom, / Nemesbedvén, hogy trónodhoz közelgjen, / Vagy, mint malomnak barma, holtra fárad, / S a körből, melyben jár, nem bír kitörni?* (4057–4060) Madách nem érdem nélküli értelmezői és méltatói egyetérteni látszanak abban, hogy az egész mű alapkérdése ez: Van-e haladás az emberi történelemben?

Az kétségtelen, hogy Ádám már nem az egyes emberről, a test halandóságával egybekapcsolt vagy attól elváló lélek halál utáni sorsáról kérdez, mint tette volt az első nagy kérdésében, hanem az emberi nemről, az emberi fajról. Nem tagadható a történelmi haladás jelentésének beszűrődése, hiszen az ellentétére – ahogy azt korábban már jeleztük – a luciferi *malom*metaforát használja.

Az is nyilvánvaló, hogy a válasz kétesélyes: a rossz opció esetében nincs fejlődés, progresszió, csak körforgás – az emberiség erkölcsi tekintetben ugyanúgy visszazuhan az állatvilág amorálisának szintjére, mint az eszkimó színben biológiailag-szociálisan a vadság állapotába. Már csak az a vita tárgya, hogy mit is kellene az alatt érteni, hogy az emberiség nemesbedik. Ha Luciferre hallgatunk, akkor ez illúzió.

A bűn és az erény aránya konstans, megváltoztathatatlan, mintha *golgotai bazaltba lenne vésve* (Ady Endre). Ha a történelmi színekre visszatekintünk, legfeljebb hullámzást láthatunk, haladást semmiképp. Ha Ádám eszméire – szabadság, egyenlőség, testvériség –, akkor csak variabilitást: hol az egyik, hol a másik csorbul vagy marad ki. Hogy a párizsi színben úgymond mindhárom egyszerre érvényesülne, ez nem felel meg a történeti valóságnak, ahogy az is kijelenthető, hogy a IX. szín is ugyanúgy csalódássorozat, mint az athéni, a konstantinápolyi, a londoni vagy a falanszter. Meggyőződésünk – de ezt csak közvetve lehet bizonyítotttnak venni, és eme tanulmány semmiképp sem helye ennek a levezetésnek – Madách az emberi természet radikális meg-

újítását érti alatta. Röviden: a Megváltást. Amivel – Jézus kereszthalála révén – az ember újra visszakérül az Úr trónusa közelébe.

Az utolsó szót a *nemes* kulcsmetaforájának szövegtörténetében az Úr mondja ki, lesújtva ezzel Lucifert a porba: *De bűnhődésed végtelen leend / Szünetlen látva, hogy mit rontni vágyol, / Szép és nemesnek új csirája lesz* (4115–4117). Csak a legnagyobb költők szavaihoz lehet ezeket a sorokat mérni: Mephisztó határozza meg hasonlóképpen magát arra a kérdésre válaszul, hogy ki ő: *Az erő része, amely rosszra tör és jót művel*. Vagy Babits Jónásának Istenét hallhatjuk ki a sorokból, aki szerint sem vész *magva a nemes gabonának*.

*

Madách metaforákból épített katedrálist.

A szóképeknek ekkora tömege és mindenféle silány nyelvi kötőanyag nélküli kiklopikus építménye – eme alsósztrégovai Stonehenge – lenyűgözően hat az olvasóra. Már ti. ha van érzéke a *szűkkorlátú szón* – a fogalmi jelentésben használt lexémán – túl, tágabb jelentéshorizontok felé fülelni. A költészet, a dal – a XV. színben transzcendens erővel és hatásmechanizmussal felruházva – jóval többet jelent, mint amit pusztán a szavak a maguk közhelyes vagy pontosan definiált alapjelentésükben. Ismétlődéseik, motivikus mintázataik láthatóvá és követhetővé teszik az alkotói gondolatot az ihletettségük és a mintázatuk mentén.

Ebben a tanulmányban csak a legfontosabb metaforikus szerkezetekre jutott szöveghely – azt hiszem, elsőre elég is ennyi: meg kell barátkozni azzal a gondolattal, hogy a szóképek, a képes beszéd költői remeklései közül nem lehet Madách Imrét, illetve *Az ember tragédiáját* szűkkeblűen kihagyni.

Terjedelmi okból csak a legfontosabbra lehetett fókuszálni: hogyan használja Madách a szóképet mint nyelvi anyagot arra a célra, hogy metaforikus konstrukciókat hozzon belőlük létre – a koncepció fölé mint boltív –, illetve hogy a nyelvi szépség áradjon azokra az irodalom hatalmas üvegablakain át.

Ez a fajta költői képes beszéd persze sokkal közelebb áll a Berzsenyi–Kölcsey–Vörösmarty vonulathoz, mint a voltaképpen kortársai, Arany János és Tompa Mihály allegorikus verseihez vagy akár Vajda János korai szimbolizmusához. De ebben nyilván meghatározó szerepe a műfajnak van: *Az ember tragédiája* drámai költemény szemben a kispikus karakterű balladákkal vagy a poétikailag tisztán lírai művekkel.

A szakirodalomban felvett, továbbszótt metafora fogalma viszont eleve csak erre a két metaforikus szerkezetre illik rá, ti. az allegorikus vagy a szimbolista versépítményekre. Amit ebben a tanulmányban példaként elemeztünk, azok egészen mások, és a kisebb konstrukciókkal sem említhetők egy lapon mint komplex költői kép (Szikszainé Nagy 2007: 409).

Bár annak idején az alábbi felismerést Ady szimbolizmusára vonatkozott, sok tekintetben Madách metaforikus szerkezeteire is igaz lehet: Jóformán egész költszete a *képes beszéd egy különös neme*, mely nemcsak egyes sorokban, imitt-amott bukkan elő, hanem a legtöbbször egész költeményei nem egyebek egy-egy olyan képnél. S ez a képes beszéd nem afajta, mint amelyet eddigi költszetünk általában használt (Horváth 1910).

Nem tagadható, hogy a megidézett metaforikus sorokat elsősorban a jelentésük felől értelmeztük, maguknak a trópusoknak a nyelvi-stilisztikai elemzése eléggé szűkre szabott lett. De a gondolati mélységük és az áthallások intertextusa olyan értéke a *Tragédiának*, ami kárpótolhatja az olvasót.

Felhasznált irodalom

- Adamikné Jászó Anna 2019. A stilisztikai kategóriákról. Magyar Nyelvőr 143/1.
- Andor Csaba 2008. Madách Imre: Az ember tragédiája. Egy mű beható értelmezése. Madách Könyvtár 59.
- Balázs Géza 1989. Szövegszerkezeti sajátosságok Temesi Ferenc Por című regényében. Magyar Nyelvőr 113: 314–326.
- Balázs Géza 1994. Szövegtani gyakorlatok, vázlatok és tanulmányok. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest.
- Balázs Géza 2007. Szövegantropológia. Szövegek többirányú megközelítése. Berzsényi Dániel Főiskola, Szombathely – Inter Kultúra-, Nyelv- és Médiakutató Központ, Budapest.
- Balázs Géza 2021. A művészet és a nyelv születése. MNYKNT-IKU, Budapest.
- Balogh Csaba 2017. Üdvözlés a gondolatnak és az általános emberinek. Arany János Madách-köszöntőjének kritikátörténeti jelentősége. Magyar Művészet. http://www.magyar-muveszet.hu/upload/userfiles/2/publications/201801/pdf/MM2017_3_belivek_kepnelkul_04_balogh_csaba.pdf
- Erdélyi János 1862. Madách Imre: Az ember tragédiája. Magyarország, 1862. augusztus 21.
- Fónagy Iván 1999. A költői nyelvről. Corvina Kiadó. Budapest.
- Gáspár László 2002. Retorikai-stilisztikai konstrukcionális egységek grammatikai szerveződése. Magyar Nyelvőr 126. évfolyam 1. szám 40–47.
- Hankiss Elemér 1985. Az irodalmi mű mint komplex modell. Tanulmányok. Magvető Kiadó. Budapest. 695.
- Horváth János 1910. Ady s a legújabb modern lyra. Benkő Gyula Cs. és Kir. Magyar Könyvkereskedése.
- H. Tóth István 2014. Nyelvünk és irodalmunk őrzője, éltetője szórványban. Papp Imre prágai magyar költő. Nyelvünk és Kultúránk 176–177. száma 38–46 l.

- Kant, Immanuel 1787. A tiszta ész kritikája. <http://lps.elte.hu/logic/filtort/Kant%20segedlet.pdf>
- Kerényi Ferenc 2006. Madách Imre (1823–1864). Kalligram Kiadó. Budapest–Pozsony.
- Kulcsár Szabó Ernő 1983. Antimetaforizmus és szinkronszerűség – a líra mint esztétikai hatásforma a konkrét költészetben. *Literatúra* 10. évfolyam. 98–111.
- Stierle, Kalheintz 1975. *Text als Handlung*. München. 181.
- Striker Sándor 1996. Az ember tragédiája rekonstrukciója: Tanulmány a helyreállított szöveg közlésével I–II. A szerző kiadása. Budapest.
- S. Varga Pál 1997. Két világ közt választhatni. Világkép és többszólamúság Az ember tragédiájában. *Irodalomtörténeti Füzetek* 141. Argumentum Kiadó. Budapest.
- Szász Károly 1862. Az ember tragédiájáról. *Szépirodalmi Figyelő*, 1862. február 13.
- Szathmári István 2018. A magyar stilsztika útja. *Mundus Magyar Egyetemi Kiadó*.
- Szerdahelyi István 1979. Világirodalmi lexikon 6. kötet. Akadémiai Kiadó. Budapest. 1–920.
- Szikszaíné Nagy Irma 2007. Magyar stilsztika. Osiris Kiadó. Budapest.
- Szolnoki Tibor 1991. Kant és Madách (diplomamunka – kézirat, ELTE).
- Szolnoki Tibor 2003. Éva evangéliuma. A Madách Irodalmi Társaság kiadványa a XXX. Madách Szimpóziumon 2022-ben elhangzott előadások szerkesztett szövegével.
- Szolnoki Tibor 2003. A Tragédia zárószíneinek rejtelmek és sugallatai. Elhangzott a Nyíregyházi Egyetem Madách-konferenciáján, és megjelenik a Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle 4. számában.
- Szolnoki Tibor 2003. „s kivált ha még dalt hallok és zenét / Nem hallgatom a szűkorklátú szót”. Nádasdy Ádám Tragédia-fordítása. Elhangzott a XXXI. Madách Szimpóziumon.
- Vajda János 1862. Irodalmi újdonságok. *Nővilág*, 1862. január 20., (2. sz.) 29–30.
- Varjas Béla 1970. Balassi és a hárompillérű verskompozíció. *Irodalomtörténeti Közlemények* 74. évfolyam 4. szám 479–491.
- Váróczi Zsuzsa 1993. Az ember tragédiája mítoszi utalásai. *Jelenkor* 1993. szeptember 725–742.

Források

- Arany János hátrahagyott iratai és levelezése IV. kötet. Levelezés. Kiadja Ráth Mór 1889. 475.
- Arany János levelezése (1862–1865). Sajtó alá rendezte: Új Imre Attila. Universitas-MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet. Budapest, 2014.

- Bárczi Géza – Országh László (vezette szerkesztőbizottság): A magyar nyelv értelmező szótára. Akadémiai Kiadó. Budapest. Az első kiadás 1959–1962. <https://mek.oszk.hu/18000/18025/>
- Károli Gáspár: Szent Biblia. <https://mek.oszk.hu/00100/00161/html/>
- Nádasdy Ádám: Az ember tragédiája. Eredeti szöveg és mai magyar prózai fordítás. Magvető Kiadó. Budapest, 2023.
- Madách Imre: Az ember tragédiája. Sajtó alá rendezte és a kommentárokat összeállította: Bene Kálmán. Madách Irodalmi Társaság. Szeged, 2014.
- Madách Imre: Az ember tragédiája (Drámai költemény). Szinoptikus kritikai kiadás. Szerkesztette, jegyzetek írta: Kerényi Ferenc. Argumentum Kiadó. Budapest, 2005.