

MÁTÉ Zsuzsanna

Szegedi Tudományegyetem

Juhász Gyula Pedagógusképző Kar, Művészeti Intézet

Szeged, Magyarország

mate.zsuzsanna@szte.hu

**AZ EMBER TRAGÉDIÁJA SZÉPIRODALMI  
TRANSZFORMÁCIÓINAK  
ALAKULÁSTÖRTÉNETÉRŐL – KIEMELTEN  
A MADÁCH-CENTENÁRIUM ÉVÉBEN**

**O stvaralačkoj istoriji književnih transformacija  
*Čovekove tragedije* –  
u godini stogodišnjice Madačevog rođenja**

**On the Evolutionary History of Fiction Transformations  
of the *Tragedy of Man* –  
Particularly During the Madách Centenary Year**

Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeménye a magyar irodalom azon alkotása, melynek minden bizonnyal a legnagyobb az értelmezéstörténete, intertextuális, inter- és multimedialitás-vonatkozása. Tanulmányomban *Az ember tragédiája* szépirodalmi transzformációit és egyben alakulástörténetük sajátosságait vizsgálom, kiemelten 1923-ban. Az alakulástörténetben az alapműtől való eltávolodás fordulópontját megállapítva, Czóbel Minka és Karinthy Frigyes szabad újraalkotásait emelem ki. 1923-ban a *Nyugat* és a kolozsvári *Páosztortúz* folyóiratok Madách-emlékszámaiban megjelent versek többsége a pretextus „és mégis” küzdésfilozófiájával folytatnak egy hermeneutikai természetű, polemikus diszkusziót. A lírikus transzformációk vonatkozásában ily módon megtört az a tendencia, mely a pretextus gondolatainak elfogadó ismétlését, magasztalását tartalmazta. Kosztolányi Dezső *Lucifer a katedrán (Játék egy felvonásban)* című színműve az általam elemzett szépirodalmi transzformációk közül ugyan a legtávolabbra kerül a madáchi pretextustól, ám mégis megmutatja a legfőbb kapcsolódási pontokat annak továbbgondolhatóságával és aktualizálhatóságával együtt. Ez a típusú szabad újraalkotás egy olyan szépirodalmi transzformációnak

tekinthető, mely meglepően eredeti volt száz évvel ezelőtt. Összességében megállapítható, hogy az 1923-ban keletkezett szépirodalmi transzformációk alapvető változásokat hoztak azok 1862 óta meglévő alakulástörténetében.

*Kulcsszavak:* művészeti transzformáció, szépirodalmi transzformáció, hermeneutika, szabad újraalkotás, Madách Imre, *Az ember tragédiája*, küzdésfilozófia, Czóbel Minka, Karinthy Frigyes, Kosztolányi Dezső

Madách Imre (1823–1864) – háromszáz költeménye, kilenc drámája, jó néhány drámakísérlete és töredéke, öt elbeszélése, négy „széptani” írása, cikkei, beszédei és egyes feljegyzései mellett – *Az ember tragédiája* című drámai költeményével egy olyan különleges bölcséleti műalkotást teremtett, mely a magyar irodalom leginkább vitatott és egyben a legnagyobb (kisebb könyvtárnyi) terjedelmű értelmezéssorozattal, irodalomtörténeti és filológiai szakirodalommal bíró remekműve (Máté 2018, 19–35).<sup>1</sup> Az általa ismert különböző eszmék, filozófiai problémakörök szuverén újraformálásával, széles műveltségének birtokában, egyéni gondolkodás- és látásmódjával – *Az ember tragédiája* 1862. január 12-i (1861-es évszámú) megjelenése óta – egy szinte állandóan jelen lévő, autonóm műalkotást teremtett. E folyamatosságot mindenekelőtt a könyvkiadások és – az 1883-as budapesti Nemzeti Színház-i ősbemutató, a száznegyven év óta – folyamatos színre vitelek sorozata jelzi, melyeket egyetlen alkalommal szakítottak meg ideológiai okokból: a Magyar Kommunista Párt 1948-tól 1955-ig színházi előadásait betiltotta, illetve 1954-ig nem jelenhetett meg könyvkiadásban sem, Lukács György és Révai József kritikájának következményeképpen (Koltai 1990, 185–215).

*Az ember tragédiája* jelenléte kimagasló számokban is mérhető: 2010-ig 177 különböző kiadásban nyomtatták ki magyar nyelven (Blaskó 2010). Negyven nyelvre fordították le 1995-ig, angol nyelvre kilenc, németre tizenhat fordítás-változatban (Praznovszky 1995). Madách fő művének jelenvalóságát, hatását és továbbgondolását a képző-, zene-, színház- és filmművészeti, valamint a szépirodalomban való továbbélése bizonyítja, első megjelenésétől napjainkig. Nincs még egy olyan szépirodalmi mű hazánkban, melynek ekkora mennyiségű és ennyiféle átváltozása, művészeti és szépirodalmi transzformációja lenne. Csak néhány főbb adatot kiemelve: *Az ember tragédiája* második megjelenésétől

---

<sup>1</sup> *Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyáról – kiemelten a madáchi életműben* című monográfiámban áttekintem a bölcséleti és esztétikai megközelítéseket is hordozó kritikákat és értelmező tanulmányokat, monográfiákat és kritikátörténeti összefoglalásokat. Megállapítom, hogy a végletesen ellentétes minősítéseket mutató recepciók eszmetörténeti, bölcséleti, esztétikai, valamint irodalomesztétikai és irodalomtörténeti szempontjait a 20. század elejétől fokozatosan háttérbe állították az ideologikus szempontokat hordozó kritikák és értelmezések, melyek két nagyobb hullámban összpontosultak, 1923 és 1932, valamint 1948 és 1965 között.

a leggyakrabban illusztrált könyv (Blaskó 2010). Csaknem félszáz különböző illusztrációsorozat készült az alapműről Than Mór *Ádám az úrben* című olajfestménye (1863) óta. A Paulay Ede által rendezett 1883-as Nemzeti Színház-i ősbemutatót követően a legtöbb színházi estén előadott mű hazánkban, 2008-ig 1151 különböző rendezői színre vitelt foglalva magába (Enyedi 2010), adaptációk és szabad adaptációk formájában. Egyúttal a legtöbbször és a legváltozatosabb zenei műfajokban megzenésített szépirodalmi mű, a kísérezőzenéktől, dalművektől és Dohnányi Ernő – szabad újraalkotásként 1941-ben előadott – *Cantus vitae* című oratóriumától kezdődően, Ránki György 1970-ben bemutatott opera-adaptációján keresztül, Eötvös Péter *Lilith* című, inspiratív jellegű operájáig (2014). Madách alakja és fő műve ihlette lírai és prózai transzformációkat két kötet gyűjti egybe (Praznovszky 1993; Praznovszky 1994). A filmművészetben Szinetár Miklós 1969-es tévéjáték-adaptációját 1980-ban Kass János inspiratív jellegű *Dilemma* című animációs rövidfilmje követte, Jeles András *Angyali üdvözlés* című, szintén inspiratív jellegű művészfilmjét pedig 1984-ben mutatták be. Végül több mint két évtized alatt, 2011-re készült el Jankovics Marcell 160 perces animációs rajzfilmje, szabad adaptációja.

Madách drámai költeménye ideális irodalmi alkotásnak bizonyult a művészeti és a szépirodalmi transzformációk létrejöttéhez, melyet az alapmű esztétikumának sajátosságai tesznek lehetővé, így a revitalizálódásra való képessége, hermeneutikai feltölthetősége, többszólamúsága, a másképpen-értésekre – mint a különböző alkalmazásokra és aktualizálásokra is – lehetőséget adó nyitottsága (Máté 2018, 35–78). Valamint a drámai költemény önmagán belüli mediális kevertsége<sup>2</sup> révén is különösen alkalmassá vált a különböző művészeti ágak inter- vagy multimediális átformálására.

*Az ember tragédiája* művészeti és szépirodalmi transzformációinak alakulástörténete egy alapvető tendenciát mutatott, melynek viszonyítási mércéje az alapműhöz képest történő jelentéstelítődés, és ebből következően az alapműhöz képest a közelség, illetve az eltávolodás mértéke és annak jellege. A különböző transzformációknak a pretextussal, illetve a premédiával való kapcsolatában először a 'kölcsonös létben-tartás' elve<sup>3</sup> érvényesült: a szépirodalmi

<sup>2</sup> A vizuális, auditív és kinezikai jelenségek leírása vagy a jelenlétüket jelző bevonása – a drámai költemény szövegében direkt formában – a színek elején levő szerzői utasításokban található, többségükben a látvány leírása, a fény erősségének, milyenségének jelzése, a mozgásformák, valamint a legkülönbözőbb hanghatások megjelölésével. Indirekten pedig az egyes dialógusok látásra, hallásra, érzékelésre felszólító, illetve utaló szövegrészeiben.

<sup>3</sup> A kölcsonviszony intertextuális és/vagy intermediális, illetve multimediális terében mindkét műalkotás, így mind az alapmű (mint pretextus és/vagy premédiával), mind az adott művészeti, szépirodalmi transzformáció, ha veszít is önmaga szuverenitásából, ez mégis a kölcsonviszony, a kölcsonös létben-tartás és egymás gyaratítása javára történik.

transzformációk esetében az intertextualitás révén; az inter- és multimediális művészeti transzformációk esetében pedig az illusztrációk, az adaptációk és a – premédiától már távolabbra eső – szabad adaptációk<sup>4</sup> formájában. Majd az alaplóműtől való eltávolodás egyre inkább dinamikusabbá vált a szabad újraalkotások megjelenésével, melyek bár teljes mértékben autonóm alkotások, azonban ha rejtetten is, az alaplómű továbbírását, továbbgondolását, néhány mozzanatára való rájátszását tartalmazzák. Negyedik transzformációs alaptípusba pedig azok az alkotások tartoznak, melyek az alkotói folyamatot tekintve a *Tragédia* valamely inspiratív hatására jöttek létre. Az inspiráció nyomán objektíválódott, az alaplómű egészétől már a legtávolabbra eső transzformáció sajátossága az, hogy a pretextussal, illetve a premédiával való összeköttetését csupán néhány motívum vagy hasonlóság jelzi. Valamennyi típust együttesen transzformációnak nevezem, azaz átfogóan és összességében azokat az alkotásokat, melyek az eredeti művel valamilyen mértékű és jellegű egybevágóságon alapulnak. Az alaplóműtől való eltávolodás növekvő mértéke együtt járt a művészeti és a szépirodalmi transzformációk autonomitásának és sajátos jelentéstelítődésüknek a növekedésével (Máté 2018, 263–353).<sup>5</sup>

Jelen tanulmányom a szépirodalmi transzformációk vonatkozásában egyévi időintervallumot vizsgál, mégpedig Madách születése 100. évfordulójának évében írt szépirodalmi transzformációkat és egyben alakulástörténetük sajátosságait is.

Előzetesen a szépirodalmi transzformációk alakulástörténetének néhány sajátosságát foglalom össze, majd az alaplóműtől való eltávolodás fordulópontját. Már a *Tragédia* első megjelenésétől találkozhatunk olyan lírai alkotásokkal, melyek nemcsak a költőnek állítanak emléket, hanem fő művének inspiratív hatását jelző, rejtett vagy manifeszt módon megnyilvánuló intertextualitással, a *Tragédia* valamely jelentésrétegére való utalásokkal bírnak (Kozma 2007, 76–84), a 'kölcönös létben-tartás' érvényesülésének teret engedve. Mint például Eötvös Károly *Tudomány és művelődés* című verse (1862), mely a *Tragédiát* méltatva, annak üdvöt és reményteljes jövőt ígérő értelmezését emelte ki; vagy Szász Károly *Madách Imréhez* (1864) című ódai szárnyalású költeménye a negyven-

---

<sup>4</sup> A képzőművészetben az irodalmi szöveggel a legszorosabb intermedialis kapcsolatban áll az illusztráció, mivel a szó-kép viszonyuk interreferenciális. Az adaptáció főképp a multimediális, a zene-, színház- és a filmművészet jelhordozójára történő átültetés típusa, a premédiium szellemiségéhez hű maradva, ahhoz közelállóként. A multimediális adaptáció önmagán belül is tovább tipologizálható a pretextustól való távolság és az át-változtatás, az át-alkítás egyre növekvő szabadságfoka függvényében, mint szabad adaptáció.

<sup>5</sup> Tanulmányom e bekezdésében a művészeti és szépirodalmi transzformációk alakulástörténetének közös sajátosságait, főbb terminológiáit foglaltam össze a *Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyáról – kiemelten a madáchi életműben* című monográfiám alapján.

egy évesen elhunyt bölcselő költőt és fő műve eszmeiségét ünnepelte. A jobbára intertextuális utalásokkal bíró lírai műveket<sup>6</sup> követően 1900-ban egy radikális változás történt az alaplírástól való eltávolodást tekintve, mivel Czóbel Minka (1855–1947) *Donna Juanna* című drámai költeménye az első olyan mű, amely továbbírja *Az ember tragédiáját* (Czóbel 1900), mégpedig Éva nézőpontjából a nő tragédiáját. S bár teljes mértékben autonóm műalkotás, mégis felfedezhetőek benne a hasonlóságok és párhuzamosságok a *Tragédiával*. Ilyen alapvető párhuzamnak vélem az ádami metafizikai minden-tudásra való vágyódással analóg Donna Juanna-i szándékot, mely egyetlen eszmény, a metafizikus módon felfogott szerelem megismerésére és megvalósítására törekszik. Végkövetkeztetésük is párhuzamos: Madáchnál a metafizikai lényeg tudása nem szerzhető meg az ember számára, az eszme megvalósítására való törekvés pedig a halál határhelyzetébe sodorja Ádámot; Czóbelnél a szerelem nem élhető meg metafizikai eszményként, mivel halált hozóvá válik Donna Juanna számára. Sőt, az erre való törekvés és vágyódás éppenhogy az ember tragikumának legfőbb oka, Donna Juanna esetében boldogtalanságot, magányt, majd elkárhozást okoz. A metafizikai magaslathoz emelt szerelem nem élhető meg a földi nő számára, legyen bármennyire is földöntúlian szépséges, ahogy Ádám eszméi sem valósulhatnak meg az emberi gyarlóságok közepette, legyenek azok bármilyen „szent” és „nagy” eszmék. Szembetűnő az analógia a *Tragédia* álomszíneinek történelmi alakváltozatai és Donna Juanna álomszerű találkozásai között is, Julius Caesarral, Szent Ágostonnal és a Megváltóval. További párhuzamos vonás a korra jellemző filozófiai eszmemozzaikok megléte és a végletes ellentételezések gyakorisága. Egyfajta szabad újraalkotás Czóbel drámai költeménye, mivel autonómítása révén ugyan a legtávolabbra kerül a madáchi pretextustól, ám ha rejtetten is, mégis hordozza a kapcsolódási pontokat (Máté 2018, 306–321).<sup>7</sup>

1912-ben jelent meg Karinthy Frigyes *Így írtok ti* című kötete, melyben a Madách Imre címszó alatt két drámaparódiája is olvasható, *Az embrió tragédiája* és a *Tizenhatodik szín* (Karinthy 1999, 129–142). A *Tizenhatodik szín* egy szabad újraalkotás, mivel felépítése ugyan analogikusságot mutat a *Tragédia*

<sup>6</sup> Praznovszky Mihály *Madách homlokán túl: Versek a költőről és a Tragédiáról* című versgyűjteményében 1990-ig többek között Arany János, Vajda János, majd a 20. század első feléből Szabó Lőrinc, Juhász Gyula, Ady Endre, Reményik Sándor, Nyíró József verseit, a század második felétől pedig Juhász Ferenc, Takács Gyula, Baka István, Döbrentei Kornél, Jókai Anna, Páskándi Géza, Lászlóffy Csaba költeményeit sorolja fel, melyek többségükben a költő alakját, élethelyzetét elevenítik fel, néhol intertextuálisan utalva fő művére is (Praznovszky 1993).

<sup>7</sup> Madách-monográfiám „A *Tragédia* első ’továbbírása – Czóbel Minka *Donna Juanna*” című fejezetének szoros szövegolvasaton alapuló elemzéséből tömörítettem azokat a megállapításaim és következtetésem, melyek *Az ember tragédiájával* való párhuzamosságokat fedték fel és egyben szabad újraalkotásként határozták meg.

történelmi színeivel – először az ádámí vágyott eszmét, majd torz megvalósulásukat és végül Ádám csalódását, kiábrándulását mutatja be –, azonban emellett autonóm alkotás abban a vonatkozásban, hogy Karinthy kifejezetten a saját korára aktualizálva írja, gondolja tovább a *Tragédiát*, elsőként a szépirodalmi transzformációk alakulástörténetében. (Előreutalóan megjegyzem, 1923-ban Kosztolányi Dezső *Lucifer a katedrán* című színművében szintén a saját korára vetíti rá a pretextust.) Karinthy már darabja alcímében pontosan kijelöli a kapcsolódási pontokat a pretextushoz, miként színművének további intertextuális utalásaival is: „*Az ember tragédiájá-nak újonnan felfedezett része, mely az eredeti kiadásból véletlenül kimaradt, s amely a Kepler- és a Tower jelenet közé volt ékelve. Madách Imre utólagos jóváhagyásával kiadjuk.*” *A Tizenhatodik szín* a szerző egyik kedvenc kávéházában, a New Yorkban játszódik, ahol Ádám, mint vidéki szerkesztő, Lucifer pedig mint könyvügynök jelenik meg. Karinthy az „Álhírlapírók Kar”-ának dalával a *Tragedia* londoni színeinek elején elhangzó, a kar által énekelt dalt parafrázálja, mely itt az anyagi haszonszerzés versenyére buzdítja a hírlapírás és a művészet területein munkálkodókat:

ÁLHÍRLAPÍRÓK KARA *távolból*. / Zúg a tenger, zúg az élet, / Ez nem véletlen, ez vélet, / Zúg az által, zúg a főleg, / Ó előleg! Ó előleg! / Téged isten hol ver, hol ver, / Ó revolver! Ó, revolver! / Akadana egy tutis talán, / Ó, átalány! Ó, átalány! / Lapot kéne alapítani! / Ó, Hatvany! Ó, Hatvany! / Csinálni kéne új revüt, / Ó, az beüt! Ó, az beüt! / Napilapot, alabárdost, / Kis Színházat, à la Bárdost, / Írok darabot, tanti, én / Ó tantième, ó tantième, / Egy millió, két millió, / Lapokba nagy ribillió, / Vagy egy mozit, vagy egy mozit, / Az jól hoz itt, az jól hoz itt, / Téren és minden koronát, / Jaj! koronát! jaj! koronát! / Egy koronát! / Holnap visszaadom! / Holnap! Holnap! / Holnap visszaadom! / H... o... o... l... (Karinthy 1999, 129).

Majd a színt bevezető, Ádámmal folytatott párbeszédben Lucifertől halljuk az Eszme értő és a gondolat szabad közvetítésének ádámí óhaját, vágyott jövőképét. E dialógusban intertextuális utalásokkal jelzi Karinthy a pretextus második prágai színe utolsó jelenetéhez való kapcsolódást, idézőjelbe téve a „Bár nem tanulja senki, minden érti” kepleri sort, valamint az „egy nagy ember eszméit megérti, S szabad szót ad a rejő gondolatnak” sorok tartamára is utal:

ÁDÁM / Mily ország ez s mely nép, melyhez jövének? / LUCIFER / Kíván-tál kort, amelynek hajnalán / Az Eszmét érti s istápolja minden / S a vak tömegnek nyíltan hirdeti, / Kimondott szót s merészen szárnyalót, / Mely szebb szavakkal szebbet mond; s a nép / Megérti, mit a gondolat sugall / S a gondolat hatalmas szózatát / „Bár nem tanulja senki, minden



érti.” / Nem így beszéltél? Nos, helyben vagyunk. / Tekints körül e csarnokok falán / S a síma márványasztalok felett, / Hol görnyedezve ül Korszellemed / S fajod. Itt minden eszméket teremt, / Ez mind az ihlet hős lovagja itt, / Művészetének önbízó hevét / Itt minden egyes fennen hirdeti / S nyíltan bevallja: „Én művész vagyok.” / Művész, az Eszme s Szépség hőse hát. / És minden érti az igaz valót, / Bár nem tanulja (Karinthy 1999, 130–131).

A luciferi ironikus válasz után Ádám egy veszekedésbe csöppen, tanúja lesz, miként keverednek perpatvarba a New York irodalmi kávéház (ál)hírlapírói egy színésszel. Teljhatalmú főnökük, Kád, tiszteletteljes bemutatkozásukra ekképpen válaszol: „KÁD. / Hallja, ne dumáljon nekem, mer’ a szájára ülök. Ha tud valamit valakiről, akkor beszéljen, tíz kroncsiig tuti, másképp steigoljon innen a sárgába.” Ádám meghökkenve fordul Luciferhez: „Ó Lucifer, mi rettentő beszéd! / Hová lett nyelvünk, a dicső, s nemes, / Holott szavában e nyeglének itt / Külvárosoknak szennye háborog.” Ádám a „minden érti” helyett a meg nem értést, a veszekedést tapasztalja, a „szabad szó” helyett a nyelvromlást és a pénzszerzés szolgálatába állított hírlapírást. Majd az Eszméből való kiábrándulását fokozza egy szociálfilozófussal folytatott vita, annak öncélú okoskodása. A szociálfilozófus – az alapmű londoni színének Nyegléjére emlékeztetően – tulajdonképpen az áltudós karikatúrája a 20. század első évtizedében. (Megjegyzem, Karinthy e szövegrészben a „nyegle-képű” jelzővel segíti az olvasó asszociációját.)

SZÓSZ a szociálfilozófus, *Ádámhoz*. / Az, hogy itt egy külvárosi, hogy úgy mondjam nyelvgörbe képződik, az egy kultúrjelenség, amit kultúr csavarodásnak nevezhetnénk. A fajiságnak egy talajrétegeződése szemlélhető az effajta kifejezésekben, mint „dumálni” meg „steigolni”. Bomlott kultúréletünk nőpéldányai és hímegei mintegy csúcsgörbéi ennek a fajiságnak. Különbön pedig, úgy hallom, ön jambusokban beszél: ez egy jellemző kultúrjelenség. Ön egy elfajult kultúregyede, hogy ne mondjam, kultúrparazitája ennek a kornak: az első csimpánzság jellege önben elfajilagosodott, és holmi gondolkodási és értelmi sallangokat vett föl. Ön egy kultúr csimpánz. / *ÁDÁM: fölháborodva*. / Hogyan? Csimpánz, én? Hah, te gaz lator, / Hiába voltam Kepler s Márius / És Hellásban hiába harcolék / Különb eszmékért, mint e korcs tömeg? / Hiába törtem eszmék gádján / Az Úr színéig, s szembeszállva, hah, / Az elemekkel, mindhiába szálltam / Az úrbe vissza, csillagok közé, / Hogy visszahullva, ember, képedig, / Sárral dobál – s csimpánznak elnevez / E nyegle képű és csupasz legény? / Majd megtanítlak, korcs! (Karinthy 1999, 135).

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

A szépirodalmi transzformációk alakulástörténetére való vázlatos kitekintés nyomán megállapítható, hogy a 20. század első két évtizedében a szabad újraalkotások jelentéstelítődésük révén már radikálisan túlmutatnak a pretextuson, amellett, hogy Madách drámai költeményét jól ismerő befogadók különböző jellegű kapcsolódási pontokat találhatnak a pretextus irányába, miáltal felfedezéseik a befogadás esztétikai élményét gazdagítják.

A centenáriumi év szépirodalmi transzformációinak többsége, így jó néhány költemény, Harsányi Zsolt *A szerep* című elbeszélése és Kosztolányi Dezső *Lucifer a katedrán* című színjátéka a *Nyugat* és a kolozsvári *Pásztortűz* folyóiratok 1923-as Madách-emlékszámában jelentek meg először. Összehasonlítva a költeményeket, Juhász Gyula, Reményik Sándor, Telekes Béla, Bányai Kornél, Gellért Oszkár és Szabó Lőrinc verseit, véleményem szerint többségükben a madáchi alapmű filozofikumának lényegi problémakörével, mégpedig az „és mégis” küzdésfilozófiájával<sup>8</sup> folytatnak egy hermeneutikai természetű, polemikus dialógust. A versek alkotói saját *Tragédia*-értelmezésükön alapulva vonják be olvasóikat a pretextussal folytatott diszkusszióba, melynek eredményeképpen direkt módon szembesülhetünk a madáchi mű hermeneutikai feltölthetőségével, másképpen értésének lehetőségével és filozofikumának továbbgondolásra készítő minőségével is. A *Tragédiával* mint pretextussal történő, hermeneutikai természetű polémia lényege – miszerint van-e értelme, célja és eredménye az „és mégis” küzdés filozófiájának, akár az emberiség történelmében, akár Madách halála

---

<sup>8</sup> Az „és mégis” küzdés filozófiájának lényege: Ádám csalódásait, bukásait követő újrakezdésének lendülete, mégpedig egy újabb eszme megvalósítása irányába, mely tendenciájában a tökéletesebbre való irányultságot jelenti a haladás, a folytonos fejlődés narratívájában. A *Tragédia* űr-színének végén Ádám – „A cél halál, az élet küzdelem / S az ember célja e küzdés maga” – felismerése és a mű utolsó mondata tömöríti, az Űr parancsaként: „Mondottam, ember: küzdj és bízza bízáll!”



utáni száz év elteltével – összekapcsolódik a történelmi korok ciklikus tanúságainak összegzésével. A költeményeket összehasonlítva kétfajta következtetés szembesül egymásnak: van célja és értelme a küzdésnek, a folytonos bukások ellenére is, melyet csupán egyetlen költemény, Juhász Gyula *Madách kardal* című verse állít. Illetve, miként azt a költemények többsége sugallja: nincs értelme a küzdésnek, mivel a múlt, az első világháború és a trianoni döntés fájdalmas és tragikus tapasztalatai ezt igazolják. Ez utóbbiak, Reményik Sándor, Telekes Béla, Bányai Kornél és Szabó Lőrinc versei a pretextus „és mégis” küzdés filozófiáját, néhányan pedig az utolsó mondatot kérdőjelezik meg, egybefonódva az értelmetlen harcokat és mérhetetlen szenvedést okozó eszmék bírálataival. Juhász Gyula pedig önmagával is polemizál, amikor két, gyökeresen eltérő verset ír ugyanabban az évben, miként azt a kolozsvári *Pásztortűz* folyóirat Madách-számát bevezető költeményében, a keserű hangvételű *Madách Sztregován* (1923) versében és az ezzel végletesen szembeálló, a küzdésfilozófia optimizmusa mellett lelkesen érvelő *Madách kardal* (1923) című költeményében olvashatjuk.

Rátérve az egyes költeményekre: a kolozsvári *Pásztortűz* 1923. január 28-i Madách-számát Juhász Gyula *Madách Sztregován* című verse vezeti be. A költő, életérzését kitágítva („Magyar magány, világmagány”) saját kora „Bitang” eszméinek torzulását idézi fel oly módon, hogy az bármely történelmi korra és költőkrónikására érvényesíthető váljon, mind Madách élethelyzetére, mind az első világháborút, a proletárdiktatúrát és a trianoni döntést elszenvedő kortársaira is. A lírai én Madáchot szólaltatja meg a bordalt imitáló soraival, keserűen kiábrándult hangvételben. A különböző korok eszméinek hasonlatosságát a „Véres szüret” metaforájába helyezve, a mindenkori eszmék torz megvalósulásait analizálja, mely mindig együtt járt az Igazság elbukásával, az erkölcsi relativizmussal, így alapvetően a küzdés hiábavalóságával. Keserű rezignációval záruló költeményében az isteni teremtés feletti megalégedés sorait a sztregovai költővel ironikus hangvétellel mondatja ki. Közbevetőleg megjegyzem, Juhász Gyula egy korábbi, 1906-ban írt *Madách* című versében szintén a magány, a bánat a kiindulópont, majd élesen szembeállítja a költő összeomlott életének és környezetének mulandóságát a maga-teremtette költői világával, kiemelve annak örök érvényű és önmegváltó minőségét. Ez utóbbi költeményével és a *Madách Sztregován* című versével is ellentétes (miként erre fentebbi összehasonlításom során már utaltam) a szintén 1923-ban írt, az „*Énekkari szövegek*” között helyet kapó *Madách kardal* című indulószerű verse. Költeményében az „és-mégis” küzdésfilozófia századokon átívelő folytonosságát hangsúlyozza (a refrénszerűen kétszer is idézett „Küzdj és bízva bízzál” intertextuális utalásával) és egyúttal a magyar történelem viharait túlélő folytonos újrakezdéseket: „Valahány csapás jött, / Valahány bukás ért, / Megfizztünk mindig / A pártoskodásért. / Minden

vészből, gyászból, / Új életre keltünk”. Az „és-mégis” küzdésfilozófiájának történeti horizontját a reformkor irányába konkretizálva intertextuális utalást tesz Kölcseyre a „Hymnust énekeltünk” sorával, majd Vörösmartyra is, a „Lesz még ünnep itten egyszer” verssorral, miáltal a *Tragédia* „és-mégis” küzdésfilozófiáját Juhász Gyula a magyar irodalom egyik fő sodrával nyomatékosítja. Bő évtized múlva, az „és-mégis” küzdésfilozófiát értelmezve Szerb Antal tovább bővíti ezt a névsort Madách-tanulmányában:

Madách életfilozófiája ugyanaz az „és mégis” gondolkozás, melyet Zrínyiben fedeztünk fel először, Vörösmarty *Csongor és Tündéjében* és *Gondolatok a könyvtárbanjában* láttunk teljes költői kifejlődésében, és most Madáchnál jelenik meg, mint burkolt filozófiai gondolat, hogy majdan Ady Endrében lírai világnézeté szélesedjék. Az „és mégis”: bizalom az irracionális életösztönökben, melyek a végső órán kitörnek a lélek mélységeiből, megcáfolják a legvilágosabb logikát, utat találnak az útatlanban, és megmentik az embert és a nemzetet. Legnagyobbjainknak ez az életbölcssége a magyar eidosz legsajátabb filozófiai mondanivalója (Szerb 1978, 431).

Talán az 1920-as évek elejének egyre növekvő kilátástalansága készítette Reményik Sándor kolozsvári költőt (a *Pásztortűz* folyóirat főszerkesztőjét) arra, hogy a *Tragédia* utolsó mondatáról verset írjon, *Az utolsó mondat problémája* címmel. Igaz, már tíz évvel korábban is foglalkoztatta az utolsó sor, miként ezt Olosz Lajos erdélyi költő barátjának írta: „Madáchnak lutheránus megoldása engem mindég bosszantott. »Küzdj és bízva bízzál«. Sovány kis vigasztalás!” (Kozma 2007, 80).<sup>9</sup> A kolozsvári *Pásztortűz* folyóirat 1923-as Madách-émlékszámában megjelent költeménye egy költői kérdészön és egyben a ’mi készítette Madáchot az utolsó mondat megírására’ adott, néhol a kérdésbe bújtatott válaszvariációk sorozata, melyekben Madách életének fájdalmas történéseit és az emberiség létezésének tragikusságát állítja szembe az „Ember küzdj és bízva bízzál!” mondattal. Reményik verse tulajdonképpen egy hermeneutikai dialógus a madáchi főmű befejezéséről, egyben egy dialógusba bújtatott diszkusszió. Az ellentételezésekre épülő költői kérdések formájában elindított diszkusszió az utolsó mondat relevanciáját kérdőjelezi meg, hiszen a költő inkább olvasná a *Tragédiát* e nélkül. A vitatott utolsó mondat (ma már szállóige) sokféle élethelyzetre alkalmazható jellege ígéinek bővítménynélküliségéből fakad. Miáltal a legkülönbözőbb lehetséges jelentéssíkoknak válhat forrásává, melynek oka a küzdés céljának jelöletlensége: „Mondottam, ember: küzdj” – valamiért. Reményik versének utolsó válaszvariációjában – „Vagy tán *kötelességnek* ismeréd /

---

<sup>9</sup> Reményik Sándor levelét Kozma Dezső idézi tanulmányában.

Hitet ébreszteni – hitetlenül?” – mintha megsejtette volna azt, hogy a madáchi (és egyben ádami) küzdésfilozófia egy belső, immanens etikai parancs, kanti terminológiában szólva egy kategorikus imperativus, melyet az Úr utolsó mondatában egy transzcendentált erkölcsi parancssá emel.

Az „és mégis” küzdésfilozófiával való polemikus diskurzus hasonlóképpen folytatódik a *Nyugat* Madách-emlékszámának hasábjain is. Telekes Béla költő és műfordító (1873–1960) *Az Ember Tragédiája* című szabadversében szintén az utolsó mondattal, valamint az „és mégis” küzdésfilozófiával és annak optimizmusával polemizál, főképp saját kora történelmének emberi szenvedést okozó tapasztalata és eszmei kiábrándultsága felől; egyúttal magának az emberi létezésnek a céltalanságát és értelmetlenségét is állítva. Reményik Sándor versében feltett költői kérdésre Madách irányába, hogy vajon „Ki sugallta e mondatot Neked?”, valamint Telekes Béla hasonló kérdésére („Kit ösztökélhet vajon bizva-bízásra?”) Szerb Antal (Szerb 1978, 431) és Sík Sándor (Sík 1934, 229–243) bő évtized múltán tanulmányaikban válaszolnak: a magyar irodalom és a magyar történelem, a magyar lelkület ’legkülönbjei’.

Bányai Kornél költő (1897–1934) azonos, *Az Ember Tragédiája* című szuggesztív erejű versében folytatja a polemikus diszkussziót. Az eszmék harcát és torz megvalósulásait, a jónak ciklikusan rosszra fordulását, a folyton megújuló eszmék mint ’máglyás gondolatok’ miatti harcok által okozott örökös emberi nyomort, pusztítást és pusztulást időtlenné emelve kérdezi: „Miért?”, mi célból történik e tengernyi szenvedés? Szabó Lőrinc *Isten* című – a *Nyugat* Madách-emlékszámát záró – szabadversében, a hagyományos formákat szétfeszítő költeményében önmagát, a lírai ént a legkülönbözőbb létformákba, a történelem változatos idősíkjaiiba helyezve egynek érezteti a világmindenség zajlásával. Ugyanakkor belső világaként éli meg a változatos létformák, a történelmi ember érzelmi, eszmei hullámzását, szinte felsorolva a madáchi ellentéteket és ellentétes együttlevőségeket, az öröknek vélt küzdés és emberi szenvedés tragikusan egybefonódó folyamatában. Szabó Lőrinc a lehető legnagyobb természeti és történelmi horizontra kitérve érvel az emberi létezés, illetve az egyén létének meghatározó tragikussága mellett.

Megállapítható, hogy a *Nyugat* és a *Pásztortűz* folyóiratok 1923-as Madách-emlékszámában megjelenő versek közös sajátossága az erőteljes, szuggesztív hangvételű dialógus a *Tragédia* „és mégis” küzdésfilozófiájával, akár mellette, akár annak ellenében. Láthattuk, hogy csupán Juhász Gyula *Madách kardal* (1923) című költeménye szólt lelkesen a küzdésfilozófia optimista jelentéstartalmának megfelelően, míg ezzel szembenállóan a többi öt költemény (köztük Juhász Gyula másik, a *Madách Sztregován* című verse) radikálisan cáfolta a küzdés értelmességét és létjogosultságát, mégpedig saját korának aktuális és az

emberiség történelmi tapasztalatainak szemszögéből. Mindez mutatja, hogy egy kardinális változás történt a lírai transzformációk alakulástörténetében. Megtört az a több mint fél évszázados tendencia, mely *Az ember tragédiája* gondolatainak elfogadó ismétlését, magasztalását tartalmazta, helyette pedig létrejött egy – a küzdésfilozófia irányába megnyilvánuló – hermeneutikai természetű, az értelmezői magatartáson alapuló dialógus és ezen belül egy intenzív diskusszió. Az értelmezés – megértés – alkalmazás triádja felől e diskusszió hermeneutikai sajátosságát abban látom, hogy a költők, akik a madáchi fő mű küzdésfilozófiájának értelmezői is egyben, verseik megalkotásakor, az alkalmazás, mint az értelmezés pragmatikussága felől közelítettek a megértésben,<sup>10</sup> miáltal a küzdésfilozófiát elsősorban önmagukra, korukra és történelmi tapasztalataikra vonatkoztatták. A versekben kibontakozó diskusszió hermeneutikai természete, hogy a költő (mint a pretextus elsődleges értelmezője) a *Tragédia* küzdésfilozófiáját korának, illetve individuális szférájának aktuális és konkrét kérdéseire (problémáira) adott válaszként, megoldásként fogta fel és alkalmazta. S mivel saját koruk tapasztalata, reményvesztettségük ezt a választ, az „és mégis” küzdésfilozófiáját nem igazolta, így radikálisan utasították el azt.

Közbevetőleg kitekintve *Az ember tragédiája* értelmezése nyomán született esszéisztikus irodalomra, a kor e reményvesztettségét Sík Sándor egy évtized múltán igen pontosan foglalta össze. Nemcsak a 20. század első évtizedeinek eszmetörténeti áttekintését nyújtotta a madáchi drámai költemény aktualitásának hangsúlyozása során, hanem summázata éppúgy aktuálisnak vélhető ma is:

Aki *Az ember tragédiáját* napjainkban olvassa, még inkább, aki a színpadon nézi végig, annak első, meglepő, szinte megdöbbentő benyomása alighanem az lesz, hogy mennyire mai ez a dráma. Már maga a tartalma is, a drámai mondanivalója izgatóan, felkavaróan a mi élményünk. Eszmékért lelkesedni, harcolni, aztán kiábrándulni vagy magukból az eszmékből, vagy azokból, akik az eszmét megvalósítani próbálták és nem tudták, és csüggedten lemondani a harcról: van-e ennél maibb élmény? Az a nemzedék, amely a XX. század első három évtizedét végig élte, többé-kevésbé végigharcolta néhányszor Ádám küzdelmét. Az egyik lelkesedett a liberalizmusért és kénytelen volt kiábrándulni belőle. A másik a háborúért és megborzadt tőle. A harmadik a szocializmusért és meg kellett érnie a legnagyobb szocialista táborok széthullását s az eszme

---

<sup>10</sup> Az alkalmazás, mint az értelmezés pragmatikussága Hans-Georg Gadamer szerint „ugyanolyan integráns alkotórésze a hermeneutikai folyamatnak, mint a megértés és az értelmezés” (Gadamer 1984, 218).

Almási Miklós koncepciójában a megértés, az értelmezés és az alkalmazás triaszában „ez utóbbi lesz az előző kettő próbaköve, illetve a megértés bizonyossága” (Almási 1992, 162).

tehetetlenségét. Tudomány és művészet semmivé lett, mikor a nagy szenvedélyek boszorkánytánca megkezdődött. Vallás, erény és szeretet nem tudta megakadályozni a nagy katasztrófákat, háborúkat és forradalmakat, mert akik képviselték őket, kicsiknek bizonyultak. Forradalmak jöttek és emberek lelkesedtek értük, és a forradalmak épp olyan tehetetlenek bizonyultak, mint az utánuk következő ellenforradalmak, amelyekért megint emberek lelkesedtek és megint kénytelenek voltak kiábrándulni. És napjainkban megint új eszméket látunk megszületni, északon, délen, nyugaton, és új tömegeket lelkesedni értük, és mi, Ádámnál is hamarabb csüggedő Ádámok, már előre látjuk, hogyan fognak kiábrándulni ezekből is és hogyan fognak megint figyelni újabb Luciferek biztatásaira. Mi maradt a mai ember számára ez után a sokszorosán végigélt Ádám-sors után? A tucat-emberek számára Sergiolus önkábítása, az érzékenyebbek számára Ádám öngyilkos sziklája, a még különbeknek Kepler rezignációja, a legkülönbek pedig megint csak arra a szózatra döbrentek rá, amely a végső bukása után térdre hulló Ádámnak adja vissza az emberi élet egyetlen lehetőségét: „Mondottam, ember, küzdj és bízza bízzál, énbennem bízzál, mert magadban és a magad fajtájában nem bízhatol.” Mindnyájan átéltük Ádám tragédiáját, azért érezzük mindnyájan a magunkénak (Sík 1934, 243).

A *Nyugat* 1923-as Madách-emlékszámában megjelent Harsányi Zsolt elbeszélése és Kosztolányi Dezső színműve: egyszerre komoly és játékos, fikatív és valóságos szabad újraalkotás. Mindkettő egy oda-vissza irányuló kapcsolatrendszer teremt a madáchi művel, az irodalom és a valóság felcserélhetőségének nyitva hagyásával. Harsányi Zsolt<sup>11</sup> *A szerep* című, kissé terjedős elbeszélése nem más, mint egy Ádám szerepét tanuló vidéki színész hosszú monológja („Csák Adorján vagyok, negyvennégy éves, vidéki színész. Nem is Csák, fenét Csák, Csepelka Adorján vagyok, tót hentes fia, vidéken elpenészedett tehetség”). A színész a *Tragédia* első prágai színének szövegét memorizálva von párhuzamot saját megromlott házassága, valamint Kepler és Borbála kapcsolatával. Az intertextualitás révén, illetve a színészi szövegértelmezés során Kepler-Ádám szavai és a szerepét tanuló színész párkapcsolati életének taglalása egymásba fonódik.

Kosztolányi Dezső 1923-ra már kiábrándult a kommunista forradalomból, megundorodott a háború értelmetlen, szörnyű vérengzéseitől, s mindezt betetőzte a trianoni döntés tragédiája. Ezért vállalta el a *Vérző Magyarország* című antológia szerkesztését, „koncepciójának is ez a lényege: bizonyítani, hogy az

<sup>11</sup> Harsányi Zsolt (1887–1943) az 1932-ben megjelent *Ember küzdj...* című Madách-életrajzi regény szerzője is egyben.

ország trianoni feldarabolása képtelenség” (Kiss 1979, 92–95). Ez a képtelenség vetül rá a *Lucifer a katedrán (Játék egy felvonásban)* című színművére is, mely a *Nyugat* 1923-as Madách-émlékszámában jelent meg először, egy groteszk parafrazisként, egyfajta szabad újraalkotásként.

A történet a Madách-centenárium évében, 1923-ban egy tanári szobában játszódik, szokványos díszletek között, meglepő elemként a katedra fölött Madách mellszobra látható. A főszereplők: Ádám, a mindenét elvesztett egyszerű polgár; Éva, a nem „kékvér, de kékharisnya”; Lucifer professzor, aki a trianoni ’béke-művet’ büszkén a sajátjának is tartja. Ádám dolgozni szeretne e pénzért loholó világban, a tanári pálya mellett dönt, mivel „Mindig ezért lobogtam: / Közölni mással azt, amit tudok, / Fáklyázva égni éjszakák kódén. / (Elakad) / S mondd, Lucifer, megélhetek belőle?” A luciferi válasz ironikus: akik ma dözsolnek, és mindent megkapnak pénzükért, azok a nagyszerű jelen építői, a tudósok, a bölcselők, a tanárok. Míg a megvetettek és a kivertek: a kereskedők, az árdrágítók és a „tökfejek”. Ádám bizakodik, hiszen e dicső, igaz kort csak köszönteni lehet, hol a „Jó a magasban és a rossz alatt”. A tanári pályához azonban diploma kell, melyet Lucifer professzor adományozhat – emberbőrből. Ádám vizsgáztatása két tanár előtt zajlik, Lucifer, a tisztos ősz szakállú egyetemi professzor, több akadémia tagja mellett Éva, a csinos fiatal lány a vizsgáztató, a „nem feminista” akadémikus. A tárgy irodalmi, a szobor kapcsán maga Madách, kiért Éva rajong, míg Lucifer fanyalog, mivel szerinte Madách jelentéktelen és már kimerített témakör. Csupán bölcs, ám nem igazi poéta, hiszen nyelve fanyar, pesszimista, s fő műve az ember bukásáról szól („Látjuk az ember sivár kudarcat”). Az ádám Madách-felfogással („ő egész volt, s nékem is egész”, „hisz az égi szikra oszthatatlan”) szemben Lucifer részekre szabdalja, hasonlóan kora kritikusaikhoz, akik pesszimistára és optimistára, nyelvművészre és rajongóra vagy Faust-utánzóra bontják szét Madách szellemiségét. Ádám szerint Lucifer magát a teremtő költészetet tagadja meg véleményével, s ezzel együtt az őt megteremtő költőt is, hiszen Madách „a te istened, / Ki drága fájdalomából alkotott”. Itt nyílik meg a színműben a valóság és az irodalom felcserélhetősége. A vitában Éva Ádám mellé áll. Végül Lucifer veresége akkor lesz teljes, amikor érveire, az ádám történelmi alakváltozatok „Korcs tévedő” címkéjére és a „Tudod ki vagy?” kérdésére Ádám így válaszol: „Határtalan nagyság vagyok: az ember. / Véres valóság és sírás: az ember. / Igazság és hazugság: én, az ember.” Majd hiába hánytorgatja fel Lucifer Éva árulásait, Éva Ádám mellé állva Madách szószólója lesz, életútjának felidézője, mert „ő a Megbocsátás és a Jóság”. Lucifer számára elviselhetetlenné válik Ádám és Éva egymásra találása, valamint közös Madách-ünnepélyük, s mielőtt eltávozik, még visszaszól, miszerint a végső győzelem úgyis az övé lesz, mivel három kötetben, kétezer lapon fogja bírálni Madáchot, aki



„lángész lehet”, de ő majd ördögi kritikusa lesz. A befejezésben megváltoznak a díszletek, Ádám és Éva mintha hosszú álomból ébrednének, majd elkezdik olvasni *Az ember tragédiáját*.

Kosztolányi színművének egésze igen eredeti. Miként a befejezése is – az 1967-ben kiadott Gabriel García Márquez *Száz év magányára* emlékeztetően –, hiszen azzal ér véget, hogy Ádám és Éva elkezdik olvasni saját maguk történetét, *Az ember tragédiáját*, mely „A mi tragédiánk. / Tragédiája nagynak és kicsinynek”. Az alapötlet egy körkörösségen alapuló, decentralizált dilemmát is sejtet: mi van előbb, a valóság vagy az irodalom? Ádám, Éva és Lucifer ugyan a *Tragédiában* megjelenő karakterrel bírnak, azonban dialógusaik egyszerre kapcsolódnak a *Tragédia* szövegéhez, annak értelmezéstörténeti hagyományához és a madáchi élettörténetek közegeihez is. Kosztolányi újraírva Ádám és Éva történetét, az Úr pozíciójába az alkotó, a teremtő Madácht, a költőt helyezi és mindemellett többszörösen is játszik: egyszerre parafrazeál, átír és egyben újraír, groteszk és ironikus mozzanatokkal, meglepetésekkel telített, oda-vissza irányuló kapcsolatrendszerrel teremtve a *Tragédiával*, egyben rezonálva korának politikai, társadalmi, sőt, a drámai költemény értelmezéstörténeti kontextusára is; az irodalom és a valóság felcserélhetőségének nyitva hagyásával. Ily módon az általam elemzett irodalmi művek közül ugyan a legtávolabbra kerül a madáchi pretextustól, ám mégis megmutatja a legfőbb kapcsolódási pontokat annak továbbgondolhatóságával és aktualizálhatóságával együtt. Ez a típusú szabad újraalkotás egy olyan szépirodalmi transzformációnak tekinthető, mely igen eredeti volt száz évvel ezelőtt.

Megállapításaim összegezve: *Az ember tragédiájának* 1923-ban keletkezett szépirodalmi transzformációi alapvető változásokat hoztak az 1862 óta meglévő alakulástörténetben.

### *Irodalom*

- Almási Miklós. 1992. *Anti-esztétika: Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Budapest: T-Twins Kiadó.
- Blaskó Gábor. 2010. *Madách Imre „Az ember tragédiája” c. művének magyar nyelvű kiadásai*. Budapest: Madách Irodalmi Társaság.
- Czóbel Minka. 1900. *Donna Juanna: Regényes költemény tíz jelenetben*. Budapest: Singer és Wolfner kiadása.
- Enyedi Sándor. 2010. *A Tragédia a színpadon 125 év: Bibliográfia*. Budapest: Madách Irodalmi Társaság.
- Gadamer, Hans-Georg. 1984. *Igazság és módszer: Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford., utószó Bonyhai Gábor. Budapest: Gondolat Kiadó.

- Karinthy Frigyes. 1999. *Így írtok ti*. Szerk. Bán Zoltán András. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Kiss Ferenc. 1979. *Az érett Kosztolányi*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Koltai Tamás. 1990. *Az ember tragédiája a színpadon (1933–1968)*. Budapest: Kelenföld Kiadó.
- Kozma Dezső. 2007. Magyar írók, költők Madáchról. In *XIV. Madách Szimpózium*. Szerk. Bene Kálmán, Máté Zsuzsanna. 76–84. Szeged–Budapest: Madách Irodalmi Társaság.
- Madách Imre. 2005. *Az ember tragédiája: Drámai költemény, Szinoptikus kritikai kiadás*. Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Kerényi Ferenc. Budapest: Argumentum Kiadó.
- Máté Zsuzsanna. 2018. *Filozofikum és esztétikum kölcsönviszonyáról – kiemelten a madáchi életműben*. Szeged: Madách Irodalmi Társaság.
- Praznovszky Mihály. 1995. *Madách Imre: Az ember tragédiája (A fordítások jegyzéke)*. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.
- Praznovszky Mihály. 1993. *Madách homlokán túl: Versek a költőről és a Tragédiáról*. Veszprém.
- Praznovszky Mihály. 1994. *Az éjjeli Madách: Magyar írók Madáchról*. Veszprém–Budapest.
- Sík Sándor. 1934. Az ember tragédiájáról. *Budapesti Szemle* (681): 229–243.
- Szerb Antal. 1978. *Magyar irodalomtörténet*. Budapest: Magvető Kiadó.

Žužana MATE

## O STVARALAČKOJ ISTORIJI KNJIŽEVNIH TRANSFORMACIJA ČOVEKOVE TRAGEDIJE – U GODINI STOGODIŠNJICE MADAČEVOG ROĐENJA

Drama u stihovima Imrea Madača *Čovekova tragedija* je delo mađarske književnosti koje zacelo ima najbogatiju istoriju interpretacije, kao i impresivan intertekstualni, inter- i multimedijalni značaj. U studiji ispitujem niz književnih transformacija nastalih 1923. godine, uz ukazivanje na posebnost njihove stvaralačke istorije. Među delima koja se prekretnički udaljuju od osnovnog dela ističem slobodne re/kreacije Minke Cobel i Frideša Karintija. Većina ovih tekstova je objavljena 1923. godine, u komemorativnim brojevima časopisa *Nyugat (Zapad)* i *Pásztortűz (Pastirska vatra)* iz Kluža, u znaku kreativne polemike sa Madačevom filozofijom borbe i njenim čuvenim polazištem „pa ipak”. Time je prekinuta tendencija koja je uključivala ponavljanje i veličanje ideja čuvenog predloška. Drama *Lucifer za katedrom (Igra u jednom činu)* Deže Kostolanjija je najudaljenija od Madačevog pretexta među analiziranim književnim delima, ali ipak poseduje spojne tačke sa njim, podvrgavši ga daljem promišljanju i aktuelizaciji. Ova vrsta slobodne re/kreacije može se smatrati književnom transformacijom koja je bila iznenađujuće originalna za to vreme.

*Ključne reči:* umetnička transformacija, književna transformacija, hermeneutika, slobodna re/kreacija, Imre Madač, *Čovekova tragedija*, filozofija borbe, Minka Cobel, Frideš Karinti, Deže Kostolanji

Zsuzsanna MÁTÉ

**ON THE EVOLUTIONARY HISTORY OF FICTION  
TRANSFORMATIONS OF *THE TRAGEDY OF MAN* –  
PARTICULARLY DURING THE MADÁCH CENTENARY YEAR**

Imre Madách's dramatic poem *The Tragedy of Man* is the work of Hungarian literature that certainly has the greatest history of interpretation, as well as its intertextual, inter- and multimedia relevance. In my study, I examine the literary transformations written in 1923 and at the same time the peculiarities of their development history. In the development history, I highlight the free re-creations of Minka Czóbel and Frigyes Karinthy as the turning point of the departure from the basic work. In 1923, most of the poems published in the Madách commemorative issues of the magazines *Nyugat* and *Pásztortűz* in Cluj-Napoca engage in polemical discussions with the struggle-philosophy of the pretext „and yet”. This broke the tendency that included the acceptance of the pretext's thoughts and glorification. Dezső Kosztolányi's play *Lucifer on the Teachers' Platform (A Play in One Act)* is the furthest away from the Madách pretext among the literary works I have analyzed, but it still shows the main points of connection along with its possibility to be further considered and actualized. This type of free re-creation can be considered a literary transformation that was surprisingly original a hundred years ago.

*Keywords:* transformation of art, transformation of literature, hermeneutics, free reproduction Imre Madách, *The Tragedy of Man*, struggle philosophy, Czóbel Minka, Frigyes Karinthy, Dezső Kosztolányi