

Szóból megképzett látvány: „festmények” a *Tragédia* (színkezdő) utasításaiban

„Uraim, üdvözlöm mindnyájokat. Tegyük úgy, mint francia sólymász: amint megpillantjuk, eresszük rá: most mindjárt szavaljunk egyet.”

Shakespeare *Hamletjéből* választok – ha nem is mottót –, kezdő-idézetet dolgozatomhoz. A királyfi a helsingöri vár udvarában üdvözli régi ismerősként színészeit, s mintegy köszöntés helyett, „csak jókedvükből is” szavalásra szólítja őket. Még inkább: együtt-szavalásra, mert ő maga kezd hozzá a memoriterhez, nagy virtussal: Priamos megöletését szavalja, „a durva Pyrrhuson” kezdve. Csak amúgy kedvtelésből, egyelőre célzat nélkül.

Kezdem én is, amúgy kedvtelésből, az örömteli ismétlés okán ide-idézve a *Tragédia* néhány szépséges (s hallgatóságom körében amúgy jól ismert) szerzői utasítását: betűből szőtt s a képzelet beváltotta festményeket.

MÁSODIK SZÍN

(A paradicsomban. Középen a tudás és az öröklét fája. ÁDÁM és ÉVA jönnek, különféle állatok szelíd bizalommal környezik őket. Az ég nyílt kapuján dics /glória/ sugárzik elő, s angyali karok halk harmóniája hallik. Verőfényes nap.)

majd:

TIZENNEGYEDIK SZÍN

(Hóval és jéggel borított hegyes, fáatlan vidék. A nap mint veres, sugártalan golyó áll ködfoszlányok között. Kétes világosság. Az előtéren néhány korcs nyár, boróka és kúszófenyő-bokor között eszkimó viskó. ÁDÁM mint egészen megtört aggastyán, bot mellett jó lefelé a hegyekről LUCIFERrel.)

Az idézetek folytathatók: szóból színezett festményeket olvasunk a *Tragédia* fejezeteinek élén; úgy tűnik, a költemény előrehaladtán, rapszodikusán bár, de mind szebbeket, baljósabbakat, vizionáriusabbakat.

Képzelet által létre álmódott s szóba öntött képek ezek: imaginációk, melyek azután a szó ereje révén képzeletünkben újabb (az előbbivel semmiképp sem teljesen megegyező) képet generálnak. S ebből a szó-kiváltotta, áttételes fantázia-látványból tárgyiasul majd valami a színpadra, a zsöllye nézője számára.

A szó-kép elméletek időszerűségének és újszerűségének igazolására Mieke Balt szeretném idézni a *Túl a szó-kép oppozíción* című *Enigma*-beli tanulmányából; ő a művészettörténet felől közelít a kérdéshez: „Verbalitás és vizualitás integrációja benne van a levegőben. Több folyóirat szentel neki különszámot (*Style, Poetics Today*) vagy tárgyalja befejezett tényként az integrációt (*Semiotica, October*), és ezzel egyidejűleg új lapok születnek, kifejezetten ezeknek a témáknak a körüljárására (*Representations, Word and Image*). Még jelentősebb az a tény, hogy az egyetemek kezdik az ilyen irányú programokat támogatni (...) Kutatási csoportok tevékenykednek különböző európai egyetemeken és egyetemek között.(...) Kultúrákutatók, a vizuális poétika, a szó és kép viszonyát firtató stúdiók és az összehasonlító művészetek területén folyó programok mind olyan kísérletekről tanúskodnak, melyek egy másik terület

bevonásával próbálják újjáéleszteni a művészettörténetet. E nélkül az óvintézkedés nélkül fennáll a veszély, hogy a kutatási terület megmerevedik, elszegényedik, elhal.”¹

A kép-szöveg-kapcsolatoknak mára óriásira duzzadt szakirodalma van, már csak a képi és szövegbéli narráció összemérése, egymásra olvasása okán is. *A Narratívák 1. Képleírás. Képi elbeszélés*² tíz évvel ezelőtt született kötete e hazánkba is begyűrűző folyamatot demonstrálja. Thomka Beáta szavait idézem a kötet bevezető tanulmányából:

„Az elbeszéléselemélet kutatói a kilencvenes években saját tapasztalataikat a vizuális narráció terepére is átvitték. Tzvetan Todorov a 17. századi holland festészetről, Mieke Bal Rembrandtról írt könyvet, Gérard Genette esztétikát adott közre, s mindebben mintha Roland Barthes két évtizeddel korábbi fogékonyságát igazolnák utólag, amit a japán látványi jelrendszerek, a fotó, illetve a képi szövegszerűség iránt tanúsított.”³

Gadamer 1979-ben írott *Épületek és képek olvasása* című tanulmányában⁴ a képekkel (műalkotásokkal) kialakítható új kapcsolat lehetőségeit villantja fel:

„A képzőművészeti alkotásra is vonatkozik, hogy meg kell tanulnunk látni (...) azaz a művet mint egy kérdésre adott választ tapasztaljuk. »Olvasnunk«, sőt mindaddig betűzgetnünk kell, amíg el nem tudjuk olvasni. Az építményre éppúgy érvényes, hogy »olvasnunk« kell azt. Vagyis ne csak úgy nézzünk rá, mint egy fénykép-reprodukcióra, hanem járjuk körbe, járjuk be azért, hogy ezzel lépésről lépésre mintegy felépítsük magunkban.

Az irodalmi mű és a képzőművészet között létező analógiákat hasznosítanunk kell.”

Gottfried Boehm viszont korlátozza a verbális nyelv hatáskörét a képi nyelv megértésében:

„Kiúttalannak tűnik az az indokolatlan – de mégis mindig felmerülő – feltevés, amely a verbális nyelvet a képpel egy közös nyelvi szerkezetre vonatkozóan vizsgálja. Írott vagy beszélt nyelv mint médium olyannyira eltér a falra akasztott képtől, hogy a rokonság keresése szinte kilátástalannak tűnik.”⁵

Ezeket az apóriákat megfontolva és egymással szembesítve most már lássuk, mihez is kezdhünk percepcióinkkal s – szavainkkal most nem egy képzőművészeti alkotás, ellenben egy szóból formált érzéki kép előtt. Mert az elemzőnek mégiscsak meg kell szólalnia!

Madách „képleírásairól” szeretnék értekezni, melyek az ekphraszisz sajátos nemei, ha besorolhatók egyáltalán e több ezer éves fogalom jelentéskörébe, holott e modus legalábbis egyidős azzal, ha nem régebbi. A trópusokkal festés valószínűleg előbb megvolt, mint a valós vagy fiktív műalkotások leírása. Ez utóbbi a másikkal képest meta-működésnek, rafináltabbnak, finomítottabbnak – azaz későbbinek tűnik. Szó által hamarabb és magától értetődőbben festett az ember, mint hogy eszébe jusson leírni egy műtárgyat, még ha csak képzelete terméke is volt légyen az.

Amikor egy létező (vagy nem létező) festményt, szobrot, épületet, fotót írunk le szavaink segítségével, s minél részletesebben, hitelesebben (a hitelesség látszatát keltve) tesszük ezt –, ennek, mint fent jeleztem, hatalmas irodalma van.

Ellenben most e folyamat fordítottját nézzük; vagy ha nem a fordítottját (mert látszik, nemcsak egy fordítottja van e szekvenciának; mert a legismertebb fordítottja az

¹ Mieke Bal: *Túl a szó-kép oppozíción*. Ford. Simon Vanda. In: *Enigma 14-15*. 132-165. 1998

² *Narratívák 1. Képleírás. Képi elbeszélés* (Szerk. Thomka Beáta. Kijárat, Bp. 1998)

³ Thomka Beáta: *Képi időszervezetek*. In: *Narratívák 1*. 7-17.

⁴ Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. Athenaeum-Könyvek. T-Twins, Bp. 1994

⁵ G. Boehm: *A kép hermeneutikájához*. In: *Athenaeum*, 1993/4. *Kép, képiség*. 87-111.

ekphraszisznak az illusztráció: vizuális interpretáció; a vizuális jelrendszer egyik műfaja, némi rokonságban a műfordítással; az illusztrációnál a szöveg előzi meg a képet, a kép szegődik a szöveg nyomába: a verbális struktúra befejezhetetlensége áll szemben az illusztráció által véglegesített látvánnyal) – hát a másik oldalát, visszáját, tükörképét. A szó-kép viszony ellenkező aspektusát: „fonák játék”⁶ résztvevői vagyunk.

Mert bár szóban áll, általa megképzett *itt is* a kép; szó által teremt látványt *itt is* az író; s a metaforák meg a szintaxis együtt hoznak létre, illetve szándékoznak létrehozni egy más entitást: képet, látványt,

ámde olyant, mely korábban abszolúte nem létezett, még a szerző sem állítja róla, hogy tárgyiasult valaha: *csak* e látvány elképzelése és leírása; elképzelés, belső imagináció képe: egy táj, egy szobabelső, egy szívszorító naplemente, átsuhanó árnyék egy arcon, mely korábban csupán az alkotó képzeletében élt, ott teremtődött.

Van egyszer a mondat a fehér papiroson: *abjekció*. S van, amit a nyomtatott papír fölé hajló olvasó figyelmes, élénk fantáziája megképez; és ez a létrejövő kép/képzet elkülönöződik egymástól – kettőféle lesz; pontosabban: a befogadók száma szerint sokszorozódik meg, s válik már-már megfoghatatlanná, azonosíthatatlanná számtalanságában. Marad végül mégis, az azonosítás zálogaként, a betűkkel telített ékes papír.

Nemcsak Madách Imre szerzői utasításairól beszélek. Fentiek az irodalom természetrajzát írják körül. S erről a működésmódról manapság jóval kevesebb szó esik a szó-kép elméletekhez képest (esett elegendő korábban, vélik bizony, a retorika nem oly rég válságba került, majd e válságból napjainkban lassanként kilábaló tudományában). Talán a tropológia; a metafora-tan; a szóképek természetrajza a retorikán belől: ezek lennének azok a tudományterületek, melyek megközelítik, amiről értekezni szándéksom. De a nyelv általi kép-teremtést, a „semiből (írva-festő) világokat teremtést” e szakágak sem képesek a maga teljességében és komplexitásában hálójukba fogni. Az elméleti megalapozáshoz inkább a nyelvfilozófia felé kellene tájékozódni.

Végül egy utolsó elméleti vonatkozás, ha tetszik: eszme-futam. Amit a papíron olvasunk, betűkből áll, látvány ugyan, de nem vonal vagy színfolt; mondatszerkezet és nem alakzat, nem ábra. Tudjuk, *értjük*, hogy kép (szándékszik lenni); *értjük*, ami oda van írva, de ahhoz, hogy *lássuk* is, erőfeszítéseket kell tennünk. Át kell váltanunk gondolatban a szavakat képre. Aki e tevékenységet olvasóként nem végzi el, sosem fog „írás által láthatni”.

Az ember tragédiája színpadi utasításainak sorsa végül betöltődik: színpadképpé válnak egy színházi rendező, látványtervező keze alatt. Ám e képre, e látványra ugyanaz áll, amit fent mondtunk: a Madách által leírt szavaknak a kongeniális alkotó-szubjektumon többszörösen átszűrt leképezései e díszletek, hátterek, méghozzá immár vállalva s akarva is e szubjektivitást, hiszen a rendező-értelmező parafrázeálja valamennyi előadást. Oláh Gusztáv 1926-ban a középkori misztériumjátékok hármastárgolása (menny/föld/pokol) tervezett díszletet Hevesi Sándor rendezéséhez a Nemzeti Színházba. Az alap-díszlet állandó volt, ezen belül bizonyos modulok átrendezése, ikonok behelyezése jelentette az egyes színeket (pl. Párizs: nyaktiló és trikolór-drapéria). 1908-ban Hevesi Sándor még klasszikusabbra vette volt a díszletet: a London haláltánc-jelenete festett panoráma előtt fekszik el, élőképként, egy Feszty körkép háttér-előtér viszonylataiból. A festett háttérből alakok látszanak kilépni, kétdimenziós festményből vagy árny-létű háttérfigurából szoborrá, majd élő emberré tárgyiasulnak. Legelől a három főszereplő már végképp elhagyta a háttér szövetét, eleven,

⁶ A kifejezést Antonio Tabucchi novellája címéből kölcsönöztem. In uő: *Fonák játék*. Ford. Lukácsi Margit. Noran Kk. 2001. A gondolkodás itt is a *Las Meninas* ürügyén folyik, de Borgesra emlékeztet.

mozgó-cselekvő figurák az állókép előtt. De említhetem Jankovics Marcell 1989-es animációs filmjét, ahol a mozi és az animáció-filmes technikák kínálnak fel szinte korlátlan lehetőségeket a madáchi álom képre váltásához.

Beke László egy helyütt azon a meghökkentően egyszerű(nek tetsző) dolgon elmélkedik (s ajánlja tovább-elmélkedésre), hogy mekkora sikerrel tudnánk szavakkal elmagyarázni például valakinek, hogy mi a „lila”. S egy születésétől vaknak: hogy mik a színek?

Az olvasott kép: koncept art műalkotás, mely megadja ugyan a kereteket, ugyanakkor fel is szabadítja a fantáziát. (Tóth Endre Kölnben élő festőnk 1977-ben múzeumlátogatást szervez a *Kioltott képek termébe*, ahol barokk, rokokó, aranyozott vagy épp klasszikus puritánságú keretekben /bizonyára az eredeti képek saját kereteinek másolatai/ állítja ki a „semmit”: fekete vásznat, mely alatt, szerencsés esetben, fel van tüntetve, melyik híres festményt kellene odaképzelnie a nézőnek. Máskor szürkével paszpartúzott, több elemből álló fekete, monochrom vászon függ a falon; a cím /*Marlene. Vad évek, 1992-93*/ a paszpartún, további képaláírások, információk a vászon-elemek alatt. De említhetjük ugyanő 1992-es akril/vászon képét, melyen égkék, üres álló-téglalap alá íratik a festő neve s a kép címe: *Krisztus mennybemenetele*.)

Ha a *Tragédiát* bizonyos szempontból, műfaji besorolása miatt is („drámai költemény”; „emberiségdráma”) könyvdrámának ítéljük, úgy még határozottabban állíthatjuk, hogy változó hosszúságú és állagú; felépítésű és szerkezetű szerzői utasításai a drámaszöveg szerves részei. Ugyanezt állítjuk az abszurd dráma Beckettjének a dialógusokat negáló szöveges utasításairól; O’Neill több lapos, már-már pozitivistá leírásairól a *Hosszú út az éjszakában* folyamán vagy Nádas Péter, színpadi előadásaiban rendre kudarcot vallott *Temetésének* a szerzői szándékot közvetítő hosszú-belsőszövegeire. Nemcsak „werk-szöveg” a szerzői szándék illetően rögzítése, ellenben a történelem, az olvasandók és elképzeltendők szerves része: felszólító szöveg-tett (performáció) ugyanakkor elképzeltető szöveg-festmény, líra a javából. Összegyűjtve ki lehetne adni, ahogy tette korábban Bene Kálmán a *Tragédia* „betétverseivel”⁷.

Nézzük most már, miféle szempontok szerint lehetne csoportosítani a *Tragédia* szerzői utasításait! Igyekszem minél több, reményeim szerint tovább-gondolásra ösztönző aspektust felsorolni. A teljes kidolgozással e helyt adós maradok, csak néhány példával élek esetenként. Egyelőre aligha tartom valószínűnek, hogy meg lehessen állapítani (a szövegen való erőszaktétel nélkül) valamifajta egységes rendezőelvet a színkezdő szerzői utasítások tekintetében. Alkalmazkodó alárendeltek ők, mesterük, megálmodójuk és papírra vetőjük tollán. Elemző fogást keresni rajtuk azonban több módon is lehetségesnek látszik.

A szerzői utasítások egy (nagyobb) része tárgyilagos és tárgyszerű; higgadt és informatív: deskriptív. Az ilyen utasítások információi korrektek, kevésbé inspirálók, de jól kivehetők és követhetők. Nem ezek érdekelnek elsősorban, de ezek sem hagyhatók figyelmen kívül, hiszen szándékuk a láttatás, ha nem is költői vízió-varázslat. Ilyen állapotúnak minősítem például az *Egyiptomi szín* szerzői utasítását:

(Egyiptomban. Elöl nyílt csarnok. ÁDÁM mint FÁRAÓ fiatalon, trónon ülve. LUCIFER mint minisztere; tiszteletteljes távolban fényes kíséret. A háttérben rabszolgák egy gúla építésén dolgoznak, korbáccsal rendet tartó felügyelők alatt. Tiszta nap.)

⁷ Madách Imre: *A Tragédia dalai. Az ember tragédiája lírai ciklusokban.* Átdolg. szerk. összeállít. Bene Kálmán. Bába és Társai Nyomda, 2000

Vessük alá kissé szorosabb olvasásnak e leírást, ezzel egyszersmind korszerűsítő újraolvasást és dekonstrukciót hajtunk végre rajta.

A dőlt betűs sorok közt nyomtatott nagybetűk állanak elidegenítően, emlékeztetve, hogy *ez még nem* a szöveg, amire vártunk, csak elő-munka, bemosakodás. A paratextus tipográfiája is a hatás szolgálatában áll.

S az első négy mondatban nincs állítmány; oly kijelentések ezek a hiányos mondatok, melyeket épp efféle szerzői utasításokból (is) ismerünk. Statikusságukban, cselekvést nélkülözve, e mondatok képet festenek, leírást és díszeretet vetítenek elénk. Az „Egyiptom” helymeghatározás inkább történelem, még csak nem is kronotoposz, oly általános; számunkra mégis hibátlanul idézi fel a történelemkönyvekből (s nem a valóságból) megképződő, piramisos, fáraós, rabszolgás múlt-világot. Ott a hatalmas oszlopaival díszlő kő-csarnok; ott a trón, messze az emberi világ felett; a pompa és hatalom a kíséret küllemében és számában. És ott a piramis (a „gúla”: a mára használatlan, illetve más jelentésmezőjű szavak bája, ereje), korbácsos őrével, rabszolgáival. Végül ott az utolsó mondat, mely miatt most az egész olvasási munka alá vettük: *Tiszta nap*: fény, színérzet, napszak, időjárás; világos paraméterek környezik a történendőket.

Ugyanílyan a 3-5-6-7-8-10-11-15. szín szerzői kezdőutasításának építkezése is; viszont nem ilyformán festenek a felsorolásból kimaradt szín-beköszöntők; s ezek érdekelnek majd bennünket.

A színkezdő utasítások mérete/hossza is erősen különbözik. Legrövidebb a harmadik (*A Paradicsomon kívül*), leghosszabb pedig a tizenkettedik (*Falanszter*), s azon is el lehet gondolkodni: miért épp itt és így, s hogy mitől képződik meg e méret.

Ne feledjük: *korántsem csak* színkezdő utasításokat találunk Madách művében! Szép számmal vannak színbelső instrukciók s képre váltó szövegbelső leírások is:

(A CSILLAGOK VÉDSZELLEMEI különböző nagyságú, színű, egyes, kettes csillaggömböket, üstökösöket és ködcsillagokat görgetve rohannak el a trón előtt. Szférák zenéje halkan.) (A mennyekben)

(Az istenszobrok szétporlanak) (Róma)

(A fentebbi karének kezdetével ÁDÁM, ki a zárda ajtajához lépett volt, ismét megállt, a tornyon egy kuvik kiált, a légben BOSZORKÁNYOK szállnak, s az ajtó előtt egy CSONTVÁZ kél a földből, s fenyegetve áll ÁDÁM előtt.) (Konstantinápoly)

A Harmadik szín belsejében pedig valami egészen különösre lelünk e nemben. Egyébként is az a benyomásom, hogy e színről, főként az első feléről, a kozmosznak remélt félelmes elemi káosz-képzetről méltatlanul kevés szó esik a Madách-szakirodalomban. Ádám így fordul az ismét megjelenő Luciferhez:

„Hagyd megtekintnem hát e működést
– Egy percre csak, keblem, tudod, erős –,
Mely rám befolyhat, aki enmagamban
Olyan különvált és egész vagyok.”

Lucifer rááll az unszólásra, s engedi, hogy az első ember „szellem-szemekkel” lásson. Ami bennünket most érdekel, ezután következik. Ádám ettől kezdve, a világegyetem fizikai

megnyilatkozásainak tanújaként vízió esik keresztül, közben a látottakat kommentálja. S „*amit a következőkben mond, mind láthatóvá is lesz.*” Ádám lát, s amit imaginációja közvetít neki, szavakkal tolmácsolja; s a költemény szerzői utasítása előírja, hogy e szavak nyomán megképződő látomás jelenjék is meg szóról szóra a dráma színpadán. 1. A (fikcionált) valóság látomása a szöveg beszélőjének tudatában – 2. írott betű, rögzített szó – 3. (mindebből táplálkozva ismét) kép, imagináció: ez lesz a sorrend. Nékünk, olvasóknak marad a leírt szó s – a képzelet. (Szó és kép hány- s hányféle, a kategorizálás, csoportosítás alól elevenen kibújó viszonya áll előttünk csupán az egy Madách-mű kapcsán is! Mely diszciplína volna az, mely érdemben egyesíthetné a mindezen szöveg- s látványvilágokra vonatkozó kutatásokat?) A *Harmadik szín* egyharmadát e szóból – Ádám szavaiból – képzett látványok nyűgözik, s hősünkkel mi magunk is átéljük semmisségünket, a világűrbe vettétvén:

(*A földből lángok csapnak föl, tömör fekete felhő képződik szivárvánnyal, iszonyúan mennydörögve.*)

Ez ismét a korábban megszokott szerzői hang, nem kevésbé félelmes, mint az Ádám szavai közvetítette látomás. Színpadon megvalósítani lehetetlennek tűnik, hacsak nem filmbejátszó háttérrel. Egy nagyszabású science fiction film kelléktárát, technikáját igényli, amit Madách itt láttatni akar. Vagy a koncept art képzeletre hagyatkozó bizalmát.

Vizsgálhatjuk a színkezdő utasításokat a bennük felhasznált színek, illetve színérzetet keltő kifejezések szerint, s ekkor látnunk kell, hogy itt is, akár a *Tragédia* egészében, kevés az effektív, szint jelentő szó. Réti Zoltán tanulmánya az 1997-es Madách Szimpózium-kötetben⁸ többek közt erre is reflektál. Cikkét Réti a *Tragédiából* vett sorral kezdi: „Mi a sugár, ha szín nem fogja fel?” (Sajátosan madáchi értelmezése a színek s a fény fizikájának.)⁹ Réti Goethén folytatja: „A színek a fény erős tettei és mély bánatai.” Folytatásképpen pedig a *Tragédiára* tér: „Az ember tragédiája közel harmincötezer szavából mindössze közel húsz utal közvetlenül színekre (...) Előfordulásuk száma: sárga: –; piros: 5; veres: 3; vörös: 1; barna: 2; zöld: 3; kék: 1. A fehér háromszor, a szürke is háromszor szerepel, párszor a fekete. A színeket jelölő szavak az egész szókészletnek durván ezerhétszázötvened részét képezik.” Mégsem feketében-fehérben képzeljük a *Tragédia* háttérvilágát; éppen ellenkezőleg! Színhatást elérni más módokon is lehetséges.

Csoportosíthatunk aszerint is, hogy külső- avagy belső a tér, amit a szerző utasítása megidéz; hogy tág, vagy szűk a horizont, ami elibénk rajzolódik: milyen kameraállást, miféle fokalizációt használnak az egyes deskriptív képek.

Legtermékenyebbnek azonban az a szempont tűnik, mely a fényviszonyok szerint, év- és napszakok szerint osztályozza a színi utasításokat.

Az *Első szín*ben nagy fényességet látunk: a fényforrás eldöntése, helyzete, a fény természete, szóródási iránya, a fénytörés milyensége s a tárgyak, melyek visszaverik majd, illetve hogy mi a különbség fényesség és világosság közt: az olvasó képzeletére s a rendezőre bízatik. Biztosra veszem, hogy e jelenet belülről fénylik, emanál a fény, tárgy nélkül, belső

⁸ Réti Zoltán: *Néhány kérdés a Madách-művek képi megjelenítésével kapcsolatban*. In: V. Madách Szimpózium. Balassagyarmat – Szügy, 1997. 89-96.

⁹ Andor Csaba másként vélekedik e *Tragédia*-beli sorról *Formai következetesség és következetlenség* Az ember tragédiájában című tanulmányában (VII. Madách Szimpózium, Balassagyarmat – Szügy, 1999. 95-100.) Ő úgy véli, elírás történt a szerző részéről: nem *szín*, hanem *szem* fogja fel azt a bizonyos sugarat... Számomra, ha itt hibáról volna is szó, épp oly inspiráló szöveghelyzetet eredményez, mint József Attila *karója* a *kóro* helyett.

energiáknak engedelmessé izzik, árad minden: Isten testéből, szavából (logos), teremtő gondolatából (performatívum) születik, s így tölti majd be a színpadot... Vajh így van-e? Az imagináció mindössze két kicsiny szó által köttetik meg.

A *Második szín verőfényes napot* mutat, s „*az ég nyílt kapuján dics sugárzik elő*”: mindez a Paradicsomban. Végül érthető e fényesség, tiszta egyértelműség. S mily természetű fényt gondoljunk el a *dics* (glória; nimbusz) számára? S a sugárzás neme? Mert aligha lehet szó közönséges fényről (van, létezhet „közönséges fény”?).

Sajátosnak tartom, s továbbgondolásra (akár szubjektíven elfogult kombinációra) érdemesnek, hogy éppen a *Harmadik színnek* (A *Paradicsomon* kívül) nincsen színkezdő szerzői kép-utasítása. Annál inkább képgazdag, szóból fűzött látványban bővelkedő maga a szín; de erről ejtettem már szót. Projekció volna? Ami elmarad a szín elején, az pótlódik be a szóval folytatás által?

A *Negyedik szín (Egyiptom) tiszta nap* alatt játszódik: a még ifjú, útja kezdetén járó Ádámot jeleníti; vagy az egyiptomiak világtörvényként tisztelt ragyogó, kézfejen végződő sugarú Atonját¹⁰?

Athénban is ragyogó reg köszönt, s aki hajlamos lenne szimbolikus jelentőséget magyarázni ez utasításokba, s a görög poliszból az európai emberiség bölcsőjét üdvözölni Madách képviselője által – az ne felejtse, hogy a hős Miltiadészra kivégzőtőke vár a szín végén.

S akkor már inkább hiszem, hogy a kései *Róma* dőzsöléséhez, kéjvágyához, melankolikus Éden- emlékéhez illik az *alkony, később éj*, s nem a történelmi-komplex Rómához rendeli a képzetet a szerző. Miltiadész reggel tér meg hazájába; a latin lakoma éjbe nyúlik... Ne keress mindenáron szimbólumot, de: nem teheted meg, hogy eltekintesz a leírt szerzői utasítástól!

És *estve, később éj* fogad *Konstantinápolyban* is: azaz egy színben belől is telik az epikus (drámai) idő. Ugyanez, pont ugyanígy mondható el a *Prága* első színére is. Miért ez ismétlések? Pongyolaságot, nemtörődömséget vagy szándékos gondolatritmust keressünk e duplumokban?

Párizsban fényes napra ébred Kepler, immár Dantonként (s ez érthető volna abból is, hogy egyedül e szín az, mint mondják, melyből Ádám lelkesülten ébred /bár e kijelentés nem igaz, vagy nem teljesen az/).

Prága napszakából és Ádám ottani borús kedélyéből, a mámoros alvásból, majd zaklatott, nyugtalan ébredésből érthető *Prága II. szürkülő reg-e*.

London este felé játszódik, s ez meglep: ide kellene, fiatal/új-kor lévén a *reggel*. S mégsem így van, eszerint semmiképp sem állíthatunk fel olyan logikát, mely a színek par excellence tartalmaiból indul. Másfajta észrendet követ Madách: saját, kiismerhetetlen, de rébuszként inspiráló, minden bizonnyal vizionárius logikáját. Kollízió.

¹⁰ Az amarnai korszakban, Ekhnaton vallási reformját követően az állami istenek pompás szobrait, melyek korábban a szertartások fókuszában álltak, Aton, az absztrakt Napisten ábrázolásai váltották fel. Őt napkorong formájában jelenítették meg, amint emberi kézfejen végződő sugarakat bocsát alá: az isteni hatalom kisugárzik a fáraóra, s rajta át Egyiptom földjére.

A *Falanszterre* a prózai *nappal* mondatik, de ezzel a színkezdő utasítások jelzéssé kopásának vége is, mert következik az *Űr*, a maga fájdalmasan szép mozijával:

A szín félhomállyal kezdődik, mely vaksötétté válik lassankint.

Nemkülönben megkapó, a legmagasabb, arisztokrata regiszterből való a *Tizennegyedik szín* (*Eszkimó*) szerzői utasítása is. Nyugodtan mondhatom, hogy e két szín utasításának ösztönzése nélkül aligha gondoltam volna, hogy foglalkoznom kell a színkezdő szerzői instrukciókkal.

A nap mint veres, sugártalan golyó áll ködfoszlányok között. Kétes világosság.

Végül a *Tizenötödik színben ragyogó nap* fogad, holott rettenetes volt az álom, s íly látományok után az ébredés sem lehet édes. Ádám sokáig aludt, alig bír ocsúdni rémálmaiból. A ragyogó nap feledtethetné véle, amit látott volt, de nem így történik. Ébredhetne vad, hajnali viharra (vihar, zápor, szivárvány, jégeső, mennydörgés stb. nincsen Madách utasításai közt; nem kíván minden lehetségest felhasználni az évszakok, éghajlat és időjárás kellékei közül, ahogy a történelemből is csupán kellő szeleteket idéz) –, de nem így történik. A *ragyogó nap* groteszk fintor Ádám rémálmaira, reményeire.

Lehet mármost mindebből egy katalógust, egy mátrixot készíteni: hány *nappal*, hány *est* és *reg*; hányszor mozog, mozdul az idő a színi utasításon, illetve magán a színen belül: azaz mennyi időt ölel fel a szín, szerzői intenciói szerint. Évszakjelzés nincsen, mert hisz a *Paradicsomot* tavasznak elfogadni banális igazság; hasonlóképp nem tél az *Eszkimó szín*, örökkévalósága és földrajzi abszolutizmusa kizárja ez egyértelműsítést.

A *fény* sokszori szereplője az utasításoknak, a *tiszta*, a *ragyogó* alternatívájaként; *fény* – és ellentéte: *szürkülés*, *félhomály*, *köd*, *kétes világosság*. Színek és fények szabdalják a *Tragédia* festői szövetét. Egy kaleidoszkóp kavargása.

Hang sem ritka e víziókba applikálva (*szférák zenéje*¹¹ a Mennyekben; angyali karok halk harmóniája a *Paradicsom* színében; gallyakat ráz a szél Lucifer megjelentekor, s ennek hajgára riad Ádám a *Második színben*; Évához ugyane színben „madárka éneke” társul mint attributum; dobszó a *Kilencedik szín* újoncai számára; zajgó, tarka sokaság *Londonban* stb.): de majd a megszólaló emberi beszéd, a drámai dialógus lesz az, ami életre kelti a néma tájat. (Érdekes szempont a kép- és szövegvizsgálatra: a hangok jelenlétének sokszerű lehetőségei e diszciplínákon belül. Illat (*illatok égne*k Róma díszedényeiben), tapintásérvzés szövegben és látványban („kövekké dermedeznek” az istentelen szívek, nem találnak Istent, ki a „salakból újra felemelné” őket Róma színében; a „sárgúlt fóliánsokon ... penész ül” *Prága-II*-ben; salak, hideg veríték és „orcus tüze” gyötri Róma haldoklóját: szinesztézia; a téma végtelennek tűnik.)

¹¹ „Szférák zenéje”: Püthagorász szerint az égitestek által, forgásuk során keltett harmonikus hangok, amelyeket az ember nem hall közvetlenül, de valamily módon mégis élvezőjük lehet. Madách forrása a szférák zenéjét illetően Cicero *Scipio álma* című műve lehetett, mely megvolt a sztegovai könyvtárban. Lásd még Gyémánt Csilla szép tanulmánya: „Az égi zengzet is elhallgatott”. (*Zene, dal, költészet a Tragédiában*) VII. Madách Szimpózium, Balassagyarmat – Szügy, 1997. 73-80.

Az ember tragédiáját sokan, sokféleképp illusztrálták¹², a nagy mű megjelenésétől kezdődően, s a sor bizonytalanság nem ért véget: oly kihívással és kockázattal áll itt szemben a képzőművészet, mint ahogy mindig támadnak új fordítói *A vándor éji dalának*, az *Őszi chanssonak* és Poe *Hollójának*... Than Mór egyetlen képe 1863-ból; Zichy Mihály mind közül legismertebb 1887-es sorozata; Kass János, Bálint Endre, Farkas András, Hintz Gyula, Tóth Imre, Haranghy Jenő, Würtz Ádám, Szántó Piroska, Kondor Béla, Veszelszky Béla más-más technikájú, szellemű, fókuszú vizuális interpretációi ragadják magukkal a *Tragédia* csillapíthatatlan elkötelezettjeit.

Bármennyire is csodálja azonban e sorok írója e kongeniális festményeket és grafikákat (kiváltképp talán Szántó Piroska szürrealizmusát; Veszelszky Béla keserű nekigyürközéseit), be kell hogy vallja: *filmen* szeretné látni Madách művét. S amíg ezt nem teheti meg, amíg e film nem születik meg, saját imaginációjában fut előtte egy színes, fényekkel és áttűnésekkel szabdaltszó mozis, zajokkal, dörrenésekkel és susogással, érzetekkel, villanásokkal: tűzzel, köddel, magnetikus hullámokkal, viharral, csillagporral s éjfékete ürrel – ember nélkül, csupán az arc-kölcsönzésre rá nem szoruló emblematikus szereplők örök-egy hangjaival.

¹² E témáról épp a Madách Társaság tagjai sorából kerül ki az egyik legértőbb szakíró Varga Emőke személyében. Lásd pl. *Tragédia – képek nyelvén. Bálint Endre és Kass János Madách-illusztrációi* című tanulmányát. In: V. Madách Szimpózium. Balassagyarmat – Szügy, 1997. 96-119.