
HAGYOMÁNY

A SZIMBOLIZMUS EGYIK ÖCFORRÁSA

BORI IMRE

A nagy kezdetnek ez alapján véve rövid időszakát reprezentálja Madách Imre drámai költeménye, *Az ember tragédiája* is. Az mind puszta létevel, mind pedig a modern, szimbolista magyar líra első nemzedékére gyakorolt hatásával, a problémák oly feltűnő hasonlósága tényével.

Keletkezésének dátumai: az 1859. február 17—1860. március 26., illetve megjelenésének éve: 1861—1862, azt jelzik, hogy a magyarországi polgárosodás sajátos történelmi pillanatának csillagképe van felette, azaz, mint Sőtér István írja, Madáchot a „nemzeti polgárosodás sorsának és tájékozódásának” a kérdése foglalkoztatta. A megállapítás érvényességét bizonyítják a mű optimista s egyben pesszimista hangzatai is. Első helyen említhetjük a polgárosodás eszméjéhez fűződő romantikus elvárást, s ennek kapcsán a világtörténelem rehabilitációját, ha feltételezzük, hogy az Éden visszaszerzése lehetségesnek látszik, amire a drámai költemény szerkezeti-eszmei megoldásai is figyelmeztetnek. Másodikként az a felismerés is jelen van, hogy ez az új, polgári történelmi kezdeményezés sem teszi lehetővé az Éden visszaszerzését, de az emberiség, e csalódás ellenére is haladni fog előre.* E két elgondolás ötvözetéből született az a tapasztalat,

* Hogy mennyire a kor körülményeiben gyökerező és korhangulatot kifejező kétösségről van szó, Sőtér István Kemény-elemzés is bizonyítja:

„A regényekben hirdetett tanok háttérben az a legfőbb meggyőződés áll, hogy a nemzet további fejlődését a polgárosodást csak a birtokos nemesség vezetheti. Ez a meggyőződés részint helyes, mivel a polgárság, a kispolgárság s a szűkebb értelemben felfogott nép még nem elég erős, nem elég felkészült ekkor a polgárosodás vezetésére; de másrészt ez a felfogás mélyen ellentmondásos is, mivel a nemesség vezető szerepe is letűnőben. Kemény a nemesi vezető szerep és a polgárosodás további vitele érdekében óhajtja a kiegyezést Ausztriával, s irreálisnak, veszedelmesnek tekinti a nemzeti függetlenséget. Konceptiójának másik gyengesége abban van, hogy Ausztria nem válthatja be a hozzáfűzött reményeket, az osztrák monarchia nem olyan életerős, hogy az érdekeket, melyekért Kemény hozzá folyamodik, huzamosan biztosítani tudná. Mert a nemzetközi politikának azok a biztosítékai, melyek miatt Kemény a monarchia fennmaradásában bízik, maguk sem állandó jellegűek: a nemzetközi politikában máris működnek olyan erők, melyek épp a monarchia megszüntetésére törekednek.” (Sőtér István: *Nemzet és haladás*. Bp. 1963. 570. old.)

amely szerint az embernek az Édent visszaállítani abban a formájában, amelyben elveszítette, nem lehetséges, ezért a létezés értelme a *küzdés* fogalmában és eszméjében összegeződhet, s ilyen módon a létezés ellentmondásos mivoltának az elfogadása lehetségessé válik. Ha pedig igazán pesszimista felhangjaira figyelünk a Tragédiának, akkor azt abban lehetjük fel, hogy Madách tapasztalata szerint az osztályharcok története megállapíthatatlan, s éppen ez képezi az Éden visszaszerzésének első és legnagyobb akadályát.

Ez a tapasztalat Madáchnál rousseau-ista eszmei alakban jelenik meg, s Voinovich Géza látszik jó úton járni, amikor azt bizonygatja, hogy Madách az emberiség számára jót és rosszat egyaránt Rousseau szerint magyaráz, nevezetesen, hogy a *jó* a természeti élet, a *rossz* pedig a társadalom, amelyben a tulajdon-elv a hajtóerő. Ugyanennek a kérdésnek egy másik vonatkozására András László mutatott rá, s az ő nyomán haladva mondjuk, hogy Madách költői szempontból a produktív polgári gondolkodás lehetőségére talált a „genfi bölcs” (ez Madách kifejezése) eszmevilágában, és erre építette drámái költeményének mind formaménétét, dramaturgiáját, mind egész dialektikáját. Hangsúlyozzuk azt is, hogy nem Madách eszmei megkésetttségének tünete ez a rousseau-ista ihlető forráshoz való fordulás — a századvég művészetének képviselői erős ösztönzéseket kaptak Rousseau-tól a paradicsomi állapotok keresésének, létrehozásának a vágyában, a „vissza a természethez” jelszavának a képviselőjében, s nyilván az impresszionista festők gesztusában, amikor a természetben állítják fel festőállványukat. Elfogadhatónak látszik tehát András László következő leírása is. Azt mondja, hogy Rousseau szerint „az egyenlőség paradicsomi őállapota után »minden további haladás« egy-egy lépés volt az emberi egyed tökéletesedéséhez, tényleg azonban a faj hanyatlásához...” Annál jogosabbnak látszik az ilyen értelmezés, mert Madách korai és ösztönös rousseau-izmusát Barta János már felfedezte monográfiájában. Abban van, hogy „a szűz természet paradicsomából” „csak emberármány alkot poklot magának”. Bretter György frissebb interpretációja ellenben éppen a Rousseau eszmevilágához csatlakozó Madách-tétellel kapcsolatban fogalmazhatja meg, hogy a Tragédia valójában „kiáltvány az elidegenedésről”. Kitetszik tehát, hogy Rousseau az „egész” felfogásához adta a döntő elemet, a részletekhez pedig bölcselők egész hada.

Nem mi idézzük elsőként természetesen a Tragédia harmadik színének első mondatait, hogy jelezzük a Rousseau-tól kapott eszmei ösztönzések jellegét és mértékét, hogy ilyen módon Madách művének eszmei magvára mutassunk, főképpen pedig hogy szemünk előtt legyen a szín, amelyen e költői műben az egész világtörténelem lejátszódik:

„Pálmafás vidék a paradicsomon kívül. Kis durva fakaliba. Ádám cöveket ver le kerítésül. Éva luagost alkot. Lucifer.

Ádám

Ez az enyém. A nagy világ helyett
E tér lesz otthonom. Birok vele,
Megvédem azt a kártevő vadaktól,
És kényszerítem nékem termeni.

Éva

En lugost csinállok, éppen olyat,
Mint az előbbi, s így közénk varázslom
A vesztett édent.

Lucifer

Vajh, mi nagy szavat

Mondottatok ki. A család s tulajdon
Lesz a világnak kettes mozgatója,
Melytől minden kék s kín születni fog.
És e két eszme nő majd szüntelen,
Amíg belőle hon lesz és ipar,
Szülője minden nagynak és nemesnek,
És felfalója önnön gyermekének..."

A folytatás során Ádám Lucifernek fentebbi szavait „rejtélynek” minősíti, és ennek a rejtélynek kell megoldódnia a történelmi színeken, azokban kell rájönni e szavak értelmére — azaz arra, hogy az osztályharcok története ezzel az „ádámi” tettel vette kezdetét, amit Madách interpretációjában a antagonizmusok egymásutánja.

Közelről sem egysíkú, egyszerű kérdésről, illetve vágyképroi és képzetéről van szó. A Madáchnál megfogalmazódó t eszméleg a XX. század gondolkodóinak egy csoportja igazolja majd, azok, akiket nagy általánosságban krisztianistáknak lehetne nevezni. Sinkó Ervin például Rousseau-t az „első és legnagyobb modern romantikusnak” nevezi, s Novalisban a „paradicsomi állapotok közeli visszatérésének” prófétáját tiszteli, hiszen az ember szüntelenül „hazavágyódik a mennyei hazába”. A XIX. század is még az „elvesztett paradicsom” képzet segítségével interpretálta ezt a jellegzetes XIX—XX. századi problémát, és a *Pán halála* jelképében vélte láthatóvá is tenni. Nem véletlen, hogy a „Pán halála” probléma felbukkan Madách lírájában, majd Reviczky Gyula és Komjáthy Jenő szimbolista költészetében él tovább. Szempontunkból nem a részletek apró differenciái az érdekesek, hanem ami lényegét teszi: a természetes életvitel lehetősége elvesztésének a ténye. A „Pán halála” típusú versekben ugyanis nem a kereszténység kontra pogányság eszméje és látványa a fontos, hanem az élet önfeledt boldogságának az elvesztése és a cserébe kapott ürmös élet ellentéte. Nem ez a gondolat mozdul-e a Tragedia harmadik színe bevezető párbeszédeinek folytatásában? Az idézett sorok után Luciferhez a következő szavakat intézi Ádám:

Rejtélyeket beszélsz. Ígérted a
Tudást, az ösztön kéjéről lemondtam
Érette, hogy, bár küzdve, nagy legyenek.
S mi az eredmény? . . .

Hermann István e képzet polgári karakterére hívja fel nyomatékosan a figyelmet akkor is, amikor azt állítja, hogy „Masacciótól kezdve a „*Kiűzetés a Paradicsomból*, s a Paradicsomba való visszatérés igényét fejezi a művészet”. Ugyanő írja azt is, hogy „általában a polgársággal indul meg voltaképpen az a mozgalom, melyet a Paradicsom visszanyeréséért folytatott harcnak lehet nevezni”. Párhuzamosan fut a modern értelmező gondolata Madáchéval a következő mondatokban:

„Az ember, aki kiűzetett a Paradicsomból, a kinek a porra kell gondolnia, amelyből lett, s melybe visszatér, a ki nehéz munkával szerezheti meg az úgynevezett értékeket és tarthatja fenn létét — nem csupán visszavágyik a Paradicsomba, hanem csupán ő pillanthatja is meg a Paradicsomot . . . A természet mindig visszaint a paradicsomi állapotok felé, hiszen magától nyújtja azt, amit sokszor fáradtságos munkával kell megteremteni. Spontán módon érleli a gyümölcsöket, spontán módon hoz létre vízzuhatagot és kristálytiszta patakokat, s ugyancsak spontán módon adja azt az árnyat és napfényt, melyet a polgári lét csak szervezéssel, mérnöki tudással tud megteremteni a maga számára az új városokban . . .”

A természetből alkotott kép eleme a természet-élmény ünneplése is: a polgári gondolkodásban megjelenik „annak a természetnek az apoteozisa, melyben annak idején lejátszódtak a görög mitikus történetek”.

Madách méltó letéteményese és továbbgondolója volt ennek a polgári eszmei örökségnek lírai verseiben és drámai költeményében egyaránt. Az *Ó- és újkor* című verse a „Pán halála” motívumot játssza ki:

Mért nem imádunk most, mint hajdanán,
Hellasz napos, olajfás partjain?! —
Midőn fűzéses fejjel áldoztak
Mosolygó istenek oltárain?
Híttek, mert köztük láktak, élveztek
Isteneik, s parancsuk is ez volt,
E végett alkottak berket, napot,
E végett zúgott hab, szolgált a hold.
És jött helyébe vérző fészület,
Egy isten szenvedt rajta, s vérzeni
Kell annak is, aki istent szeret.
Mit oly bőven hintett szét a nagy ég,
Élvezni bűn lett ajándékait,
Az isten tőlünk égbe száműzék,
És idegen lett szellemünk is itt . . .

Az imádás után következik a szeretni, az élni és a halni problémája is ebben a költeményben, amely mellé Sőtér István nyomán a versek egy kis sorozatát helyezhetjük részben az „elvesztett Paradicsom”, részben az „Éden-szféra” képeit-gondolatait megszólaltatók közül, minthogy ezek a Tragédia előzményeiként is felfoghatók. Valóban, ha ilyen részletekre gondolunk:

Ifju volt a föld, és bútalan még,
Mint szű, melynek első lángja most ég,
S kedvesétől még nem éle válva;
Mert nem jött még a halál világra.
S mert hogy ember még nagyon kevés élt,
Boldogság tölté el az egész vért,
S Isten is mulatni járt körébe
Sokszor, és nagy angyallhad kísérte...

(Az első halott)

A „fagyalaló ész”, a „férfi vizsga keble” rontotta meg ebben a lírai-misztikus látomásban ember és isten békés és boldogságot sugárzó együttlétét, miként azt a *Hitt és tudás* című versében is elmondta:

Mint szép álom emléke ha ébredsz
Édesen reng képzeteden által,
Úgy a lélek édenről álmat
Is el hozza e földre magával...

E kezdet után pedig a következő szakaszok olvashatók:

Mért ültette Isten édenébe
A tudásnak széles águ fáját?
A fa terjedt s lassanként előlte
Árnya a kertnek minden virágát.
Elporlott a természet zománca,
Rothadt bűz váltá fel a szerelmet;
Csak halált lelék a rózsa ajkon
S a virágszál csak halált lehellett.

— — — — —
A kék ég ígéretországának
Léggé olvadt kristály ívezetje...

— — — — —
Megszakadt a mindenség gyűrűje,
Melyben Isten, ember együtt éltek,
S a nagy űrt tán át sem tudja szállni
Isten gondja és emberremények.

Költészetének az Éden-élmény nem központi kérdése volt, de az *Az ember tragédiája* világának. Az „elvesztett Paradicsom” eszme-élménye a tragédiát előállító szituációt hozta létre, s benne az eszmélkedés hármasságát is meghatározta, nevezetesen az Éden elvesztésének a tényét, a világtörténelmi sorsban reflektálódó következményeit, valamint az Éden visszaszerzése lehetetlenségének a felismerését.

Mindebből következően jellemző módon alakul a Tragédia menete: az elsődleges tragédiával (az Éden elvesztése) szemben az Édenre való emlékezés mozzanata sokszorozódik meg a történeti színekben, anélkül azonban, hogy ez csökkentené az elsődleges tragédiának a jelentőségét, hiszen az Éden elkövetésének élménye is ott van Madách tragédia-felfogásának a középpontjában, Mezei József egyik elemzése is erre helyezi a hangsúlyt: „Az Éden eljátszásának, a bűnbeesésnek világot megváltoztató, miliót, atmoszférát cserélő következménye lett. Megbomlott az isteni összhang, hogy helyet adjon Ádám és Éva körül az eddig nem ismert diszsonanciának, összhangtalanságnak, egymásnak nem felelő dolgok, lények együttélésének, az ellenséges, egymást felfaló nyugtalan dolgok világának...” Mindezt azonban azzal a megszorítással tarthatjuk csak Madáchra érvényesnek és jellemzőnek, ha azt is figyelembe vesszük, hogy a Tragédia specifikuma, minden más ilyen típusú emberiség-költeménytől megkülönböztető ismérve az a felfogás, amely szerint az ember tragédiája nem az ősbűn elkövetésében keresendő (erre mutat különben a tragédia szerkezete is): az ember tragédiája tulajdonképpen az, hogy az Édent nem tudja visszaszerezni, aminek következtében a tragédia ez utóbbi felismerésében tetőz. Ennek a tragikus felismerésnek pedig két köre van a Tragédiában. Az egyik az általánosnak a köre, ami azt foglalja magában, hogy az Édent nem lehet rekonstruálni, az emberiség boldog ősállapotába nem térhet vissza. A másik a nagyon konkrétnek, s ebben az foglaltatik, hogy a polgárság sem tudja vissza- és helyreállítani a meghibbant világrendet, nem tudja feloldani és áthidalni a látszat és valóság ellentmondásait. Érthető tehát, hogy ami a Tragédiában eredetileg eszköz volt az Édenbe jutáshoz, céljá vált: a *küzdés*, olyan módon, hogy az a haladás eszméjét is tartalmazza.

A küzdés-eszmének akárcsak érintése is a kérdések új sorát nyitja meg, annál is inkább, mert ide fut ki a Tragédiának mind cselekmény-, mind eszmemenete. Sokáig ugyanis a haladásba vetett hit a vezéreszméje s motorja ennek az emberi küzdelemnek a történeti színek első felében, azaz azokban a színekben, ahol Ádám a cselekvő hős szerepét játssza. Az erre következőkben a küzdés jellege változik, módosul, s mindinkább metafizikává válik (Mezei József), amelynek e földi-evilági megfelelője a „létezés bármilyen áron” nézete, amibe a céljá vált küzdés eszméje torkolt. S minthogy ez van a Tragédia véghangjaiban is, visszhangja az egész mű lesz. Fontos mozzanata ez a Tragédiának, hiszen a küzdést kapja Ádám cserébe az Édenért. Az értelmezőnek itt kínál segítséget Walkó György,

aki Goethe *Faustjának* elemzése kapcsán arról beszél, hogy a küzdés-fogalom a megváltás-fogalommal van kapcsolatban Goethénél: műve befejező jelenetében hangzik fel a következő két sor is:

Ki holtig küzdve fáradoz,
az megváltást remélhet.

(Kálnóky László fordítása)

S ez, úgy tetszik, egzisztencialista gondolata is a XIX. századnak. Camus írta a *Sziszüphosz mítosza* című művében: „A magaslatok felé törő küzdelem egymaga elég ahhoz, hogy megtöltse az emberi szívet. Boldognak kell képeznünk Sziszüphoszt.”

Jeleztük már, hogy nem az Éden, hanem az Éden emléke, a „megosztott föld” a Tragédia valódi létere. Ezt Mezei József nyomán idézzük meg:

„A föld mindenben hasonlít az elveszett Paradicsomra, voltaképpen ugyanaz a hely, ugyanaz a díszlet, csak eltűnt belőle a dicsfény, a biztonság, a szelíd béke, a harmónia. Alig észrevehető váltás. Inkább a lélekben, az érzésekben észlelhető. A benső nyugtalanság árad ki erre a földi paradicsomra. Az Ember kertje már mesterségesen kialakított édenutánczat. Másolat...”

Majd tovább:

„Az ember teremtette édenkert szűk tér, szegényes lugas. A paradicsom pompája megkopott, a természet ellenségesen áll szemben Ádámmal és Évával. A világ disszonáns, amorális, az ösztönösség elválik az etikusságtól. A természeti törvények kegyetlenek, az éhség, életakarát dominál itt, farkasok törvénye, az állatiasság nem tiszteli a szellemi értéket...”

Érthető tehát az igazi Édenbe való visszavágyás, az arra emlékezés fel-felbukkanása a Tragédia történelmi színeiben. Elannyira, hogy Madáchnál az emlék fogalma szinte kiegyenlítődik az Édenre való emlékezés fogalmával. Szerepe többrétű a Tragédiában ennek az emlékezés-motívumnak. Egyrészt odaláncolja, odafűzi a történelmi színeket az első, Éden-színekhez, tehát a kezdetekhez, másrészt mintegy szüntelenül tudatosítja hol Ádámban, hol pedig Évában, illetve mindkettőjükben az eredendő veszteségük nagyságát, az emberiség szempontjából végzetes voltát. De ugyanez a motívum adja a költői távlatot is a mind prózaibbá váló létezés-színeknek, s mi több, műfaji szempontból is funkcióját láthatjuk, ha elfogadjuk Lengyel Dénes alábbi megfigyelését. Ő írta: „Az eseményekből jósolt történelmi színekben, de még a későbbiekben is, újra meg újra a déja-vu eszközeivel él a költő. Ádám, Éva, vagy éppen Lucifer váratlanul visszaemlékezik a múltra, elsősorban az édenkerti szerelem szépségére. Ilyenkor a múltból a régebbi múltba, a jelenből vagy a

jövőből a múltba száll a képzelet, s ez nagymértékben hozzájárul a mű elevenségéhez, emlékezetet és képzeletet foglalkoztató gazdagságához.” Valóban: Madách mintegy a ikáprázat változatait sorakoztatja fel a sejtéstől a ráismerésig, az azonosítás végpontjáig. „Úgy rémlik...” — hangzik fel az athéni színen és a bizánciban is. Ádám ajkán, míg Éva a római színen „örült álomként”, a bizánciban viszont „tünde álomként” értelmezi. A Tragédia szép szöveghelyei közé tartozik mind a két álom-vallomás:

S ikivált ha még dalt hallok és zenét,
Nem hallgatom a szűk korlátu szót,
De a hang árja ringat, mint hajó,
S úgy érzem, mintha álomban feküdném:
A rezge hangon messze múltba szállnék,
Hol napsugáros pálmafák alatt
Ártatlan voltam, játszi, gyermeteg,
Nagy és nemes volt lelkem hivatása...

S a másik:

Él bennem is mindez, mint tünde álom,
Mely tán az égből kísért e világra;
A lég hullámain szép dal árjadoz,
Mosolyogni látom nemtők ezreit
Testvéri csókkal minden lomb mögül,
De hozzánk többé, Tanikred, nem beszélnek...

Valójában emlék-forgácsokról van szó, s bennük Éva csak az édeni önfeledtségre emlékezik. Ádám ellenben mindig Évának a mind jobban materializálódó alakját „látja”, hogy a tulajdonképpeni ráismerés és azonosítás a londoni szín végén, a haláltánc-jelenetben játszódjék le, amikor is Éva a „szerelem, költészet s ifjúság nemtőjévé” alakul át, és (Madách utasítása szerint) „fátyolát, palástját a sírba ejtve dicsőülten felemelkedik”, Lucifer kérdésére („Ismered-é, Ádám?”) Ádám így kiált fel: „Ah, Éva, Éva! —” Am arra is gondolnunk kell hogy a prágai—párizsi színen valami történt Ádám (és Éva) gondolkodásában az Éden-képpzel kapcsolatban. A múlt és a jövő érzelmi és eszmei vízvázasztóján állunk: s itt már nem Éva, hanem Ádám hall dalt, de ez a „jövő dala”, s „megleli a szót, azt a nagy talizmánt, mely a vén földet ifjává teszi” — azaz, ami Édenre változtatja ismét. S megváltozik a ikáprázat idézte Éva is: a „rongyos, felgerjedt pórno”, akinek egyik kezében kard, a másikban egy véres fej, nem tudja maradéktalanul emlékezetbe hozni az édeni nőalakot. Mondja is Ádám:

Végigborzongat; elfordúl szemem.
 Nem bírom e szörnyű káprázatot.
 Minő csodás hasonlat! — Aki az
 Angyalt ismérte, s látta azután
 Hogy elbukott, az látott tán hasonlót.
 Azon vonások, termet és beszéd,
 Minden, csak egy kicsinyke semmisség,
 Amit leírni sem lehet, hiányzik,
 S minő egészen más lón az egész! —
 Azt nem bírhattam, védte glóriája,
 Ettől pokolnak gőze undorít el. — ...

A londoni színen pedig az Éden-képzet, s abban az első emberpár tragikus felléptének pillanata devalválódik, „mulatságos komédiává” alakul át a bábjátékos produkciójában, hiszen mítikusan egyetemes érvényét veszíti el a képzet, és a férfi—nő viszony egy aránylag egysíkú és nevetéses megmutatása következik be:

Csak erre, erre, kedves jó urak,
 Mindjárt kezdődik az előadás.
 Mulatságos komédia nagyon,
 Szemlélni, mint szedé rá a kígyó
 Az első nőt, ki már kíváncsi volt,
 S mint vitte ez csávába akkor is már
 A férfiút ...

Tovább devalválódik a mítosz „egy kéjhölgy” ajkán:

Sárkányoktól is kivívták
 Egykoron az aranyalmát —
 Almák még most is teremnek,
 A sárkányok rég kivesztek:
 Bamba, aki nézi, nézi,
 És letépni nem merészi.

A falanszterben fellépő Ádám a szerelmet nevezi az „édenkert egy késő sugarának”, a tudós ellenben már „regényes hipotézisnek” minősíti:

Médon az ember földén megjelent,
 Jól bérházott éléskamra volt az:
 Csak a kezét kellett kinyújtani,
 Hogy készen szedje mindazt, ami kell.
 Költőt tehát meggondolatlanul,
 Mint a sajtféreg, s édes mámorában
 Ráért regényes hipotézisekben
 Keresni ingert és költészetet ...

A képzettörténeti végpont a XIV. szín első, Ádám mondta versében lelehető fel: „Mit járjuk e végtelen hóvilágot, Hol a halál néz ránk üres szemekkel...” — ezek Ádám első szavai, majd a szempontunkból oly fontos folytatás:

Oda vezess, ho! pálmafák virulnak,
A napnak, illatnak szép honába,
Holott az ember lelke, erejének
Öntudatára fejlődött egészen...

Ezek a sorok kapcsolják a történelmi véget a történelmi kezdetekhez, és adják meg a történeteknek, a szem előtt felsorakoztatottnak, Ádám Istenhez szóló szavai szerint „rettentő látásoknak” végső, bölcséleti értelmét is: az „erejének öntudatára fejlődött” ember „tragédiáját” láttuk. Erdélyi Jánoshoz írott levelében Madách ugyanezt fogalmazza újra: „az ember Istentől elszakad és önerejére támaszkodva cselekedni kezd”. A XV. szín első felében pedig még pontosabban határozza meg, mi is volt Ádám tette, mi volt az öntudatra fejlődésnek a lényege, emlegetve a szabad akaratot:

Nem, nem, hazudsz, az akarat szabad.
Kérdem eltem azt nagyon magamnak.
Lemondtam érte a paradicsomról,
Sokat tanultam álmoképeimből.
Kiábrándultam sokból, s most csupán
Tőlem függ, útam másképpen vezetni...

Az *emlék-kép*, íme, bonyolult, mert mitikus és racionális elemeket egyaránt tartalmaz, mint ahogy a felsorakoztatott minden Édenre visszautaló kép is eredetileg a mítoszra apelál, holott nem mitikus talajon jött létre, hanem a Tragédia másik, racionális, Madách szavaival „pozitív, reál tudásának” a talaján keletkezett. És hogy e két elem jól megfér egymás mellett, annak bizonyítását is Madách Imre vállalta a Kisfaludy Társaságban 1862-ben *Az esztétika és társadalom viszonyos befolyása* címen megtartott székfoglalójában. Itt egyfelől azt fejtegette, hogy a költészet a mítosz felhasználásával „Hellas elveszett Olympusának magasztó hatását” pótolja, másfelől a mítosz és a pozitivizmus termékeny kapcsolatát hangsúlyozta: „Ne féljünk attól sem, hogy a hitregei elem felvétele miatt talán pozitív s reál tudásunk vívmányait lennének kénytelenek kizárni költészetünkben.” Ugyanebben a székfoglalóban találjuk a következő, szempontunkból nem mellékes gondolatot is: „De még ropant, eddig alig sejtett kincshalmaz fekszik előttünk szent könyveinkben, legendáinkban, mondáinkban, melyeknek csak egyes szerekeit kezdték feladni jeleink. Valóban csak merész s alakító szellem kell egy új világot kitárni előttünk...”

A Tragédiában a bibliai mítosz lehetőségével élt a költő, s a mű elkészülte után már annak a tudatában beszél, hogy sikerült neki a mítoszt a racionális-reális történelmi tudással ihletett módon ötvöznie, illetve, hogy a történelem interpretálásának is megtalálta a költői-mitikus módját. Hubay Miklós írja: „A művészi alakítás bravúrja . . . az, hogy Madách egy anyagból szövi művében a mítoszt és a történelmet. Mondhatnók: az álmot és az álmot. De nemcsak a művészi egység biztosítása ez. Egyéb is. Ha a mítoszból a történelembe kilépő Ádám az álomszerű mítosz mellé a történelmet is álomba mártva kapja — végeredményben a történelem homogén lesz a mítosszal, mitikus lesz. Ádám számára így a történelem a jövő mítosza.” Úgy is mondhatnánk, tovább haladva a Hubay Miklós vágta csapáson, hogy mítosznak és történelemnek az álom a közös nevezője a Tragédiában, így vált végős soron lehetővé Madách számára, hogy mind a múlt-mítoszt, mind pedig a „jövő-mítoszt” szimbólumokká képezhesse át, és egy ilyen „halmazállapotban” leljen költői felhasználásának nyitjára, hiszen a történelem is főképpen példák és jelképek formájában létezett Madách szemében.

Jelentős szimboliztikus ihletésű és karakterű költői alkotás *Az ember tragédiája*, ha pedig elfogadjuk azt a meghatározást, amely szerint a szimbolista színház az „álom színháza”, amely „elbeszéli a Lélek Művét az Emberiség Legendájában”, és „összekapcsolja a emberit az istenivel” (Éduard Schuré), akkor Madách művét maradéktalanul szimbolista alkotásként kell felfognunk. Az pedig szinte elvitathatatlannak látszik, hogy Madách a szimbolista „gondolkodás” alapjait rakta le Tragédiájával a magyar irodalomban, ahonnan, mint töredéke jelzi, a *Tündéralom*hoz akart nyúlni — a továbbgondolkodás igényével. Az sem lehet véletlen, hogy az olyan típusú alkotásokat, mint amilyen a Tragédia, „szimbolikus-filozófiai poémáknak” nevezi az irodalomtudomány (Horváth Károly nyomán). Madách is a „mítoszból kölcsönzött szimbólumok”, „képi fogalmak” segítségével fejezi ki mondanivalóját. Németh G. Béla pedig arra figyelmeztet, hogy a Tragédia történeti színeiben „magatartás-jelképeket” kell látnunk, de kevésbé kereshetünk bennük „jelentés-jelképeket”. Más kutatók a mű „magasszintű jelképiségét” említik (Mikó Krisztina), és jelképek rendszerét tételezik fel benne.

A szimbolista alkotások fő ismérveit rendre azonosíthatjuk hát *Az ember tragédiája* szövegében. Az Éden vágyképén kívül, amelynek központi helye vitathatatlannak látszik, a szimbolizmust jellemző „ideológia” más tételeit is megtaláljuk benne. Az egyik a teljesség, az „egész”, a harmonia iránti vágy. Ádám, a *megismerő ember*, „átlátni a nagyszerű egészet” akarja a X. színben, és ennek vágya kíséri a falanszter-színben is, amikor az „átpillantását vágyjuk az egésznek” eszméjét fejtegeti vitatkozva a tudóssal. A másik a látszat és valóság akkor igazán modern fel fogása.

Ezt, hogy Palágyi Menyhért nyomán indulunk el, az Éden-képpzellet

egyenrangúnak, eszmeileg is a Tragédia központi gondolata ikerpárjának tarthatjuk. Jeleztük már, hogy többek között Palágyi is a prágai színt tartja fontosnak mind tartalmilag, mind alakilag. „A mű kellős közepén — írta — ott áll Kepler, a tudomány hőse, kivel a világtörténelem új korszaka kezdődik.” Majd egy másik bekezdésben a következőket állította: „Nagyszerű harc az, melyet az emberi elme folytat, mióta Kopernikus megtörte az érzéki látszatot, mely a földet nyugvónak mutatja. Azóta a tudomány voltaképpen egy nagy feladatot tart szem előtt: meg kell törni minden érzéki látszatot. De ez csak úgy lehetséges, ha nem fordulunk el az érzéki látszattól, hanem éppen e látszatot méltatjuk a legbehatóbb, legszigorúbb figyelemre. Aki az érzéki látszat fölé akar emelkedni, annak az érzéki látszatba kell elmélyednie... Avagy mit tanít a mai fizika, vegytan, élettan? Nem törekszik-e velünk azt megértetni, hogy amit hőnek, fénynek, villanyosságának, vegyi elváltozásnak stb. nevezünk, az voltaképpen csak érzéki látszat, mely mögött parányok rezgése lappang.” Az ilyen természettudóst — mondja Palágyi Menyhért — „dicsóíti Madách Keplerben”. Egy másik síkon a londoni színben az Ádámék ajándékának metamorfózisaként allegorikus-szimbolikus jelenetben ad jelt magáról, a VII. színben pedig egy alma-hasonlatban kerül a szem elé. Ez már azért is érdekes, mert a Tragédia olvasója a tudás fájának alma-kontextusát mindig jelenvalónak tudhatja. Ebben a színben Lucifer replikájában szólal meg:

Mi kár, hogy szép eszméd újólag
Csak olyan hírhedert almát teremnek,
Mely künt piros, de béle por...

Fél éve kész volt már a Tragédia, amikor Arany János *Az örök zsidó* című verse megjelent, benne a következő, a Madách-sorokkal frappánsan korrespondáló szakasszal:

Éhes vagyok: ennem iszony;
Láng az ital, midőn iszom...
Gyümölcs unszol, friss balzsamu:
Kívül arany, belül hamu...

Érzékelhetően a korszerűségnek hasonló szellemében gondolkodik a két költő, nem véletlen hát az sem, hogy az újabb kutatások Madách korszerűségének meghatározására törekedtek. Németh G. Béla szerint például Madách „jelképisége... sokkal közelebb áll a romantikához... hasonlít Richard Wagneréhez... sok tekintetben legközelebb talán mégis Browning drámai monológjaihoz áll... Ádám és Lucifer nagy monológjaiban és dialógaiban”, ám, teszi hozzá, „de csak szövegének dikciója” révén. Vajda György Mihály a Tragédia tartalmi korszerűségét hangsú-

lyozza, mondván, hogy az a korszak „európai gondolkodásának főáramában mozog”: Wagner, Madách Imrével egyidőben, dolgozik a *Tristan és Isolda* című operájának szövegekönyvén, Victor Hugo pedig 1859-ben jelenteti meg az emberiség haladását bemutató *A századok legendája* című művét, „kis eposzok” sorozatát, amely jelentős mértékben Madách elképzeléseivel rimel. Ízléstörténetileg természetesen az sem lehet mellékes, hogy Kántor Lajos a Tragédia paradicsomi színeinek díszletében egy „naiv festő fantáziája” munkáját látja. Ez a képzelet azután átalakuláson megy át, és Csontváry-látomássá válik.

Ide sorolható a misztériumjáték-minősítés is. Erre pedig a Tragédia már jelzett Éden-képzetének középponti helye és szerepe jogosít fel. Az Éden-képzet magyarázza ugyanis, hogy miért van igazuk azoknak, akik misztériumjátéknak tartják *Az ember tragédiáját*, hiszen Erdélyi János már 1862-ben úgy tartotta, hogy a misztériumjáték alapja az ember „rejtélyes viszonya” a világhoz (természethez, istenhez). Erdélyi szerint a drámai költészet otthonosan érzi magát mind a tündérvilágban (ez tetszik a tömegeknek), mind a keveseknek, az „avatottak”-nak szóló misztériumokban is — „sükerral vállalkozik a vallásos eszmék, hagyományok és meggyőződések titkainak előállítására is, mikor rendszerint az avatottakhoz szól, és szüli a misztériumokat, melyek a régi görögöknél Isten és a természet, keresztényeknél Isten és az ember rejtélyes viszonyát szemlélik, szereplőikül emberfölötti lényeket állítanak a színpadra”. Madách drámai költeményei is „ezen misztériumok sorába esik” — mondja Erdélyi János nevezetes, Madáchot is provokáló tanulmányában. Az ilyen típusú művek vezetői a csodás elemek is. *Az ember tragédiájában* tornyon bagoly kuvikol, boszorkányok röpködnek a levegőben, a földből kiemelkedő csontváz fenyegeti Ádámot. Van naivnak minősíthető gesztus is: a londoni színpadon Éva mézeskalácsszívet kap. Mindez annak jeleként, hogy olyan íziés üzen e műben, amelyről majd a francia Arthur Rimbaud beszél évtizedekkel később a *Delíriumok* második darabjában.

Riedl Frigyes 1880-ban Schopenhauer nevét dobja a Tragédiával kapcsolatosan kialakuló irodalmi köztudatba egy megjegyzésével. Ha azt is tartjuk, hogy a történelmi színek elgondolása inkább romantikus ihletéről vall, ennek a szimbolizmus felé mutató filozófiai hátterére is gondolnunk kell. Riedl Frigyes ezt írta: „E mű mintegy megtestesülése Schopenhauer azon mondásának, hogy a világtörténelem nem egyéb az emberiség aggasztó nehéz, lidérc nyomta álmánál.” S itt az álomprobléma az elsődleges, amely a Tragédia megismerése óta kísérti az értelmezéseket. Szász Károly már 1862-ben a kérdést a következőképpen veti fel: „A tragikum e valóságát nem rontja le — mint tán első tekintetre látszik — azon körülmény, hogy az egész álomban történik, melyet ébredés követ. Mert ez álom a valóság egész öntudatával találkozik bennünk, s a végső felébredés nem egyéb, mint az egyes jelenetek átmeneteinek ismétlődése nagyban, mert mint mondták már: a tragédia csak azért végződik,

hogy a tragédia kezdődjék; az ébredés nem nyomja a álomra a valótlan-
ság bélyegét, — s az első lépés, mit Ádám ébredés után tesz, igazolja
álmait. Ébren ugyanaz, aki álmában volt...” Hogy az *álmoknak* rendező
és formát kimérő s mi több: a mű végső értelmének előjelét megszabó
szerepe van, az is bizonyos. Riedl Frigyes a magyar dráma történetéről
szólva mondta, hogy a „dráma értelme attól függ, hogyan fogjuk fel az
álmokképeket”. Mi ellenben arra is utalunk, hogy az álmokképek segítségé-
vel a megélt Édenre éppen úgy kilátás nyílik, mint a majd bekövetkező,
a megélt jövőre — az első prágai szín után különösképpen. De
az álm-funkció felfogása teszi lehetővé azt is, hogy a Tragédiát a nagy-
romantika vonatkozásaitól elhatároljuk: Madách Imrénél az álmoknak
nem valóságpótló szerepe van, hanem megismerő, élet- és valóságfeltárá-
jellege áll előtérben.

Egy polgár megnyilatkozásáról van szó *Az ember tragédiájában*, azé,
aki még hisz, de már illúziói nincsenek — a drámai költemény e veszített
illúziók elégiája is. A polgári világba vetett hit kérdése szólal meg ben-
ne, s az „új világ” ideálja igen szenvedélyes mondatokban fogalmazódik
meg a Tragédiában. Ezt mutatja, hogy a mű mértani középpontjában az
első prágai (sorrendben a nyolcadik) szín áll, amelyet különben csupán
néhány Madách-kutató méltányolt a múltban (így Alexander Bernát, Pa-
lágyi Menyhért), de az elmúlt évtizedekben is, kezdve Barta Jánossal, aki
szerint a „Kepler-monológok a Tragédia legjobb részei közt vannak”,
Sőtér Istvánnal bezárólag, aki szerint „drámailag az első prágai színben
érik valódi konfliktussá Ádám és Éva viszonya; ez a viszony itt is a
legdrámaibb, és Éva egyénisége is itt a leginkább összetett: gyöngédség,
kacérság, lelkipurdalás egyesülnek mostani szerepében”. S valóban: itt s
a vele ikerszínben (a második prágaiban) jó elő a legtöbb „perspektivi-
kus” gondolat a Tragédiában. Úgy tűnik, az *újítás* problémája itt nyílt
megfogalmazást nyer, s hogy a fő konfliktust az újnak és a réginek az
összecsapása adja. De itt Éva éppen úgy az újítás átkos szellemét kárho-
ztatja, vádolva azt, aki „megirigyelte ezt a csillogó nyugodt világot töl-
lünk s újat eszmél”, mint Rudolf császár, aki azt prédikálja, hogy „hagyd
a világot, jól van az, miként van” Kepler ellenben azt a varázsszót kere-
si, amely a „vén földet ifjává teszi”.

A világnak meg kell érnie ahhoz, hogy a „varázsszó” kimondója és
meghallója lehessen — ez a Tragédia történeti színei első felének a végső
eszméi kicsengése. Lucifer az egyiptomi színben adja az új meghatározást
abban a tizennégy sorban, amelyben az ember uralomvágyáról értekezik:
„ámbar öntudattá nem ébred benne, és csak sejtelemként zaklatja min-
den olyasért, *mi új s mi tagadása a már* meglevőnek”. „Új cél” — mond-
ja még ebben a színben Ádám, majd felbukkan, az „új út”, később az
„új nép” és „új eszme” kifejezés hangzik fel a római színben, amikor
Ádám imáját mondja. Ebben vannak a következő sorok is:

... Érzem elkopott minden,
Mi a miénk volt — s újat létrehozni
Erőnk kevés...

Csatázni, lelkesülni új tanért, s „alkotni új világot” — ez a római szín véghangja, hogy a bizánci színben ember és világ kontroverziói az „új” élményének és szükségességének a síkján is láthatóvá váljanak. Ádám itt egészen Hamlettel rokon. „Kizökkent az idő; — ó, kárhozat! Hogy én születtem helyre tolni azt...” — kiáltja Hamlet Shakespeare tragédiája első felvonásának végén. S Ádám? „Valóban, elhajítanám kardomat, és visszamennék északi honomba... Ha titkos szó nem sügná szüntelen, Hogy e kort nékem kell újáteremteni.” Ez Ádám létezésének a hajtóereje még a falanszterben is, amely, jellemzően, „tanyája az új eszmék embe- rének”. Hogy a színek egymásutánjában közeledünk a jelenbe tűnő jö- vendő-élménnyel, arra számtalan jelből következtethetünk. Elfogy az „új” fokozatosan Ádám szótárából is, hogy a „szebb világ” és a „szebb kor” kifejezések váltsák fel, közben felbukkan a „múlt” fogalma („Hallod, mit árul? — Míg mi a jövőben Kerestük a fényt, ő a rég lefolytban...” — mondja Ádám a Nyegle szavait kommentálva a londoni színben), amely a falanszter-színben világtörténelmi távlatot kap a múzeumi tárgy- gyá vált Homerosz- és Tacitus-kötettel. A jövő-perspektíva pedig nem csupán meg rövidül, az iránta való érdeklődésnek pedig még a sarlatán módja is devalválódik: a prágai színben Kepler Rudolf császár csillagjósja, a londoniban a cigányasszony Évának már csak tenyerjósja.

Nem kevésbé érdekes közben az a vita sem, amelyet Ádám individua- lista nézetével szembeszegülve a pozitívista Lucifer kezdeményez, ugyan- csak az „új” kérdéskörében. Ádám „hamleti” s már idézett felkiáltására a bizánci színben Lucifer így replikázik:

Híú törekvés! Mert egyént sosem
Hozandsz érvényre a kor elenében:
A kor folyam, mely visz vagy elmerít,
Uzója, nem vezére, az egyén. —
Kiket nagyoknak mond a krónika,
Mind az, ki hat, megérté századát,
De nem szülé az új fogalmakat.
Nem a kakas szavára kezd virradni,
De a kakas kiált, merthogy virrad...

Később meg is erősíti ezt az állítását ugyanebben a színben: „a kor szel- leme — mondja Lucifer — erősebb, mint te”! Meggyőznie nem sikerül Ádámot. A második prágai szín végén Ádám továbbra is a „nagy em- ber eszmét” emlegeti:

Engem vezess te, kétes szellemőr,
 Az új világba, mely fejlődni fog,
 Ha egy nagy ember eszméit megérti,
 S szabad szót ad a rejtő gondolatnak,
 Lendült romoknak átkozott porán. —

Érthető tehát, hogy a második prágai színben felmerül a művészi újítás kérdése, s a londoni színben pedig majd tovább folyik Ádám és Lucifer dialógusa esztétikai kérdésekről is. A második prágai színben Kepler fejt ki nézetét a filozófiáról („A bölcelet csupán költészete Azoknak, mikről még nincsen fogalmunk . . .”), az igazi emberi nagyságról, amely „egyszerű és természetes”, a „tanról”, azaz a kepleri nézetekről, amelyek „szövevényes voltukkal örültséghez vezetnek” most még, de majdan mindenki megérti őket. S a művészet?

Tanítvány

De hogyha minden más merő lom is,
 Ne vedd el a művészetben hitem.
 S azt bétanulni mégiscsak szabály kell.

Ádám

A művészetnek is legfőbb tökélye,
 Ha úgy elbú, hogy észre nem veszik.

Tanítvány

Hát a rideg valónál álljak-é meg?
 Esményítés ad művünkbe lelket.

Ádám

Igaz, igaz, az önt rá szellemet,
 A természettel mely egyenjogúvá
 Teszi s teremtett lényé érleli,
 Mi anélkül csupán halott csinálmány.
 Attól ne tarts, hogy míg eszményítsz,
 Kifogsz az élő nagy természetten.

De a szabályt, a mintát hagyd pihenni.
 Kiben erő van és Isten lakik.

Az szónokolni fog, vés vagy dalol,
 Ha lelke fáj, szívvrázóan zokog,
 Mosolyog, ha a kéz mámorát alussza.
 S bár új utat tör, bizton célra ér. —
 Művéből fog készíteni új szabályt,
 Nyűgöl talán, de szárnyakul soha,
 Egy törpe fajnak az absztrakció . . .

Ha idézetünkből indulunk ki, nyilván azt kell mondanunk, hogy Madách tagadta itt az 1850-es évek magyar irodalmi-esztétikai álláspontját, amelynek gerincét az eszményítés követelménye alkotta. Sőtér István mutatta ki, hogy az eszményítést szegezték, mintegy védekezésül, az „új polgári életstílus”, általában pedig a kapitalizmus behatásaival szembe, azaz mindaz ellen, ami Madách fogalomtárában az „új idők”, az „új kor” jelentésében adva volt. Nem programszerűen felfogott a Kepler vallotta eszményítés, amiről beszél, az a művészet lényegéhez tartozó valami, és szenvedélyesen visszautasít mindent, ami a művészetben szabálynak fogható fel. S Madách ezen a ponton fordul szembe a kor uralkodó esztétikai ízlésével, az Erdélyi Jánoséval éppen úgy, mint a Gyulai Páléval, még akkor is, ha Kovács Kálmán nyomán elfogadjuk azt a nézetet, amely szerint Gyulai Pál például „tagadta... az a priori elveket, mert bilincsbe verik s okatlanul korlátozzák a művészetet”, de számon tartjuk ugyancsak a jeles Gyulai-értőnek azt az állítását, amely szerint Gyulai azt vallotta, hogy „nincs ellentét szabály és teremtő erő között”. Madách Keplerje nem a szabálykövetőt, hanem a szabálycsinálót becsüli, az alkotó embert, aki képes „új utat törni”, s akinek művéből vonhatók ki az „új szabályok”, amelyek — mert szabályok — nyűgei, nem pedig szárnyai az utánakövetkező nemzedékeknek, a jövőnek. E nézettel kapcsolatban pedig azt az állítást is megkockáztathatjuk, hogy Madách az újítás szenvedélyes híve. „Dobd tűzre mind...” a penészes fóliánsokat, mert azok „feledtetik saját lábunkon a járást velünk”, azok „kímélnék meg a gondolkodástól”, s főképpen azok „viszik a múlt századok hibáit előtérül az új világban”. Ádámnak is, mint a Tragédia olvasójának a fülében cseng még Lucifer tanítása a bizánci színen, lényegében ugyanerről, a jelenben létező múlttól:

Minden, mi él és áldást hintve hat,
 Idővel meghal, szelleme kiszáll,
 A test túléli ronda dög gyanánt,
 Mely gyilkoló miazmákat lehel
 Az új világban, mely körülé fejlődik. —
 Ládd, így maradnak ránk a múlt idők
 Nagyságai...

A londoni szín többek között a romantikáról folytatott vita küzdőtere is. Milyen jellemző, hogy a vita középpontjában a városi bábjátékos produkciója áll. Ehhez vezet a romantizálással kapcsolatban váltott dialógus. Lucifer szerint azért lehet és kell „romantizálni”, mert a Tower tövében állnak, félúton az „ős idők kísértete” és egy „új világ közt”. Ádámot a veszélyeztetett „nagy költészet” létének a problémája foglalkoztatja („Lehet, hogy többé nem nyilatkozik Eget megrázó ős titáni harcban...”), mintegy annak jeleként, hogy Madách érzekelte, a romantika válságba

jutott, Lucifer pedig, vigasztalásul, azt bizonygatja, hogy a költészetnek az alapjai sértetlenek, hiszen a kapitalizmus „fennálló rendje” is a „vágy-nak gátat ír”, tehát a jelent tagadó költészetet van, ami éltesse.

A bábjátékos produkciója után Lucifer ördögi szüleménynek mondja a romantikát, s ha nem is a „Racine vagy Shakespeare” dilemma merül fel, mint felmerült a francia irodalomban Stendhal tolla nyomán, a Shakespeare vagy a „torz képű összevissza” (Lucifer minősíti ennek a bábos produkciót!) problémája adva van. Ádám a romantikában jelenlevő *torzat* utasítja vissza — Lucifer diagnózisa szerint azért, mert még emlékezik a görög világ harmóniájára. Lucifernek kell tehát dicsérnie és méltatnia a „torz” romantikát:

Az emberarcra egy majomvonás;
 A nagyszerű után egy sárdobás;
 Ficamlott érzés, tisztes szőrruha;
 Kéjhölgyről a szemére szózata;
 Tömjénezése hitványnak, kicsinynek;
 Szerelmi érvre átka egy kiéltnek:
 Feledtetik, hogy országom veszett,
 Mert új alakban újraéledek . . .

Elgondolkodtató, íme, hogy Ádám elutasítja mind az eszményítést, mind a „titáni” nagyromantikát, és a költészet veszélyeztetettségének a tudatát ismeri fel, hogy a falanszter-színben annak eltűnését kelljen majd konstatálnia. Barta János mondta: „Érdekes jelenség, hogy Madách műve tételes eredményében a romantika ellen foglal állást: abban pedig, amit nem tételként hirdet, hanem költői erővel ábrázol, mégiscsak a romantikának, a romantikus szellemnek a szószólója.” Mindenképpen bizonyos, hogy Madách Imre, amikor *Az ember tragédiáját* írta, már túljutott a romantikán, de a romantika kínálta úton haladt tovább, s anynyira maradt romantikusnak meg, amennyire romantikus volt, mondjuk, kortársa, Baudelaire.