

Az ember tragédiája illusztrációiról

Történeti szempontok

Az *ember tragédiája* Than Mór festményével¹ kezdődő illusztrációtörténetének furcsasága, hogy az első és a második teljes, vagyis mind a tizenöt drámai színt megjelölt képsorozata között nem kevesebb, mint félszáz év telt el: Zichy Mihály 1886-ban karcolta rézbe, Buday György 1935-ben metszette fába a *Tragédia* képeit.² A nagy időbeli távolságot pedig nem magyarázhatjuk sem az illusztráció műfajának befogadástörténeti eseményeivel – hiszen a kimaradt fél évszázad éppen a képekkel díszített könyv nagy korszaka –, sem pedig önmagában a Zichy-illusztrációk felülmúlhatatlannak tetsző népszerűségével. Az utóbbi tény ugyanakkor, hogy a közönség sokáig Madách gondolataival „összeforrottak” és művészi színvonalában „maradéktalannak” érezte a grafikákat,³ nem elhanyagolható. A megkésett folytatáshoz azonban, úgy véljük, erőteljesen hozzájárult a *Tragédia* mint az illusztrációk pretextusa poétikai jellemzője is: Madách drámai koncepciója bár erőteljes inspirációt ad a mindenkori vizuális transzformációhoz, költői nyelve az ábrázolt/hivatkozott látványi elemek és kinetikus folyamatok mentális megképzésének lehetőségét azonban gyakran visszatartja, a drámaszöveg így egyszerre kínálja fel az illusztrátornak a művészi szabadság lehetőségét, és szembesíti valamiféle „magárahagyatottság”-élménnyel. „Madách költeménye nagyszabású, éppen részletbeli művészettel nem törődő, nagystílusú, az életvalósággal szemben stilizált, absztrakt munka, amely megábrázolásában is az aprólékos hűségtől való elvonatkozást s külsőségeiben is nagyobb szabást kíván meg” – írja Zichy Mihály illusztrációit értelmezve, 1902-ben, Lándor Tivadar.⁴

Az „aprólékos hűségtől való elvonatkoztatással” jellemezhető költői nyelvvel áll összefüggésben a *Tragédia*-illusztrációk történetének második furcsasága is: az elmúlt másfél évszázad képsorozatai közül leginkább azok emlékeztetnek, amelyek látszólag kevésbé diszkurzívak. Leg-



alábbis első rátekintésre kevésbé tűnnek szöveghűnek; amelyek referenciájuk „hitelességét” nem az ábrázolt tárgyi elemek „előszámlálhatóságával” bizonyítják. „Szembeszökő, hogy a teljes képhatású, önmagukban is érthető kartonok nemcsak mint képek mesteriek, hanem a szövegnek is legjobb, leghűbb kifejezői.”⁵

E két, úgy véljük, nemcsak a *Tragédia*, de a magyar illusztrációtörténet szempontjából is emlékezetes „anomáliából” kiindulva tanulmányunk konkrét tárgyat a látványi elemek és kinetikus folyamatok kiépülésével kapcsolatos szövegi jellemzőktől nem függetleníthető diszkurzivitás kérdésének rendeljük alá, ezen belül a XV. szín és szövegreferens képsorozatainak jelentés-összefüggéseit vizsgáljuk. Másképpen fogalmazva: célunk elsősorban annak látatása, hogy az illusztrációk miben és mennyiben képesek a nyelvi szukcesszivitást képi szimultaneitássá változtatni,

Than Mór:
Ádám az őrben,
1863
© Wikimedia
Commons

¹ Than Mór: *Ádám az őrben* (1863), olajfestmény

² A világháború után kisebb a Zichy-illusztrációk díszkiadása iránti kereslet. „Csak 1935-ben jelenik meg ismét illusztrált *Tragédia*, ezúttal Somogyi István 10 tusrájával, majd ezt követően 1948-ban, Kákonyi István fametszeteivel. [...] Közben azért születtek új illusztrációk, sőt illusztrált *Tragédia*-kiadások is, de azok nem Magyarországon és nem magyar nyelven jelentek meg. A magyar szerzőkre szorítkozva (mivel voltak olyan *Tragédia*-fordítások is, melyeket az illető ország művésze illusztrált): Fáy Dezső fametszetei egy olasz kiadásban jelentek meg,

Buday György fametszetei pedig az 1936-os svéd kiadásban.” ANDOR Csaba: *Utószó helyett. A Tragédia illusztrációi* = BLASKÓ Gábor: *Madách Imre „Az ember tragédiája” c. művének magyar nyelvű kiadásai*. Bp., Madách Irodalmi Társaság, 2010, 98–99.

³ BUDAY György: *Fametszetek „Az ember tragédiája” svéd kiadásához* = *Magyar Hírlap*, 1935. december 8. (280. sz.), 26.

⁴ LÁNDOR Tivadar: *Zichy Mihály és az illusztráció* = *Művészet*, 1902, 4. sz., 233–250.

⁵ Uo., 236.

vagyis a képi jelentésképzés mozgékonyága milyen ekvivalenciák létrehozásával segíti elő, vagy téríti el a befogadói szövegértést.⁶

Teoretikus és metodikai szempontok

A fókuszba állított illusztrációk értelmezése előtt szükségesnek látszik az alábbi szempontok és kérdések mérlegelése. A tanulmányban a *Tragédia* nem mint színpadi, hanem mint irodalmi alkotás, továbbá mint olyan, nyomtatásban megjelent szöveg képezi a vizsgálat tárgyát, amelyet első (1886-os, Zichy Mihály rézfénymetszeteivel) illusztrált kiadásától fogva napjainkig képsorozatokkal együtt is közreadnak.⁷ Ezért, bár Madách műve más vizuális összetevők vizsgálatát is lehetővé tenné (például a színpadi díszletek, a jelmezek, a filmadaptációk stb. bemutatását),⁸ a téma szűkítését az illusztrált könyv mint reprezentációs tárgyi forma, valamint az ehhez kapcsolódó speciális befogadói státusz – nevezetesen a néző-olvasói – önérvényűsége, magában indokolja. Ha így járunk el, azaz a *Tragédiát* mint az illusztrációk pretextusát tesszük értelmezésünk tárgyává, újabb mérlegelésre kényszerülünk: mivel a magyar kultúra emblematikus alkotásáról van szó, ráadásul olyan textusról, amely köztudottan maga is reprezentáns narratív hagyományra, előzetesen adott

és már ismert tartalmakra – a bibliai mítosz történeteire – épül, ezért értelmezésünkben az illusztráció műfaji kereteit át fogja metszeni a szövegtől fizikálisan függetleníthető eseménykép kategóriája. Másképpen fogalmazva, figyelembe kell vennünk azt a mellékesnek egyáltalán nem nevezhető körülményt, hogy *Az ember tragédiája* eseménysorát, és különösképpen a bibliai intertextusokat tartalmazó keretszíneket mint „a képet előhívó, előzetesen adott szöveget”, az illusztrációk mindenkor szemlélője már ismertként konnotálhatja.⁹ Ez pedig a vizsgálat számára azzal a metodológiai következménnyel jár, hogy az értelmezés irányát nemcsak a szövegtől a kép, de a képtől a szöveg felé is ki kell építeni. És noha ezt az „eljárást” az illusztráció mint mediális átfedések konfigurációjaként értelmezhető műfaj mindig is megkívánja (feltételeznél!), az előbb említett okokból, az értelmezésnek itt egy hangsúlyosan „képelőttes”, textuális emlékekre építő, prekognitív befogadói fázis lehetőségével is számolnia kell.

Előzetesen fel kell tennünk azt a kérdést is, hogy a különböző technikával, különböző történelmi és stílustörténeti korszakokban készült illusztrációk, amelyek egyike sem „egyedi kép,”¹⁰ hanem egy többnyire tizenöt-húsz elemből álló sorozat része (ráadásul ezek közül néhány, az egyes színeket önmagukban is, így többek közt a XV-et is, két-három egyedi képből álló képsorral jeleníti meg),

⁶ A tanulmányban a Digitális Madách Archivum 2006 óta fejlesztett képi adattárának anyagát vettük alapul: húsz művész negyvenkét alkotását tekintettük át. Mivel nem minden grafikus készített a *Tragédia* minden egyes színéhez illusztrációt, így az általunk kiválasztott XV. színhez sem, ezért a tanulmányban nem esik szó Martyn Ferenc, Kondor Béla, Szántó Piroska meghatározó jelentőségű illusztrációiról. Másrészt viszont tekintettel voltunk a XV. színhez tartozó képegyüttesek mindegyikére (például Kákonyi Dezső az utolsó színt három fametszettel reprezentálta), továbbá a képvariációk szemantikai potencialitásaira (lásd a koncepcionális különbségeket Kass János 1957-es és 1966-os, valamint Farkas András 1949-től 1980-ig készített hétféle képi olvasata közt). Az egyes illusztrált kiadások jegyzékét lásd: *Az ember tragédiája illusztrációi. Digitális Madách Archivum.* Szerk. ANDOR Csaba, BENE Kálmán = Madách Irodalmi Társaság honlapja.

<http://madach.hu/old/DMA/dmafelepitesetartalma.pdf>

⁷ Lásd például Jéga Szabó László *Tragédia*-installációit. Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Az ember tragédiája* filozofikumának transzformációi más műalkotásokban = Uő: *Filozofikum és esztétikum viszonyáról – kiemelten a madách-i életműben.* Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2018, 263–352. Valamint a Szegedi Tudományegyetem hallgatóinak pályamunkáit. Vö. MÁTÉ Zsuzsanna: *Ahogy a szegedi egyetemisták látják Madách Az ember tragédiája c. drámai költeményét = XXII. Madách Szimpózium.* Szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, VARGA Emőke, Szeged, Madách Irodalmi Társaság, 2015, 171–180.

⁸ A multimediális nézőpont érvényesítését olyan kiadványok indokolhatják, mint például a Jankovics Marcell filmadaptációján alapuló (magyar és angol nyelvű) illusztrált *Tragédia*-kiadás. MADÁCH Imre: *Az ember tragédiája / Tragedy of Man.* Ford. SANGER, Charles Percy, Bp., Akadémiai, 2012 Vö. PUSZTAI Virág: *A Tragédia szimbólumainak leképeződése Jankovics Marcell rajzfilmjében = XX. Madách Szim-*

póziom. Szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged, Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2013, 86–97. Köztudott továbbá, hogy Zichy Mihály grafikai nemcsak a *Tragédia* későbbi illusztrátorait, de a korabeli díszlet- és jelmeztervezőket is inspirálták, valamint az, hogy Nagyajtay Teréz a *Tragédia* 1937-es színre vitelének jelmeztervezője is volt. Buday György az 1933-as, első szabadtéri *Tragédia*-előadás, Bálint Endre az 1964-es, Major Tamás rendezte színre vitel díszlet- és látványtervét készítette el. (Vö. ISTVÁN Mária: *Az ember tragédiája látványvilága* = https://mek.oszk.hu/01900/01925/html/menu_hu/scenehu/index.html. Lásd továbbá KÉPIRÓ Ágnes: *„A nagy világ helyett e tér lesz otthonom” A jubileumi szegedi szabadtéri Tragédia-előadás látványvilága = XIX. Madách Szimpózium.* Szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, Szeged, Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2012, 71–74.

⁹ Az emblematikus szöveg és a referens (tárgyábrázoló és üdvtörténeti) eseménykép kapcsolatáról lásd IMDAHL, Max: *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia, ikonológia, ikonika.* Ford. KERÉKES Amália, Bp., Kijárat, 2003, 9. Jelen munkánkban *Az ember tragédiája* illusztrációinak a képi hagyományba történő integrálódása jellemzőivel nem foglalkozunk, csak megjegyezzük, hogy az I–III. színnek a Bibliával való tematikus összefüggése felveti a *Tragédia*-illusztrációknak a zsidó-keresztény mítosz tárgyábrázoló és eseményképeivel való ikonografikus kapcsolatának kérdését. Az általunk vizsgált XV. szín ugyanakkor, lévén hogy szerzői fikció, a kép és kép közti alludációkat elsősorban az egyes figurák megformálása, tehát nem a szcenikus viszonyok kialakítása terén tenné vizsgálhatóvá.

¹⁰ Az „egyedi kép” fogalmát, amely lehet pluriszcenikus és monoszcenikus egyaránt, a „képsorokkal” szemben határozza meg KIBÉDI VARGA Áron: *Vizuális argumentáció és vizuális narrativitás.* Ford. RÓZSAHEGYI Edit = Athenaeum. *Kép-képiség*, 1993, I., 4., 166–179, 171–176.

vajon anélkül, hogy képi teljesítményüket egyenként bemutatnánk, összehasonlíthatók, „összeolvashatók-e”? S ha a diszkurzivitásra, mint minden illusztrációt műfajimmanensen jellemző tényre hivatkozva úgy gondoljuk, hogy igen, akkor itt van még végül az a kérdés, hogy a képek felfoghatók-e a szöveges tanulmányokhoz hasonlóan argumentációként vagy interpretációként, és ha igen, akkor mint álláspontok, mint szintézisei vagy analízisei egy témának, adott esetben milyen módon integrálhatók az irodalomtudomány nézőpontrendszerébe.¹¹ Meg kell jegyeznünk, hogy az illusztráció mint argumentum és mint vizuális kódokba foglalt értelmezés a *Tragédia*-kutatás szempontjából a mennyiség okán sem hagyható figyelmen kívül, hiszen több mint harminc művész több mint háromszáz alkotásáról van szó. Annál is inkább meglepő, hogy miként általában a hazai kritikai gyakorlatban, úgy a *Tragédia*-kutatásban sem tudatosult, hogy milyen jelentős hozzádoka lehet annak, hogy az illusztrációnak mint szövegreferens képnek köszönhetően „a különben nem megtapasztalható [...] megtapasztalhatóvá válik.”¹² Szóra kellene tehát bírni a képeket, hogy mindazt, amit a maguk nyelvén elmondanak, mind az olvasó-néző, mind pedig a médiumok közti konfigurációkat tolmácsolni hivatott kutatás hasznosítani tudja. Egyrészt tehát a *Tragédia* illusztrációi mint műalkotások, másrészt mint vizuális interpretációk is értelmezésre várnak.¹³

Vizsgálatunk, amely a *Tragédia* mint szövegmű szukcesszivitása és illusztrációi szimultaneitása közt keresi a kétirányú (a képtől a szöveg és a szövegtől a kép felé kiépülő) kapcsolatot, az eddig elmondottaknak megfelelően, teoretikus szempontból az argumentáció, tematikai szempontból az ádami akarat szabadsága és a „pesszimizmus kontra optimizmus” kérdésére irányul.

A képtől a szöveg felé

A képtől a szöveg felé irányuló értelmezés specifikumát, amely tehát Madách művének emblematikusságából – a szöveg „már ismertként konnotált” voltából – következik, paradox módon „negatív” példákban érthetjük meg inkább. Olyan illusztrációk szemrevételezéséből, amelyek

(bár összességében szövegre reflektáló képnek tetszenek) egy konkrét pretextusra nem vagy alig vonatkoztathatóak – lásd például Adela de Crouy-Chanel és Haranghy Jenő grafikáját. A Haranghy-illusztráció barokk festményekről, közkedvelt szentképekről is ismerős gesztusábrázolásával, Crouy-Chanel rajza pedig az ifjúsági regények illusztrációinak formavilágát idéző megoldásaival (többek közt a hangsúly nélküli kompozícióval és vonalstruktúrával, öncélú „ornamenssel”) téveszt meg bennünket. Nagyajtay Teréz figurájának erős gesztusa sem bizonyul önmagában elegendőnek ahhoz, hogy benne Ádámra, és ne általában egy történelmi idők előtti emberre ismerjünk. Bálint Endre monotípiája pedig, noha ez az alkotás interreferenciális vonatkozásban különösen diszkurzívnek mutatkozik,¹⁴ önmagában egyáltalán „nem hívja elő” a *Tragédiáról* szóló ismereteinket. A pretextus közvetlen jelenléte nélkül Réti Zoltán akvarellje is pusztán egy impresszió reprezentációja marad, még akkor is, ha emlékezetünkben mégoly élénken él Madách művének minden eseménymozzanata. Mindez vajon azt jelenti-e, hogy ezek az illusztrációk nem tesznek eleget a műfaji elvárásoknak? Ha nem is mint képek, de mint szövegreferens képek alkalmatlanok a közvetítésre?

Mielőtt a kérdésre válaszolnánk, vegyünk néhány „pozitív” példát, olyat, amely a szövegre reflektálást már az első pillanatban kétségtelenné teszi. Zichy Mihály illusztrációi, nem csak közismertségük okán, egyértelműen informálnak a XV. szín eseményeiről: a szereplők külső megjelenése (a stilizált állatbőr ruha, a szárnyak), környezete (szirt), scenikus viszonya (például a nőalak segítő mozdulata, mellyel a térdeplő férfit óvja) előzetes szövegismereteinket előhívó erővel bír. A reprezentálásra kiválasztott tárgyi elemek és a kompozíció összjátéka folytán az első pillantás revelációját eredményezi Lukovszky László képe is (lásd a szirt megjelenítési módját és az aranymetszéstengelyek találkozási pontjában elhelyezett sziklacsúcsot). Amennyiben azonban a nevezetes szirt ábrázolása kevésbé hangsúlyos (lásd Farkas Imrénél a képeretből kiszorult kötömböt), vagy projektálását túl általánosnak tetsző környezeti elemek ellenpontozzák (Fáy Dezsónél a fák, Réti Zoltánnál a sássszerű növényzet),

Zichy Mihály:
Ember, küzdj
és bízza bízzál,
XV. szín,
1885, Magyar
Nemzeti
Galleria,
Budapest
© Szépművészeti
Múzeum, 2019

¹¹ Kibédi Varga Áron a kép mint argumentum kapcsán a következőt hangsúlyozza: „míg a szakemberek változatlanul főleg az argumentáció írásos nyomaival foglalkoznak, a dialógus-elemzés a szóbeli argumentációt is vizsgálja, de a vizuális és a multimediális argumentációt alig veszik tekintetbe”. Felteszi továbbá a kérdést: „vajon a kép csak az indulatok retorikájának hordozója-e, vagy tartalmazza a racionális argumentáció formáit is”. Az illusztrációról mint a művésznak egy történetről szóló „kényszerűen szubjektív” választása eredményéről megállapítja: „az illusztráció relatív autonómiára” képes szert tenni, „akkor ugyanis, amikor nem önálló vizuális narratiónak fogják fel, hanem értelmezésnek”. Uo., 168–169., 176.

¹² A kép mint síkszerkezeti kompozíció egész révén. IMDAHL: i. m. (2003), 14.

¹³ Vö. VARGA Emőke: *Az illusztráció a teóriában, a kritikában és az oktatásban*. Bp., L'Harmattan, 2012; RÉVÉSZ Emese: *Madách retro (PIM)*. A *Madách-ügy = Élet és Irodalom*, 2014, 36. sz.; KÉPIRÓ Ágnes: *Korlenyomatok Kass János Tragédia-illusztrációiban = XXI. Madách Szimpózium*. Szerk. BENE Kálmán, MÁTÉ Zsuzsanna, 2013, Szeged, Balassagyarmat, Madách Irodalmi Társaság, 2014, 176–189.

¹⁴ A Bálint-képek diszkurzivitásáról lásd VARGA Emőke: *Az idő transzparenciája avagy a változóban felismert állandó: Bálint Endre Tragédia-illusztrációiról* = *Palócföld*, 2009, 4. sz., 46–53.



a médiumok közti megfelelést szükségszerűen más képszemantikai elemeknek kell biztosítaniuk. Ezek az ekvivalenciák (a szöveg és a kép közti „azonosítást” lehetővé tévő reprezentációk és összefüggések) a következők: a sziklaszirt és a rajta álló vagy felé haladó férfialak; a Napkorong, amennyiben képi értelme túlmegy az égitest jelenítésén, ez pedig leginkább úgy valósul meg, ha a Nap kvázi „dialógusban van” az emberpárral (lásd Somogyi István, Fáy Dezső, Iván Kirkov, Noszkov, Kass János), Jankovics Marcell illusztrációit); a nőalak várandósságának megjelenítése, amelyre vagy kéztartása, vagy a férfialak térdepelése utal (lásd Fáy Dezső, Buday György, Farkas András, Jankovics Marcell illusztrációit); az ördögi arcú, szárnyas lény megformálása az emberpár és/vagy az Úr társaságában (Zichy Mihály, Kákonyi István, Somogyi István, Bartoniek Anna, Jankovity-Gyuka, Kass János, Lukovszky László, Farkas András illusztrációján).

Hangsúlyoznunk kell ugyanakkor, hogy a felsorolt ekvivalenciák egyrészt pusztán tárgyi dolgok reprezentációi, amelyek mintegy biztosítják, hogy a dráma szövegében megnevezett tárgynak/személynek egy képen ábrázolt tárgy/személy feleljen meg; másrészt mozgások, gesztusok ábrázolásai, amelyek viszont a dráma egyes eseményeire (akciókra, szituációkra, jelenetekre) való ráismerést teszik lehetővé.¹⁵ E tárgyi és szcenikus ekvivalenciák textuális emlékeink kivilágító pontjait „célozzák meg”, hozzák működésbe.

Az illusztrációk mint képi értelmi egységek teljesítőképességei persze messze meghaladják a „megfeleltetések” felsorolt módusait. „Negatív” példánk kapcsán is bizonyítható, hogy amennyiben egy képet „eredetével” (az irodalmi alkotással) interreferenciális viszonyba helyezzünk – vagyis a befogadás számára biztosítjuk az együtt egzisztáló szöveg és kép közt az akadálytalan átjárást (a fizikai szempontból legalábbis nem korlátozott tapasztalást) – a kép semmi mással nem helyettesíthető teljesítménye is a szövegértés szolgálatába állítható. Hogy kijelentésünket igazolni tudjuk, az értelmezés irányát meg kell fordítanunk, a szövegtől a kép felé tartva kell kiépiíteniünk.

A szövegtől a kép felé – a XV. szín perspektívája

A XV. szín eseményei közismerten a következők: Ádám pálmafák közt ébred. Gyötrő álmai miatt öngyilkosságra készül, Éva várandósságának hírére azonban „térdre esik”



az Úr előtt, Lucifer már hiába érvel. Az Úr visszafogadja kegyelmébe Ádámot, majd a dráma főszereplői közti dialógusban, valamint az angyalok karának énekében megfogalmazódnak a *Tragédiát* záró, közismert kérdések. „Óh mondd, óh mondd, minő sors vár reám: / E szűk határú lét-e mindenem?” „Megy-e előbbre majdan fajzatom?” „Van-e jutalma a nemes kebelnek?” „Ki fog feltartani / Hogy megmaradjak a helyes uton?” A halhatatlanság és a teleologikus fejlődés lehetőségének kérdéseire az Úr nem válaszol, de megnyugtató feleletet ad a harmadik és a negyedik kérdésre: megerősíti Ádámot abban, hogy van erkölcsi előrehaladás, noha a küzdesnek értelmet csak a transzcendencia adhat; másrésztől biztosítja az embert arról, hogy az „égi szózat”, amely a „gyöngye nő [...] szíverén keresztül” „költészetté és dallá” szűrődik, mindig megmutatja majd „a helyes utat”.¹⁶

Kass János:
Az ember
tragédiája III.,
1966
© Koller Galéria

¹⁵ Éva említett kéztartásán kívül ide sorolható például az a mozdulat, amellyel Ádámhoz hajol, hogy valamit elmondjon neki (lásd Kákonyi Dezső grafikáját), vagy mellé térdepel (lásd Farkas Imre illusztrációját).

¹⁶ A négy kérdés pontosabb körülhatárolását és filozófiai vonatkozású értelmezését lásd Máté Zsuzsanna írásában. A szerző a két megválaszolatlanul hagyott kérdéssel kapcsolatban megjegyzi: Az Úr „nem

a halhatatlanság lehetőségét tagadja, hanem a halhatatlanságról való biztos emberi tudás szükségességét. [...] Az emberi nem teleologikus fejlődésének tekintetében az Úr nem cáfolja, de nem is erősíti meg a luciferi álomszinek érvényességét”. MÁTÉ Zsuzsanna: „Mit lehet remélnie Ádámnak?” = Uő: *Megérthető műalkotás?* Szeged, Lazi, 2007, 155–167.

A szövegtől a kép felé tartó értelmezési irány legelső állomása evidensen azoknak a szöveghelyeknek az értelmezés számára történő kijelölésének kell lennie, amelyek a szerző által „előírányzott” és reprezentált látványelemek köré szerveződnek, vagyis a szereplők és a tárgyi világ megjelenítésével és térviszonyaival, valamint helyzetváltozásával kapcsolatosak. Ilyen szöveghelyeket a szerzői instrukciók és a dialógusok is tartalmaznak.

A XV. szín a látványelemek szempontjából a következőképpen épül föl. A szerzői instrukció informálja az olvasót a helyszín jellemzőiről, Ádám affekcióiról, Ádám, Lucifer és Éva jelölt, illetve kikövetkeztethető gesztusairól, mozgásaik irányáról (mindannyian a szirt felé tartanak). Ezután a befogadás mentális képeit erősen inspiráló szövegrész következik, az instrukcióban ez áll: Lucifer „Ádám felé rúg” (!); majd: megnyílik az ég, és Ádám térdre esik. A percepció tárgyi „előírányzottsága” szempontjából ezek után az angyalok karának megjelenése, a kinetikus insturáltóság tekintetében pedig a különböző dialógusokból (az Úr és Lucifer, az Úr és Ádám, Ádám és az angyalok kara közötti párbeszédből) kikövetkeztethető testhelyzetek érdemelnek figyelmet, különösképpen az, hogy Lucifer el akar „sompolyogni”, de az Úr visszatartja őt.¹⁷ A literális olvasatunkban felsorolt ikonikus elemek reprezentációját a XV. szín illusztrációin azonban hiába keressük. A képek – egyetlen kivételtől eltekintve – nem jelenítenek meg pálmafás vidéket, cölöpkerítést vagy lugast, sem más, az instrukcióban megnevezett környezeti elemet; ha a szirtet ábrázolják is, túlnyomórészt szintén „pontatlanul”. A pretextus szerint ugyanis Ádám nincs egyedül a szirten, sőt azt sem tudhatjuk biztosan, hogy egyáltalán eljut-e a szakadékig, hiszen a drámában csak ennyi olvasható: „tovább haladnak”. Vagyis csak az „úton levést” és az útban levők személyének többes számát irányozza elő a pretextus. Nem kerülheti el a figyelmünket ugyanakkor az a mondat, amely a szirtet reprezentáló képek „igazi”, lokalizálható szövegforrása lehetett: „Elöttem e szirt, és alatta mély”. Ez a kijelentés azonban, Madách

kifejezésével élve, ekkor még csak „szellem szemekkel” látott, azaz „képzetes kép”. Nem lehet más, hiszen a fikció-reális valósággal össze nem egyeztethető, mert egymást kizáró perspektívákat tartalmaz: míg az „előttem e szirt” megállapítás a virtuális valóság szintjéhez tartozó látási percepció eredménye, addig „az alatta mély” kijelentés egyfajta előzetes tudást, egy korábbi látottságot szignál. (Nem lehet a szirt egyszerre előttünk és a hátunk mögött, miközben a mélyet látjuk.) A szóban forgó mondat kettős perspektívahasználata így a luciferi beszéd hatékonysága bizonyítékaként értelmezhető: sokkal inkább az ördögtől inspirált öngyilkosság gondolatának – szimbolikus értelemben vett – tériesüléseként olvasható, mint a fikció-reális világ téri reprezentációjának részeként.

A szövegtől a kép felé – a recepciótörténet perspektívái

A *Tragédia* recepciótörténetében a XV. szín kiemelt jelentőségű. A gazdag szempontrendszerből ehelyütt csak néhány fontosabb, a szöveg-kép vizsgálatok nézőpontrendszerébe illeszkedő kérdés, illetve értelmezési szempont körvonalazására vállalkozhatunk.

Nemcsak a szövegnarratívák, de az illusztrációk képi narratívája mentén is vizsgálható lenne például a XV. szín és a zsidó-keresztény hagyomány korrespondenciája, illetve a képi ábrázolások/illusztrációk mitopoétikája. Felvethető továbbá az illusztrációk apropóján: vajon Éva látta-e Ádám álmait, álmodott-e ő is: miként mutatkozik meg a nőiség a képen, ha az illusztrátor erre a kérdésre igennel, miként, ha nemmel felel? Hogyan illeszkedik a magyar költészeti és művészeti hagyományba a nemzetkarakterisztikus „csakazértis ember” (szövegreferens képi) reprezentációja – Ádámként? Az illusztrációk mint vizuális interpretációk kiegészíthetők a szöveges interpretációk (kritikák) megállapításait többek közt a dráma kétszintességével kapcsolatban:¹⁸ a képkompozíciók (tudniillik a síkszerkezet és a scenikus projekció) ráirányítják

¹⁷ A XV. színnek a képi megjeleníthetőség szempontjából fontos szöveghelyeit az alábbiakban részletesen is felsoroljuk: az első szerzői instrukció azon túl, hogy evidensen tárgyi elemeket nevez meg, és Ádám gesztusaival kapcsolatos információkat ad, visszaüt a III. szín helyszínére, így a diszkurzív elemek „leltárának” összeállításában számolnunk kell a már korábban megnevezett látványi elemekkel is, mégpedig a következőkkel: a helyszín a Paradicsomon kívüli, pálmafás vidék, látható a cölöpkerítés, a lugas, egy liget és a forrás. Ádám a fakalibából (kunyhóból) „álomittasan” lép elő, „álmélkodva” körülnéz. Éva bent szunnyad. Lucifer a közepén áll. Ragyogó nap. A továbbiakban a következő mondatok és szókapcsolatok segítik elő a mentális képek létrejöttét: Ádám mondja: „Elöttem e szirt, és alatta mély”; „Ádám a szirt felé halad, Éva kilép az ajtón”, (Éva és Ádám) „továbbhaladva” dialogizálnak. Éva többek közt ezt mondja Ádám-nak: „Tudom, fel fog mosolyogni arcod, / Ha megcsúgom. De jöjj hát

közelebb: / Anyának érzem, oh Ádám, magam.” Majd az instrukcióban ez áll: „Ádám (térdre esve): Uram, legyőztél. Ím porban vagyok”. Később elsősorban Lucifer gesztusai lesznek „látványosak”. Ádám-nak mondja: „Fellázadsz-e, rabszolga, ellenem? / Fel a porból, állat. (Ádám felé rúg.)” Ekkor „Az ég megnyílik: Az Úr dicsőülten, angyaloktól körülvéve megjelen”, és Lucifernek mondja: „A porba, szellem!” Lucifer „görnyedezve” átkozódik. Ádámhoz az Úr így szól: „Emelkedjél, Ádám, ne légy levert!” Lucifer elindul („Legjobb elsompolyognom”), mire az Úr visszatartja: „Lucifer! Szavam van hozzád is, maradj tehát / Te meg, fiam, beszéld el, hogy mi bánt úgy.” A virtuális világ metanyelvi jellemzőinek szempontjából fontos továbbá az, hogy Lucifer az Úrral „kacagva” beszél.

¹⁸ BÉCSY Tamás: *A dráma modellek és a mai dráma*. Bp., Pécs, Dialóg Campus, 2001



Zichy Mihály:
 Izora búcsúja
 Tankrédtől,
 VII. szín,
 1885, Magyar
 Nemzeti
 Galéria,
 Budapest
 © Szépművészeti
 Múzeum, 2019

a figyelmet a felső és az alsó szint „egymásbanlevésének” jelenségére.¹⁹ Nem lenne továbbá alaptalan a „beszéd módusainak” és a szereplők „szólmainak” kérdését a képi főszereplők kinetikus jellemzőinek – a mozgásirányoknak, ellenpontoknak és analógiáknak – a viszonylatában is megvizsgálni. (Például, ha elfogadjuk, hogy a luciferi attitűd nem az emberi létezés alaplátusa, miként Ádámé és Éváé igen, hanem sokkal inkább a beszédé,²⁰ akkor olvasatunkat árnyalhatnánk ilyesféle kérdéssel is: Lucifer gyakori „kiszorulása” a képkompozíció centrumából valóban csak mint szereplőnek a bukásával van-e kapcsolatban? Nem lehetséges-e inkább az, hogy ha a dráma és az illusztráció egymást „igazoló” eseménysorából Lucifer „elsompolygása” éppen Még vagy Már nem következik be, akkor a kép mozgásábrázolása nem pusztán az időbeli eseményeket, hanem sokkal inkább az attitűdöket jeleníti meg.) Az ikonografikus hagyomány szempontjából általában, de a *Tragédia*-illusztrációk ikonográfiája vonatkozásában is indokolt a transzcendencia megjelenítési módjainak számbavétele és értelmezése. Vajon követi-e a képek logikája a dráma azon reprezentációs elvét, miszerint: „az Úr a maga által létrehozott nyelvben [...] először szereplővé, majd szereplőből beszédé válik, hogy a mű végén a (helyes) beszéd ismét szereplővé avassa, megidézze őt.”²¹ A grafikákon vajon figurálisan (mint Zichy Mihály, Haranghy Jenő, Kákonyi István képein) vagy szimbolikusan (például Bálint Endre, Somogyi István illusztrációján), avagy látenszen (mint Bartoniek Anna metszetein)²² reprezentálódik-e az Úr? Abban az esetben pedig, amikor egyik módon sem, akkor vajon miként kell kódolnunk a transzcendencia képi tematizálatlanságát (lásd Jankovity-Gyuka alkotását)? Madách művét többek közt a látás és a szó általi megértés konkurenciája is strukturálja. Kass János illusztrációi, különösképpen a XV. színhez készített rézkarc,²³ továbbá Kákonyi István metszetei a szó- és képviszonyok e frekvenciált kérdése mentén is minden bizonnyal értelmezhetők lennének.

A képi reprezentációk a szabad akarat és az optimizmus kérdésének perspektíváiból

A továbbiakban a kritika két lehangsúlyosabb kérdését vonatkoztatjuk az illusztrációkra mint szövegreferens ké-

pekre: Az *ember tragédiája* tanúsága szerint van-e szabad akarat? Optimista vagy pesszimista-e a *Tragédia*?

Az első kérdést a következőképpen árnyaljuk: vajon amikor Ádám „a haladásnarratíva végső kudarcának tapasztalatával ébred, s ezt úgy értelmezi, hogy Lucifer igazsága legyőzte az övét,”²⁴ akkor öngyilkosságra való elszántságának, avagy az erről való lemondásnak a pillanatában determináló erők befolyása alá kerül-e?

Magától értetődő legelőször is a szírtet ábrázoló illusztrációkat vallatóra fognunk, és Ádám affekcióin kívül megfigyelnünk azt is, hogy a képszerkezet a véletlenszerűt hogyan vezeti át a szükségszerűbe: vagyis a kép milyen módon osztja el a kétségünket afelől, hogy Ádám a mélybe veti magát. Abban az esetben, ha a kép megjeleníti Évát és Lucifert is, a cselekvési viszonyok milyen vizuális rendszerezése teszi – a szövegnek megfelelően – megkérdőjelezhetetlenné Éva győzelmét? És vajon a mozgásimpulzusok, a rejtett gradiensek, általában a helyi és cselekvési viszonyok rendszerezése lehetővé teszi-e annak átgondolását, hogy Éva anyaságának híre meggyőzi Ádámot az öngyilkosság értelmetlenségéről, vagy inkább arról van szó, hogy csak felülírja Ádám szándékát? Tud-e a képszemantika, s ha igen, milyen eszközökkel, különbséget tenni a meggyőzés és a felülírás jelentései közt?

De nem gondoljuk, hogy a szírtet ábrázoltsága szükségszerű feltétele lenne annak, hogy a kép az akarat szabadságával kapcsolatosan jelentés-összefüggéseket hozzon létre. Megjeleníthető ez a kérdés Ádám és az Úr konstellációjával is, hiszen a *Tragédia* arról informál bennünket, hogy a szabad akaratot ugyan Lucifer ígérte Ádámnak („Hogy válassz jó és rossz között”), de az Úr adta meg: így ezek után a választás szabadsága és az isteni gondviselés együtt biztosítják az emberi jövőt. Mindebből következik, hogy a determináltság kérdése – mint látni fogjuk, a képeken éppúgy, ahogy a pretextusban – a szereplők egymás közötti, az ellentéteket egységben tartó viszonyrendszerének témájára nyit perspektívát.

Ádámnak az Úr szavai iránti fogékonysága egyértelműen érzékelhető például Kákonyi István képén: a szólásra nyitott száj egyrészt – együtt a különböző méretű körformák harmóniájával –, a kitárt karok és az emberi test mezítelensége másrészt kétségtelenné teszik a gondviselés meglétét és a rá való nyitottságot. Mindemellett

¹⁹ S. VARGA Pál: *Két világ közt választhatni. Világkép és többszólalás az ember tragédiájában*. Bp., Argumentum, 1997

²⁰ MOLNÁR András: *A megértés határai = Napút*, 2002. 2. sz. http://www.naputonline.hu/naput-kiadvanyok-arhiv/naput_2002_02_076.htm

²¹ Uo.

²² A Bartoniek-illusztrációk látenciája abból adódik, hogy az alakoknak a képkeretből kifelé és felfelé vezetett tekintete egy, a képmezőn belül jelöletlen, csak azon kívül fellelhető „jelre” vonatkozik: tehát a tekintetek tárgya – mintegy az irányok segítségével – pusztán csak kikövet-

keztethető. Úgy is fogalmazhatunk, a kép az Úr jelenlétéről közvetetten informál, miközben a transzcendencia elérése iránti mindenkor beteljesíthetetlen vágyat magát is szignálja.

²³ VARGA Emőke: *Látható-e, ami tudható? A beszéd és a szemlélés tevékenységének képes reprezentációi = Uő: Kalitka és korona. Kass János illusztrációi*. Bp., L'Harmattan, 2007, 53–58.

²⁴ S. VARGA Pál: *Történelem és irónia = A magyar irodalom története. 1800-tól 1919-ig*. Szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály. VERES András, Bp.: Gondolat, 2007, 461–480., 473.

kétségtelen Lucifer elszigeteltsége is. A síkmértani és szcenikus oppozíciók (lásd a méretarányokat, illetve a karok és a saját testtengelyek vektorait) ugyanakkor függetlenítik egymástól az alakokat.

Az ember és a transzcendencia közti személyes viszony képi bizonyítékaként jelenik meg az előtérben az emberpár árnyéka Somogyi István illusztrációján. Ez a képi ötlet önmagában hordozza a vonatkozó szövegrész kettős, a szabad akaratról és a gondviselésről szóló ígérletét. („Szabadon bűn és erény közt / Választhatni, mily nagy eszme, / S tudni mégis, hogy felettünk / Pajzsúl áll Isten kegyelme.”) A Nap mint pajzs (képi metafora) és mint az Úr szimbóluma (képi metonímia) az árnyékban szignálódó együttműködés lehetőségének, míg az emberpár teste a megvalósulás szükségszerű feltételének biztosítékeként értelmezhető.

A szabad akarat témájának megjelenítési módja, mint Szinte Gábor képe bizonyítja, összefügghet azzal a képi tényállással is, hogy – elsősorban az Úr és Ádám közt, másodsorban Ádám és Lucifer közt – akció és reakció kölcsönössége fennáll-e egyáltalán? Egyetlen pillantás elegendő, hogy a kép erős vertikális tagoltságát észleljük, amelyet nemcsak a ténylegesen megrajzolt egyenesek és a színkontrasztok alakítanak ki, de különösen érzékelhetővé tesznek a síkmértani viszonyok, hiszen ezek a vízszintesek az előtér küzdőporondjára vetetett szereplők felfelé irányuló mozgásimpulzusainak szinte áttörhetetlen akadályaként mutatják meg magukat. A kép argumentáló logikáját követve ugyanakkor nem kerülheti el a figyelmünket az, hogy az elválasztásnak ezek a képi értékei a potenciális összekötés értékeivel interferálnak is. Hiszen Lucifer könyöke, Ádám fejének íve és Éva válla (bizonyára nem véletlen, hogy éppen az ő teste leginkább) átszeli a legalsó vízszintest, amely ettől mintegy az Úr felé vivő lépcső alsó fokává válik. Ilyen átlépett határértékkel ugyanakkor fentről lefelé haladva nem találkozunk. Mindezzel az is bizonyos, hogy az Úr és Ádám mozdulatának intenzitása közt nagy a különbség, miként az Úr és Luciferé közt is, amelynek következtében Ádám és Lucifer között kapcsolat jön létre, ezzel egyidejűleg azonban ellentét is, hiszen térbeli helyzetük és mozgásimpulzusaik ellenkezők: Lucifer az Úrnak háttal lefelé és befelé irányuló erők foglyává válik, Ádám az Úrral szembe fordulva, felfelé és kifelé ható energiák közvetítője lesz. Mindezekből következik, hogy reflexív viszony csak az Úr és Ádám közt van, az Úr feltartott jobb tenyere és előrenyújtott bal karja, valamint Ádám intenzív mozdulata – a pretextussal meg egyezően – a dialógus kölcsönösségéről, akció és reakció

fennállásáról informál bennünket. Az információt hozzáférhetővé a kép temporális szerkezete teszi, hiszen Ádám „éppen-most” felkiáltását az Úrhoz az „előtte” és az „utána” időképzete közt rögzíti – és ezzel abszolutizálja – a kép. Az Úr bal karja – mint az „előtte” időképzetének képi kifejezője – a szólást lehetővé teszi („Emelkedjél, Ádám, ne légy levert, / [...] beszéld el, hogy mi bánt így”), jobbjának disztingváló mozdulata – mint az „utána” képi kifejezője – megfékezi („Ne kérdd / Tovább a titkot, mit jótékonyan / Takart el istenkéz vágyó szemedtől”).

Az ember tragédiája recepciótörténetének leginkább közismert, kvázi-definitív kérdése így hangzik: optimista vagy pesszimista-e a *Tragédia*? Madách látja-e menthetetlennek az ember sorsát, vagy Lucifer válogat az emberi történelem komor színeiből, és ezért, ahogy ezt már Arany János is állította, a pesszimizmus „nem a szerző pesszimizmusa: ez magából a szerkezetből foly így.”²⁵ Úgy véljük, e kérdéssel kapcsolatban az illusztrációkat is érdemes vallatónra fognunk, és megfigyelnünk árnyalt argumentálásukat.

Azok a képek, amelyek e kérdéssel kapcsolatban állást foglalnak, alapvetően keltenek vagy megnyugvást, vagy feszültséget, ha úgy tetszik, optimizmust vagy pesszimizmust, de igaz az is, hogy mindamellet, hogy leteszik a vokst, képesek a saját „válaszukat” árnyaló (ellen)érveket is felvetni. Alapvetően megnyugvást keltő például Réti Zoltán akvarellje, mégpedig elsősorban a színek szemantikája következtében, valamint a főalakok előtt megnyíló, a transzcendenshez vezető út mint a jövőbeli cselekvések térbeli szimbólumának alkalmazása miatt. A transzcendensbe vetett bizalom konnotálódik Bartoniek Anna metszetein is. Ezt a benyomást az alapvetően szimmetrikus és megkettőzött projekció önmagában is felkelti (Ádám ugyanúgy, ahogy Éva, az ég felé fordul), de generálja a képtéma maga is, hiszen az illusztráció egyedüli (vagyis minden mást kizáró) tárgya a tekintet, amelynek irányulását az átlós grádiensek megerősítik, így önmagán túlmutató jelenséggé avatják: a lélek „áradása” helyévé.

A szcenikus viszonyok ábrázolása alapján rekonstruálható mozgások az Úr iránti bizalom képi jeleiként olvashatók Zichy Mihály illusztrációján is. Ádám fejet hajt, térdeplő mozdulata éppen most fordul át egy felegyenesedő mozgásba, amely majd az Úrral való méltó és személyes²⁶ kapcsolat kezdetének kinetikus szimbóluma lesz. De amiként a remény, a bizalom, általában az optimista érzések nem tűnnek teljesen problémátlannak Réti Zoltán akvarelljén és Bartoniek Anna metszetein sem (az előbbinél

²⁵ ARANY János *üdvözlő beszéde Madách Imre r. taghoz 1862. márc. 27-én tartott székfoglalójakor* = ARANY János: *Hivatali iratok I.* (1831–1865). Szerk. DÁNIELISZ Endre, TÖRÖS László, GERGELY Pál, Bp., Akadémiai, 1966, 337–339.

²⁶ Ember és transzcendencia kapcsolatának „személyességéről” lásd KAKUSZI B. Péter: *Madách Imre: Az ember tragédiája című művének néhány teológiai vonatkozása* = *X. Madách Szimpózium*. Szerk. BENE Kálmán, Bp., Balassagyarmat, 2003, 160–170.

a főalakokat opponáló tér mérete; az utóbbinál Lucifer vereségének a kép előterében történő projektálása, továbbá az angyali szemek és szárnyak eszmei tengelye által átmetszett képsík nyugtalanságot kelthet), azonképpen a Zichy-illusztráción megfogalmazódó hit sem látszik feltétel nélkülinek, különösen, ha a kép temporalitását más szempontból is figyelembe vesszük. Azt látjuk, hogy Ádámot Éva segíti talpra állni, ez pedig a képi metafora nyelven ugyanazt jelenti, mint amit a *Tragédia* így fejez ki: az „égi szózatot” Ádám majd Éva lelkén keresztül „átszűrődve” érti meg – tehát Éva segítségével. A pillanat azonban, amit a kép rögzít, előtte van még mindennek: előbb Ádámnak valóban fel kell állnia, Évának pedig meg kell fordulnia az Úr felé. Így viszont meg fog szünni a pillanatnyilag egyedül biztosnak látszó fogódzó is: a képkompozíció strukturálisan kiemelt pontján látható kézfogás. De talán még ennél is nagyobb erőt fog igénybe venni egy kinetikus konfrontáció, az, amely Éva és Lucifer közt alakul majd ki. Lucifer mozgását pillanatnyilag egy hátulról előreható irányvektor határozza meg, amelyet a ruharedőkön és a lebegő lábtartáson kívül az erős rövidülésben ábrázolt, s így különösen agresszívnek tetsző jobb kar és az egészen előreugró, szinte szűrő könyök rajzol ki. Lucifer mozgásimpulzusának hatását tovább fokozza egy a síkszerkezet szintjén megmutatkozó összefüggés is: a Lucifer jobb válla, könyöke és fejét érintő kézfeje által kirajzolt háromszög ugyanis vonatkozásban áll az Úr jobb válla, könyöke és csípőjét érintő kézfeje által képzett háromszöggel. (Bizonyára nem véletlen, hogy a két háromszög egybevágó, de ellentétes állású.) Ha Éva az Úr felé fordul, a kép ezen erővonalait át kell majd szakítania. Ismételjük: a kép jelzi az erre irányuló szándékot, de nem lehet nem észrevenni, hogy nem az eredményt, hanem „csak” a szándék megvalósítása előtti pillanatot rögzíti, és ezzel nem általában az „optimista” hitet, inkább a jóra nyitottság mindenkorai lehetőségét abszolutizálja.

Nem szeretnénk azt a látszatot kelteni, hogy a nyelvi szukcesszivitás (akár a drámáé mint szövegműé, akár a *Tragédia*-kritikáé mint szöveges argumentációké) feltétlenül és problémátlanul átfordítható lenne a képi szimultaneitásba. Csupán azt kívánjuk hangsúlyozni, ha kérdéseinket jól artikulálva, az illusztrációknak mint argumentumoknak több figyelmet szentelünk, a kép által felkínált „tartalom” a recepciótörténetnek mindenképpen nyeresége lehet.

Konklúzió

Közismert, hogy a *Tragédia* első „elit olvasója”, első kritikus, Arany János előbb Faust-utánpótlásnak tartotta a drámát, majd „úgy concepcióban, mint compositioiban igen jeles műnek”.²⁷ A két, egymással ellentétes minősítés mint a kritikák hosszú sorának kezdete, akár jelképe is lehet az értelmezéstörténet ellentmondásainak, amelyek nemcsak az esztétikai értékek perspektívájában, de többek között olyan témák interpretálásában is megmutatkoznak, mint a történelmi haladás/-teleológia kontra a történelem felletti ironizálás, a vallási felfogás, a *Tragédia* úgynevezett referenciális értelmezhetősége kérdése. Ebben az értelmezői hagyományban, pontosabban az ellentmondásoknak ebben a sokrétű történetében jelölhetjük ki a helyét a *Tragédia*-illusztrációknak mint vizuális interpretációknak is – tanulmányunk mindegyike a XV. szín illusztrációinak értelmezésével mutatott rá.

Az ember tragédiája képeinek „megakasztott” referenciái, a látványi elemek (tárgyak és mozgásfolyamatok) részleges kiépítettsége kevésbé teszik illusztrálásra „alkalmasá” a pretextust. Mindez a nyelvi megformálásból, a drámai műfajból és koncepcióból egyaránt következik. Mégis, Zichy Mihály rézfénymetszetei után számos kvalitásos képsorozat született a XX. század első felében: például Somogyi István, Buday György, Kákonyi István, Fáy Dezső, Bartoniek Anna, Nagyajtay Teréz, majd 1964-ben (a Petőfi Irodalmi Múzeum pályázatára) Kass János, Kondor Béla, Würtz Ádám, Szántó Piroska, Martyn Ferenc és mások, később Bálint Endre, Farkas Imre, Farkas András, Réti Zoltán illusztrációi, és születnek ma is szövegreferens grafikák, valamint különféle képi technikát alkalmazó művek.

Hogy mi lehet az ellentmondás oka? Talán az, hogy Madách képeinek ereje nem a látvány kiépítésében, hanem az előle való „kitérésben” van. Megvont referencialitásukkal a Madách-képek maguk is olyanok, mint a drámai diskurzus folyamatában beállt fordulópontok, mint ideiglenes helyek egy későbbi gondolati kibontakozás számára. A konkretizálatlan látvány a hiányzó jelölt szerepét tölti be, azét a dologét, amit csak fogalomként hívhatunk elő. De úgy tűnik, a rejtett kép ereje messze felülmúlja azokat a lehetőségeket, amelyeket láttatva képes lett volna elérni. Mindenesetre *Az ember tragédiája* illusztrációitörténetének gazdagsága ezt látszik igazolni.

²⁷ ARANY János levele Madách Imrének (Pest, 1861. szeptember 12.) = ARANY János: *Levelezése III. (1857–1861)*. Szerk. KOROMPAI H. János, Bp., Universitas, 2004, 579.