

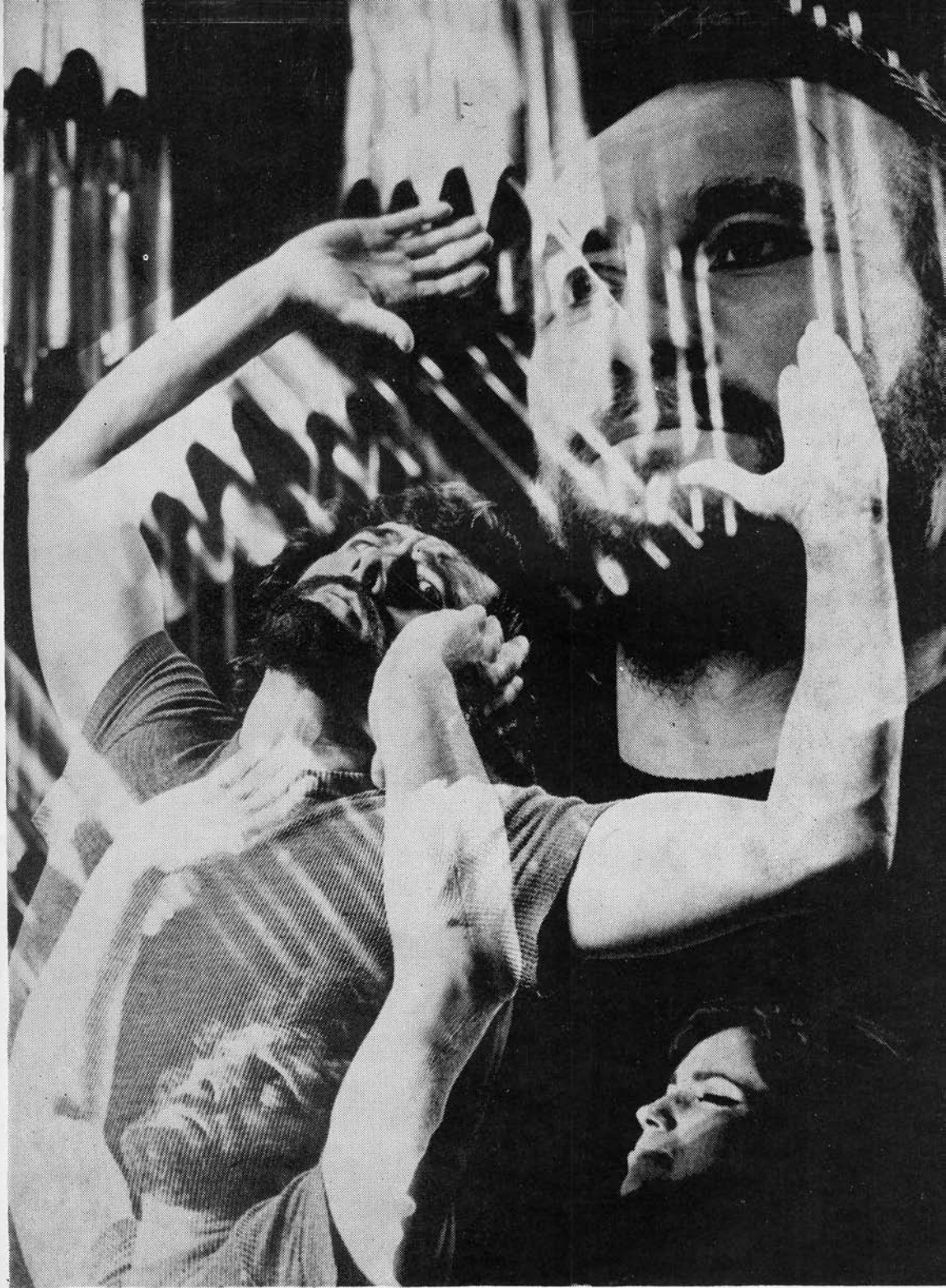
Rendezőtárs: Madách

A Madách-renezánsz — most már nyilvánvaló — független az évfordulóktól. Ahogy Hubay Miklós írta nemrég: „a kor bejött Madách utcájába“. A Tragédia minden új olvasója és újravolvója külön-külön tanúsíthatja Hubay megfogalmazásának pontosságát, de egyre sürűbben találkoznak a nagyközönségnek szánt mai vallomásokkal *Az ember tragédiájáról*, meglepő világirodalmi párhuzamokon gondolkozhatunk el, s kiváló grafikusok, festők (Kondor Béla, Würtz Adám, Bálint Endre) vonalba-színbe foglalt látomásai is Madách modernségére irányítják figyelmünket. Erdemes volna mindazt összefoglalni, ami az első száz év harcai után Madách és a Tragédia körül történt — filológiában (főként a kézírathasonmás-kiadást is gondozó, balassagyarmati-győri Szabó József munkájának köszönhetően), forráskutatásban, összehasonlító irodalomtörténetírásban, kortörténeti szintézisben, más nyelvi közegű recepcióban. (Nem irigylem az utóbbi másfél évtized kutatásainak felméréjét — akire nyilván a „százéves harc“ korszerűbb szempontú ártértékelése is hárul —, filozófiában, történelemben, szociológiában és persze esztétikában, irodalomban egyaránt otthonosnak kell lennie; hályogkovácsként ma már nem lehet nekivágni egy ilyen témának...)

Nem véletlenül hiányzik felsorolásomból a színházra való utalás — jöllehet *Az ember tragédiája* cím alatt a „drámai költemény“ műfaji megnevezés áll, és Paulay Ede óta megszámlálhatatlan-sokan vállalkoztak a Tragédia színpadra állítására, a világ legkülönbözőbb tájain. A tájékozódás nyilván e téren a legnehezebb, ám amennyire, a mass mediának hála, követni lehet a színház világát, olyan meglepetésekkel még nemigen szolgáltak Madách dramaturgjai, mint amilyenekkel például a Shakespeare-előadások e század közepén izgalomba hozták a közönséget s a színházi szakmát. Pedig természetes volna, hogy amikor lényegbevágóan új szempontok tűnnek fel az irodalmi-filozófiai értelmezésben, amikor Goethe, Byron, Victor Hugo, Flaubert után és mellett Dosztojevszkij, Kierkegaard, Camus, Kafka, Thomas Mann neve merül fel mint párhuzam-lehetőség, a színház se maradhasson meg a sápadt vagy külsőségesen-látványos illusztrációnál; kötelessége volna a maga eszközeivel hozzájárulni a nyílt vagy rejtett polémiákhoz, állást kellene foglalnia — nem tetszelegget a végtelenségig abban a pózban, hogy már megtette kötelességét, ha Madách szavainak a színpadon helyet ad.

Állást kell foglalnia mindenekelőtt a „szociológikus kritikuskok“ vitájában. Thomas R. Mark, a Colorado State University professzora minősíti így nemcsak Révait, de Horváth Károlyt és Sötért is, s tulajdonképpen valamennyi magyar irodalomtörténészt és kritikusát, aki a Madách-kérdésben megszólalt. „Ha az ember a Madách-kritikára bizonyos távolságból tekint — írja Mark, aki az angol és amerikai irodalom Fort Collins-i tanáraként valóban rendelkezhet ezzel a távlatlalt —, láthatja, hogy lényegében ennek egésze olyan kérdést igyekszik megválaszolni, amelyet legjobb tudomásom szerint más irodalmi művek tárgyalása során még csak fel sem tesznek — vagy legalábbis nem ebben a formában. A kérdés oly különös, annyira új, hogy feketén fehérre leírva egyenesen megdöbbentő. A kritikusok arra a kérdésre keresnek választ: *igaz-e ez?* Merem állítani, hogy az írói képzeteknek nincs még egy olyan jelentős alkotása, amely a kérdést ebben a formában vetné fel, vagy ilyenfajta csapdát állítana a kritikus számára. Ám egy olyan mű esetében, melynek tárgya az élet értelme, s melynek főszereplőjét Adámnak hívják, az efféle csapda elkerülhetetlennek látszik.“ (*Az ember tragédiája: megváltás vagy tragédia?* Irodalomtörténet, 1973. 4.)

A Madách-irodalom egy része valóban már a szerzőtől függetlenül vallatja az emberiség múltját és jelenét, hogy a jövőre fényt derítsen, ezen azonban éppúgy nem tudunk csodálkozni, mint azon a visszatérő kísérleten, amely közvetlenül Madách népének sorsához kapcsolja a Tragédia kérdéseit és — az elemző saját kérdéseit. A „csapdát“ tehát újra és újra vállalunk kell, amit viszont megtehetünk — és meg is kell tennünk —, hogy túllássunk rajta. Következésképpen már egyetértünk az amerikai professzorral, amikor a továbbiakban erre a kérdésre keresi a választ: „hogyan »funkcionál« a dráma kritikus helyzetekben“. Mark lát-szólag „csak“ egy műfaji problémát vizsgál, ám tanulmányából ugyancsak kiderül, hogy *Az ember tragédiáját* akár merről közelítsük, sorskérdéseinkbe ütközünk. Az



WEISS ISTVÁN: MADÁCH VILÁGA I—III.



ó véleménye szerint Madách műve nem „drámai intelem“ (ahogy szerinte a magyar irodalomtörténet Arany Jánossal kezdődően, lényegében Sötérig állítja), hanem tragédia; nem Goethe és Dante, hanem Szophoklész, Shakespeare vagy Racine oldaláról ítélandó meg. „Az ember akkor érzelkel tragédiát — írja, Lucien Goldmann idézve —, amikor úgy érzi, hogy a világgal és Istennel való egyensúlya elbillent. Amikor Isten néma a világban, mely valamilyen oknál fogva immár nem elégíti ki az embert, megszületik a tragikum érzése. E tragikum-érzet mint az emberen belüli megosztottság jelentkezik. Az ember most már belátja, hogy a valóság és az érték nem azonosak, s abba a paradox helyzetbe kerül, hogy nem hajlandó elfogadni a való világot, mivel Isten nincs jelen benne, és nem hajlandó megválni tőle, mivel Isten jelen van benne. Más szóval a tragikus embert nem elégíti ki a tökéletlen és a töredékes, s a valóság és az érték tökéletes azonosságát követeli.“ Ezt a tragédia-, illetve tragikus-meghatározást — az „Isten“-t és a „világ“-ot kellő tágassággal és rugalmasan értelmezve — Thomas R. Mark magáévá teszi, de egy igen fontos, Madách műve szempontjából alapvető pontban kiegészíti, illetve részletezi; ilyenformán: „a tragédia sajátossága abban áll, hogy mind az életben fellelhető értékeket, mind pedig az élet értelmét fűrkészi, s bár nem ad feleleteket a maga felvetette kérdésekre, felhív bennünket, vagy legalábbis megengedi nekünk, hogy mi magunk kísértsük meg a megközelítő választ. Az ilyen válaszok, akármilyen homályosak vagy bizonytalanok is, »felvilágosítást« nyújtanak számunkra az életben található értékekről. S amennyiben ezt teszik, ősi szorongásainkat, legalábbis egyelőre, megfékezik.“

És ezzel váljunk el az amerikai professzor tanulmányától (anélkül, hogy belemennék tételeink műfajelméleti-ismeretelméleti megvitatásába), térjünk vissza Madáchhoz. Az idézett véleményt *Az ember tragédiája* tragédia-voltáról sokféle műfaji értelmezési kísérlet előzte meg; mondták misztériumnak, gondolati költeménynek, drámai költeménynek (ahogy maga a szerző is nevezte), minősítették újabban „kevert műnemű alkotás“-nak (Szegedy-Maszák Mihály), szimbólum-dramának (Rác Győző), „epikus-dramatikus költemény“-nek, „lírai kettős énnel“ (Németh G. Béla), hangoztatták „polifonikus“ szerkesztésmódját (Imre László), valamennyi minősítés azonban lényegileg ellentmond a Madách-kortárs és liberális ellenfél Erdélyi János nézetének, amely szerint „Az ember tragédiáját a részek szerencséje magasztosítja“. Erdélyi ítélete ugyanis — a strukturalista mű-szemlélet kétséget kizáróan bizonyítja — mint logikai lehetetlenség vetendő el. A valamennyire-is-sikerült mű (hát még a remekmű!) olyan egység, totalitás, amelynek a részei nem mondhatnak ellent az egésznek, a művé konstituálódott szerkezetnek; annak vannak alárendelve, azt jellemzik, azt képviselik, azt szolgálják. A részek, amelyek „magasztosítják“ a Tragédiát, kiszakíthatatlanok a szerkezetből, s nemhogy egy-egy szín elhagyása (erre is volt már jó néhány példa a színrevitelek során), de egy-egy jelenet, egy-egy szólam kimaradása, „rövidítés“ címén, a lírai mozzanatokról való lemondás a drámaiság erősítésére hivatkozva — durván meghamisítja a belső arányokat és így a madáchi mű egészét.

A Tragédiával szemben elkövethető legnagyobb bűn „az ellentmondások feloldása“, a főszereplők, elsősorban Ádám és Lucifer „egyértelműsítése“. Nem lehet eléggé hangsúlyozni — s ez a nyomatékosítás a legnagyobb érdeme Szegedy-Maszák tanulmányának (*Létértelmezés és szerkezet Az ember tragédiájában*. Irodalomtörténeti Közlemények, 1973. 4.) —, hogy „a Tragédia polemikus tudatot dramatizál“; hogy Madách műve „kivetített belső vita a romantikus liberalizmus célszerűség-igénye és a pozitivizmus körkörös létértelmezése között“; hogy *Az ember tragédiája* esztétikai hatása a „nyitottságra, az egymást kizáró világmagyarázatok mint lehetőségek közötti állandó feszültségre vezethető vissza“. Idézett tanulmányírónk a „szétválások“ ismétlődésében találja meg a Tragédia szerkezeti alapelvét, s magyarázatában — melyet Madách műve igazol — szép példáját adja a modern struktúra-értelmezésnek. („A költemény szerkezete *szétválások sorára* épül, melynek ellenpontoszerű hátterét az adja meg, hogy a kiindulópont: a világ egységének, a teljes azonosságnak, a mennynek ősi modellképzete végigkíséri az embert a világtörténelemben. E szétválások következtében a korábbi egész mindig részekre bomlik, melyek azután feloldhatatlan ellentétbe kerülnek egymással. A történeti színek során a szó legtágabb értelmében vett emberi kultúra mint szintézis válik lehetetlenné.“) Valóban, keresve sem lehetne jobb példát találni Madách alkotásánál az irodalmi mű (itt: a remekmű) egész-rész viszonyának dialektikus megvalósulására, ami egyúttal az emberi tudat, az emberi sors s az emberiség sorsa jellemzését is adja.

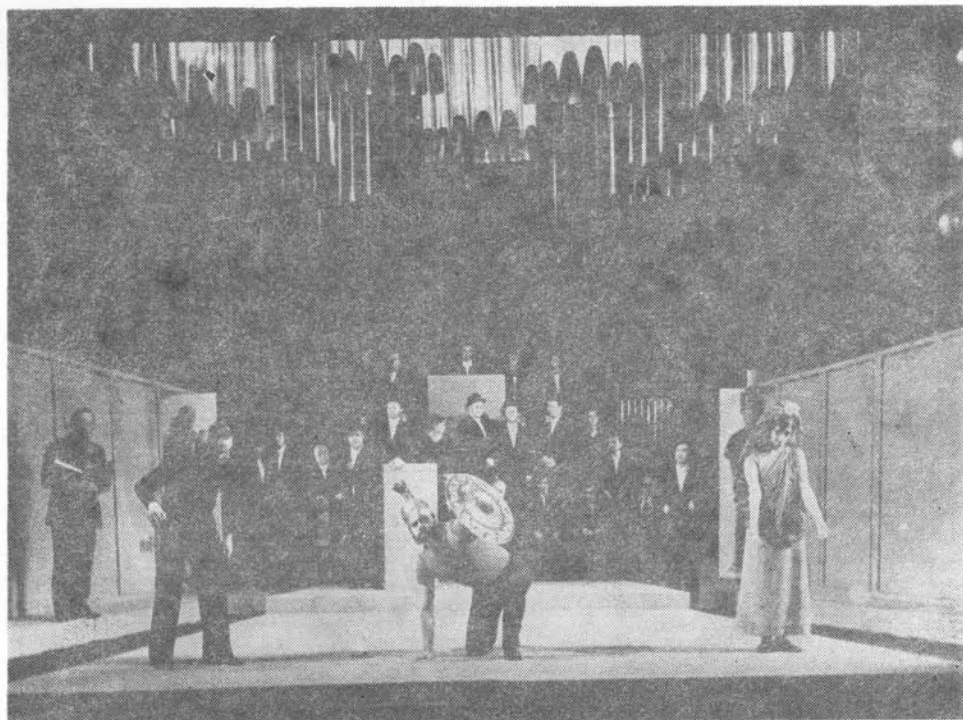
Lényegében ugyanabból a felismerésből többféle magyarázat is születhet. Anélkül, hogy tagadná a Németh G. Béla és Szegedy-Maszák (s mások — többek közt Sötér István) okfejtésében oly fontos szerepet kapó líraiság jelenlétét, Bécsy

Tamás mégsem költeménynek tekinti a Tragédiát, hanem (részben az idézett Thomas R. Markkal összehangzón) sajátos típusú drámának. A „kétszintes drámák” fogalmát vezeti be, „melyek a drámái szituációt nem egy konfliktus körül építik fel, de a világnézetből fakadó két világszint közé”. (Az ember tragédiája műfajáról. Irodalomtörténet, 1973. 2.) Bécsy szerint ezt a fajta drámát megtaláljuk már az ókori és középkori misztériumokban, s görög tragédiáirók egyes műveiben (Aiszkhülosz: *Eumeniszek*) csakúgy, mint Shakespeare-nél (*Szentivánéji álom*, *Ahogy tetszik*), Vörösmartynál (*Csongor és Tünde*) és nagyon sok XX. századi drámában. Madáchnál e két szint az „ideál” és a „reál”, e kettő határvonalán játszódik a cselekmény.

Mindezt el kellett mondanunk, pontosabban idéznünk kellett, hogy érdemben szólhassunk a nagyváradi magyar társulat Tragédia-bemutatójáról, e bemutató színháztörténeti jelentőségéről. Kilencven évvel *Az ember tragédiája* első kolozsvári bemutatója után (s ez annak idején mindössze néhány hónappal maradt el a pestitől) olyan előadás született nálunk, amely alapkonceptiójában a bőséggel idézett korszerű Tragédia-értelmezésekhez közelít. Nem úgy, hogy egyiket vagy másikat igyekszik színpadra adaptálni, hanem egy gondolkodó-építő, egyre magasabb művészi szintre hágó rendező jól dokumentált, mégis önálló alkotó munkájának eredményeképpen. A *Sánta angyalok utcája* és *Az ifjú W. újabb szenvedései* lépcsőfokain át a Tragédia eredeti víziójú előadásához eljutó Szabó Józsefnek nyilván számolnia kellett az 1965-ös, ugyancsak sikeresnek minősült (bár az évek során bántóan megkopott) kolozsvári bemutatóval. Annak az előadásnak — ironia nélkül mondhatjuk — négy főszereplője volt: három kitünő színész (László Gerő — Ádám, Kovács György — Lucifer és Vitályos Ildikó — Éva), valamint a színpadot betöltő, sajátos játékteret adó forgó korong. A mű színpadi egységét (a gyors színváltozások mellett) ez a részekre bomló, két irányban forgó s így különböző alakzatokat kiadó korong biztosította, jelezve valamennyi színösszefüggését Ádám és Lucifer, illetve az Úr vitájával (azaz cáfolya a történelmi színek hagyományos illusztratív felfogását). Rendező és színész érdemének tudhattuk be egy kevésbé ördögi, inkább emberbarát Lucifer jelenlétét, aki azonban mégsem vette át a főszerepet Ádámtól. (A részeredményekre nincs miért visszatérnünk.)

Nos, ezeket a pozitív tanulságokat jól kamatoztatta Szabó József, sőt tovább is fejlesztette őket. Paulovics Lászlóban kiváló alkotótársra találva, olyan színpadot teremtettek, amely nem kevésbé sugallja a dráma (drámái költemény? tragédia?) gondolati-művészi egységét, de mentes marad minden gépiességtől. A játékter meg szervezését természetesen a szerkezeti-gondolati-művészi egység felismerésén túl a rendezői alapötlet határozta meg. Ahogy a műsorfüzetben olvasható vallomásaiban írja: „Kínzó rendezői magányom akkor kezdett feloldódni, amikor felfedeztem, hogy létezik egy korszerű előadási forma, amelyben a könyv és a dráma egy test egy lélekben olvadhat össze: a színpadi oratórium. A színpadi oratóriumban költészet és játék, élő zene és emberi hang, jelképes mozgás és szigorú térkompozíció, fény és árnyék vált ki a nézőből pszichológiai és szellemi hatást.” Ezzel az oratórium-formával (amelynek előjeleit már *Az ifjú W.* előadásán is láthattuk) Szabó József nagy terhet vállalt magára: lemondva a látványosabb megoldásokról, előtérbe került a beszéd- és mozgáskultúra — márpedig ebben (az előadás egyértelműen mutatta) a nagyváradi színészek messze elmaradnak a korszerű követelményektől, talán még a kolozsváriakhoz viszonyítva is. Ennek ellenére azonban Szabó elképzelését megalapozottnak érezzük, hiszen az oratórium-forma fokozottabban lehetővé teszi a főszereplők kiemelését, előtérbe hozását, szüntelen dialógusuk hangsúlyozását, s Madách legfőbb művészi erénye, „a roppantul feszes dikció, a lenyűgöző erejű versbeszéd” (Németh G. Béla) érvényesülését. Más kérdés aztán, hogy ezt az oratóriumot hány hangra hangszerelte a rendező, s hogy az egyes szövegeket hogyan osztotta el.

Bocsássuk mindjárt előre: nem a negyedik hang, a negyedik, az új szereplő jelenlétét kifogásoljuk. A Költő színpadra hozatala (aki Szabó József szerint „mint hiteles történelmi személy — költőként, rendezőként — élő híd lenne a színpad és a nézőtér között”) a rendezés egyik legjobb, szerves és következetesen végigvitt ötlete (Czikéli László igényesen, mértéktartó ízléssel oldotta meg feladatát): jó néhány hagyományos félreértést, kételyt segített eloszlatni; helyes irányba indította el a néző gondolatait nemzeti és egyetemes sorsproblémák, a korhoz kötöttség és az időfelettség viszonyát illetően; erősítette a mű gondolati egységének sugallatát (hol Ádám, hol Lucifer szövegébe kapcsolódva, érzékelte egymást kiegészítő voltukat) — de ugyanakkor hangsúlyozta a Tragédia jellemző líraiságát is. Ez, a lírai jelleg nem drámaellenes kiemelése, kétségtelen újdonsága és marandó érdeme Szabó József rendezésének. Ezúttal olyan szövegrészek is elhangzott-



tak és funkciót nyertek, amelyeket „szokás” elhagyni mint a színpadon fölösleges sallangokat, s amelyeknek eszmei szerepe és költőisége most hallomás (nem olvasás) alapján újra igazolást nyert. (Visszanyerte jogait például a Földszellem.)

A lírának, Madách szerint is, legfőbb hordozója Éva, aki valóban mindig ott áll Ádám mellett. Mégis, a Szabó József rendezte előadás Éváját, akit Csiky Ibolya játszott el, nem tudjuk elfogadni. Mert igaz ugyan, hogy Eszme, Erő, Jóság földi megnyilatkozásának egységét óhajtja Madách, pontosabban Értelem és Érzelem találkozásából épülhet az igazi Erő, a Tragédiában mégis Adámé és Luciferé a főszólam, hozzájuk képest Éva mellékszereplő, semmiképpen sem szabad macskaszzerűen előtérbe tolnia magát. Különben a nőiesség nem jelent feltétlenül negédességet — gondoljunk csak Vitályos Ildikó erőteljes és mégis költői-érzelmes kolozsvári Évájára. Részből Miske László Ádámján is éreztük a túlzott leegyszerűsítés veszélyeit: az Erő darabosságának mutatkozott nemegyszer, Ádám hite, lelkesedése primitívnek. Ha a nagyváradi bemutaton még nem is, néhány hónap múltán, a kolozsvári vendégjáték alkalmával Varga Vilmos Luciferében láttuk a legmadáchibb figurát: a lázadó, ám nem cinikus, inkább segítő értelem szólt belőle, oly természetesen, ahogy kevés Lucifernél tapasztalhattuk.

Ádám és Lucifer (meg Éva) előtérbe hozott játékát hátulról az emelvényen elhelyezett, kórus-funkciót betöltő tömeg kísérte. Ennek a rendezői beállításnak nagy nyeresége a tömeg valóban madáchi felfogása: sem elhelyezkedésben, sem öltözetben nem változtak, egészen a londoni színiig, s akár az angyalok kórusát testesítették meg, akár valamelyik athéni demagógot vagy a hit bizánci megszállottait visszhangozták, egyformán „filiszteri” keménykalapban (A bosszúálló kapus szótlán szereplőire emlékeztetve!) hirdették Madách véleményét a még „kiskorú”, arc nélküli népről. A játék folyamatossága, de jelentése szempontjából is szerencsésnek mondható, hogy az epizodisták csak kiléptek a tömegeből egy-egy vilanásnyi időre, majd újra elfoglalták helyüket a sorban, a pódiumi padon. A veszteség-listára kell viszont írunk — épp az 1965-ös kolozsvári előadásra emlékezve — azoknak az alkalmi hatáslehetőségeknek az elmaradását, illetve csökkenését, amelyeket az athéni színen s a párizsiban is annak idején, többek közt a jó koreográfiának köszönhetően, tapasztaltunk.

Oldalról a játékeret aajtókként szolgáló falak határolták, amelyek egy-egy történelmi szín kezdetén kinyíltak, s az ajtóban megjelenő bábuk elégségesen (és dekoratívan, de nem tolakodóan) jelezték az új álom színterét. Így alakult ki, a mennyezetet díszítő orgonasíppokkal s a Tudás és az Örök Élet fáját jelképező két fémkoronnggal és gömbökkel, a színpadi oratórium díszlete. Az előadás nagy részében ez szolgáltatta a látványosságot, a ruhák ugyanis csak a londoni színtől színesedtek. (A római „orgia“ bizony sápadt maradt ebben a keretben.) Itt mozdult el pódiumi helyéről a tömeg, itt vált sokasággá, immár Madách korát jelenítve meg. És itt kaptuk az előadás legfeledhetlenebb pillanatait — rendező és színész „összeműködésének“ szép eredményeként. A Tragédiában mindössze néhány sor utal arra a bábjátékra, amelyet Szabó József a londoni színben eljátszat, mintegy paródiájaként, torzképeként a fennkölt paradicsomi jelenetnek; az ilyen-fajta művészi „demitizálásnak“ csak helyeselhetünk, mert nem kiábrándít, hanem a reális arányok s végső soron a szerzői szándék megértéséhez segít hozzá. Szabó Lajos korábbi nagy szerepeihez méltón, ragyogó játékosággal elevenítette meg Ádám, Eva és Lucifer, illetve a kígyó meg az Úr paradicsomi legendáját, annak groteszk bábjátéki változatát. Érdekes, hogy ez a harsány, mozgalmass jelenet egyáltalán nem zökkentette ki sem az együttest, sem a nézőt az előadás oratóriumi hangulatából, ám felvillanyozott, s megajándékozott egy ritka művészi élménnyel. A feszültségnek ilyen fokozása kifejezetten színpadi eszközökkel semmiképpen sem idegen a Tragédia („az egymást kizáró világmagyarázatok mint lehetőségek közötti állandó feszültség“) szellemétől.

Ezen az úton, amelynek megvalósult részeredményeit még sorolhatnánk, érdemes továbbhaladni. Szabó József Madáchot választotta rendezőtársul, s néhol maga is felnőtt „rendezőtársa“ szövegéhez, XX. századian értelmezett gondolataihoz. Kevesebbet ma már nem érdemes vállalni a Tragédia színpadra állításakor. De hogy ez milyen sok, azt az is mutatja, hogy a rendezők milyen ritkán kísérik meg a szinte lehetlent.



Plugor Sándor:
Egy szegény ló viszontagságai