

## Színpadi Madách-tanulságok

(Az ember tragédiája ősbemutatójának 125. évfordulójára)

1983, a *Tragédia* színpadi centenáriuma óta szeptember 21-e a Magyar Dráma Napja. Így akartuk a Nemzeti Színház akkori vezetőivel, Malonyai Dezső igazgatóval és a – többek között – Madách-díjas Vámos László művészeti vezetővel megörökíteni a nevezetes évfordulót, amiben csak kevés magyar színpadi műnek lehetett része. Nemzeti drámakánonunk mindhárom darabja (a *Bánk bán*t meg a *Csongor és Tündét* véve még ide) 19. századi, és kettő közülük drámai költemény. Máig érvényes, hű történeti lenyomatainak a kornak, amelyben az irodalom és a színház, az anyanyelvhez kötődő művészetek a nemzetté válás folyamatában megismételhetetlenül fontos szerepet játszottak.

Madách Imre tudatosan, hosszú írói fejlődés végén írta meg drámai költeményét, miután a romantikus dramaturgiát nem találta elégségesnek mondandója kifejezésére. Semmi sem utal arra (a kritikai kiadás frissen végzett kutatásai után sem), hogy művét színpadra szánta volna. Az irodalomtörténet a drámai költeményt olykor könyvdrámának is nevezi, azaz olyan olvasmányélménynek tartja, amelynek során a cselekmény legfeljebb az egyén lélekszínpadán pereg le. Nem indokolatlanul: a rokon emberiségköltemények közül Dante, Goethe, Byron és Victor Hugo e műfajba sorolható műveinek – a számos próbálkozás ellenére – mindmáig nincs elfogadott színpadi feldolgozása. A *Faustból* csupán a szerelmi színpadi feldolgozó romantikus opera, Gounod dalműve lett népszerű. (Nálunk is előbb játszották ezt a régi Nemzeti Színházban 1863 óta, mintsem Goethe dramatisztizálását megkísérelték volna, először 1887-ben.) A *Tragédia* mellett csak Ibsen közel egyidős *Peer Gyntje* lett a világszínpad bevett műsordarabja.

A kísérletek nagy száma mindazonáltal érthető. A drámai költemények nemcsak dialogizált szövegükkel, markánsan formált alakjaikkal tűnhetnek kiváló színpadi alapanyagoknak, hanem főként a szabad tér- és időjáték, a mű sokfélesége és egysége mozgatta meg minden időben a rendezők és a szcenikusok fantáziáját. Amiből többféle következtetés adódik. A drámai költemények akkor jelentek meg a színen, amikor a színpadtechnika és a szcenika fejlődése ezt lehetővé tette, és a rendező művészete markánsan elkülönült az előadás többi közreműködőjétől. A megoldásokat pedig általában a műfajnak nem egy, hanem több darabjában is, hosszabb időn át keresték. Színpadra állítása során persze az alapanyag sem maradt változatlan, jelentős elhagyásokkal és átszerkesztéssel módosították az eredeti textust. Amennyit azonban a mű csonkult az adaptáció folytán, legalább annyit nyert népszerűségében, hiszen a színpadi előadást olyanok is megnézték, akik nem olvastak rendszeresen, sőt írástudatlanok voltak. Miközben az igényeseknek természetesen megmaradt lehetőségként a mű teljes szövegének tanulmányozása.

Mindezek a *Tragédia* színháztörténetére is érvényesek. Paulay Ede nemzeti színházi igazgató és főrendező figyelmét a meiningenizmus – a múzeumi hűséggel

dolgozó színpadi historizmus – megjelenése és európai térhódítása irányította a drámai költeményekre, amelyeknek sorában színre vitte a *Csongor és Tündét* (1879), a *Tragédiát* (1883), Goethe *Faustját* (1887), Byron *Manfrédját* (1887), Lessing *Bölcs Náthánját* (1888). A színházi stílusok változása ellenére hasonló példákat a 20. századból is tudunk mondani. Németh Antal nyolc megvalósult és több tervezett *Tragédia*-rendezés, lemezfelvétel, rádiójáték mellett szintén megrendezte a *Csongor és Tündét* (szintén nyolc alkalommal 1929 és 1956 között), az *Ős-Faustot* (1941), oratorikusan a *Faust* mindkét részét (1960 és 1962), a *Peer Gyntöt* (1941, 1963). „Színpadi rendező számára nem tudok izgalmasabb feladatot elképzelni, mint olyan művek színre vitelét, melyeknek megalkotásánál a költő nem gondolt színházi előadásra” – kezdte 1967-ben balassagyarmati előadását, mielőtt élete utolsó esztendejében berendezte volna a csesztvei emlékmúzeum színháztörténeti szobáit. A közelmúlt rendezői közül Vámos László (egy operaváltozatot is számolva) négy alkalommal, a ma élő alkotók közül Lengyel György szintén négyszer jegyezte rendezőként a művet. Hogy a nagy elődökhöz hasonlóan miért nem többször, az a továbbiakból kiderül.

A *Tragédia* 4117 sorából az első színre alkalmazó, Paulay Ede 2560-at hagyott meg három és fél órás előadása számára. Körülbelül ugyanennyit és nem többet húzott legutóbb Szikora János is, az új Nemzeti Színház 2002. évi nyitóelőadásában. A teljes szöveg hat órát igényelne. Kuriózusképpen ennek előadása is megtörtént már, míg a legrövidebb eddigelé az az edinburghi előadás volt 1997-ben (Iain MacLeod fordításában, John Carnegie rendezésében), mely mindössze másfél óráig tartott – lévén ennyi az ottani fesztivál-produkciók időkerete: „This production runs approximately 90 minutes.” Annyi azonban bizonyos, hogy a 125 évvel ezelőtti elhatározó lépés nélkül a *Tragédia* csak az irodalmi drámapéldakincs darabja lenne, hiszen az ősbemutató idején az 1880-as Madách-összkiadás és a korábbi önálló kiadások már a könyvesboltok padlásain porosodtak, a színpadi siker hatása azonban ide is elhatott. A korabeli sajtóból tudjuk, hogy Marosvásárhelyen például 85 példányt adtak el néhány nap alatt 1885 februárjában, az ottani bemutatót követően.

1883-ban két színháztípus létezett Budapesten, a szakosodó polgári teátrális struktúra kialakulási folyamatában, intézményekben is elkülönülve: a nemzeti színházi és a népszínházi modell. A drámai költemény, említett sajátosságainál fogva, a kettő műsortartományának határán állott.

Még meg sem jelent a *Tragédia*, sőt szerzője sem nevezte meg magát, amikor a besorolására vonatkozó kérdés már felmerült a magyar sajtóban. Miután Arany János 1861. október 31-én a Kisfaludy Társaság ülésén részleteket olvasott fel a műből, az eseményről másodkézből hírt adó *Hölgyfutár* november 2-án „eredeti szomorújátéknak” hitte a *Tragédiát* – nyilván pusztán a cím alapján: „Óhajtjuk, hogy az elterjedt jó hír valósuljon akkor is, midőn a mű színpadra kerül.” A teljes művet ekkor egyedül Arany ismerte, aki november 6-án saját lapjában, a *Szépirodalmi Figyelőben* replikázott, Madách művét „eredeti dramatizált költemény”-nek nevezve: „Ami a 'színpadon megállhatást' illeti: szeretnők tudni, vajon Dante 'Istenni komédiája' mint bohózat nem bukne-e meg a budai népszínházban? Pedig az már csak remekmű.” A célzás a Molnár György színész-rendező által létrehozott, 1861 és 1864, majd 1867 és 1870 között működő Budai Népszínházra vonatkozott, amely látványos és szórakoztató műsorával először jelentett alternatívát a

megkövesedő romantikájú, addig monopolhelyzetet élvező Nemzeti Színházzal szemben. Az irodalom nevében ironizáló Arany pompás jósnak bizonyult. 1863-ban Molnár megjárta Párizst, ott díszletmunkásnak állva megismerkedett a színpad-technika akkori csúcs-színvonalával, és Pestre szállított egy tükrös vetítőrendszert. Két héttel a hazaérkezése után, augusztus 1-jén a *Pesti Hölgy-Divatlap* már azt adta hírül, hogy „Molnár úr, a budai népszínház igazgatója azon különös tervvel foglalkozik, jövő téltre a látható, de érinthetetlen szellemekkel Madách Imre 'Ember tragoediáját' jeleneztetni s előadni.”

Noha mindez még a szerző életében történt, nincs adatunk arra, hogy akár csak tudomást is szerzett volna ezekről a vitákról és tervekről. Madách halálakor, 1864. október 9-én a *Sürgöny* már a Nemzeti Színház feladatának nevezte a színpadra állítást, mint ahogyan a későbbi, de 1883 előtti tervek is Tóth Józsefhez, a pesti és Ecsedi Kovács Gyulához, a kolozsvári Nemzeti Színház színész-rendezőjéhez köthetők. Az ősbemutató időpontjában azonban Pesten már 1875 óta működött a Népszínház, kialakult közönséggel, sikeres operett-, népszínmű-műsorral és az akkori- ban igen kedvelt Verne-regénydramatizálásokkal. Paulay Ede rendezése, amelynek festői historizmusát csak a Nemzeti Színház állami költségvetése gátolta, éppúgy látványszínház, a történelmi színekben képeskönyv volt, mint Molnár hajdani terve, ha más-más minta állt is előttük: Molnár a francia népszínházak példáját, Paulay a német meiningenizmust tekintette mérvadónak. Amihez azután a Nemzeti Színház hozzáadta a maga szövegközpontú játékhagyományát. Az első Ádámról, Nagy Imréről (ő volt egyébként az első Csongor és Faust is) feljegyezték, hogy gyönyörű volt a dikciója, kevés az alakítókészsége. Jászai Mari pedig, az első Éva – a jellemző anekdota szerint – annyira elunta a harmadik szín párbeszédeit Ádám és Lucifer között a természeti erők mibenlétéről, hogy a próbák alatt „fölfedezte” a divatot. A magával vitt pávatollat „megtalálta” és a hajába tűzte. (Az anekdota igaz: a műtermi fényképfelvételen is jól látszik a toll.)

A *Tragédia*, amelynek fényességét a szó szoros értelmében az először alkalmazott színpadi villanyvilágítás nagyban emelte, a Nemzeti Színház hatékony fegyvere lett a Népszínház sikerszériái és az 1884-ben megnyílt Operaház ellenében a közönségért vívott harcban. Annak ellenére, hogy a Nemzeti – jellegének megfelelően – repertoár-színház volt, az előadás Paulay halála évében, 1894-ben tizenegy év alatt megérte a századik előadást, és ezenközben szép bevételeket is hozott. Mi több: 1892-ben, miután a bécsi színházi világkiállításon előadták, a magyar színházművészet európai befogadottságának szimbóluma lett. (Ugyanakkor és ugyanott még egy *Tragédia*-produkció is színre került: a hamburgiaké, szintén meiningeni stílusban, az időközben megrajzolt Zichy Mihály-illusztrációk nyomán készült, historizáló díszletekkel.) A magyar vidéken történekről a neves színikazgató, Krecsányi Ignác tudósít emlékirataiban: „... Madách e remekműve akkor az egész ország színházba járó és a színművészet iránt érdeklődő közönsége körében való- ságos lázt idézett elő.” Molnár György hajdani népszínházi színésze nem túlzott. Jelenlegi ismereteink szerint csupán az ősbemutatót követő három éven belül 61 város és község többnyire alkalmi színpadán szerepelt a mű, ahol fölöttébb korlátozottak voltak ugyan a historizmus lehetőségei, ennek következtében egyes színek akár el is maradtak, ám így is a leglátogatottabb operettekkel azonos nézőszámot és bevételt hozott. Méltán mondogatta Neményi László színikazgató, Neményi Lili

nevelőapja még a 20. század elején is: „Ha bajban vagyunk, elővesszük *Az ember tragédiáját*.”

Sajátos helyzetet mutat Hevesi Sándornak, az első képzett, nem színészből lett rendezőnknek legkorábbi *Tragédia*-rendezése. 1908-ban Budapesten, a Népszínház-Vígoperában megrendezhette a művet, ám – anyagi okokból – készen kapta hozzá a díszleteket, az 1892-es hamburgi előadásnak a tatai gróf Eszterházy által finanszírozott színpadi keretét, amelyek – tizenhárom perspektivikusan festett háttérfüggöny – a legjobb bécsi díszletfestő-műhelyben készültek ugyan a világkiállításra, de a 16 év alatt végig használatban voltak, a vidéket is megjárták. „[...] Lényegesen csak a londoni színben térhettem el Paulay szövegkönyvétől, mert a híres Eszterházy-féle díszletek [...] teljesen Paulay szövegkönyvéhez simultak, s nem is engedtek meg lényegesebb eltérést.” Ezért ekkor Hevesi még csak a színészvezetésben tudott újat hozni: a hagyományos hős – naiva/heroína – intrikus felállás helyett az első magyar művészsínház, a Thália Társaság fiataljaira bízta Éva és Lucifer szerepét; Ádám alakítására pedig a Németországban, Max Reinhardtnál játszó, szintén fiatal Beregi Oszkárt kérte fel.

Hevesi tudta, hogy a *Tragédia* korszerűbb színre alkalmazása csakis a szcenikának a 19–20. század fordulóján végbement színpadi forradalmának vívmányaival történhet. A stilizált, jelzett színpadi tér, a körfüggöny, a dobogórendszerek, a forgószínpad alkalmazása nemcsak a folyamatos, átdíszletezés nélküli előadást tették lehetővé, hanem azt is, hogy a rendező a szöveg gondolati íveinek kidolgozására, a szereposztásban pedig szerepsorok kialakítására koncentrálhasson – a lélekszínpad felé közelítve értelmezését. A Paulay-hagyomány hazai megkövesedése okozta, hogy ilyen színpadi térben először nem is nálunk, hanem Csehországban került színre a *Tragédia*. Jan Kvapil 1904-ben még szintén az Eszterházy-díszletek egyik példányával dolgozott, 1909-ben Prágában viszont már a Shakespeare-előadások számára kialakított korszerű színpadi térben rendezhette meg.

„Az ember tragédiája nem történelmi arcképcsarnok, nem látványos képsorozat, nem történelmi korfestés, hanem mindennél több, nagyobb, költőibb valami: az ember örök küzdelme Ádám álmában, változó víziókban” – nyilatkozta Hevesi 1923-ban, amikor Madách születési centenáriumán, már a Nemzeti Színház igazgatójaként megrendezhette saját verzióját. A „költőibb valami” az akkor érvényes keresztény-nemzeti kurzusnak megfelelően a misztériumjáték formáját öltötte. A megtalált szcenikus-társ, Oláh Gusztáv is ezt juttatta érvényre: 1923-ban az elvesztett édent szimbolizáló, a színpadkép állandó elemét alkotó lombívvel, a történelmi jelenetek szín-szimbolikájával; 1926-ban pedig a háromosztatú, lépcsősorokkal összekötött misztérium-színpad rekonstrukciójával.

Németh Antal, a 20. századnak talán „legeurópaiabb” magyar rendezője – saját szavaival – valóban „egy emberöltőt” töltött „a *Tragédia* szolgálatában”. Egyetemes remekműnek tartva a drámai költeményt, arra törekedett, hogy az ország minden játszóhelyén előadható legyen. A Nemzeti Színházban megőrizte a nemzeti reprezentáns dráma szükséges, elvárt nagyszínpadi külsőségeit (ezek egyes megoldásait általában külföldi vendégrendezésein próbálta ki), a nagyjában-egészében egy korszakban épült és ezért hasonló adottságú vidéki színházak számára pedig ún. középszínpadi változatot dolgozott ki 1942-ben Fábri Zoltán díszlettervező (a későbbi nagyhírű filmrendező) segítségével, amely elsősorban függőleges mozgatású,

a zsinórpadról leereszkedő díszletelemekkel formált gyorsan változó, stilizált színpadi teret. Végül, de nem utolsósorban: 1939-ben elkészítette a *Tragédia* kamaraszínpadi változatát, amely állandó ikonosztáz-keretével, és benne történelmi színenként két változó táblaképpel valóban a lélekszínpad felé közeledett. Németh Antalt sokszor és sokan vádolták azzal, hogy kevesebbet törődik az előadás színészi hányadával. Erre elég annyit megjegyeznünk, hogy – csupán a legismertebb neveknél maradva – az ő rendezéseiben játszott először Ádámot Szabó Sándor, Évát Lukács Margit, Lucifert pedig Kovács Károly, majd Major Tamás.

Ha a 19. századi színházat a nemzeti színház és a népszínház kettősségével határozhattuk meg, akkor ennek helyébe a 20. és a 21. században a bulvárszínház – művészszínpad kétpólusú modellje lépett. Németh Antal rendezői elképzelései a művészszínpad minden elképzelhető játékhelyére alkalmas megoldásokat kerestek. A bulvárszínpadi megoldásokat az 1933 óta folyt szegedi szabadtéri előadásokon lelhetjük meg, ahol a Dóm előtti óriási tér – természetesen – nem a főszereplők belső drámájának színtere lett, hanem be kellett azt népesíteni látványelemekkel, tömegjelenetekkel, miközben a templom-háttér az egyházi cenzúra ismételt rosszsallását is kihívta, például a római szín bacchanália-jelenetének odahelyezésében.

Mindez azonban szolid ideológiai előjátéknak bizonyult a Rákosi-korszakhoz képest, amikor az 1949-es államosítást követően a vidéki színházak mindegyike „kis Nemzeti” lett, és így elvben egy új, országos Madách-reneszánsznak kellett volna következnie, ráadásul szélesebb közönség előtt. Ám a drámai költeményt érintő ideológiai vádak klerikális jellegére, antidemokratikus népszemléletére, a történelmi személyiségek kiemelt szerepére vonatkozóan találtak a moszkvai emigráció hazatérőinek engesztelhetlenségével, akik a Horthy-korszak reprezentatív, ünnepi darabját látták benne. 1955-ben, több évi szünet után, az sem volt elegendő a Nemzeti Színház-beli műsoron tartásához, hogy a három rendező, Gellért Endre, Marton Endre és Major Tamás együtt jegyezte az előadást. Közülük a legérdekesebb belső konfliktusa Madách ügyében Majornak volt, aki kommunista színházigazgató és politikai közszereplő létére is ragaszkodott színészi pályája egyik nagy lehetőségéhez, Lucifer szerepéhez. Hogy a szocialista színház iránti elvárás mennyire nem volt megújulást segítő, azt jól szemléltetheti, hogy 1955-ben a díszlettervező Oláh Gusztáv minden további nélkül felhasználta 1923-as terveit, és ez ellen kifogás sem merült fel.

Az viszont a magyar színművészet szép dicsérete lehet, hogy 1957 után – nem várva meg a *Tragédia* irodalomtörténeti rehabilitálását – néhány éven belül valamennyi vidéki színházunk eljátszotta Madách művét. Ez a sorozat a Szécsi Ferenc rendezte, sokban Németh Antal kamaraváltozatára visszanyúló Déryné színházi produkcióval zárult (1970), amely kilencvenkilenc helységben került a közönség elé. A művészszínpadi megújuláshoz azonban ezúttal is a világszínpad hatása kellett. Major Tamás puritán, a pesti köznyelvben csak „bőrruhás Tragédiá”-nak nevezett rendezését (1964) Peter Brook vendégjátéka a *Lear királlyal* ihlette, ahol a színészi alakítások és a kiváló szövegmondás kárpótolta a nézőket az elmaradt látványosságokért: Sinkovits Imre Ádámja, Váradi Hédi Évája és Kálmán György Lucifere emlékezetes maradt a közönség számára. A tartui Vanemuine Színház Epp Kaidu rendezte vendégjátéka pedig (1971) a mindenkori pályakezdő nemzedék

örök dilemmájának értelmezte (egyidős főszereplőivel) a szinte díszletek nélküli forgószínpadon a drámai költeményt.

Ma már művelődéstörténeti tény, hogy színházművészetünk az 1970-es években vidéki műhelyekből kiindulva, az ottani elmélyült alkotómunkának és egy igen tehetséges rendezőnemzedéknek köszönhetően újult meg – szinte a szükségből (távol Budapesttől és a fővárosi lehetőségektől, rádiótól, televíziótól, szinkrontól, filmtől) faragva erényt. A művészszínházi megújulás folyamatába a *Tragédia* is belekerült, ezúttal mint a hatalom és az ember példázata: a történelmi színek, Ádám álma helyett most a keretszínekre tevődött át a hangsúly. Paál István (Szolnok, 1980), Ruszt József (Zalaegerszeg, 1963), Csiszár Imre rendezése (Miskolc, 1984) tekinthető az út egyes állomásai gyanánt. A rendszerváltás óta viszont meg erősödtek – az általános színházi tendenciáknak megfelelően – a bulvárszínházi feldolgozások. A drámai költeményből azóta rockopera, musical készült, sőt a szöveg ismeretét eleve feltételező táncjáték is a közönség növelésének szándékával, de – valljuk be – több csinnadrattával, mint művészi hozadékkal.

Az a kérdés is feltehető, hogy készült-e már vagy készíthető-e posztmodern színpadi olvasat a *Tragédiából*? A „Madách-kommentárok” (Mozgó Ház társulás, 1999), a „Variáció egy klasszikusra” (Kerényi Imre rendezése a Madách Színházban, 1999), Szikora János némely megoldásai (Nemzeti Színház, 2002) legalábbis azt példázzák, hogy folyamatosak a próbálkozások, asszociálni és asszociáltatni körünk problémáira, építeni a nézők mai, hétköznapi, a színházba magukkal vitt érzelem- és gondolatvilágára – egyelőre a teljes és végiggondolt értelmezés egysége nélkül. De talán fontosabb ennél a zárómondat sorsa. 1980-ban Paál István először hagyta el előadása végéről a nevezetes szállóigét, mert a hatalomtól ennyi buzdítást, jövőhöz fellebbezést sem fogadott el. 2002-ben Szikora János az egész zárószínt elhagyta, és egy kitörő gejzírrel, a megmaradt természeti erőforrások egyikével mosta tisztára a plazavilág hulladékain bemocskolódott eszkimót és nejét. Ment-e huszonkét év, csaknem egy emberöltő alatt magyar világunk elébb? Mai küszködéseink, problémáink azonban nem mentenek fel az alól, hogy – kivált kerek évfordulók alkalmával – ne emlékezzünk meg az előttünk járókról. *Az ember tragédiája* jól példázza, hogy a színház a szó mellett a látvány művészete is.

### Felhasznált irodalom

Enyedi Sándor: *A Tragédia a színpadon. 125 év. Bibliográfia*. Budapest, 2008. (Madách Könyvtár Új folyam 60.)

Fejér László: *Az ember tragédiája bemutatói*. Budapest, 1999. (Madách Könyvtár Új folyam 12.)

Koltai Tamás: *Az ember tragédiája a színpadon (1933–1968)*. Budapest, 1990.

Németh Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*. Budapest, 1933.

*Színháztudományi Szemle* 12. Budapest, 1983. [Madách-különszám]