

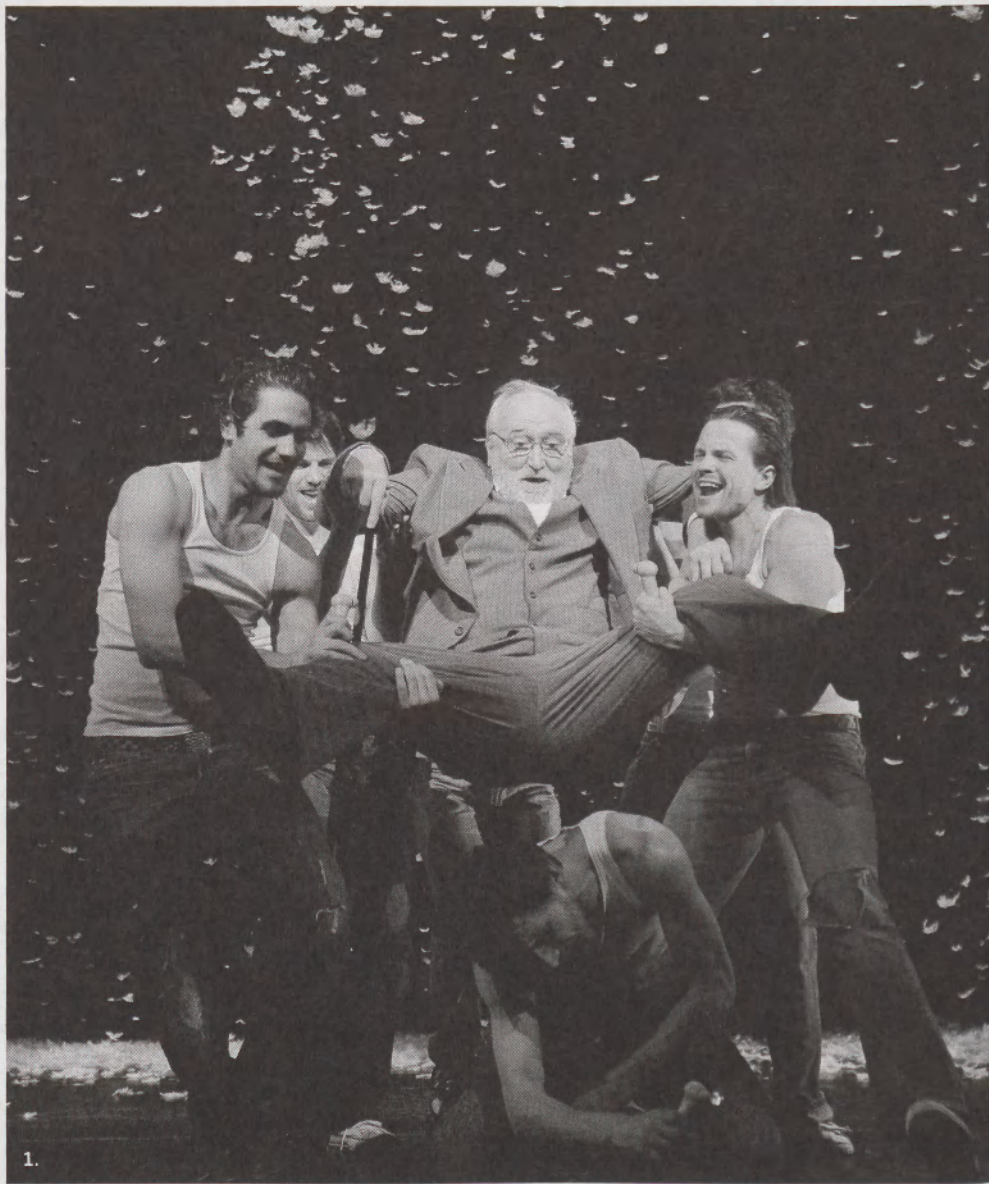
Hermann Zoltán

Poszttragédia

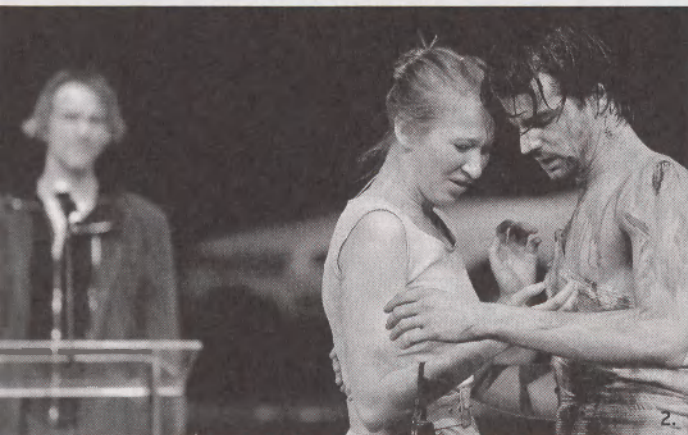
MADÁCH IMRE: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA

A színház és az irodalom axiomatikus külön útjairól aligha lehetne látványosabb, tanulságosabb példákat felmutatni az egyetemi stúdiók hallgatói – vagy e folyóirat olvasói – számára, mintha a néző egy Madách-kötettel a kezében ülne be a Nemzeti Színház új *Tragédia*-előadására. Tünetszerű, hogy Vörös Róbert dramaturg és Alföldi Róbert igazgató-rendező instrukciói nyomán éppen akkor válik a szöveg tömörítése-rövidítése a Nemzeti Színház jól tapintható koncepciójának részévé, amikor a nemrég elhunyt színháztörténész, Kerényi Ferenc és munkatársa, a digitális bűnügyi labor technikával dolgozó Wohrab József munkája nyomán 2005, az új kritikai kiadás megjelenése óta immáron a dráma kéziratának minden betűje, még a Madách vagy Arany által tintával vastagon átsatírozott, törölt sorok is kiolvashatók. Az irodalomtörténet hosszú évtizedek textológiai és értelmezéstörténeti vitáit zárta le Kerényiék úgynevezett „genetikus” szövegkiadásával, amelyben a szövegváltozatok, a törlések-javítások egymásra rétegződését is követni tudja az elszánt olvasó. Többé-kevésbé tisztán látunk abban a kérdésben, hogy Madách eredeti elképzeléseit, a mű történetfilozófiai és teológiai kiindulópontját is mennyiben változtatták meg Arany „stilisztikai” javításai, s hogy Madách mennyit küzdött Arany jó szándékú torzításaival.

Nem a Nemzeti Színháznak – nem a színjátszás posztmodern (utáni?) eszközkészletének – kell felrónunk, hogy nem igyekszik figyelembe venni a szakfilológia eredményeit. Nemigen tehet mást. Az *ember tragédiájával*, a magyar színháztörténet még ma is tekintélyt parancsoló bálványával gyakorlatilag a kezdetektől keményen küzd a színjátszás. Madách műve a romantika



egyik legsajátosabb műfajaként, drámai költeménynek, a filozófiát és a lírát vegyítő *olvasmány*nak született: az 1883-as Paulay Ede rendezte bemutató óta, amelyben az akkurátusan, színről színre való díszletátrendezések nyomán öt-hat órás előadást ájuldozott végig az egykorú közönség, sokféle próbálkozás született arra, hogy a színházi tér és idő szabályaival sokféleképpen ütköző Madách-szöveget színre vigye. Attól persze, hogy a XIX. vagy XX. századi közönség hogyan viszonyult egy nagyon



is XIX. századi eszmeiségű szöveghez, nem szabad elvonatkoztatnunk. A színpadi *Tragédia* első száz évének egyik tanulsága az, hogy a türelmes, a szabadelvű XIX. század eszméiért egyszerre lelkesülő és bennük kételkedni is tudó közönség a drámai költemény autentikus előadásmódjának azt a statikus, reprezentatív díszletvilágban elhelyezett szavaló színházat tekintette, amelynek utolsó közötti, hihetetlen atmoszférájú változatai hallhatók Uray Tivadarral, Tasnády Ilonával, Abonyi Gézával az ODEON 1938-ban készült, 78-as sebességű sellaklemezein. (Mindenkinek hallania kellene!)

A közönség és az értelmezői szituációk gyökeres megváltozásáról ad képet Lukács György kevéssé ismert 1955-ös, *Az ember tragédiájával* foglalkozó – egyébként Madách művét meglehetősen rosszul kezelő – esszéje. Lukács a *Tragédia* idealizmusában és irracionálisában látja a darab 1930-as

évekbeli németországi sikereinek okát, abban, hogy a teljes megsemmisülés élményét a reménykedő zárlat szerinte hiteltelenül ellensúlyozza ki. A Hitler-éra színházi világában „kompromittálódott” Madách-műnek pedig nemigen van helye a színpadon – sugallja az esszé.

Lukács végül magára maradt ezzel a radikálisan ideologikus megközelítésével, de tartós zavart okozott a *Tragédia* színpadi történetében, mert az elmúlt ötven-hatvan év bemutatói vagy a múzeumi jellegű, hagyománytisztelő feldolgozások felé (a múzeumi szintre vitt ideológia ugyanis veszélytelennek tűnhetett az ötvenes évek után), vagy a darab irracionálisát kommentáló, kísérleti vizualizációk felé ágaztak el. Lukács gonoszkodása egyébként magából a darabból fakad: a Madách számára még a „jövőben” játszódó *falanszter* a XX. század közepének értelmezéseiben egyáltalán nem jövőként, hanem közelmúltként vagy jelenként mutatkozott meg. Vagy az egyik típusú diktatúrának a másakra való skizoid rámutogatását, vagy a polgári szabadságesszmékkel szemben álló arctalan diktatúrák párhuzamait olvashatta ki belőle a néző (ez utóbbira volt szép példa Szikora Jánosnak éppen az új Nemzeti épületét felavató *Tragédia*-viziója).

A Nemzeti mostani előadásán – túl a Madách-mű teljes interpretációtörténetén – rajta van ennek a Lukács utáni ötven-hatvan esztendőnek a nyoma. Ez még mindig Madách, csak másképpen. Alföldi Róbert – a 2002-es nyitó előadás *Lucifere* – a *Tragédia* értelmezéstörténetének új kontextusaival próbált szembenézni: azzal, hogy mára nem egy, hanem sokféle „outputja”, alternatívája lehet a „múzeumi” színreviteleknek. A XIX. századi eszmetörténeti kontextus ma már nem létezik, ez azonban a Madách-darabnak nem pusztán a befogadását nehezíti meg, de – és ezt Alföldiék észre is veszik – a játszhatóságát is majdnem lehetetlenné teszi. Tulajdonképpen nem oktan a kérdés,



1. A mennyei szín
(Az Úr: Blaskó Péter)

2. László Zsolt (Lucifer),
Tenki Réka (Éva) és Szatory Dávid
(Ádám) az athéni színben

3. A párizsi szín

Schiller Kata felvételei



hogy a magyar színháztörténet miért ragaszkodik a Madách-szöveghez. A nemzeti kultúra reprezentáns darabja megjelenhetne úgy is, mint az iреknél az *Ulysses*, ami semmivel sem könnyebb mű, mint a mi *Tragédiánk*. Lehetne – mint az *Ulysses* esetében – évente egy emléknapot szánni rá, amikor a teljes médiafelületet lefoglalhatná Madách, nézhetnénk historikus, ráérős, monumentális, szabadtéri előadásokat, archív felvételeket, beszélhetne róla a filológus és a színházi szakma. Feltéve, ha valaki venné a fáradságot, hogy a Heiner Müller-féle *Hamletgép*, a *Faust*-parafrázisok nyomán vagy éppen a *Tragédia* esetében Jeles András *Angyali üdvözlétének* bátorságához méltó módon újraírja Madách „látomását”, játszható darabot kínálva a színházaknak. Ilyen darab azonban nincs a dramaturgok fiókjában.

A Madách-költemény a világtörténelmi eszmék változékonyságát, Ádámnak az eszmék iránti rajongását és a bennük való csalódásai sorozatát a romantika aszimmetrikus ellenfogalmai, a kanti/hegeli tézis–antitézis sorozatok mentén rendezte el. Ám míg a XIX. századi ember számára, de még a modernításban is létezett olyan eszme/tézis, amihez képest – akárcsak Madách példázatsorozatában – lehetett ellenpontokat állítani, a (poszt-)posztmodern értelmezésben lassan az alternatívának, az antitézisnek sincs jelentősége, minthogy magában a történetfilozófiai tézis érvényességében is egyre kevésbé hisz a színházlátogató. Így pedig a tragédia is „csak” valamiféle poszttragédia lesz: nem a tragédia fogalma szűnt meg, csak a színre vihető tragédiák vagy az írói bátorság tűntek el.

Színházi értelemben éppen a *Tragédia* filozofikus rétegének ez az új keletű relativizálódása teszi lehetővé, hogy a dráma képpé alakított szövege egy konzekvens, de minimalizált látványvilágot – extrém példaként a kilencvenes évekbeli beregszászi előadás egy székre és egy fentről belógatott villanykörtére építő – vagy színenként más-más, eklektikusan effektdús látványszínházat teremtsen meg. Az első esetben a kerettörténetre, az Úr és Lucifer konfliktusára kerül többnyire a hangsúly, az utóbbiban pedig általában az egymást követő látványvilágok tablószerű sorozatára. Különös módon azonban a Nemzeti új *Tragédia*-verziójában nemcsak a kontextuális helyzet vagy a látványszínházi jelleg szorítja háttérbe a darab filozófiai tézisszerűségét, de az előadás tempója is. A drámaszöveg rövidítései nyomán a „Madách-breviárium” szállóigévé vált mondatai javarészt felhangzanak ugyan, de a dráma egyébként sem lassú időváltásai, a „történelmi tour-de-france”, az egyiptomi, az athéni, a prágai–párizsi történelmi színekben parodisztikus rövidségűre zsugorodnak, az aktualizáló képi hatások, a fehér kabrió, a kiskosztümök, nap-szemüvegek, a popzenei idézetek pedig gyakorlatilag megszüntetik a Madách-költemény egyik lényegét adó időrendiség-képzetet. A darab követi ugyan az eredeti színek sorrendjét, de esetlegessé válik a történések sorrendje s ezzel az eszmék fejlődéstörténetének filozofikus képzete is.

Alföldi Róbert rendezése ezt a kronologikus síkot a szövegen és a szöveg által megjelenített, a XIX. századi észjárás szerint elrendezett eszmetörténeten kívüli eszközökkel teremti meg: azzal, ahogy a darab elején látott üres színpadon minden szín otthagya a maga szemetét, s ezeknek a nem kronológiai, hanem „geológiai” hulla-

dékretegeknek az egymásra rakódása és összekeveredése metaforizálja magát a *történelmet*. Az előadás ügyesen használja a színpad sokféleképpen mozgatható tereét, éppen ezért voltak zavaróak azok az apró, a színpadi csúcstechnika elégtelenségéből adódó hibák és kényszerűségek, amelyek fölött el lehetne siklani, ha a színház nem éppen az a műfaj lenne, amelyben a hiba is jellé tud válni. Így azzal, hogy a londoni színben még mindig le-lelibben a zsinórpadról egy-egy, a paradicsomi jelenetről lekésett tollpihe, vagy azzal, hogy a római színben felnyitott színpad fürdőmedencéit a szünet utánra jótékony kezek visszafedik. (Persze, nem maradhat úgy – balesetveszélyes, és nem is eshet ki a továbbiakban a térből az a felület, de hát mégis...) A néző bizonytalanodik el: akkor most létezik ez a rétegződés-metafora, vagy nem!?

Kétségtől ez a sajátos hibái ellenére is lenyűgöző látványszínház, a színenként váltakozó képesség az erőssége az új *Tragédia*-előadásnak. Vannak persze hatásosabb és elnagyoltabb momentumai is ennek a sorozatnak: az Úr trónusa előtti jelenet, a paradicsomi, leginkább pedig a filmszerűen megkomponált római szín vagy a színészek kézben tartott videokameráival felvett és a színpad fölé emelt prizmaszerű ernyőre – a mennyboltozatra? – kivetített, *playmobilos* játékkfigurákkal elbábozott londoni szín egészen virtuóz. A tömegmédiuumokkal szemben vesztesre álló színház – mint kifejező forma, mint személyes jelenlétből fakadó esztétikai élmény, mint ember-ember viszony – öniróniája jelenik meg ezekben a jelenetekben. Ahogy ennek az öniróniának kellene megjelennie az egyiptomi/arab és görög popzenei kulisszák vagy a tolokocsiban ülő, laptopon kommunikáló Kepler esetében is – ezek azonban csak gegek maradnak, egyszerűen azért, mert ezek a rendezői ötletek csak a színdarab szövegéhez viszonyulnak ironikusan, de a színház és a néző viszonyához nem.

A Madách-műhöz és az előadhatóságához való (ön)ironikus viszony – talán az alkotók szándékától függetlenül is – parodisztikus jelleget kölcsönöz az előadásnak. Nem önisméltlésképpen jegyzem meg, de a nézőtérén ülve talán akkor támadt a legkülönösebb élményem, amikor *Az ember tragédiája* közönségét nevetni hallottam! Igen: a színház és a közönség nem veszítheti el a humorát, hiszen – egy új keletű szállóigéből tudjuk –: aki elveszíti, az bármire képes.

Az előadás iróniájának forrása a színház és a tömegmédiuumok tapintható konfliktusa. Az irónia többnyire valamilyen rejtett színházi/filmes idézet: az Urat dicsőítő angyalok táncoló kórusát a *Jézus Krisztus Szupersztár*ból ismerhetjük, a római szín sajátosan újraértett gladiátorvetélkedését mintha Fellini *Casanova*-filmjének szexpárbaja ihlette volna, a párizsi szín a pszichothrillerek képi világát használja, az eszkimó szín szereplői pedig a *Besenyő család* hangjain szólnak meg. (Lásd: „...az ember tragédia!”...) Talán volt még néző aznap este, akinek rajtam kívül is Neri Parenti 1985-ös, *Superfantozzi* című filmje motoszkált a fejében, egy keserű farce, amelyben egy derék olasz könyvelő végigálmódja az emberiség történelmét, Marathóntól a jakobinus diktatúrán át a falanszterig, és alighanem rosszul emlékszem, de mintha a főhős Nerinél föl sem ébredne álmából. Tartottam tőle, hogy mi sem ébredünk föl.

A hol zseniális, hol csak bombasztikus látványsorozat

tulajdonképpen a színészekről is másfajta munkát igényel. Ebben az összetett, a szövegtől minduntalan elszakadó képi világban, amely Madách sorait a virtuálisan előállítható látványok szignáljaként használja (elhanyagzik a „játék” szó, majd pár perc múlva babaházak úsznak be a színpad hátsó terében stb.), a színész is csak a látvány része, egyfajta test- és hangdízlet. Éva (Tenki Réka) pontosan érti a feladatát, testével és hangjával fölényesen uralja ezeket a látványokat. Ádám egyébként is a darab egyik leghálátlanabb szerepe lenne, s az előadás azzal, hogy Ádám eszméiben sem hagy hinni, szenvedéseivel, (poszt)tragédiájával sem enged együtt érezni, egészen súlytalanná teszi az alakját. Ha csak kettejük színházi jelenlétére figyelünk, inkább az emberi testiség történeti paradoxonairól szólna az előadás. A színrevitel két főalakja azonban a Föld szelleme és Péter apostol alakjában is megmutatkozó Úr (Blaskó Péter) és Lucifer (László Zsolt) – ezzel Alföldi lényegében még Madách eredeti elképzeléséhez is hű marad.

Színészi játékot igazából attól a pillanattól látunk, amikor az előadás végén, az álmok után újra a Paradicsomon kívüli helyszínen, a szövegbeli „pálmafás ligetben” vagyunk. A történelem által összeszemetelt színpad tulajdonképpen kioltja az addigi látványvilágot. Mintha a rendezői koncepció azért halmozta volna eddig egymásra a képeket, hogy a nézőt most a kép hiányával sokkolja. A látványszínház hirtelen gesztuszínházra vált át. Ettől kezdve halljuk ugyan Madách sorait, de a színpadi cselekvések és a mimika egy, a szövegtől eltávolodó, másik történetet mutat be. Mindaz, ami korábban virtuális látvány volt, innentől a nagyon konkrét színpadi térben játszódik. (Erre a darab korábban is utalt, hiszen az úrbéli jelenetet nem véletlenül játszatta el a rendező az erkélyt és a földszintet elválasztó párkányon egyensúlyozó Ádámmal és Luciferrel.) Az utolsó színben a „színpadi gép” színpadi gépként

kezd működni, az Úr pedig nem a „mennyekből”, hanem a bevilágított zsinórpadról beszél. A Madách szövege szerint vereséget szenvedő Lucifernek – hiszen nem sikerült bebizonyítania a teremtés tökéletlenségét, sőt morálisan még Éva és Ádám is fölébe kerekedik – László Zsoltnál nincs egyetlen gesztusa sem, amivel a vereségét elismerné, és az Úr sem ünnepli/ünnepelteti a győzelmét a tagadás szelleme fölött.

Az utolsó jelenet már nem is az eszmékről, a történelemtől és nem is a Madách-mű színpadi történetéről, hanem a színházról, magáról a Nemzeti Színházról mint a teremtés „talpalatnyi föld”-jéről szól, ahol *Lucifer* egykor a lábát „megvetette”. Nem történik más – leírom: ha nem is politizáló, de bölcsen politikus színházat láttunk az utolsó percekben –, mint hogy az égi és földi hatalom értésünkre adja, hogy a *színház az övé*.

Aztán hosszú csönd. S amikor az addig az Úr megsemmisítő szavait hallgató, maga elé révedő Lucifer a színpad szélén ülve fölnevez a közönségre – akkor csattan fel az első taps.

MADÁCH IMRE: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (Nemzeti Színház)

Díszlet: Menczel Róbert. **Jelmez:** Daróczi Sándor. **Zene:** Szemenyei János. **Koreográfus:** Gergye Krisztián. **Dramaturg:** Vörös Róbert. **Rendezőasszisztens:** Kolics Ágota, Tüü Zsófia. **Rendező:** Alföldi Róbert. **Szereplők:** Blaskó Péter, Szatory Dávid, Tenki Réka m. v., László Zsolt, Stohl András, Bánfalvi Eszter, Ducsa Ábel, Előd Vilmos, Gáspár Kata, Gerlits Réka, Mészáros Piroska, Radnay Csilla, Farkas Dénes, Fehér Tibor, Földi Ádám, László Attila, Makranczi Zalán, Mátyássy Bence, Vánca Gábor e. h.

Urbán Balázs

Egy válogató emlékiratai III.

A bennünket körülvevő valóságra reflektáló előadások egyik jelentős csoportját a mai nyelvre és problematikára hangolt klasszikusok adják. A másikat pedig egyre inkább az autonóm, a szöveget nyersanyagként kezelő (vagyis lírai/epikai alkotásokat sajátosan összemixelő, előadásszöveget különböző szövegtörödékekből létrehozó vagy saját szövegből építkező) előadások jelentik. Ezek jóval gyakrabban érződnek jelentékeny vagy legalábbis perspektivikus produktumnak, mint a félklasszikus, illetve a kortárs drámákból készülő bemutatók. Mindez csak részben igaz a magyar drámára. Nem csupán a válogatási periódus előadásait

nézve tűnik úgy, hogy aki magyar drámát visz színre – akár klasszikust, akár félklasszikust, akár kortársat –, összetett problémahalmazzal találja szemben magát.

A klasszikusok esetében az alapvető probléma nyilvánvalóan a minőségi alkotások alacsony száma. Minden tiszteletre méltó irodalomtörténeti erőfeszítés ellenére a klasszikus magyar dráma a XIX. században kezdődik (magam legalábbis Somogyi István több mint két évtizeddel ezelőtti, arvisurás *Magyar Elektra*-rendezését leszámítva nem emlékszem e tételt cáfolni képes előadásra). A XIX. század pedig egyfelől a „három nagy klasszikust” jelenti, másrészt azt a vígjátéki