

az a rendező képzelhet el, aki Soroksáron túl nem ment etnográfiai tanulmányozni.

Ugyanilyen szembeötlő hiba a szódavizes üveg megjelentetése a parasztlakodalmon, azonkívül az útszéli csárdában az üveg lopó szerepeltetése, holott ilyen helyen még ma is csak lopótököt használnak... Érthetetlen az is, hogy a betyárokat üldöző pusztabíró, mikor már nyomukba ér: megáll a „Hólyagos“-ban és legényeivel együtt nagy dáridót kezd. Tán csak nem azért, hogy a táncművészetét, meg az énekhangját bemutassa nekünk? Addig megszöknek a betyárok. És végül: mikor Csorba el akarja árulni Bakajt és az ajtón kikiált, hogy becsődítse az embereket, abba a pusztabíróba ütközik, aki néhány perccel előbb, mint másodszor is kikoszorázott após-jelölt érthető haraggal távozott abból a szobából. Mindenki inkább megtalálható volna a Bakaj-házban, mint ő.

Messzebb van tehát — amint látjuk — a magyar falu tőlünk, mint gondolnánk. Egy japán miliőben játszódó darabnak a mult színházi szezonban elért nagy sikere azt bizonyítja, hogy idegen nemzet életkörülményeit még jobban tudja adni a rendezés, mint a Tiszahát magyarját. Nem szabad hát csodálkozni rajta, ha a „Sárga csikó“ és vele együtt, úgylátszik, az egész magyar népszínmű filmvállalkozás, megbukott.

Bory István

Das Volksstück im Film. Von Stephan Bory.

Die diesjährige Saison der ungarischen Filmproduktion begann mit der Verfilmung des Volksstückes von Franz Csepreghy: Sárga Csikó. (Gelber Fohlen.) Ein solches Stück muss auf der Bühne stilisiert, im Film aber mit vollem Realismus aufgeführt werden. Der Regisseur hat dies nicht bedacht und deshalb ist der Inhalt des Filmes unmotiviert, unwahrscheinlich. Die Schauspieler sehen nach seidenbekleideten Pseudobauern aus. Von Schritt zu Schritt können die Fehler des Regisseurs nachgewiesen werden. Die Verfilmung von Volksstücken ist ein so gefährliche Aufgabe, dass man die Versuche besser unterlässt.

AZ EMBER TRAGÉDIÉJA ÉS A SZINÉSZ (II.)

A MŰ TAGOZÓDÁSA

A Tragédiát együltő helyzetben végigolvasni nehéz, végignézni lehetetlen. Előadás közben színésznek, közönségnek egyaránt szünetekre van szüksége és ezeknek megállapításával kezdődik minden színpadra realizáló törekvés. A műnek azonban több képet egybefoglaló szakaszokra, felvonásokra osztása csak akkor értékálló, ha megfelel a darab lendületének, fejlődésének és csak ott tart szünetet, ahol ez megengedi vagy éppen megköveteli.

A Tragédia színpadi pályafutásán három olyan határjelző állomás, rendezés van, amelyeknek tagozási eljárását előadásaink továbbfejle-

dése érdekében ismernünk kell: a Paulay-, a Hevesi- és a Röbbling féle rendezés.

Paulay előjátékra és öt szakaszra osztotta a Tragédiát. Előjáték: Mennyszág, Paradicsom és Paradicsomon kívül; Első Szakasz: Egyiptom és Athén; Második Szakasz: Róma, Bizánc; Harmadik Szakasz: Prága, Páris (a második prágai kép kimaradt); Negyedik Szakasz: London (a Temető kimaradt); Ötödik Szakasz: Phalanster, Jégvidék és az Utolsó Szín (az Ūr kimaradt). Amint látható, Paulay eljárása, a színpad szempontjából kétségtelenül előnyös és hatásos és az akkori színpadtechnikai készültségnek is megfelelő ellentétek kihangsúlyozásán épült fel.

A Nemzeti Színház rendezéseit később is erősen befolyásolta a Paulay-féle beosztás és ha történt is eltérés, szerencsés nem igen lehetett, legalább is erre mutat két kritika, amelynek szerzője a második határjelző állomás megteremtője, Hevesi Sándor volt.

Céлом érdekében elegendő, ha a két kritikából csak annyit közlök, amennyi a kritikus Hevesinek a műről alkotott felfogását vizsztatükrözi. A Pesti Napló 1897. ápr. 10-i számában ezt írja:

„Az Ember Tragédiája három részre tagozódik. Az első rész ott végződik, amikor Lucifer álmot bocsát az első emberpárra, a harmadik pedig ott kezdődik, ahol ebből az álból felébrednek. Ennek a három főrésznek az erőteljes kidomborodását hiába keressük az előadásban. Az álomképeken belül csupa ellentétek állanak egymással szemben. Az egyik ellentétből rohamosan kell átesnünk a másodikba, mert különben nem érezzük az ellentétet és a költemény értelme elhomályosodik.“ (XII.)

A második kritika 1900. okt. 15-én jelent meg az Új Magyar Szemlében. Miután nagyon kemény szavakkal lepocskondiázta a Nemzeti Színház előadását a darab rendezésbeli tagozását a következőképpen hibáztatja:

„A színpadi átdolgozás szerkezete homlokegyenest ellenkezik a költemény szerkezetével s ahelyett, hogy kiemelné a koncepciót, zűrzavart támaszt a műben. Tudja mindenki, hogy az egyiptomi és a görög, a római és konstantinápolyi jelenet, mint ellentétek magyarázzák egymást és szervesen kapcsolódnak össze. Fáraó felszabadítja a sokaságot és a sokaság megfeszíti Miltiadest. A pogányság érzéki kultuszt űz a nőből s a bizánci kereszténység a tiszta szívek szerelme közé is válaszfalat állít. Ez csak egy momentum, az ellentét, a tömérdek momentum és ellentét közül, amelyek az említett jeleneteket elválaszthatatlanul fűzik össze. A Nemzeti Színház ellenben vasfüggönyt bocsát az egyiptomi és a görög, a római és a bizánci jelenet közé.“ (XII.)

Így a kritikus... A rendezőművész Hevesi háromszor rendezte újra a Tragédiát (1908-, 1923- és 1926-ban). Nagyjában mind a három rendezésnek azonos volt a tagozása és így elegendő, ha csak a legutolsónak beosztását közlöm, de művészi munkájának tárgyilagos megítéléséhez hozzá tartozik, hogy úgy 23-ban, mint 26-ban a Nemzeti Színház nagytekintélyű és korlátlan hatalmú igazgatója is volt.

Hevesi „vasfüggönyt bocsátott“ az Előjáték (Mennyország, Paracicsom, Paracicsomon kívül), az Első Szakasz (Egyiptom, Athén, Róma), a Második Szakasz (Bizánc, Prága, Páris, Prága), a Harmadik Szakasz (London, Temető) és a Negyedik Szakasz (Phalanster, Úr, Jégvidék és Paracicsomon kívül) ... után.

Ennek a beosztásnak kétségtelenül nagy érdeme, hogy több szín egységbefoglalásával közelebb jut az álom lüktető tempójához. De egyenesen érthetetlen hibája, hogy ő, aki mindkét kritikájában a drámai ellentétek kiemelésének szükségességét hangoztatja, magáévá teszi Alexander Bernát iskolai használatra — „történelmi kézikönyvvel a kézben“ — készült beosztását (XIII. 254). A meningenzmus és ezzel együtt a történelmi látószög hatása alatt fejlődött Paulay meglátta és kiemelte a részlethatás szempontjából kétségtelenül értékes drámai ellenféteket, a kritikus Hevesi dicséri ezt az eljárást és a rendező Hevesi — 1926-ban! — épúgy vasfüggönyt bocsát a római és bizánci kép közé, mint a Nemzeti Színház általa lecsepült rendezője tette — 1900-ban!

Én, aki a magyar színészet nagy gondolatterjesztőjének, Hevesi Sándornak, munkáját közéről figyelhettem meg, az egész magyar színészet fejlődése érdekében csak sajnálni tudom, hogy nem egyszer zseniális elgondolását ideig-óráig tudta csak követni és azután, mintegy a saját merészségétől megtorpanva, idegen palástok alá húzódott. 1896-ban, a *Dráma és Színpad* című művében, szembeszáll a jellemet és cselekményt egymástól elkülönítő Aristotelés-szel és könyvének 11. oldalán ezt mondja: „Cselekvényt és jellemet elkülöníteni egymástól sem térben sem időben nem lehetséges. Helytelen amaz állítás, mintha második sorban következnenek a jellemek, mert jellem és cselekmény egy azon időben és egy azon helyen együtt vannak.“ Ha Hevesi a saját megállapítását, mint rendező, alkalmazza a Tragédiára, akkor kétségtelenül levonja és érvényesíteni is tudja azt a következtetést, hogy a Tragédia cselekvényének színpadi beosztása *Adám jellemének fejlődés-vonalával* szorosán egybetartozik, mert hiszen, ő írta idézett könyvének 13. oldalán: „a jellem időben való megjelenése a cselekmény, térbeli megnyilatkozása a helyzet...“

A Tragédia színpadi sorsának harmadik határállomása Röbbeling nevéhez fűződik és szerintem, Madách elgondolásának színpadi realizálásához ő jutott legközelebb. Természetes is ez, hiszen a hegycsúcs vonalának lendületét sem élvezheti az, aki a hegy lábától kiindulva mászik felfelé. Röbbeling a német irodalom magaslatairól figyelte meg a magyar Madách-csúcsot és meglátta, hogy a mű hősenek kétségbeesésig hajszolt sorsát, lendületét, csak az álomesemények minimális idejű megszakításával érzékeltetheti. Ezért két részre osztotta a Tragédiát és szünet csak a párizsi-kép után volt. (A második prágai képet kihagyta.) A Burgtheater előadását — sajnos! — nem láttam. Hogy az örök emberi vergődés nagy tragikumából mit valósítottak meg, nem tudom, mert az ujságok még olyan alapos ismertetése sem elegendő egy színházi előadás soha le nem fixirozható hatásának érzékeltetéséhez. De így is bizonyos, hogy mi, magyarok hálásak lehetünk Röbbelingnek nemcsak a Tragédia színrehozataláért, de főleg azért a féltő gond-

ért, hogy a fausti- emlékekkel átítatott bécsi közönséget Madách várása alól nem engedte felocsudni mindaddig, amíg a fordulatos eseményekkel, mesteri dinamikával felépített és így a legnagyobb sikert biztosító párizsi kép le nem zajlott.

Más kérdés, hogy ez a beosztás megfelel-e a mű szellemének...!?

Paulay óta minden rendező szorososan összetartozó egésznek érezte és Előjáték-nak nevezte el a Tragédia első három színét. A Nemzeti Színház 1934-i előadásának dramaturgja ezzel a csak Faust-reminiszenciák ébresztésére és istápolására alkalmas felfogással nagyon helyesen szakított. Előjátékra ott és akkor van szükség, amikor a költőnek a dráma érthetőségét, tendenciáját, vagy hangulatát szolgáló olyan természetű mondanivalója van, amit a közönség tájékoztatására szükségesnek tart, noha szorosán véve nem tartozik a drámához. Ilyen előjáték Faust „Vorspiel auf dem Theater“ vagy „Prolog im Himmel“-je. Goethe szándéka kétségtelen tudatossággal nyilvánul meg az említett jelenetek elnevezésében, de semmi okunk feltételezni, hogy Madách kevesebb tudatossággal járt el, amikor a „színeket“ számokkal látta el és a Tragédia képeit egymás mellé, de sem egymás fölé, sem egymás alá nem rendelte. Ennek a ténynek leszögezéséből következik, hogy az u. n. „keretes“-elgondolás (Alexander...!) csak spekuláció, mert a benne rejlő és Faust-hatás alatt keletkezett szubjektív elemeket sem a logikus gondolkodás, sem a megfigyelés tényei nem támogatják. Már Riedl megállapította (XIV.), hogy „a bibliai jeleneteket keretnek és az álmoképeket a dráma magvának feltüntetni súlyos tévedés: a keret jellemző tulajdonsága, hogy el is hagyható s azért a mű érthető marad. De itt az I., II., III., és az utolsó szín, nem hagyható el. Ez mutatja, hogy nem keret.“

Ha a Tragédia első három színéből kiemeljük a cselekvény pillérét, könnyen megállapítható ezeknek a színeknek színpadi értéke és jelentősége. Az első színben Lucifer fellázad az Úr ellen és a másodikban a tudás és halhatatlanság ígéretével lázadásra, bűnre bírja Ádámot. A harmadik színben Ádám learatja a „tudás“ első gyümölcsét: megismerkedik a maga testi jelentéktelenségével, halandó voltával és kíváncsi lesz az emberi szellem sorsára. Lucifer megígéri, hogy feltárja előtte a jövőt és bevezetődik a mű első felvonása.

A második felvonás képtartalmi határának kijelölése első pillanatra nehéznek látszik, mert Ádám „fizikai tönkretétele“, kétségbeejtése csak akkor történnék drámailag töretlen formában, ha az álmoképek megszakítás nélkül peregnének le. Már pedig ez lehetetlen. De nincs is reá szükség, mert ha közelebbről megvizsgáljuk Madách technikáját: az álmodó Ádám jellemének fejlődését és az álmocselekménynek összefüggését, rövidesen kitűnik, hogy a mű szelleme, konstrukciója, dinamikája nemcsak megengedi, de egyenesen megköveteli az álmoképek megszakítását.

A Paradicsomban, még Lucifer megjelenése előtt, Ádám ajkain, szerelmében már kielégülten, megszületik az első vágy:

Urnak lenni mindenek felett!

es Egyiptomban ráeszmél a hatalom „hideg“ voltára, Athénben életével fizeti meg az annyira óhajtott „szabadság dóreségét“, Rómában „kéjt keresve“ reméli a boldogságot, de hamarosan eltelik az „örökös édesség tengerével“ és a kereszténységben találja meg lelkesülésének új tárgyát, Bizáncban a „kereszt vitéze“ és borzadva látja, hogy az emberi gyarlóság civódás, gyűlölet forrását fakasztja a legszentebb, legmagasztosabb eszméből, a szeretetből is, kiábrándulása után nem lendül új eszme felé, hanem miután összegezte az eddig látottakat, kihűlt szívvel, elfáradt lélekkel férfiasan levonja csalódásának konzekvenciáját és félre áll az útból:

*Ne lelkesítsen többé semmi is,
Mozogjon a világ, a mint akar,
Kerekeit többé nem igazítom,
Egykedvűen nézvén bollásait.
Kifáradtam, — — pihenni akarok. — —*

Megérkezett útjának első feléhez. A fölfelé törő és harcolni vágyó ifjú és férfi életének vége, eljutott arra a határra, amelyen túl már csak a szemlélődés következik. Az álomélet első fele lezárult és bevégeződött a darab második felvonása.

Csak itt és sehol máshol nem szakítható meg az álomképek sorozata. Minden egyéb, akár előbbi, akár későbbi vonaltörés, szerintem, a mű szellemével is, szerkezetével is ellenkezik. És a színpad technikai és dramaturgiai nagy problémája éppen abban rejlik, hogy a mű hátralevő részét egy egységbe, a harmadik felvonásba sűrítve hozza színpadra. Tudom, hogy ez még a mai fejlett színpadtechnika mellett sem mindennapi követelés... De ha Röbbeling képes volt a Tragédia 2571 sorát színpadképes, sikerhezó egységbe tömöríteni, akkor a magyar színpad számára sem lehet ez megoldhatatlan probléma a hátralevő 2244 sorral.

Még egy megjegyzés: Szerb Antal úgy látja, hogy Madách a történelmi képek felépítésénél „a hegeli triadikus ritmus“ nyomán halad: „minden thézis magában hordja antithézisét, mígnem feloldódnak a színhézisben“. (XV. 103.) Nem az én dolgom, hogy Madách szellemtörténeti helyét kijelöljem. Nem is akarok vitába szállani Szerb Antal megállapításával, amelynek kétségtelenül megvan a maga elméleti értéke és jelentősége, de szavai könnyen arra a következtetésre vezethetnek valakit, hogy Hevesi Sándornak fentebb ismertetett — az álomképeket történelmi egységbe foglaló eljárása — helyes, ezért szükségesnek látom Szerb Antal megállapításának közelebbi vizsgálatát.

Szerb Antal ezt írja:

„A hegeli fejlődésgondolat szerint az emberiség mindinkább közelebb jut a szabadsághoz, mely az embernek, mint szellemi lénynek legfőbb célja. ...Az egyiptomi színnek, az egy ember szabadságának antithézise az athéni szín, ahol mindenki szabad. De az emberek a szabadságukat ép oly kevésbé tudják jóra használni, mint ahogy Fáraó nem tudta élvezni hatalmát. A harmadik, a római színben, az ellentét kiegyenlítődik: nem az egyes ember,

nem is a tömeg, hanem az egyénekre széthulló tömeg, melyet már semmi eszme, semmi politikai közösség-szándék nem fűz össze néppé.“

A római szín valóban felfogható úgy, mint a két megelőző szín szinthezise, — de csak első felében, mert a kép második fele már a glóriás kereszt „thézisét“ tartalmazza, amelyre ismét a vérengző kereszt „antithézise“ felel Bizáncban. Az álomképek első sorozata — Egyiptom, Athén, Róma, Bizánc, — olyan láncszerű összefüggést mutat fel, amelynek triadikus tagozása lehet spekulatív jellegű hipotézis, talán még több is annál, lehet heurisztikus értékű a szellemtörténeti vonal kihúzása szempontjából, de színpadi realizálásként nem használható, mert nemcsak a mű lendületvonalával ellenkeznek, de a közönség, a tömeg lélektanával is, mert a tömeg vizuális és auditív érzékeléseken, összefüggéseken túl nem igen mutat érdeklődést.

Madáchnak, kétségtelenül hegeli-forrásra támaszkodó, technikai eljárását vizsgálva úgy látom, hogy amíg az álomképek első felében — szerintem a mű második felvonásában — a thézis és antithézis feltüntetésének útját választja, a harmadik felvonásban, a prágai képtől kezdődően, színhétikus eljárást követ. Mert, amíg a második felvonásban minden egyes kép egy-egy meggyőződés kiteljesítését és bukását tünteti fel, addig a prágai képben már különböző meggyőzések, eszmék, politikai erők képviselői állanak egymással szemben: a konzervatív tudomány, egyház, államrend enyhült eszközű, de mégis csak despotikus képviselője, Rudolf császár, a hedonismus hívei, az udvaroncok és a bizánci vérengző kereszt már csak pislákoló, de még mindig pusztító máglyája szemben áll a haladás képviselőjével, Keplerrel. Ugyanezt a színhétikus eljárást követi a londoni- és a phalansterképben, hogy azután a *utolsó három képben* (Úr-, eszkimó- és utolsó szín) *nyilatkozzék meg teljes tisztaságában és egységében a hegeli triadikus ritmus*: a szellembeszéd hívó szövegét követve Ádám az Úrbe lendül és amikor a halál dermedtségéből újra éled, a herakleitosi-gondolatban állítja fel új hit-thézisét: az élet küzdelem és Évával együtt! a küzdelemért magáért is érdemes élni: Lucifer az eszkimó világ antithézisével felel: küzdjön ezen a kietlen földön, ha tud, ezért a sivár lelki emberért, ha érdemes és keresse az állati sorba süllyedt Évában az ideált, ha megtalálja... Ádám velőtrázó sikolyig fokozódó lelki feszültsége az utolsó-kép szinthezisében oldódik fel és egyben be is fejeződik a kompozíció, a hegeli triadikus dialektika.

A TRAGEDIA KÉPEINEK JÁTÉKTARTALMA

Alábbiakban az egyes képek olyan színpadilag még kiaknázásra váró problémáival igyekszem foglalkozni, amelyek ez ideig vagy elkerülték az illetékesek figyemét, vagy megoldásukat téves úton keresték. Az olvasó munkájának megkönnyítése érdekében, fejtegetéseimet megelőzően, Alexandert idézve, közlöm az illető szín tartalmát.

ELSŐ FELVONÁS

Első Szín: MENNYORSZÁG

„A teremtés műve be van fejezve. Az Úr trónján ül és megindítja a nagy gépezetet, a csillagok járását. Körülötte az angyalok kara és a négy főangyal. A kar gyönyörködik a teremtés nagyszerű látványában és a hatalmas képet leírja; a főangyalok mélyebben hatolnak be az Úr művébe, ők a világgalkotó hatalom belső mivoltát, főmozzanatait tárják föl: Isten gondolata volt a teremtés mintaképe, ereje valósította meg e gondolatot és jósága tette a boldogság helyévé.

Csak Lucifer hallgat. Az Úr feddő fölszólítására végre megszólal, de minden szava keserű gáncs. A világon nincs mit dicsőíteni, mert az csak anyagrészeknek értelmetlen játéka, mely az emberben öntudatra ébred ugyan, de végre emberestül, mindenestül meg fog szünni. Az ember, a teremtés dísz, kontár, ki mindent megront majd. Az egész teremtésnek nincs célja, nincs értelme.

Lucifer így megtagadja az Úrtól a hódolatot, büszkén hivatkozván rá, hogy ő nem teremtett szellem, mint a többi angyal, hanem örökkévaló, mint Isten. Ő a tagadás ősi szelleme és mint ilyen oly szükségkép kíséri az alkotást, mint az árnyék a fényt. Az Úr e vakmerő szavakért száműzi az égből, de Lucifer előbb osztályrészét követeli a teremtésből, melyben ő is résztvett. Az Úr gúnyosan enged és Éden két fáját, melyet előbb megátkozott, neki engedí át. De Lucifer elégedetten távozik. Hite szerint ez is elég neki, hogy az Úr művét megdöntse.“ (XIII. 8.)

Alexander, a „szín jelentését“ fejtegetve, színpadjainkra is kiható téves magyarázatok és értelmezések hosszú sorát nyitotta meg következő állításával: „két erő küzd egymással a világon, Istené és Luciferé, az alkotó és romboló erő. *A küzdelem még nem indult meg*, csak a küzdelem fenséges *megnyitóját* hallottuk az első színben, a tagadás szellemének lázadó szavait...“ A színpad szempontjából, a színpadi hatás érdekében, még akkor sem fogadhatjuk el igazságnak Alexander megállapítását, ha Madách tényleg csak retorikai, vagy lírai jellegű „fenséges megnyitónak“ szánta volna a Tragédia első színét. Ebben az esetben is a színháznak az a kötelessége, ha kell még Madách intenciói ellenére is, hogy akció-tartalommal töltsen meg a kezdő sorokat. Itt azonban semmi szükség technikázó beavatkozásra, mert a Madách irodalmat nem egy mélyértelmű megállapítással gazdagító Alexander most tévedett: mi más a drámai küzdelem, mint két egymásnak feszült akarat összeütközése? és mi más rejlik Lucifer „lázadó“ szavai mögött, a „megtagadott hódolat“ mélyén, mint az Úr dicsőségében, hatalmában osztozni kívánó akarat? és mi más váltja ki a száműzés akcióját, mint Lucifer szándékával, törekvésével szembefordult isteni akarat. ?! Egy titán küzdelme indult itt meg a világmindenség Úra ellen és a világmindenség hódolatáért és a kép egyetlen komoly rendezői problémája ennek a küzdelemnek illuziót keltő megvalósításában, elsősorban az *Úr megszólaltatásában* rejlik.

Már Arany Jánosnak is kifogásai voltak az Úr „szabómesteres“ szövege ellen és Voinovich is „fiscalis“ hangnak bélyegzi az Úr és Lucifer vitáját. Azt hiszem, ha Madách szövege még olyan tökéletes lenne is, a színpadi probléma nehézsége nem változnék: a világ Teremtőjét kell megszólaltatni, aki aquinói szt. Tamás szerint egyesíti magában az Atya erejét, a Fiú bölcsességét és a Szent Lélek jóságát... Rendezők és kritikusok egyaránt érezték a probléma súlyát. Rákosi Jenő már a bemutató után erősen kifogásolta és azt ajánlja, hogy külön e célra, csupán az Úr szerepének elmondására szerződtetett, a Nemzeti Színházban eddig ismeretlen, szép, lágy hangú színésszel kellett volna elmondatni, talán éppen tubuson át. (XII. 27.) És Rákosi ezzel a megjegyzéssel a probléma gyökerét érintette: teljesen *elszemélytelenített* hangon úgy kell megszólaltatni az Úr szövegét, hogy a szövegben rejlő értékek maradéktalanul érvényesüljenek és gyengeségei viszont a legnagyobb mértékben csökkenjenek. A problémát megnehezíti az a körülmény, hogy a Tragédiának két olyan földöntúli szereplője is van, akik az emberi attributumok közül csak a beszéddel felruházva vetítődnek a közönség elé: az Úr és a Föld Szelleme. Színpadilag pedig mindkét szereplőnek más úgy statikai, mint dinamikai értéke, aminek feltüntetésére kevés két különböző színész szerepeltetése.

Nagyon sok kísérletezés történt ezen a téren. Kitűnő színészek, hol a zsinórpadon, hol a nézőtéri csillár felett, hol tubán keresztül, hol orgonaszó kísérete mellett mondták az Úr szerepét, de az eredmény nem lehetett kielégítő, mert már a személyi kapcsolat zátonyán minden illúzió hajótörést szenvedett. Az egész színházat behálózó hangerősítő gépek alkalmazásától sem sok eredményt várok, részint azért, mert a gép a közvetítésre alkalmas beszédet nem változtatja el a felismerhetetlenségig és így az elszemélytelenítés nem sikerülhet, részint: az ilyen gépek mellézköreje, az emberi hang gép-színezete sem szolgálhatja tökéletesen az illúziót.

De különben is, egy ember hangjában hol van annyi készség, hogy megtudja szólaltatni a világmindenség Alkotóját, amikor az így jellemzi önmagát:

*Én végtelen időtől tervezem
S már bennem élt, mi mostan létesült.*

Ez pedig színpadi nyelven, gesztustartalommal ellátva azt jelenti, hogy magában kell foglalnia a jóságnak a szférák zenéjéhez hasonló, végtelen finomságú és mégis érthető beszédjétől kezdve a főangyal kiűzésének világot rendítő erejéig minden hangszínt. Már pedig ennek a skálának színpadi megvalósítását, szerintem, a színpadon megfelelően elhelyezett *férfi szavaló kóruossal* lehetne csak megkísérelni. Míg az Angyalok Karának szövegét szavaló kóruossal elmondani, az Isten dicsőítésére szánt hozsannát magasztos, lélekemelő ének helyett beszéddé degradálni, mint a Nemzeti Színház 1934-i rendezése tette, csak kellően át nem gondolt — tévedés.

Második Szín: PARADICSOM

„Ádám és Éva boldogan élnek a paradicsomban, meghallották az Úr tilalmát, hogy a két fából ne egyenek és belenyugodtak. Szerelmük látványa oly megható, hogy maga a már ott leselkedő Lucifer is habozik és visszariad szándékának kivitelétől.

Azután mégis rájuk tör. Évát hiúságánál fogja meg. Ádámot büszkeségnél. Csúfolja Ádámot, hogy Istentől hagyja magát kiktartani, óvni, vezetni, holott a maga ura is lehetne, független, nagykorú, ha *eszével* élne, ha *tudása* volna: és nagy dolgokat tudna alkotni, ha azon fölül még *halhatatlan* volna. Ép e kettőtől tiltotta el az Úr, e kettőnek birtokába jut, ha a két fa gyümölcséből eszik.

Ádám lelkesedik a hallottakon, de mégis habozik. Kétkedik Luciferben, kinek milétét kérdi. Lucifer megismerteti magát vele és *magáról szólván, csábító, ingerlő példát* mutat Ádámnak. Ő, Lucifer, a szellemország büszke részesei közül való, kik mérhetetlen magasságból lenéznek az emberre; osztályosa ő az Úr dicsőségének, de neki nem kellett a második hely az égben, ő küzdést kíván, ott akar lenni, „hol a lélek magában nagy lehet, hová, ki bátor, az velem jöhet“. Ádám ellentállása megtört. Mikor Éva, ki már előbb is lelkesedett Lucifer szavain, a tudás fájának gyümölcséből szakítani készül, Ádám jóvá hagyja. „Csak szakíts. Jöjjen reánk, minek jönni kell.“

Az élet fájából nem szakíthatnak, az Úr nem engedi. Az Úr büntető szava hallik, elhagyja, magára hagyja az embert. De csak Éva ijed meg, Ádám csüggedetlenül távozik a paradicsomból, a hol többé nincsen számára hely.“ (XIII. 22.)

Ahogy Alexander a szín tartalmát leírja, az tökéletesen egyezik a szín jelentését tárgyaló véleményével: „a paradicsomi jelenet tele van elmélkedéssel“ — majd később: „a harmadikban — (a paradicsomon kívül) — is csak a víziók nagyszerűsége felejteti el velünk, hogy semmi sem történik“. (XIII. 293.)

Az esztétikus megelégedhetik azzal, hogy Ádám és Éva paradicsomi bölcsekedése, lessingi értelemben vett, „szükséges hiba“, de a színház ilyen hibák felett nem térhet napirendre. Az elmélkedés sohasem tartozott a színpad konvenciói közé. Ugyanaz a közönség, amely egy pillanat mosolya vagy bosszankodása árán már el is intézte Ádám gyönyörűen kikészített parókáját, vagy Éva magas sarkú szandálját — ásitógöresöt kap az „elmélkedő“ jelenetek alatt. A színész és a színház legelső kötelessége, hogy az ilyen jelenetekben megkeresse, kifejezésre juttassa azt az érzelmi, indulati, gesztusbeli motívumot, tartalmat, amelynek segítségével a jelenet még oly szűkre szabott eseménye is drámai feszültséggé tömörül.

Az Úr és Lucifer között megindult küzdelem, mint tudjuk, a földön folytatódik. „Az első szerelem gyönyörével eltelt...“ (XVI.) emberpár előtt megjelenik Lucifer. A színpad feladata, tehát, az akció első

szálának, a szerelmes vágyaiban kielégült emberpár boldogságának Lucifer megjelenése által történő megszakítása. Ezt minden rendező alá is támasztotta dörgéssel, szélzúgással, eltérő világítással stb, stb. De a továbbiak során színészek, rendezők és kritikusok egyaránt abba a hibába estek, amellyel, szerintem, jogtalanul vádolták Madáchot: — elmélkedtek és Ádám bűnbeesését kizáróan értelmi alapon magyarázták. Sőt, tovább mentek: meg sem kísérelték a paradicsomi szín gesztus értelmét, érzelmi és indulati elemeit feltárni. Megfeledkeztek arról, hogy ugyanaz az Ádám, néhány pillanattal Lucifer megjelenése előtt, szófogadó, engedelmes gyermek, akinek az Úr parancsszava hallatára még az elmélkedés sem jut eszébe, nemhogy a lázadás. Emlékezzünk erre a jeletre:

Á d á m:

*Szomjuzom, Éva, nézd, mi csábosan
Néz e gyümölcs ránk.*

É v a.

Majd szakítok egyet.

A z Ú r s z a v a:

*Megállj, megállj, egész földet neked
Ádám, csak e két fát kerüld, kerüld,
Más szellem óvja csábgyümölcsseit
S halállal hal meg, aki élvezi. —
Amott piroslik a szőlőgerezd,
Ott enyhe árnyék kínál nyugalommal,
Ragyogó délnek tikkasztó hevében.*

Á d á m:

Csodás parancs, de úgy látszik, komoly.

É v a:

*Mért szebb e két fa, mint más, vagy miért
Ép ez tilalmas?*

Á d á m:

*Hát mért kék az ég,
Mért zöld a liget, — elég, hogy úgy van.
Kövessük a szót, jöjj utánam, Éva. (XI. 10.)*

És megjelenik Lucifer, ez a „hitvány alak“ és az előbb még könynyelmű, boldog, engedelmes, nagy gyermek, akinek nyugalját az aszszony kíváncsisága egy pillanatra sem volt képes megzavarni — *láza-dóvá* lesz. Miért? Mert Lucifer azt mondja neki, hogy nem tud, hogy még nem eszmélt fel, hogy gyámság alatt van...!? Hát nem üres szavak ezek Ádám előtt? Az előbb még önfeledten gondtalan ember lábai alatt csak Lucifer szavaitól inog meg a föld? Vagy meneküljünk ismét a lesingi szükséges-rossz kényelme alá? Emlegezzünk konvenciót és ezzel intézzük el az ügyet? Vagy forduljunk inkább Alexandernek egy az előbb idézett könyvének sokkal régebben megírt cikkéhez és abban is a következő megjegyzéshez: „mintha a gondolat félt volna mez nélkül megjelenni: a mithosz átlátszó és plasztikus ruhájával fődte tagjait...“ (XXII.) és vizsgáljuk meg, vajjon a madáchi szavak mélyén és mögött

nem mozdul-e meg egy érzés, Ádám lelkének legbenső redőiben nem indul-e meg egy a jelenet során indulattá sűrűsödő, cselekvéssé feszülő és csak lázadást eredményezhető esemény...!?

A Paradicsom-mithosz „átlátszó és plasztikus ruhája“, a gondtalan jólét fogalmába burkoltan, a testi szerelem teljes kiélését, minden gátlás nélküli tökéletes kiteljesülését takarja: „Valának pedig ők mindketten meztelenek, Ádám és az ő felesége és nem szégyenlik vala...“ (Mózes I. 2. 25.) A bűnbeesés drámájának első gesztusát, az első gátlás megjelenését Mózes így írja le: „Akkor mind a kettőnek megnyilatkozásának szemeik és megesmérék, hogy meztelenek volnának: és figefának leveleit fonván egybe, csinálának magoknak körülköttöket.“ (Mózes I. 3. 7.) Nem kell lélekelemző elfogultság ahhoz, hogy ebben az első spontán megnyilatkozásban erotikus jelentőséget keressünk és arra a következtetésre jussunk, hogy a bűnbeesés szerelmi téren történt, még pedig Éva részéről. Ezt a felfogást megerősíti, hogy a mítikus csábító kígyó alakjában jelenik meg, már pedig a kígyót szerepeltető mondák, mesék, álmok másik hőse, főszereplője mindig asszony. És Mózes könyvében sincs nyoma annak, hogy Ádám akárcsak látta volna is a kígyót. A Bibliában leírt csábító jelenetnek csak két szereplője van: a kígyó és Éva (Mózes I. 2., 5.), aminthogy a lélekkutatás egyenesen rejtett asszonyi vágyak tárgyát, phallus-szimbólumot lát a kígyó alakjában.

Ennek előrebocsátása után, térjünk vissza a Tragédia csábítási jelenetére: Madách Paradicsomában is Éva az, akin a csábítás fog. Ádám „szédül“ Lucifer szavaitól, Éva „lelkesül“. És míg Ádám gyanakszik:

De hátha megcsalsz?

félve hivatkozik Isten Parancsára:

*Megmondta Isten, hogy büntetni fog,
Ha más utat választunk, mint kitűzött...*

Éva szavakat talál, filozófiát teremt bűne igazolásául:

*Miért büntetne? — Hisz, ha az utat
Kitűzte, melyen, hogy menjünk, kívánja,
Együttal olyanná is alkotott,
Hogy vétkes hajlam másfelé ne vonjon..., stb.*

De hiába siet Lucifer segítségére, Ádám még mindig rémülten tartja vissza asszonyát a bűn elkövetésétől:

Megátkozá az Úr...!

és ekkor — Madách utasítására! — Lucifer kacag és Ádám egy pillanat alatt megváltozva felcsattanó göggel hívja ki a végzetet:

*De csak szakíts.
Jöjjön reánk, minek ránk jöni kell,
Legyünk tudók, mint Isten.*

Ezt a változást a büszkeségében megsértett ember lélektanában keresik a Tragédia magyarázói. Igaz, hogy Ádám magát a „föld Istenének“ nevezi és mégis, amikor kifejezetten bátorságára hivatkozva csábítja őt Lucifer egy új világba:

*Hol a lélek magában nagy lehet,
Hová, ki bátor, az velem jöhet...*

így felel:

*Megmondta Isten, hogy büntetni fog,
Ha más utat választunk, mint kitűzött.*

De abban a pillanatban, amikor Lucifer kikacagja őt az asszonya előtt, határoz és elköveti a bűnt. Mi más ez, mint a féltékeny ember elhirtelenkedése... Nem akarom én ezzel a Paradicsom-jelenetet a polgári drámák háromszög-nívójára süllyeszteni, de úgy érzem, hogy csak a szerelmes ember lelki adottságaiból, indulathullámzásaiból hidalható át Ádám idézett szavait és cselekedetét elvlasztó ür.

Már most, a jelenet pontosan körvonalazott játéktartalmát a következőkben látom: Lucifer Ádám és Éva szerelmes szavait hallgatva jogosan fél:

*Nem küzdök-e hiába a tudás,
A nagyravágás csábos fegyverével
Ő ellenek, kik közt, mint menhely áll,
Mely lankadástól óvja szívöket,
Emelve a bukót: az érzélem...*

de nem lenne Lucifer, ha nem kísérelné meg a lehetetlent is, nem lenne a „hideg, számító értelem“, ha nem tudná, hogy az asszonyi lélekben a kíváncsiság, a hiúság minden érzelemnél erősebb. Már első szavaival Évához fordul és udvarol is:

*Óh, megállj kecses hölgy!
Engedd egy percre, hogy csodáljalak...*

és ettől a pillanattól kezdve Lucifernek Ádámmal váltott elmélkedő szavai háttérében ott bujkál az Évának szóló csábítás hangszíne és játék-lehetősége egyrészt, másrészt a szerelmes, a könnyelmű Éva — Madách írta a darabot! — erotikus kíváncsisága, érdeklődése, tetszeni vágyása és lelkesedése... Szerintem, Lucifer nagyon jól tudja, hogy érvei nem tántorítják meg Ádám istenhitét, istenfélését... megkerüli hát a dolgot és az asszonyát féltő szerelmes ember gyöngeségének hiúságát használja fel és tör célja felé. Sátáni eszköz! és felmerül a kérdés: szerződészegő-e az Úr, amikor a nemtelen eszközzel küzdő ördög kezéből kiüti a leg-hatalmasabb fegyvert és a gyöngének bizonyult embert az életfájától eltiltja...?

A paradicsomi jelenet játéktartalmáról vallott felfogásomnak, úgy hiszem, nem mond ellent Voinovichnak sem az a megállapítása, hogy Madáchnál elhomályosul a pomme d'amour színezet, sem az, hogy Lucifer az „értelem sátánja“. Mind a két állítás csak az irodalom szempont-

jából mérte le a szavakat és nem kereste, nem is kereshette a jelenet színpadra vetítettségének következményeit. Már pedig, amint a Paradicsom-jelenet érzéki tartalma és Éva kiteljesedett asszonyiságában rejlő jellembeli adottsága kétségtelen: — a két szerelmes közé betolakodó és férfinak tartott harmadik által előidézett szituációból önként adódik a féltékenység... Vizont: a fenti értelmű gesztus- és hangsúly-alkalmazás még nem jelenti, hogy Lucifer nem az „értelem sátánja“, mert csak addig hízeleg az asszony hiúságának, csak addig használja fel érzékiségét, amíg szüksége van reá. Természetesen, nem szerelmes Évába, mint azok az angyalok, akikről a Genézis I. könyvének 6. fejezetében szó esik... A darab további során közvetlen szóval alig fordul Évához!

Meggyőződésem, hogy Éva csak ilyen beállításban kap valóban madáchi értelmezést: „öt tántorítja (Lucifer), igaz, de ő érti meg az Úr szavát is“ (I. 392.) igen, mert mind a kettőt a szívével hallgatja: Lucifert az érzéki asszony kíváncsi vágyódásával, az Urat, az Angyalok Karát az anyja optimizmusával.

A paradicsomi-jelenet gesztustartalmának általam adott magyarázata nincs ellentétben a keresztény biblia-magyarázattal sem, aminek kétségtelen bizonyítékát látom a Temps 1936 július 20-i számában megjelent cikkben. Henry Bidou közli, hogy a párizsi egyetemi hallgatók ugyanez év június 28-án Chartres katedrális előtt előadtak egy XIII. századbeli minisztérium-játékot (Le Jeu d'Adam et Eve), amelyet Gustave Cohen, a középkori színpad költője lelkű tudósa, régi normand nyelvből archaikusan csengő modern nyelvre ültetett át. A darab a bűnbeesést viszi színpadra a misztérium-játékok modorában: aranyos dalmatikába öltözötten megjelenik Isten, inti az első emberpárt, gyermekeit, a jóra és óvja a gonosztól. Ünnepeyes menetben visszatér a templomba és megjelenik a Sátán. Csábító beszédben igyekszik rávenni Ádámot, hogy egyék a tiltott gyümölcsből, de az eszes és nyugodt Ádám elűzi a Paradicsom elől a gonoszok fejedelmét, mint ahogy a jó gazda elűzi házatájáról a csavargókat. A Sátán távozik, majd visszalopódzik Évához és azzal kezdi a csábítás munkáját, hogy aláássa a férj tekintélyét, Ádámot együgyűnek mondja, aki nem méltó az ilyen okos és gyönyörű asszonyra, mint Éva:

*Tu es faible et tendre chose.
Tu es plus fraîche que n'est rose;
Tu es plus blanche que cristal
Ou que neige sur glace en val.
On vous a trop mal accouplés:
Trop tendre es pour sa dureté,
Mais cependant tu es plus sage.*

Vegye hát kezébe Éva közös sorsuk intézését és az első asszony hallgat a szóra, a Sátán nyugodtan távozhatik.

— Mit mondott néked a Sátán — kérdi a visszatérő, gyanakvó Ádám és Éva ajkán felcsendül a csábító szó és felragyog a még csábítóbb mosoly:

— Egyél — nyújtja Adám felé az almát...

— Nem merek!

— Gyáva — kacag fel az asszony. Egyél, ne késlekedj!

És az első férfi, az első férj, az első szerelmes elmondja, amit utána annyiszor, annyian és ugyanúgy mondtak el:

— Hiszek neked, életem...!

Ime, mind Madách, mind a középkor ismeretlen szerzője, valószínűleg szerzetese, lényegileg ugyanarra az eredményre jutottak: a Biblia örök-emberi szükségességét, csak a legősibb ösztönök feltárása útján közelíthetjük meg.

És végezetül: midőn az Úr haragja lesujt és a bűnös asszony remegve búvik párja mellé, a féltékenységből bűnbe esett Adám nem horgaszthatja le bűnbánóan fejét, mint eddig tették színpadjainkon, hanem az asszony előtt kérkedő férfiasság dacosságával realizálhatja színpadra Beóthy Zsolt megjegyzését: „Finom, kiváló költői tudatosságra mutató vonása a lélektani expozíciónak, hogy Adámot nem az Úr űzeti ki a Paradicsomból, hanem a mithosszal ellentétben ő maga, még pedig emelt fővel hagyja oda az Édent.“ (XVII.)

Harmadik Szín: PARADICSOMON KÍVÜL

„Adám és Éva a paradicsomon kívül berendezkednek, otthont alkotnak maguknak, ezzel megvan az emberi élet rendjének alapja, a család és a tulajdon. Adám nyugtalan. Elpártolt Istentől, önerejébe bíz, de függetlenségének érzetét csorbítja, hogy teste a földhöz van kötve, szellemét az anyagi lét nyüge nyomja. De ezt a köteléket Lucifer se veheti le róla, mert — úgymond — ez erősebb, mint ő, szellem, mint ő.

Adám látni akarja e szellem láthatatlan működését, a természeti erők titkos munkáját. Lucifer megjeleníti előtte a nagy kozmikus erőket és folyamatokat. Adám elkábul e nagy látványba. De velejében megrendíti, midőn látja, hogy saját teste is az egyetemes természeti erőknek szövedéke, hogy élete a nagy kozmikus életfolyamatnak egyik csekély mozzanata. És függetlennek, különállónak, zárt egésznek képzelte magát!

Lucifer, hogy megvigasztalja, költői színben akarja vele láttatni a világot s földézi a Föld Szellemét. De ezt Adám nem is látja igaz mivoltában, csak elrészletezve erdei, vízi nimfák képében, kiket Éva gyermekded örömmel szemlél, míg Adám nyugtalan lélekkel fölkiált, hogy nem érti, mit jelent mindez.

Tudást kíván. Tudni akarja, milyen lesz a jövője. Lucifer kész ezt a kérését is teljesíteni. Álomképekben meg fogja neki mutatni az ember jövőjét.“

Ha ezek után Madách szövegéhez fordulunk, első pillantásra a szerzőnek egy nagyon színpadszerű utasítása tűnik szemünkbe: „Adám cövekeket ver le kerítésül“ — mondja Madách és kétségtelenül nemcsak a bibliai íge megvalósításáért. („Legyen átkozott a föld te éretted, nagy

fáradtságos munkával egyed annak gyümölcsét életednek minden napjaiban.“ Mózes I. 3. 17.) Ne vezessen félre bennünket, hogy az instrukció szószerinti megvalósulása, „cövekek földbeverése“, színpadon lehetetlen vagy legalább is nagyon körülményes. Nem a cövek és nem a földbeverés, hanem egyedül csak az otthont-építő munkaláz a kép akció-tengelyének nélkülözhetetlen kiinduló pontja.

Ebben a lázas munkában még ott rezeg a paradicsomnak hátat fordító dac és még valami: a végzetes tévedés még nem tudatos, még csak ösztönszerű, de annál nyugtalanítóbb érzése. A gőg, a magabizás, a büszkeség szavaival igyekeznek elnyomni ezt a benső hangot, de nem sikerül és a nagy lendülettel indult munka természetes ellenhatásaként jelentkező, de Adám előtt még ismeretlen fáradtság kirobbantja ingerültségét és az ígért nagyság számonkérése közben megsérti Lucifert. A válasz rettenetes: a testi fáradtság érzésének megismerése után nemcsak saját lényének a világmindenség nagy erőihez mért jelentéktelenségére eszmél rá, de az emberiség véges voltára a halálra is. Eppen úgy, ahogy a satnya testű Madáchot ráeszméltette a halálra — a gondolkodás.

Hogy Madách életében a Tragédia megírásának tényezői között — hitem szerint — milyen szerep jutott a halál-gondolatának, félelmének és vágyának, már elmondottam. Már most, hogy Bayer Józsefnek magamévá tett és csekély erőmmel tovább épített gondolata spekuláció-e vagy hipotézis, teória-e vagy igazság, ha érdemesnek tartják, döntsék el az irodalom tudósai. Én igazságnak érzem, amelyre egy nagy igazságtalanság vezetett: az utóbbi időben majd hogy nem tradícióvá vált a Tragédia legszebb, legdrámaibb, legemberibb részletének kihagyása: amikor a „gyöngye szellemnek“ minősített Lucifer feltárja Adám előtt a kozmikus erőket:

Ádám:

*Mi áradat buzog fel így körüllem,
Magasba törve szakadatlanul,
Hol kétfelé vál s a földsarkokig
Vihar gyanánt rohan?*

Lucifer:

*Az a melegség,
Mely életet visz a jegek honába.*

Ádám:

*Hát e két lángfolyam, mely zúgva fut
Mellettem el, hogy, félek, elsodor
És mégis érzem éltető hatását:
Mi az, mi az? elkábulok belé. — —*

Lucifer:

Ez a delej.

Ádám:

*Alattam ing a föld,
A mit szilárdnak és alaktalannak
Tartottam eddig, forrongó anyag lőn,
Ellentállhatatlan, mely alak után tör,*

*Életre küzd. Amarra, mint jegecz,
Emerre mint rügy...*

De Lucifer nemcsak a maga hatalmát, nemcsak a Világegyetem minden emberi önhittséget földresujtó nagyságát mutatja be az egész testében remegő Ádámnak, ez még nem lenne bosszú a „gyöngye szellemért“ — többet tesz: megismerteti véle a *halálfélelmet* is, mint ezt Ádám következő szavai bizonyítják:

*... Oh, e zür között
Hová lesz énem zárt egyénisége,
Mivé leszesz testem, melyben szilárd
Eszköz gyanánt oly dórén megbízám
Nagy terveimben és nagy vágyaimban.
Te elkényeztetett gyermek, ki bajt
S gyönyört szerezsz számomra egyaránt,
Néhány marok porrá süllyedsz-e csak,
Mig többi lényed víz és tünde lég,
Mely még imént piroslott és örült
S legott voltammal a felhőbe gőzölt?
Minden szavam, agyamban minden eszme
Lényemnek egy-egy részét költi el,
Elégek! — — — és a vészhozó tüzet
Talán rejtélyes szellem szitogatja,
Hogy melegedjék hamvadásomon. — — —
El e látással, mert megőrülök.
Ily harcban állni száz elem között
Az elhagyottság kínos érzetével
Mi szörnyű, szörnyű! — — — Óh, miért lökém el
Magamtól azt a gondviseletet,
Mit ösztönöm sejtett, de nem becsült,
S tudásom óhajl, — — — óh, de hasztalan.*

És minden félelmek szülőanyjának, a megismerés legnagyobb átkának, a halálfélelemnek feltárása, öntudatosítása Ádám előtt, nemcsak Lucifer legádázabb bosszúja, de legkörmönfontabb fegyvere is Isten „saját képére és hasonlatosságára“ alkotott teremtménye ellen. Ez az az Ádám szívébe mindig mélyebben fúródó tövis, az az ostor, amely mindig új cél felé ösztönzi majd. Ez az a sorsszál, amely Ádám harcat egybefűzi minden emberi lélek örök vívódásával: *ez a nagy küzdelem első állomása*. Az Istentől elszakadt, magára hagyott ember megismeri véges erőit, a fáradságot és a testi halált és öntudatlanul, még szakba nem formáltan felsír benne a kérdés: ez a sorsa hát a szellemnek is, a „nagy terveknek és nagy vágyaknak“...?! És Lucifer az álmoképek hosszú sorával felel majd és minden „sötétbe hanyatló“ kép végén feltűnik a halál, de az álmoképekben már „az ifjú kebel forró vágyainak“ az *emberi lélek alkotásainak* gyarlósága, pusztulása. Minden egyes álmokép válasz a harmadik képben felmerült nagy kérdésre és végzetes hiba, ha ez a kérdés el nem hangzik. Mert ez a kérdés az egész Tragédián keresztül húzódó vörös fonál.

És éppen ezért a színpad nem elégedhetik meg az elméleti megállapítással. A közönségben tudatosítani kell és minden félreértést kizáróan érzékeltetni szükséges a halálgondolat visszatérését. Ez pedig nem tör-

ténhetik másként, minthogy a rendező a III. szín fentebb idézett jelenete alatt vizuálisan és auditive aláfesti a színész szavaiban jelentkező halálfélelmet. És ez az aláfestés visszatér az álomképek során abban a pillanatban, amikor az álmodó Ádám lelkében megrendül az eszmék örök életében vetett öntelt hit. Az egyiptomi jelenetben, például, ott, ahol Lucifer feltárja Ádám előtt, hogy a lanyha szellő hogyan temeti el a fáraó örök emlékezetére emelt gúlát, az athéni színben Ádám következő szavai alatt:

*E gyáva népet meg nem átkozom,
Az nem hibás, annak természete,
Hogy a nyomor szolgává bélyegezze
S a szolgaság vérengző eszközévé
Súlyessze néhány dőllyfős pártütőnek.
Csak egyedül én voltam a bolond,
Hivén, hogy ily népnek kell szabadság.*

és így tovább és mindig gyötrőbben, mindig lázasabban, ahogy Ádám mind jobban érzi, hogy semmit sem tud létrehozni, ami már születése pillanatában meg ne indulna a halál felé.

A halál kísértő árnyának vizualis alátámasztása csak világítási hatásokkal történhetik és így inkább statikai értékű. Drámai feszültséget, dinamikai hatást, az auditív aláfestéstől várok, még pedig egy külön erre a célra komponált zenétől. És azt remélem, hogy ez a zene, nemcsak a halál kísértő árnyát, de az álomképek motorikus erejét, osztor-rúgóját is érzékeltetni fogja. Reményem jogosultságát erősen alátámasztja *Mohácsi Jenő*nek, *Madách* kiváló fordítójának, a *Tragédia* bécsi rádióelőadását ismertető nagyon tanulságos cikke, amelyben csak zárójel között említi a következőket: „*Rudolf Wallner* a fiatal karmester, érdekes átmeneti zenéket szerzett minden korhoz a maga jellegzetes stílusában. De már a *Paradicsomon* kívül lejátszódó jelenetben és *Egyiptomban* felelendült az a gépszerű zene, mely aztán háttorzonogatóan zúgott és csörömpölt a falanszter-jelenetben...” Minden valószínűség szerint ez a „gépzene” abból a gondolatból született, hogy a rádió közönsége előtt legnehezebb a falanszter-kép érzékeltetése. Hozzájárult ehhez a rendezőnek, *Hans Nüchtern* doktornak az a színpadilag is zseniális meglátása, hogy mivel Ádám a falanszter-kép után kísérti meg a lehetetlent és tör fel a szellemek birodalmába, ki kell hangsúlyozni, fel kell építeni, hogy az ádामी léleknek már a *Paradicsomon* kívüli színben kezdődő és egyre fokozódó zaklatottsága, hajszoltsága a falanszter-képben éri el tetőfokát.

Wallner és *Nüchtern* meglátását a halál-gondolatára átépítve, a III. szín idézett jelenete alatt fel kell zúgnia a halálzenének, és ez az egyre fokozódó, egyre zaklatottabb, egyre hajszoltabb ritmusú és hangszerelésű zene, a már említett módon vissza-vissza térve, a londoni temető-jelenetben nyer széles körű kidolgozást és gesztusbeli alátámasztást, értelmet, míg az *Úr-jelenetben* drámai tényezőként lép fel.

De térjünk vissza a *Paradicsomon*kívüli szín akció-tengelyének további vizsgálatához: a halál megismerése után félelmében vacogó fogak-

kal összegörnyedő Ádámnak hiába ajánl új istent Lucifer, a Föld Szel-
leme meg sem jelenik a „két féregnek“ és a nimfák is csak új rejtélyt
jelentenek annak az Ádámnak, aki már nem „a világ értelmét keresi“,
mint Alexander hiszi (XIII. 32.), hanem az életét: munkára kárhoz-
tatva, miért, dolgozzék, ha a megismerés, a tudás útjára lépve, első
eredmény egy tüzes seb, a lelke mélyére égetett, izzó, gyötrő halálfé-
lelem. Megszületett az élet hiabavalóságának, értelmetlenségének
kínzó érzése és Lucifer mesteri kézzel fonja belőle az ádámi lélek meg-
fojtására szánt fonalat: mélységes lenézéssel, fölényes lekicsinyléssel
piszkálja tovább az érzést, a kíváncsiságot:

*De türelem. Tudod, hogy a gyönyör
Percét is harcczal kell kiérdemelned,
Sok iskolát kell még addig kijárnod,
Sokat csalódnod, míg mindent megértesz.*

Célját el is éri és Ádám türelmetlensége csak fokozódik:

Arasznyi lét, mi sietésre int...

és Lucifer lefesti ennek az arasznyi létnek malomtaposó unalmát, egy-
hangú körforgását:

*Minden, mi él, az egyenlő soká él,
A százados fa, egynapos rovar.
Eszmél, örül, szeret és elbukik,
Midőn napszámát és vágyait betölté.
Nem az idő halad; mi változunk,
Egy század, egy nap szinte egyre megy.
Ne félj, betöltöd célodat te is,
Csak azt ne hidd, hogy e sár testbe van
Szorítva az ember egyénisége.
Látád a hangyát és a méhe rajt:
Ezer munkás jár dőren össze-vissza,
Vakon cselekszik, téved, elbukik,
De az egész, mint állandó egyén,
Együttleges szellemben él, cselekszik,
Kitűzött tervét bizton létesíti,
Míg eljön a vég és az egész eláll. — — —
Portested is széthulland így, igaz,
De száz alakban újólag jelélsz,
És nem kell újra semmit kezdened:
Ha vétkezel, fiadban bűnhődöl,
Köszvényedet ő benne folytatod,
A mit tapasztalsz, érzed és tanulsz
Évmilliókra lesz tulajdonod.*

Ide iktattam Lucifer egész beszédét, mert szeretném, ha színész ol-
vasóim egy kissé elgondolkoznának ezen a beszéden. Ugyanis: nem egy-
szer hallottam úgy elmondani, mintha Lucifer a Világmindenség nagy-
szerű kiszámítottságát, berendezését, célszerűségét dicsőítené, holott
Lucifer célja, szavainak hangsúly-hátttere nem más és nem lehet más,
mint: szürkéség az élet, nem öröm, de súlyos, unalmas teher...

Ádám nem hisz: kiszáradt, tapló-lélek beszélhet csak így. A test

elpusztul, igaz, látta az imént, de az nem lehet, hogy a lélek ne alkosson valami olyat, amiért érdemes élni, ami örök életű, elpusztíthatatlan, ami diadalmaskodik a halálon...!

Mielőtt a III. kép drámai tartalmának felvázolását befejezném, szükségesnek tartom, hogy Lucifer képzáró beszédjével is foglalkozzam, annyival is inkább, mert a Tragédia-magyarázók két nagynevű tekintélyének, Alexander Bernátnak és Riedl Frigyesnek nem a színpad lelkéből született ide vonatkozó fejtegetése könnyen tévedésre adhat alkalmat. Mindketten úgy látják, hogy Lucifer „enyhíteni akarja“ az általa már ismert álmképeknek borzalmasságát, amikor a reményt adja az első emberpár utitársául. És nem egy színész hangsúlyozásában találkoztam már ezzel a felfogással.

Mindenekelőtt, lássuk a beszédet: Miután Ádám és Éva kéri Lucifert, hogy mutassa meg nekik a jövőt, a Sátán ezeket mondja:

*Legyen. Bűbáját szállítok reátok,
És a jövőnek végeig beláttok
Tünékeny álm képei alatt;
De hogyha látjátok, mi dőre a cél,
Mi súlyos a harc, melybe utatok tér;
Hogy csüggedés ne érjen e miatt,
És a csatától meg ne fussatok:
Egére egy kicsiny sugárt adok,
Mely biztatand, hogy csalfa tünemény
Egész látás, — — — s e sugár a remény. — — —*

Nos, én azt hiszem, hogy Lucifernek semmi oka sem lehet arra, hogy Ádám elkövetkező szenvedéseit enyhítse, de ismerve az emberi állhatatlanságot, félve, hogy ördögi munkájának véghezvitele előtt Ádám megtorpan, megígéri — Isten ajándékát! — a reményt, amely ezúttal az ő célját fogja szolgálni — hiszi Lucifer! Éppen ezért az első emberpár álomba szuggerralása után, diadalmas kacaj csendül fel a „remény“-szóval, mert nagyon jól tudja, hogy Istenbe vetett hit nélkül csak kétségbeesést szülhetnek a történelem eseményei és az öngyilkosság gondolatát éppen a mindig csalódó reménykedés érleli majd meg.

És ezzel a kárörvendő kacajjal végződik az első felvonás.

Tanulmányomban idézett könyvek és cikkek jegyzéke:

- I. Voinovich Géza: Madách Imre és Az Ember Tragédiája. II. kiadás. Budapest. 1922. — II. Barta János: Az ismeretlen Madách. Bpest. 1931. — III. Ravasz László: Alfa és Omega, Franklin. — IV. Jean Racine: Théâtre de... Larousse, Paris. — V. Ravasz László: Az ember tragédiájának költői igazsága. Budapesti Szemle, 1934. március. — VI. Arany János: Összes Munkái. X. kötet, Franklin. — VII. Balogh Károly: Madách Imre otthona. Athenaeum. — VIII. Morvay Győző: Magyarázó tanulmány „Az ember tragédiájához“, Nagybánya, 1897. — IX. Erdélyi János: Pályák és pálmák. Budapest. 1886. — X. Ravasz László: Mefisztó és Lucifer. Egyetemi Lapok, 1903. június 15. Kolozsvár. — XI. Madách Imre: Az ember tragédiája. Sajtó alá rendezte Tolnay Vilmos. Bpest. 1923. — XII. Németh Antal: Az ember tragédiája a színpadon. Bpest, 1933. — XIII. Madách Imre: Az ember tragédiája. Jegyzetekkel és magyarázatokkal kiadta Alexander Bernát. Bpest. 1900. — XIV. Riedl Frigyes: Madách. Magyar irodalmi ritkaságok, 26. szám. — XV. Szerb Antal: Magyar Irodalomtörténet. Erdélyi-Szépművés-Céh, Cluj-Kolozsvár. 1934. — XVI. Bayer József:

A magyar drámairodalom története, Bpest, 1897. — XVII. Beöthy Zsolt: A tragikum, Bpest, 1885. — XVIII. Rudolf Bernauer: Die Forderungen der reinen Schauspielkunst, E. Reiss Verlag, Berlin, 1920. — XIX. Felix Emmel: Das ekstatische Theater, Kampmann & Schnabel Verl. Prien, 1924. — XX. Hóman Bálint: A magyar történetírás új útjai, Bpest, 1932. — XXI. Várdai Béla: Madách Imre és Az ember tragédiája, Katholikus Szemle, 1923. — XXII. Alexander Bernát: Faust és Az ember tragédiája: Reform, 1871. november 19. — XXIII. Paulay Ede: Az ember tragédiája a színpadon, Fővárosi lapok, 1883. szeptember 20. és 21. — XXIV. Mereskovszki: Az ismeretlen Jézus, Ford. Trócsányi Zoltán, Athenaeum. — XXV. Németh Antal: A színjátszás esztétikájának vázlata, Bpest, 1929. — XXVI. Balogh Károly: Madách az Ember és a Költő, Dr. Vajna György és Tsa. Bpest. — XXVII. Ortega Y Gasset: Der Aufstand der Massen, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart u. Berlin. — XXVIII. Ravasz László: Százados Énekek, Studium, 1925.

Die Tragödie des Menschen und der Schauspieler. II. Von Adorján Nagy.

In diesem zweiten Teil seines im Druck befindlichen Buches beschäftigt sich der Autor mit der bühnenmässigen Gliederung der Tragödie des Menschen. Er weist darauf hin, dass die bisher angewandte Rahmenkonzeption unrichtig ist, da der Rahmen nicht vom Werk abgespaltet werden kann, sondern mit diesem eine Einheit bildet. Die durch Vorhänge gegliederte Einteilung in Akte muss die auf Antithesen aufgebaute Dialektik der Szenen klar hervorheben. Nach der Lösung der Gliederungsfrage befasst sich der Autor eingehend mit den Einzelheiten der Regie des ersten Aktes.