

„A” almától „a” csillagokig

A jelképtárak és -szótárak egybehangzó értelmezése szerint az alma a szerelem szimbóluma.

Az *alma* – hogy az éppen a kezem ügyében levő Hoppál-Jankovics-Nagy-Szema-dán szerzőkvartett által jegyzett *Jelképtár* néhány témánkra vonatkozó mondatát idézzem – „A bibliai bűnbeesés → GYÜMÖLCSeként is ismert ~ a tudás, vagy a többnyire ugyancsak tiltott szerelem megismerésének jelképe (...) A testi szerelem megismerésének szándékát szimbolizálja az az ~, melyet nálunk a legény küld a lánynak, s a válasz abból derül ki, hogy az ~'t félbevágva vagy egészben kapja vissza. (...) Szerelmi jóslásként sok helyütt ~'ba harapott az eladó lány, hogy jövődöbelijéről megtudjon valamit.”

Emlékezetem szerint a drámairodalomban Madách Imre drámai költeménye, *Az ember tragédiája* az a színpadi mű, amelyben az alma cselekményt indító motívum. Azt a tudást szimbolizálja, amitől (a Bibliát követve) az égi hatalom tiltja el az embert. Ádám mondja, mintegy igazolva az okoskodás helyett a tette biztató Lucifert: „Legyünk tudók, mint Isten.”

Az alma tehát, amit Ádám és Éva megízlel, a tudás fájáról való.

De miféle tudásról van tulajdonképpen szó?

Arról, ami kizárólag az Isten teremtetői hatáskörébe tartozik: az életet teremteni képes tudásról. És Ádám(ék)nak ez sikerül, amint Éva, ki a paradicsomi színben elsőnek, Ádámot megelőzve (!) ízleli meg a tiltott gyümölcsöt, szállóigévé lett bejelentése tanúsítja a zárószínbén: „Anyának érzem, óh, Ádám, magam.” Erre reagál, Ádám mellett, Lucifer is: „S te, dőre asszony, mondd, mit kérkedel? / Fiad Édenben is bűnben fogamzott.”

A bűn tehát, amit Éva és Ádám a Paradicsomban elkövetett, a (testi) szerelemmel kapcsolatos.

Nem a gyümölcs leszakítása, hanem annak „megízlése” Ádám és Éva vétke. Az, amit például a népi hagyomány szerint, amint idéztem, az *alma* - jelképez.

S hogy Madách ezt a dráma cselekményének és az emberiség történelmének alakulása szempontjából döntő motívumot kellően előkészíti, bizonyítja a „bűnbeesést” kevéssel megelőző gnosztikus pillanat, amikor Ádám felfedezi Évában a másikat, a társat, a Nőt: „Mi volnék én, ha mint visszhang s virágban, / *Benned* szebb létre nem feselne létem . . . ?” (Kiemelés - G. L.)

Ez a két sor – a jelenetbe lépő Lucifer számára nemcsak hallgathatatlan, de nézhetetlen látgy enyelgés is - a szerelmes Ádám vallomása, mielőtt tudná, megízlelte volna: mi a szerelem.

A fáról szakított alma tehát nemcsak úgy általában a tudás, hanem a felébredt szerelem jelképe is.

A szerelmet mint teremtő tudást szimbolizálja.

Hogyan ábrázolja, jeleníti meg ezt a pillanatot a Madách-mű előadás-története a Paulay Ede rendezte ősbemutatótól máig?

Festett almától a kasírozott, majd a valós almán át az alma nélküli jelenetig, amikor Ádám és Éva nem a gyümölcsbe, hanem egymásba harap. Ez utóbbi történt a Csiszár Imre rendezte miskolci előadásban. S bár a paravánon festett almafa látható, az előadás „Ádámja és Évája egymás testébe feledkezik bele”, ami nemcsak az enyelgéstől irtózó Lucifer, de a teremtés jogát magának vindikáló Úr rosszállását is kiváltja: „...Ádám és Éva önfeledt összetapadása ingerli. Ahogy egy férfi és egy nő, két szerelmes - egymásba harap”, írja a kritikus Tarján Tamás.

A szerelem színpadi megjelenítését akár színház-antropológiai utazásnak is tekinthető vizsgálódásunkat természetesen az 1883. évi ősbemutatóval kellene kezdeni. Sajnos, a látványra fölöttébb sokat adó első megjelenítésről, akárcsak a későbbi, lényegében az ősbemutató teremtette hagyományt követő felújításokról közölt ismertető, leírások (ahogy Németh Antal fél évszázad előadás-történetét összefoglaló könyve tanúsítja) szinte negyven évig nem tesznek említést a tudás fájáról és a rajta levő almákról. Hogy volt festett fa, s voltak rajta festett almák, az talán nem lehet vitás, de mivel a Mennyben játszódó első és a következő paradicsomi színt is bibliai illusztrációnak tekintették, ezek látványvilágát a leírások nem részletezték. Sőt, a *Tragédia* illusztrálástörténetében Zichy Mihály „sodró erejű” nagy érdeklődést kiváltott romantikus látomása paradicsomi képének buja vegetációjában még az almafa sem ismerhető fel.

A sokáig mellékesnek tartott részlet Hevesi Sándor 1923. évi rendezésétől kezdve kap nagyobb figyelmet. Hevesi látványkoncepcióját a „díszle-

tek nagyvonalú leegyszerűsítése” s „világítási effektusok kihasználása” mellett egy-egy jelenetnek világhírű festők alkotásait idéző beállításai jellemezték. Az édeni szín látványa („a paradicsomi almafa, az első emberpárral és a kígyóval együtt”) Dürer-műre emlékeztetett. Ennél azonban fontosabb, hogy „Ádám valamennyi álomjelenetét az emberi bűnbeesés szimbóluma, az almafa keretezi be”, mert arra utal, hogy Madách művét immár nem a színpadi historizmus jegyében készült bibliai/történelmi képeskönyvként kívánták színre vinni, hanem olyan történetként, melyben a bűnbeesés nem bibliai reminiscencia, hanem fontos drámai motívum.

Mind a leírásokból, mind pedig a díszletrajzokról látni, hogy a *Tragédia* új rendezői olvasataival szinkronban az alma látványbeli szerepe egyre szembetűnőbb, s ez akkor is fontos adalék a mű értelmezéstörténetében, ha megjelenítése olykor eléggé ügyetlen. Kezdetben például festett fán igazi almák lógtak, Baja Benedek (1926) paradicsomi fáján ribizlire emlékeztető almabokrok láthatók, Jaschik Álmos (1932) szecessziós díszletképén megannyi piros pontként világítanak az almák a világos levelek között.

Évtizedekkel később pedig, a nyolcvanas évektől kezdve, amikor a mű színházi/rendezői értelmezésében újabb elmozdulás történt, mint például a Paál István rendezte szolnoki előadásban, amely a „dráma gondolati-filozófiai tartalmára kíván(t) koncentrálni”, az alma szinte felesleges lett, gondolom, mert bár a szín díszletképét nem ismerem, de a rendezőpéldányból látszik, hogy a jelenetet igencsak megrövidítették.

S mi a helyzet a Madách-mű legújabb, kilencvenes évekbeli előadásaiban?

A beregszásziak előadásában nincs fa, csak oda kell képzelni, beszélnek felé, de egy pillanatban, amikor Lucifer nyújtja a bűnt jelképező gyümölcsöt Évának, rengeteg alma gurul a színre, talán az elkövetendő, a majdani bűnök tengerére utalva ily módon.

A debreceni előadásban az almát egy szereplő tartja, az ő kezéből ragadja ki Éva.

A Merlin Színház *Tragédia*-előadásában, melynek központi díszleteleme az Úr tenyere – ennek óvó melegében élvezi Ádám és Éva a paradicsomi boldogságot és nyugalmat –, Éva ezt elhagyva szakítja le az almát a játéktérre jobbról belőgő fogaskarra emlékeztető „ágról”.

A Nemzeti Színház avató, kifejezetten látványcentrikus *Tragédia*-előadásában egy csontváz tartja feje fölé emelt, csupasz faágra emlékeztető kezében a csábos gyümölcsöt, miközben a háttérből csábító ének kíséretében Lucifer biztatását halljuk: „A tett halála az okoskodás.”

Anélkül, hogy a fenti, tetszőlegesen összeállított jelenetsorból mélyreható következtetést vonhatnánk le, az kétségtelenül felismerhető, hogy bár Madách művében az alma a szerelem jelképe (is), ezt a szerepet a gyü-

mölcs pusztája megjelenítése is kifejezi, s csak nagy ritkán történik meg, hogy Ádám és Éva alma helyett egymás testébe harapva teszi félreérthetetlenül a férfi és a nő elkövette „bűnt”, jóllehet ez a megoldás sem idegen a szövegtől, az adott helyzettől. Sőt, ha figyelembe vesszük, hogy a színházban a színész eszköze a saját teste, akkor ez a megoldás a legtermészetesebb. Csakhogy a színház sokáig, ma is, nemcsak konvenciók útján kommunikál a közönséggel, hanem bizonyos konvenciók gátolják is abban, hogy „szókimondó” legyen. Ilyen gátló konvenció például a szemérem. Hogy csupán egyetlen példát említsek. Jó két és fél, három évtizeddel ezelőtt, amikor a színházban, mint máskor, a bőrruha vagy a farmer, divattá vált a meztelenség, egy BITEF-re hozott, ha jól emlékszem, amerikai előadás úgy próbálta bevonni a nézőket az előadásba, hogy a *Dionüszosz* című produkció nézőit nemcsak hogy a színpadra ültette a szereplők közé, hanem megpróbálta a színen folyó szerelmi játékba is bevonni őket. Nem sikerült. Az is, aki még egy önfeledt, meggondolatlan pillanatban erre hajlandó lett volna, amikor barátjára, ismerősére nézett, meggondolta magát.

A színházban, bár szinte nincs színpadi mű szerelem nélkül, a szerelem nem a maga testiségében érdekes, hanem cselekményt, a szereplőket mozgó motívumként. Olyan vágy, amely cselekvésre készítet.

Médeiat szerelmének meggyalázása teszi gyermekei gyilkosává.

Shakespeare-nél a szerelmesek például álruhát öltenek, hogy céljukat elérjék. Legismertebb szerelmi tárgyú művében a megvalósíthatatlan szerelem okozza Romeo és Júlia tragédiáját, ami az *Othellóban* a féltékenységre torzuló szerelem következménye.

A világirodalom legképmutatóbb szereplője, Molière *Tartuffe*-je, amikor nem tudja legyőzni Elmira iránti vágyát, önmagáról megfélemlítő szavakkal, sőt mozdulatokkal kezd udvarolni, igyekszik meghódítani vágyai hölgyét, akkor lelepleződik. Ha Molière, akkor természetesen *Don Juan*, a világtörténelem egyik legnagyobb csábítója, akit azonban sohasem „akcióban” látunk, hanem akkor értesülünk szerelmi kalandjairól, amikor felelősségre vonják elhagyott, becsapott szerelmei miatt.

A világirodalom egyik legszebb szerelmi drámájában, Schiller szomorújátékában a társadalmi konvenciók állják útját a fejedelem fia és a szegény udvari muzsikusként lány között szövődő szerelem kiteljesedésének. Rostand *Cyranóját* pedig rondasága gátolja abban, hogy lobogó, őszinte szerelmét Roxane viszonzozza. Csakhogy míg az *Ármány és szerelemben* a szerelem eleve tragikus kimenetelt ígért, addig a nagyorru Rostand-hős kőfőc vetélytársa nevében írt levelekbe önthette rajongó érzelmét.

Csokonai Karnyónéja a korához nem illő szerelmi epekedés miatt lesz nevetséges. Akárcsak Molnár Ferenc vénecske hősszerelmes színészt, Almádyt (alma!!), a *Játék a kastélyban*. Szép Ernő patikáriusát a szerelem

bénítja meg, majd teszi dicsekvővé. Tamási Áron énekes madarának, a kicsi Magdónak pedig a szerelem ad csodatevő erőt, s csak ő tudja elmozdítani a falat, s nem az irigy és számító vénlegények és vénlányok. Németh László reformerjeit a szerelmi meg nem értés akadályozza meg abban, hogy elképzeléseiket megvalósítsák. A *Tóték* Ágikáját az Őrnagy iránti szerelme teszi stréberré...

És ha a színpadi helyzet szerint elkerülhetetlen a testi szerelem ábrázolása, akkor miféle megoldás kínálkozik?

Többféle, amelyek közül a direkt ábrázolás a legkevésbé hatásos. Esetleg sokkal inkább célszerű az a változat, amit egy belgrádi előadás választott. Babel *Alkony* című drámájának van egy jelenete, amelyben a tagbaszakadt főszereplő meglátogatja vágyai könnyűvérűnek ismert hölgységét. A hatvanéves férfi, aki bárkit sikerrel győzött le, most bénán, tehetetlenül szemléli a nőt, aki félreérthetetlen mozdulatokkal ágyaz, készül a szerelmi együttlétre. Élvezettel paskolja meg a párnát, levetkőzik, kibontja a haját, kigombolja alsóingét, elővillan a melle, farral a férfi felé fordulva kipróbálja a sodrony rugózását. Majd odalép a mozdulatlanul álló férfihoz, és vetkőztetni kezdi, mint egy gyereket. Leráncigálja róla a bundát, majd otthagyja, visszamegy az ágyhoz, felfekszik, s amíg továbbra is a bénán álló férfit szóval, mozdulattal hívja magához, kéri, becézze őt... a férfi szófogadó készséggel megmozdul, felnyög, s hirtelen vágyakozással odaveti magát, teljes súlyával és tehetetlenségével ráborul a nőre...

Ebben a pillanatban elsötétül a színpad, a szobácska fehér falai, mint óriási madárszárnyak, felemelkednek a magasba. Körös-körül előtűnik, látszik a csillagos ég, a forgószínpad pedig lassú ritmusos mozgással ringani kezd. Miközben a rotáció a lassan a magasba emelkedő vasággal forog, a falak eltűnnek az éjszakában.

A szerelmesek a csillagok között „szállnak”.

Ennél szebb, hitelesebb s erotikusabb szerelmi jelenetet sohasem látam, s elképzelni sem tudok. Itt a szerelem az, ami a valóságban két ember egyé válása – költészetté fogalmazva.

