

„A látvány és a szó szintézisét keresem” Harag György-pályakép

NÁNAY István

nanay@ella.hu

**Abstract: „I am Looking for a Synthesis of Spectacles and Words”,
György Harag’s Artistic Career**

György Harag (1925-1985) has been one of the most significant theater directors of the twentieth century Europe. The site of his activity was mainly in Romania, but he directed often in Hungary and Yugoslavia also. At the beginning of his career his stagings were characterized by psychological realism, connected to Stanislavsky's name. In turn, after 1960 he sought to articulate the problems of the era using a more modern approach. The decisive change happened in 1971, when he staged the drama of István Nagy: Before the flood, in Târgu Mureş. This time, he neglected the representation of the traditional realist-naturalist milieu, and the action took place on an almost empty stage. From then on, Harag's performances were marked by their relationship with the Romanian and European tendencies of retheatralization. In his stagings the spectacle was as important as the dramatic text. As a consequence of this turn, the doublespeak, developed in Romania and Eastern Europe under the pressure of dictatorships, has prevailed in his performances.

Keywords: György Harag; Gábor Tompa; The Cherry Orchard; retheatralization.

Valahányszor lehetőségem van rá, elmondom, hogy színházi énemre döntően két rendező hatott, Ruszt József és Harag György. Ruszt mellett dolgoztam is, és csaknem mindegyik munkáját láttam, Haraggal viszont csak időnként találkozhattam, és értelemszerűen – mivel többnyire országhatárok választottak el bennünket, valamint csak 1972-től jártam több-kevesebb rendszerességgel Erdélybe – előadásainak csupán egy részével ismerkedhettem meg. Emberileg és művészileg sok mindenben különböztek egymástól, de két dologban nem: pályájuk során mindketten képesek voltak a gyökeres megújulásra, illetve egyikük sem lett iskolateremtő.

Mindketten megtiszteltek azzal, hogy feldolgozhattam írásban megfogalmazott hagyatékkukat; erről több kötetem tanúskodik. Ez alkalommal Harag György pályáját



próbálom felvázolni. Ám ne számítson az olvasó részletes és kronologikus pályaképre; összefoglalómban főleg a rendező gondolkodását meghatározó művészi döntéseket és fordulópontokat jelentő előadásokat igyekszem kiemelni. Azt szeretném érzékeltetni, hogy miért tartom Harag Györgyöt a huszadik századi (nemcsak magyar) színház egyik legjelentősebb, a kényelmes, biztonságos és sikeres rutint elutasító, folytonosan új utakat kereső alkotójának.

Megközelítésemben központi helyet foglal el Harag s a díszlet- és jelmeztervezői közötti kölcsönös alkotó viszony alakulása. Erről ő maga így emlékezett: „A hatvanas évek elején fedeztem fel, hogy díszlet és zene, világítás és kosztüm, tehát minden, ami hozzátartozik az előadáshoz, magával a rendezéssel egyenértékű. Az előadásaimban a díszlet- és jelmeztervező ma már olyan belső munkatárs, aki ott van minden próbán, és akivel együtt szüljük meg az előadás momentumait. Tehát nem játékeret ad, hanem az egész előadásban gondolkodik. Az első olvasástól kezdve. Nem az az érdekes, hogy plasztikailag (csak plasztikailag!) vagy praktikusán (csak praktikusán!) milyen a díszlet, hogyan néz ki a színpad. Csak az az érdekes, hogy miről kell szólnia az előadásnak. Ez ugyanolyan problémája a díszlettervezőnek vagy a zeneszerzőnek, mint nekem, a rendezőnek. Az egy színházi nyelvet beszélők csapatát kell megszervezni. Nem plasztikailag, hanem filozófiailag kell azonos hullámhosszon lenni. A gondolkodásban és a győtrődésben kell együtt lenni...” (Nánay, 1992, 175) Ez a felismerése egybeesett a román színház megújulásának, az úgynevezett reteatralizációnak a korszakával, aminek lenyomata különféle módon és mértékben végig kísérte Harag György pályáját.

Igen és nem a realista stílusra

Színészi és rendezői diplomájának kézbevétele után ígéretes karrier előtt állt Kolozsváron, hiszen a legfontosabb és a legnívósabb magyar nyelvű színház szerződtette, sőt tanársegédként bekapcsolódhatott a színészképzésbe is. 1953-ban mégsem ezt a biztos egzisztenciát választotta, hanem egy frissen végzett színészosztály hívására Nagybányán lett a kis társulat vezetője. A semmiből kellett működő színházat teremteni – ez a kihívás vonzotta. E kisvárosban, majd 1957-től Szatmárnémetiben, ahova az együttes átköltözött, egyszerre volt igazgató és főrendező, egy csapat összefogója és egy születő színház művészi arculatának formálója.

A színház és Harag munkáját egyaránt a kor hivatalos stílusa és alkotó módszere, a Sztanyiszlavszkij nevéhez kötött lélektani realizmus jellemezte, és ennek jegyében az együttes rövid idő alatt országos szinten is figyelemreméltó sikereket ért el. Harag szemléletére nagy hatást gyakorolt az 1955-ben Moszkvában töltött kéthónapos tanulmányútja, amelyről naplót is vezetett. Több mint ötven előadást látott, közülük jó párat még Sztanyiszlavszkij rendezett (*A kék madár*, *Három nővér*, *Éjjeli menedékhely*, *Anna Karenina*, *Holt lelkek*). Nem egy darabot többször is megnézett. A produkciók jelentős része azt a realista stílust képviselte, amit Harag is jól ismert. Sokszor ámulattal töltötte el a látottak magas színvonalát, a színészi alakítások cizelláltságát, a rendezői



koncepciók átgondoltsága, más esetben megdöbbenette ezen erények hiánya vagy a produkciók muzeális jellege. Ugyanakkor találkozott néhány olyan társulat munkájával is – mint például Peter Brook *Hamletje*, a Majakovszkij Színházban a névadó *Gőzfürdője*, a Sztanyiszlavszkij Színházban Bulgakov *Turbinék végnapjaija*, a Szatíra Színházban Majakovszkij *Poloskája* (sőt a Fővárosi Operettszínház ottani vendégjátékán Szinetár Miklós 1954-es *Csárdáskirálynő*-rendezése is), amelyek a formai és koncepcionális másságuk alapján megkérdőjelezték benne a realizmus mint korstílus egyeduralmának jogosságát. „Az előadás stílusa különbözik a többi színházétól. A mi általunk ismert »realista« fogalomtól is teljesen távol áll. Felhasználják benne a film, a zene, a karikatúra, a groteszk elemek, a tánc, a nézőkkel való beszélgetés, az agitáció eszközeit. A megírás módja is furcsa. A darab első része 1928-ban játszódik, a második pedig a kommunizmusban, 1978-ban...” – írta Harag például a *Poloskáról* (Nánay, 1992, 72).

Nyilvánvalónak tűnik, hogy a moszkvai út tapasztalatai is hozzájárultak ahhoz, hogy Harag György 1960-ban elhagyta Szatmárnémetit. Úgy vélte, hogy olyan előadásokat, amelyeket Szatmáron rendezett, bármikor képes létrehozni, de ez az önisméltés nem érdekli. Többször idézte Lucian Pintilie hozzá intézett kérdését („Te csinálsz a legjobb realista előadásokat. Tudsz valami mást is?”), ami végső soron felnyitotta a szemét. Másodszor is úgy döntött tehát, hogy a biztos, ám kényelmes egzisztenciáját felrúgja, és ismeretlen utakra indul. Azt kereste, hogyan tud a kor problémáiról a kor nyelvén fogalmazni. Ez a keresés több mint egy évtizeden át tartott. Ez idő alatt számos színházban megfordult, románokban is, magyarokban is, és Shakespeare-től kabarémsorig nagyon sokfélélt és nagyon különböző sikerrel állított színre. Bár díjakat is nyert, úgy érezte, előadásai korrektek, de konvencionálisak, lényegileg nem találja a színre állított darabok új és érvényes olvasatát.

Fordulat

1963-tól a marosvásárhelyi színház főrendezője lett, de először csak 1970-ben a román társulattal bemutatott Viktor Eftimiu-darab, *Az ember, aki látta a halált* premierjén érezte úgy, hogy rátalált igazi hangjára. A döntő fordulatot Nagy István *Özönvíz előtt* című darabjának egy évvel későbbi vásárhelyi rendezése hozta el. A mű ősbemutatójára 1937-ben Kolozsváron került sor, azt követően a két világháború közötti éveket ábrázoló, a középosztály egzisztenciális lecsúszását és a munkásmozgalom bontakozását tematizáló miliő-drámának nem volt jelentős repríze. Harag úgy kezdett próbálni, mint máskor: minden helyszínt hitelességre törekvő díszlettel jelzett, és ennek megfelelő játékmódot kért a színészekről is. Ám az idő előrehaladtával egyre jobban érezte: vakvágányra tévedt, ugyanis ezen a módon a darab sematizmusa erősödik fel, nem az, amiért vállalkozott a megrendezésére, hogy ugyanis az emberek elidegenedéséről, kapcsolattalanságáról, s az ebből fakadó tragédiákról beszéljen.



Egy nap leállította a próbákat, díszlettervezőjével, Florica Mălureanuval átdolgoztatta a díszletet. Kidobott csaknem minden bútort, valamint konkrét helyre és időre utaló elemet, s fehér falakból térbeli labirintust alakított ki. A falak között zegzugos, alig megvilágított térrészek bukkantak elő, s a fehér meg a sötét felületek izgalmas kontrasztot képeztek. A szereplők e labirintusban hol láthatóan, hol részben vagy egészében takarva jelentek meg, a párbeszédék időnként egy térben, időnként meg a falak által kialakított, különböző térrészben szólaltak meg. Néhány thonet szék és egy asztal elégnék bizonyult ahhoz, hogy minden helyszínt jelezni lehessen. Harag tehát eljutott a kvázi üres térhez, és ezáltal egy olyan játéktílushoz, amelyben nem a kisrealista megoldások domináltak. A színészek (Bács Ferenc, Tanay Bella, Lohinszky Loránd, Anatol Constantin, Illyés Kinga) a figuráknak az adott szituációkban való esszenciális létezését tudták megmutatni. Ahogy Harag erre később visszaemlékezett:

Amikor üres tereket használok, kevés díszlettel és minimális külső eszközzel, kevés zenével és semmi »hangulati elemmel« teszem, mert ha a színészek nem tudnak hangulatot teremteni, azt semmi sem pótolhatja.

Nánay, 1992, 148

Harag György ezzel elszakadt a maga számára már túlhaladottnak ítélt realista színházcsinálástól. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a szituációk realista szemléletű, az alakok motivációit feltáró módszerrel gyökeresen szakított volna, inkább azt, hogy ettől kezdve a realizmusnak egy más szintjét kereste, olyat, amelyben az általa „szerves életnek” nevezett, sűrített valóság jelenik meg. Eközben az európai és a román színházban uralkodó reteatralizációs törekvésekkel szinkronban rátalált arra a fogalmazásmódra, amelyben a szöveg, a látvány, az akusztikus megnyilvánulások és a színészi létezés-játékmód komplexitásából születik az előadás.

Ebbéli törekvésében ugyan nem volt egyedül, hiszen Szabó József (Odza) Kolozsváron és Nagyváradon vagy Taub János Temesváron és Bukarestben hasonlóképpen kereste a színházi nyelv megújításának lehetőségeit, de az ő pályájukon ez a kísérleti gondolkodásmód akkor és ott, más-más okból, csak részben teljesezhetett ki. A megújulás belső követelménye Harag további életútját alapvetően meghatározta. Ez többek között abban nyilvánult meg, hogy ettől kezdve az előadásainak övele csaknem egyenrangú alkotói a díszlet- és jelmeztervezők lettek, s közülük is többen a világszínvonalúvá érő román színház meghatározó művészei voltak (leggyakrabban Kőlonthe Zsolttal, Doina Levintával, Florica Mălureanuval és Edith Schrantz-Kunovits-csal dolgozott).

A hatvanas-hetvenes években ennek a megújulásnak olyan emblemikus rendezői mutatkoztak be legendássá vált előadásukkal, mint David Esrig (*Rameau unokaöccse*, 1968), Andrei Șerban (*Julius Caesar*, 1969), Liviu Ciulei (*Leonce és Léna*, 1970), Radu Penciulescu (*Lear király*, 1970), Lucian Pintilie (*Revizor*, 1972). Ez a kivételes művészi robbanás azonban hamar és kényszerűen lecsengett, mert a *Revizort*



pár előadás után betiltották, s ezzel húsz évre felfüggesztődött a román rendezői színház. Az általuk megtestesített reteatralizáció, a kettős beszéd módszere, a művészi aktualitás megjelenítése a Ceaușescu-hatalom kiteljesedésének időszakában több volt, mint művészi útkeresés. Nem véletlen, hogy e rendezőknek el kellett hagyniuk Romániát. Harag maradt. És akkor is maradt, amikor a diktatúra elől egyre több magyar színházi alkotó is a kivándorlást választotta. (E maradás megrázó művészi lenyomata Harag utolsó rendezése, a marosvásárhelyi román társulattal bemutatott *Cseresznyéskert* volt, amelyről később részletesen szövegek.)

A román és a magyarországi színházat akkor is, azóta is szokás oly módon összevetni, hogy míg a magyar előadásokat alapvetően a realista-naturalista színi hagyomány determinálja, a románokat a stilizáció, a commedia dell'arte, az avantgárdizmus jellemzi. Mint minden összehasonlítás, ez is sok szempontból sántít, az azonban kétségtelen, hogy Harag György magyarországi bemutatkozása ékesen bizonyította a kétféle színházi kultúra közötti lényeges különbségeket. Az *Özönvíz előtt* ugyanis Harag 1977-ben parádés szereposztással (Kállai Ferenc, Bodnár Erika, Kálmán György, Sinkovits Imre, Vörös Eszter) megrendezte a budapesti Nemzeti Színházban is. A térkonceptió ugyanaz volt, mint Marosvásárhelyen, ám míg ott a színészek tudtak alkalmazkodni az új koncepcióhoz, itt nem igazán. S nemcsak a színészek idegenkedtek az általuk megszokottól eltérő rendezői koncepciótól, a kis játékaik (vagy ahogy Harag nevezte: „zsójük”) elvételétől, a szokatlan tempó- és ritmuskívánalmaktól, de a közönség is felemás módon, kissé hidegen és értetlenkedve fogadta a produkciót.

Barta Lajostól Páskándi Gézáig

Vásárhelyen az 1973-as Harag-rendezés még radikálisabban szakított az előadáshagyománnyal. A naturalista dráma legjellegzetesebb hazai képviselőjének, Barta Lajosnak a *Szerelem* című művét szokás a magyar *Három nővérem* titulálni, de Harag elvetette a kötelezően zsúfolt és részletező szobadíszletet. A próbák során ezúttal is áttervezte az előzetesen elképzelt naturalista díszletet, s végül a színpadot függönyök és tükrök-ablakok félköre keretezte. A nagy és üres térben egyetlen fotel állt (díszlettervezők: Florica Mălureanu és Kölönte Zsolt). A színészek ebben a térben végképp csak magukból, a testi jelenlétükből tudtak építkezni, s mivel hiányoztak azok a kellékek, amelyek máskor megsegítették a szituációk felszínes jelzését, sokkal sűrűbb és intenzívebb lelkiállapotokat éltek meg és mutattak be. Komoróczyt, a főszerepet játszó Lohinszky Loránd alakításában született meg a maga teljességében az a groteszk ábrázolásmód, amit Harag már évek óta keresett, s ami a későbbi munkáiban (többek között a Csehov-előadásáiban) stílusának egyik jellegzetessége lett. A három Szalai-lány kilátástalan helyzetét, reménytelen jövőjét az összefogódzkodó, majd szétrebbenő színésznők (Szamosy Kornélia, Farkas Ibolya, Illyés Kinga) vissza-visszatérő, közös egyéni tánca érzékeltette.



A mozgás a további munkáiban is kiemelt fontosságú volt. Például *Az ember tragédiájában* (1975, Marosvásárhely) a nagyszámú tömeg és a nagy méretű, lépcsőkből variálható díszletelemek mozgatása nemcsak a folyamatosan változó látványvilágot határozta meg, de a mű értelmezésének is kulcsa lett (díszlettervező: Romulus Feneş).

A Marosvásárhelyen megalapozott művészi látásmódja igazán mégsem ott, hanem Kolozsváron teljesedett ki, ahol 1975-től haláláig az Állami Magyar Színház főrendezője volt. 1973-ban még vendégként rendezte meg Páskándi Géza *Tornyot választokját*. Az író az Apáczai Csere Jánosról szóló művében a rá jellemző abszurdoid, a lélektani és a történelmi dráma szintézisét teremtette meg, és Harag – Különte Zsolt üres, hátrafelé emelkedő és a piszkos sűrű deszkafalakkal határolt terében – mindhárom réteget kibontotta. Legemlékezetesebb a két lábatlan koldusnak az emelkedett hangvételű főrésszel kontrasztba állított, csaknem az egész első felvonást kitöltő jelenete lett, amelyben a két színész (Vadász Zoltán, Pásztor János) pontosan megkoreografált szüntelen mozgásban, szitkozódva és hazudozva várja, mikor ugrik le a torony tetejéről a fenn zajló hitvita során sarokba szorított tudós. Ez az előadás már messze nem, vagy nem csak a formai megújulásról szólt, hanem arról, hogy a szabad szellem a II. Rákóczi György önkényének szorítása ellenére is megtarthatja belső szabadságát, igaz, ez alkalommal némi hazugság árán.

Harag György a kolozsvári éveiben fogalmazta meg, hogy legfontosabb feladatának tartja a közelmúltbeli és kortárs erdélyi írók műveinek bemutatását. Hitvallását beteljesítette, amikor olyan szerzőket segített színpadra, mint Molter Károly, Asztalos István, Bajor Andor, Bogdánfi Sándor, Csiki László, Huszár Sándor, Lőrinczi László, Szabó Lajos, Tomcsa Sándor. És mindenekelőtt Sütő András.

(Közbevetőleg: Miközben a múlt év november 13-án tartott online Harag-konferencián elhangzott referátumom írott változatán dolgoztam, a magyar televízió sugározta Harag egyetlen magyarországi tévé-filmjét, amit 1976-ban Asztalos István *A fekete macska* című drámájából készített (díszlettervező: Különte Zsolt). Egy évvel korábban a darabot rendezte Kolozsváron. Tanulságos összevetni a két verziót. A színházban ismételen üres volt a tér (díszlet- és jelmeztervező: Puskás Sándor és Pongrácz Antónia). Csak az életet gúzsba kötő, a tragédiához vezető hagyományokat megtestesítő Anya széke uralta a színpadot, amelyben Orosz Lujza az egész darabon keresztül, mint egy paraszt sorsistennő ült, onnan figyelte és felügyelte a többiek tetteit. A tévében is osztatlan és semleges, de fagerendákkal, oszlopokkal tagolt térben játszódott a cselekmény. A nyomasztó hangulatot azonban nem az anya központi figurája és szerepe biztosította, hanem a nagyon erős közelképek és a kitarított, már-már vontatottan lassú tempó, a képernyőn ritkán előforduló hosszú csendek. Harag megtalálta a mű tévés megjelenítési módját is.)



Sütő-trilógia

Harag György már korábban is rendezett Sütő-darabot (*Pompás Gedeon*, 1967, Marosvásárhely), de valódi színpadi együttműködésük a kolozsvári éveire esik. Főrendezői bemutatkozása 1975-ben az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* volt, amit egy évvel később a *Csillag a máglyán*, 1978-ban pedig a *Káin és Ábel* követett, s e trilógiához kapcsolódott 1981-ben *A szuzai mennyegző*. (1977-ben – Hunyadi Andrással közösen – Marosvásárhelyen színre állította még a *Vidám sirató egy bolyongó porszeméretet* is.) Az egymást követő három előadás ténylegesen trilógiává szerveződött. Összefűzte őket a művek gondolatisága, és többször ciklusban, egymást követő napokon is színre kerültek (például a kolozsvári színház 1980-as budapesti vendégjátékán). Sütő színpadi művei lényegüket tekintve történelmi vagy a történelem egyes eseményeit alapul vevő vitadramák, ennél fogva bennük a szónak van primátusa. A magyar irodalomtörténetben az effajta daraboknak nagy hagyományuk van. Sütő András, mint más művében, a drámáiban is a lelkiismeretébresztő, a mindennemű elnyomás ellen a hitével, meggyőződésével és igazságérzetével küzdő ember társadalmi és történelmi felelősségére intő írói magatartást testesíti meg. Ám ezek a drámák, amelyek középpontjában a dilemma, mint dramaturgiai mag áll, a maguk teljességében az irodalmi-interpretáló színház módszereivel teljesíthetők ki. Nem véletlen hát, hogy a rendezői színház korszakában e művek fokozatosan háttérbe szorultak.

Harag György számára éppen a súlyos igazságok emelkedett, már-már patetikus kimondása és ezek teatralizálási lehetősége közötti ellentmondás jelentett művészi kihívást. Sütő hozzájárulásával úgy alakította-tömörítette a drámák szövegét, hogy az író igazsága ne csak szóban, hanem a színházi alkotás egészével hasson a nézőre. E drámák főhőse (Kolhaas, Szervét Mihály, Káin) lázadó, aki igazát egy tényleges vagy arctalan hatalommal szemben próbálja érvényesíteni, és eközben összeütközésbe kerül a társával is (Nagelschmidt, Kálvin, Ábel), aki más utakat keresve, nem nyílt konfrontációval próbálja a közös célt elérni. Ehhez a dramaturgiai modellhez Haragnak olyan játékstílust kellett találnia és kidolgoznia, amelyben szintézisre jut a szenvedélyesség és az intellektualizmus, a metaforikusság és a valóság-hűség, a pszichológiai hitelesség és az attraktivitás. E trilógiára éppen úgy, mint az ezt követő rendezéseire érvényes az, amit a győri *Vihar* egyik próbáján mondott: „Az utóbbi munkáimban túlbujánzódtam a látvány, ezért most a látvány és a szó szintézisét keresem” (Nánay, 1992, 231).

A három dráma három külön világ. Ennek megfelelően alakult az előadások látványvilága és rendezői eszközrendszere. A legmozgalmasabb Heinrich von Kleist *Kolhaas Mihály*-elbeszélése nyomán írt *Egy lócsiszár virágvasárnapja*, nem meglepő hát, hogy ennek színre állításában érvényesült legkomplexebben Harag víziója. Mircea Matcaboji díszlete hatalmas, sötétbarna faépítmény, ami a vasalatokkal, láncokkal és egyéb fémelemekkel együtt komor hangulatot áraszt és a bezártság érzetét sugallja. A hátsó fal, akár egy óriási kapu, rajta egy kisebb ajtó is van, ezen közlekednek az egyének, de a nagy kaput törik rá Kolhaasékra a fegyveresek. A kezdeti várakozásteli



légkört véres és vészjósló epizódok követik, ám Sütő és Harag gyönyörű leleménye, hogy a külső világban zajló zaklató események közepette is lehetőséget adnak a tisztza szerelem, a belső béke, a megbonthatatlan egymáshoz tartozás megnyugvásának. Az *Énekek éneke* szövegével vall szerelmet Kolhaas (Héjja Sándor) feleségének, Lisbethnek (Sebők Klára). Az előadásra és Harag más munkáira is jellemző ellenpontozás egyik legszebb példája ez a vallomás. A harmadik felvonásban, Tronkai Vencel báró várában hatalmas, hosszúkas, nehéz faasztal körül folyik a dárídózás, azon táncol az urak szórakoztatására kényszerített apáca, amikor a hátsó falat bedöntve megjelenik Kolhaas és serege. Következne a lázadók és az urak közötti közelharc, ám elmarad az ilyenkor szokásos alibivívás és -kézítése. A falledöntés sokkoló látványa és robaja után néma csöndben áll egymással szemben a két fél. Az akcióknál és az írói szövegnél sokkal erősebben fejezi ki ez a kép a jelenet lényegét. Az utolsó jelenetben, Kolhaas Mihály tárgyalásán a régi barát és bizalmas, Müller Ferenc (Péterffy Gyula) hirdeti ki az ítéletet, miközben hallatszik a bitófa ácsolásának hangja. Az előtérben a leláncolt Kolhaas, a háttérben felemelkedik a fal, és mögötte ott a bitó. Nincs patetikus búcsúzás, ismét a kép beszél. Az előadást a Kolhaas-ballada keretezi, amit Harag egyik állandó színésze, Vadász Zoltán a sötét színpadon, csupán egy reflektorral megvilágítva mond el. A befejezéskor azonban ott van Kolhaasék kislánya is, a jövő letéteményese. De milyen jövő várhat rá ezekben az ordas időkben? – kérdezi a zárókép és az előadás.

A *Csillag a máglyán* középpontjában Kálvin és Szervét vitája áll, ami nem kínált látványos rendezői és scenikai megoldásokat. Ezúttal is masszív, komor és zárt díszletkonstrukció ad keretet e vitának. Tóth László festőművésznek a fából készült falakkal, sodronyok és kötelek hálójával, bitófákkal keretezett tere egyszerre szolgálta Kálvin lakása, börtön és tárgyalóterem helyszínéül. Kiemelt szerepet kapott a világítás és a hangok, zenék és csendek együttese (például a tárgyalóterem ülőkéinek csattanása, az emberi hangok zeneisége, ami a hangerő és a hangszínek tudatos kompozíciójából született meg). A puritán közegben is metaforikus képek születtek. A börtön-jelenetekben Kálvint és Szervétet hosszú lánc köti össze, jelezve: minden hitbeli és taktikai ellentétük ellenére elszakíthatatlanok egymástól. Vagy a tragikus végkifejletet előkészítő tárgyalás-képben az irreálisan magas szószék-emelvényen vádbeszédét prédikáló Kálvin és a színpad előtérében láncra vert, egyre hiábavalóbban védekező Szervét ellenpontozott beállítás.

A legelvontabb és egyben a leglíraibb mű a *Káin és Ábel*, ezt lehetett legnehezebben teatralizálni. Míg az előbbi két előadásra a sötét színárnyalat volt jellemző, erre a sugárzóan világos. A díszlettervező, Nagy Endre kopár, kősvatagba helyezte a történetet, s a cselekmény előrehaladtával a kövek közötti térrészeket először „víz” borította, majd a harmadik részben (az író szavával: jajkiáltásban) sárga búzatenger. Harag művésztörténeti utalásokkal teli kompozíciókat tervezett (például az előadás kezdetekor a két testvér egymást ölelő, de a gyilkosság mozdulatát is előrevetítő póza, vagy az, ahogy Káin és Arabella a színpad két szélső pontjáról megpillantja egymást).



A Sütő-trilógia darabjai önmagukban is fontos, a kisebbségi léthez, a nyelvben és hitben megmaradáshoz jelentősen hozzájáruló művek, de együtt még erősebb hatást fejtettek ki. Harag György egymásra épülő és egymásból táplálkozó rendezései élővé és átélhetővé tették az olvasmányélményt. Láttam Kolozsváron is, Budapesten is a trilógiát. Tanúsíthatom, hogy Magyarországon „csak” a kolozsváriak vendégjátékának kijáró nagy lelkesedés fogadta az előadásokat, Erdélyben viszont egészen különös hangulatuk volt a produkcióknak. Áhítat, titkos összenézések, visszafojtott reakciók, súlyos csöndek jelezték: a közönség minden szónak, minden gesztusnak a jelentését értette, érezte és visszaigazolta. Ugyanakkor az előadások formavilága megosztotta a nézőket, jócskán voltak olyanok, akik soknak találták Harag expresszionista műmegközelítését, egyes, a naturalizmus határát súroló effektusait, a felfokozott tempót és hangerőt, a szöveg megnyirbálását. Ami viszont osztatlan sikert aratott, az a színészi játék volt.

Kolozsváron Harag kialakíthatta azt a társulati magot, amelynek tagjaival azonos művészi nyelvet beszélt. Egyes rendezéseiben a teljes együttessel dolgozott, de még akkor is a főbb szerepeket elsősorban a szűkebb színész-közösségének tagjaira bízta. Csaknem minden rendezésében fontos szerepet játszott Héjja Sándor, akinek partneréül a Sütő-trilógiában két régebbi társulatának meghatározó színészt, Csíky Andrást, illetve Lohinszky Lorándot állította. E színészek alkatilag is megtestestítették a drámai figurákat, azaz Harag egyik erőssége a szereposztás volt.

Ezzel nem egyszerűen azt a közkeletű színházi mondást igazolta, hogy „a jó szereposztás fél siker”, ennél többről van szó: a rendező meglátta a színészen a szerepre való alkalmasság lehetőségét, és ezt a lehetőséget közös munkával valósággá is váltotta. Próbáit látogatva ennek a munkának a győtelmeit is, győzelmeit is megtapasztalhattam. Azt is, hogy Harag miként tette alkotó partnerévé a színészt. (Emlékezetes számomra, ahogy Csiki László *Öreg házának* próbáján megfeneklett a szerelmespár utolsó felvonásbeli jelenete. Míg a darab nagy részében a dialógusok jól jellemezték az idősebb figurákat, a fiatalok párbeszéde papírosízű, sablonos volt. Nem csoda, hogy a két színész kínlódott a színpadon. Harag, szokásához híven, leállította a próbát, s azzal küldte el a színészeket, hogy dobják el a példányt, és saját szavaikkal teremtsék újjá a szituációjukat. Egy óra múlva megszületett az első variáns, amit már lehetett fejleszteni, módosítani, továbbépíteni.)

Tehát nemcsak a már említett *Özönvíz előtt* és *Szerelem* esetében állította le a próbákat, hogy pár nap múltán gyökeresen más koncepcióval folytassák a munkát, hanem a rendezéseinek elmaradhatatlan jellemzője volt annak az önmagában való kételynek a felvállalása és megosztása, ami minden alkotás elengedhetetlen velejárója. De, amikor azt mondta, hogy „most nem jut eszembe semmi használható”, az nem a képesség, a felkészültség vagy a fantázia hiányát jelentette, hanem azt erősítette, hogy a próba a szó értelme szerint valóban a próbálkozás, a keresés állapota, amiben akadhatnak olyan nehézségek, amelyek megoldásához nem szabad, nem érdemes és nem tisztességes a sokaknál szokásos azonnali rendezői alibi-válaszokra hagyatkozni.



Természetesen, mint minden választásnak, a szereposztásnak is van hibaszázaléka, tehát Harag döntései sem lehettek mindig tökéletesek, aminek voltak objektív okai (olyan társulattal dolgozott, amelynél az adott lehetőségeken belül kellett az optimumot megtalálni), de elfogultságból (egyes színésről többet feltételezett, mint amennyit képes volt megvalósítani) vagy pedagógiai megfontolásból (a színészeire fokról fokra nehezebb és bonyolultabb feladatokat bízott, amiket az nem biztos, hogy az adott pillanatban még teljes megelégedettségére tudott teljesíteni) következők is.

Kolozsvári évtized

Életének utolsó évtizede pályája csúcscszakaszának tekinthető. Ezt igazolják egyrészt a kolozsvári rendezései, másrészt ekkor bontakozott ki magyarországi és vajdasági munkássága is. Kolozsvári korszakát olyan előadások fémjelzik, mint a már említett kortárs szerzők bemutatói (például az 1978-as *Öreg ház*), vagy többek között az *Éjjeli menedékhely* (1979), a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* (1980) vagy a *Csongor és Tünde* (1984). Csiki László tragédiája az öreg ház sorsán keresztül az elmúlásról, a hajdani értékek devalválódásáról és az apa és fia generációjának feloldhatatlanul eltérő világnézetéről szól. Harag művészi megújulásának egyik forrása az üres térben rejlő lehetőségek felismerése volt, ám az *Öreg házban* Tóth László díszlettervezővel úgy telezsúfoltatta a színpadot, hogy a sok bútor és kacat között alig lehetett járni, hát még leülni, megpihenni. Az előadás önéletrajzi elemekkel átszőtt produkciónak is tekinthető, hiszen Harag gyerekkori emlékei nemcsak a látványban jelentek meg, hanem az idős figurák kinézésében és viselkedésében is.

Gorkij művének sajátos olvasatát adta Harag, amikor az egész színpadot beborító földgömbszelet, valamint az azt körülölelő ikonosztáz alkotta az egész társulat, valamint sok-sok civil statiszta által megelevenített dráma képi világát (díszlet: Kölönte Zsolt, jelmez: Doina Levința). A színpadi események és a figurák értelmezésében is szakított a mű (különösen az ötvenes-hetvenes évekre szinte kötelező) előadástörténeti hagyományaitól, ugyanis nála egyetlen szereplő sem vált „pozitív hőssé”. Ő elsősorban a darabban fellelhető szenvedéstörténetet bontotta ki és riasztó helyzetjelentést adott az emberi nem természetéről (ennek legszebb példája az, ahogy az elhunyt Anna holttestét a színpadon lévő száz ember „beletapossa” a földbe, vagy amikor Vászka Pepel arra készíti a Bárót, hogy egy kis vodkáért térden állva ugasson, de nemcsak ő, hanem a menedékhely minden lakója „lemegy kutyába”, és félelmetes ugatókórus szólal meg). Móricz Zsigmond idilli vígjátékában a rendező a szereplők drámáját hangsúlyozta és az előadást az I. világháború idejére tette (a darab alapjául szolgáló regény 1916-ban jelent meg!). Vörösmarty színjátékát pedig egy játszótér közegében, kortárs fiatalok közötti szerelmi történetként vitte színre (Az előbbi díszlettervezője Manea-Rác Klára, az utóbbié Edith Schrantz-Kunovits).



Caligula helytartója

Ahány előadás, annyiféle megközelítés, de mindegyikre igaz, amit egy írásának címéül választott: „Keresem a színház titkát”. (Nánay, 1992, 173) Ez az attitűd jellemezte az akkori magyarországi és vajdasági előadásait is. Gyulán 1978-ban Székely János *Caligula helytartóját* állította színpadra. Megint egy vitadráma, amelyben a római helytartónak, Petroniusnak rá kéne vennie a jeruzsálemi zsidókat, hogy vigyék be templomukba a császár mellszobrát, ám Barakiás főpap szelíden, szívósan, az érvek csatájában legyőzi ellenfelét. Szabadtéren, a gyulai vár udvarában kialakított színpadon, tehát minimális scenikai lehetőségek mellett kellett létrehoznia az előadást, amelynek két főszerepét Őze Lajos és Lukács Sándor játszotta. Eredetileg Harag Őzével egy korosztályba tartozó színészekkel (Kálmán György és Darvas Iván) képzelte el az előadást, de egyeztetési problémák miatt fiatalított, így került be a társulatba Lukács, és a harmadik nagy szerepre, a Róma és Jeruzsálem közötti kétkulacsos hírvívő Deciuséra Verebes István. Ez a csere új dimenziót adott a drámának. Ha ugyanis Barakiás egy pályája delelőjén vagy azon túl lévő embert győz meg arról, hogy válassza a „tétlen ellenállást”, az kevésbé tragikus döntés, mint ha ezt egy fiatalember teszi, aki ezzel a lázadást és annak minden következményét is vállalja. Az események végső kimenetelét követően azonban nem a pályája derékba törésével kell szembenéznie, hanem élete értelmének megkérdőjeleződésével önmaga és a világ előtt.

Harag és Kölönte Zsolt díszlettervező kihasználta a vár adottságait és főleg fénnel emelte ki a figurákat vagy helyzeteket. Egy karosszék és a várfalon két kereszt – ezek voltak a fontosabb kiegészítő elemek. Valamint a legfontosabb: egy jókora, több ember által hurcolászt hordszék, amelynek kis rekeszében helyezték el a kisméretű szoborfejet. Ez a szerkezet és benne a kézilabda méretű arany szobor érzékletesen kifejezte a Petronius számára kijelölt feladat lényegét. Az, hogy a katonáknak mit jelentett a császárt jelképező tárgy, jól jelzi, hogy szabadidejükben fociztak a fejjel.

Harag a kolozsvári, szabadkai és magyarországi színészeket olyan egységes társulattá tömörítette, amely szinte önállóan képes volt tökéletesen lebonyolítani az előadást (például Pécsen a Barbakán egészen más terében és adottságai közepette néhány eligazító instrukció után úgy játszottak, mintha eleve oda készült volna a produkció). Harag a próbákon itt is folyamatosan újraértékelte a saját elképzeléseit, többek között a főpróbán állította meg az előadást, mert elégedetlen volt az árulással egymást vádoló szárnységeket jelenetével. Rövid ideig sétált fel-alá, majd a két színészt (Héjja Sándor és Hegedűs D. Géza) felküldte a várfalra a keresztetek mellé, és ott kellett elmondaniuk a párbeszédüket. Frenetikus hatása lett a jelenetnek, mert egyrészt a színészek kiemelt helyzetbe kerültek, másrészt előrevetítette Lucius és Probus végétét.

Székely János a zsidók sorsában mindennemű kisebbség kiszolgáltatottságát, de a helyzetük elviseléséhez nélkülözhetetlen morális tartását is ábrázolta, ugyanakkor a közösségükön belüli viszályokat is hangsúlyozta. Az ősbemutató pedig nemcsak egy világklasszis író és nagyszerű drámáját ismertette meg a magyar közönséggel, hanem



felelősítette és átélhetővé tette mindazt, ami az írott műben kristálytisztán, filozófiai igényrel és költőien van megfogalmazva.

Győri rendezések

A következő magyarországi munkái Haragot Győrbe szólították. Elsőnek Osztrovszkij *Viharját* rendezte meg, ezt követően pedig a színház akkori névadójának, Kisfaludy Károlynak a darabjaiból állított össze egy különös produkciót. A *Kisfaludy-játék* 1980-ban olyan technikával készült, ami jó két évtizeddel később lett szélesebb körben használatos. Nem volt kész darab, hanem a próbák során alakult a szöveg is, a cselekmény és a rendezés is. Amit az egyik nap rögzítettek, abból fejlesztették tovább a jeleneteket, s a következő nap vagy ebből az új variációból dolgoztak, vagy elvetették, és új megoldásokat kerestek. Csak az utolsó napokban alakult ki, hogy a különböző darabokból vett jelenetek milyen sorrendben, milyen összekötő epizódokkal kiegészítve adják ki a premieren látható verziót. Az első felvonásban történelmi drámákból vett epizódok (*Stibor vajda, Tatárok Magyarországon*), valamint a két legismertebb vígjáték, *A kérők* és a *Csalódások* összefésült jelenetei kaptak helyet, a második felvonásban pedig a modern inkvizíciós történetként, avagy jólismert koncepciók perként felfogott *Zách Klára* című tragédia. A társulat mindvégig a színen volt, de csak azok léptek a középen álló dobogóra, akik éppen szerepeltek. Az előadásban újra meg újra feltűnt egy alak, aki jókora fehér gipsz Kisfaludy-szobrot cipelt. Szeretné valahová letenni, de mindig útban van. A rendezés ezzel a motívummal is példázta, hogy a holt irodalmi emlékezés helyett az írónak és műveinek élő színházi megidézésére vállalkoznak. A befejezéskor a színészek a dobogó egyik sarkán elhelyezett szobor előtt tisztelegve hajoltak meg: a múlthoz való viszony két formája összeért. (Díszlet: Meller András, jelmez: Tordai Hajnal.)

Míg a *Kisfaludy-játék* mozgalmas, sok szereplőt felvonultató, számos effekttel élő előadás volt, az egy évvel korábbi *Vihar* a jelentős kolozsvári rendezések világával rokonítható. Osztrovszkij drámájának fő figurája, a férjes asszony Katyerina egy bigott kisváros még bigottabb családjából próbál menekülni a szerelembe, de lelkiismerete erősebb az érzelmeinél, ezért nem kerülheti el végzetét: öngyilkos lesz. Haragot ebből a tipikusan 19. századi orosz történetből az emberi viszonyok sokrétegűsége, a társadalom túlhaladott szabályrendszerének embertelensége, a látszat és a valóság kettősségének feloldhatatlansága érdekelte. Az, ami a 20. század emberének is oly ismerős.

A dráma szövegét, a színészek közreműködésével, erősen megrostálta, és olyan teret kért Najmányi Lászlótól, ami lehetővé teszi a lényegére húzott szövegből kibontható nagy és erős képek megkomponálását. A színház magyar viszonylatban hatalmasnak számító színpadának szintén nagy forgójára a díszlettervező roppant magas fa alkotmányt állított, ennek egyik fele Kabanováék szobájának a deszkafala, a gerendákból rótt, zugokat rejtő, megmászható másik fele pedig a külvilág (kert, a város főtere, utca stb.) jelzésére szolgált.



Ebben a közegben roppant erős képek születtek. Kabanova, a fia, a lánya és a menyé, Katyerina egy hatalmas asztal négy oldalánál foglal helyet, közöttük több méteres távolság. Szótlanul esznek, ha a család nagyszőnyege szűkszávúan kérdez vagy mond valamit, a többiek egy-egy szóval válaszolnak. Lefojtott feszültség, elviselhetetlen légkör. S a háttérben, a magas deszkafalban lévő kis ajtó mellett kuporog a riadt szemű cseléd lány. Máskor zarándoknok tucatja körében ül szobájában Kabanova, az asszonyok óriási terítőt hímeznek, miközben intrikálnak vagy ájtatoskodnak. A főtéren, a templom előtt negyven statisztá részvételével hullámszik fel-alá a vasárnapi tömeg vagy csődül össze, miután Katyerina a Volga vizébe vetette magát. Töröcsik Mari fantasztikus alakítást nyújtott, ő és Harag azonnal megtalálta a közös hangot, s ez érződött az előadás minden pillanatában. A falu ezermestere, mint valami modern Ikarusz, maga szerkesztette repülő masinával próbál felemelkedni, s amikor lezuhan, csak a szintén a társadalom peremére került, láb nélküli, mankója segítségével vonszolódó nyomorék siratja. Az ezekhez hasonló képekből összeálló előadásban a színészi alakítások mindegyikét kivételesen erős jelenlét, a stilizáltság és a lélektanilag hiteles realizmus kettőssége jellemezte. Erről próba közben Harag azt mondta, hogy „nem érdekel az, amit én konyharealizmusnak nevezek, tehát hogy kitaláljuk: a fény itt jön be, ez a szereplő ott áll, a másik amott ül. Ha tehát ebben a próbafázisban azt kérdeitek, hol jön be Varvara, azt kell felelnem, hogy még nem tudom, mert nem a bejövés logikája, hanem Varvara állapota érdekel. Sosem a szereplők múltja, mindig csak az állapota.” (Nánay, 1992, 230) A rendezés nem tagadta meg a történet orosz gyökereit, ugyanakkor hangulatában, visszafogottságában, titokzatosságában és poézisében sokat merített Garcia Lorcaból.

Csehov-trilógia Újvidéken

Harag György 1969-től csaknem a haláláig rendszeresen rendezett a Vajdaságban. Bár már korábban is próbálkozott Csehov színpadra állításával (*Platonov szerelmei*, 1968, Marosvásárhely), valamint a moszkvai tanulmányútján számos jelentős és kevésbé emlékezetes Csehov-élménye volt, az orosz drámaíróval igazából Újvidéken találkozott. Itt, miként Kolozsváron a Sütő-művek, három Csehov-előadása fonódott össze trilógiává: a *Három nővér* (1978), a *Cseresznyéskert* (1979) és a *Ványa bácsi* (1981). Csak a *Ványa bácsi* játszódtott hagyományos színpad-nézőtér elrendezésben, a másik két esetben a közönség a színpadon foglalt helyet.

A *Három nővér* három oldalról körülült, és a nézőtér felé nyitott játéktérét fehér vászon lepel borítja, ami alatt vastag, rugalmas anyagból készült hepehupás szőnyeg van. Ezen az egyenetlen talajon csak nagyon bizonytalanul lehet állni és járni. Ezt a nézők is megtapasztalhatták, mivel a székükhöz csak a játéktéren át tudtak eljutni. A színpadról az előszínpadra telepített sásoson, illetve a nézőtérben át egy palló vezet a sötétbe. A játéktéren asztal néhány székkal, fotel, hintaszék, magas álló ingaóra, napernyők, zongora látható, jelezve: egyszerre vagyunk külső és belső helyszínen



(dízlettervező: Kölönte Zsolt). A kezdő jelenetben a nővérek a földön, a kisebb-nagyobb mélyedésekben ülnek vagy fekszenek, Mása feketében olvas, a kékruhás Olga napozik, a fehérbe öltözött Irina a napernyőjével játszadozik. Csebutikin elfoglalja a fotelt, Tuzenbach pedig a hintaszéket. Hosszú csend után szólal meg Olga. A jelenetkezdés békés idillt sugároz, amit a színpad szélén horgászó Szoljonij tör meg, amikor Lermontovot idézve egy fickándozó halat hajít a többiek közé. Az előadásra az oldott és idegesítő epizódok ellenpontosított egymásutánja jellemző. A szivacstalaj nem csupán a játék és a mozgás jellegét befolyásolta, hanem mindenekelőtt jelképes értéke volt: Natasát és Szoljonijt kivéve mindenki bizonytalanul tudott csak járni-kelni, és ez jól érzékeltette Prozorovék és a többiek létbizonytalanságát és reménytelenségét. Példa erre Tuzenbach Irinához intézett vallomása, amikor a fiatalember elragadtatása közben elveszti egyensúlyát és négykézláb folytatja áradozását – a bensőséges jelenet ezzel groteszk komikumba fordul, s egyben e féloldalas érzelem lényege is feltárul. A *Cseresznyés kert* hasonló térelrendezésben bonyolódott, mint a *Három nővér*, de ezúttal nem nehezítette a járást szivacstalaj. A nézőtér széksoraira fektetett palló itt is fontos szerepet töltött be, ám a sások jelezte mocsaras táj helyett a nézőtérre helyezett sok-sok kis, fehér vázsonnal borított gömböcske mint virágzó fácska utalt a cseresznyés kertre (dízlettervező: Doina Levința). Az előadás kezdetekor Firsz lassan végigcsoszog a nézőtéri pallón, megérkezik a színpadra, ahol itt-ott egy-egy alvó ember és középen egy nagy, piszkosfehér lepellel borított kupac van. Az öreg szolga egy régi színházi látcsóval fürkészi a távot: várja a gazdáit. Benépesedik a színpad, leszedik a leplet, s előbukkan a szekrény, gyerekbútorok, játékszerek, a babakocsi. Felébresztik Lopahint, és méltósággteljesen bevonul Ljubov Andrejevna vezetésével a társaság. A vonulás visszatérő eleme az előadásnak. A második felvonás kezdetekor mindenki a pallón át érkezik. Lassú léptekkel halad elől Ranyevszkaja és Gajev, utána kettesével-hármasával a többiek, a sort Firsz zárja. Az erdei jelenetben a fiatalok idillje a színpad egyik sarkában játszódik, míg a testvérpár egy ló nélküli homokfutóra ül fel, az asszony nagy napernyője eltakarja őket. Amikor a fiatalok távoznak, Lopahin elérkezettnek véli az időt, hogy komolyan tárgyaljon a birtok eladásáról, de amikor javaslatára Ranyevszkaja és Gajev nem reagál, elkapja a szekér két rúdját és hirtelen mozdulattal körbeforgatja, hogy felrázza tespedtségükből a tulajdonosokat. A homokfutó később Trofimov és Ánya epizódjában is szerephez jut, amikor a fiú arról szónokol, hogy ők fölötté állnak a szerelemnek. Felülteti Ányát a kocsira, eléje fogja magát, de meg sem tudja mozdítani. E két momentum jól érzékelteti, hogy ki az, aki csak szónokol a jövőről, és ki az, aki alakítani is képes azt. A harmadik felvonás, az estély középpontjában a várakozás áll. Amikor megérkeznek a vendégek, horgolt csipketerítőkbe varrt függönyt húznak be, mögötte ül a zenekar, és kezdődik a tánc. Ugyanúgy jönnek elő az újabb és újabb párok, ahogy az előző felvonásban vonult a társaság. Haragnál Ljubov Andrejevna és Trofimov jelenete felfokozott erotikus tartalmú, ami azonban a fiú tesze-toszasága miatt sután szakad félbe. Lopahin megérkezése után még a pénzsóvár Szimeonov-Piscsik is faképnél hagyja a birtok új gazdáját. Soltis Lajos Lopahinként egyik csizmáját lerúgja, hátra dőlve hintázik a székén, majd feláll, a szék egyik lábát lent megragadja, felkapja,



feje fölé emeli és sírással küszködve kiáltja világgá: „Itt jön az új földesúr!” A negyedik felvonás ismét a gyerekszobában játszódik, de míg az első felvonás az öröme, az utolsó a búcsúzása, az álmok szertefoszlásának szomorúságáé. Lassan minden bútor és tárgy a színpad közepére kerül, letakarják a kezdetekkor látott lepellel. Firsz is alája kerül. Kiürül a színpad. Firsz halkan motozni kezd, előbújik, indulna kifelé, arra, ahonnan jött, de útját a leereszkedő mozivászon megakasztja. És vele együtt a nézők is bezáródnak az előadás, az egyéni és közösségi kilátástalanság terébe.

A *Ványa bácsi* első felvonása az előszínpadon játszódik, amit olyan függöny választ el a színpadtól, mint amelyet a *Cseresznyés kert* harmadik felvonásában már láttunk. A többi felvonás, Csehov helyszín-jelöléseit negligálva, osztatlan térben zajlik, amelyben földemet támasztó gerendák, különböző stílusú bútorok, zongora, szanaszét heverő tárgyak, ruhák együttese egymásba nyúló szobákat sejtető, áttekinthetetlenül zeg-zugos belső világot hoznak létre (díszlettervező: Doina Levintă). Haragnál a három férfi (Ványa, Asztrov és Tyelegin) ugyanannak a korosztálynak a tagjai, félszavakból értik egymást, különösen az első felvonásban egymásra hangoltan mókáznak, ugratják egymást, de Jelenát is. Szonya és Jelena harmadik felvonásbeli együttléte fergeteges ruha- és kalappróbába torkollik, s kettejük viháncolásába Ványa is bekapcsolódik. Ő is magára kap egy női toalettet, ebben a kavarodásban nemcsak megvallja szerelmét Jelenának, de össze is ölelkeznek. Ebből kibontakozva siet el a férfi a későbbiekben fontos szerepet játszó rózsáért. Az utolsó jelenetben, miközben Szonya vigasztalja Ványát, lassan behúzza az első felvonás csipkefüggönyét, mintegy a vidéki élet börtönébe zárva magukat.

Újvidéken Haragnak egy heterogén együttesből kellett egységes társulatot kovácsolnia. Ahogy Kolozsváron, itt is néhány színész játszotta mindhárom előadás főbb szerepeit. Mindenekelőtt Soltis Lajos (Andrej, Lopahin, Asztrov), Bicskei István (Tuzenbach, Trofimov, Ványa) és Páthy Mátyás (Szoljonij, Jepihodov, Tyelegin) volt a produkciók alapembere, mellettük mások is több alakot jelenítettek meg, így Ábrahám Irén (Natasza, Várja), Daróczy Zsuzsa (Ánya, Szonya), Jordán Erzsébet (Anfiszta, Marina), Ladik Katalin (Mása, Sarlotta Ivanovna), Romhányi Ibi (Olga, Ljubov Andrejevna), Fejes György (Kuligin, Gajev), Ferenczi Jenő (Csebutikin, Szimeonov-Piscsik), Venczel Valentin (Fedotyik, Jása). A rendező elérte, hogy a színészek nem aprólékosan, pszichologizálva, a hagyományosnak tekintett „csehovi stílusban” játszottak, mert elsősorban a színészi jelenlétükre alapozott, abból és az adott szituációkból bontotta ki a szerepeket. Ebből is következett, hogy a több alakot megformálók a különböző előadásokban nem feltétlenül hoztak gyökeresen más figurát, s ahogy számos rendezői és térszervezési megoldás, világitási effektus többször is felbukkant, az erős színészi habitussal rendelkezők szintén elsősorban a maguk lényét és egyéniségét érvényesítették produkcióról produkcióra. Ez azonban nem manírosságot jelentett, nem önismétlést, hanem azt, hogy az adott figura és a színészi alkat olyan szimbiózisra jött létre, amelyben Harag a különbségek mellett a folytonosságot, a csehovi alakok rokonságát is hangsúlyozta.



A trilógiáról terjedelmes tanulmányt írt a jeles újvidéki kritikus, egyetemi tanár, Gerold László, és lényeglátón foglalta össze a Csehov-rendezések jelentőségét: „Harag a mű alaphelyzetén belül teremti meg saját értelmezését. Azzal, hogy nála kevésbé hangsúlyos Olga, Mása és Irina Moszkva utáni vágya, mint Csehovnál, a *Három nővér*-előadás már nem az elvágyódásról, hanem az ittmaradás nehézségeiről szól. Azzal, hogy a *Cseresznyés kertben* a cseresznyés kevésbé nyomatékosan az ősi birtok jelképe, az előadás sem az elvesztés tragikumáról, hanem a »pókhálós csipkefüggönyök, szétroncsolt bútorok között« élők illúziókergetéséről, álomvilágáról szól. Azzal, hogy a *Ványa bácsi* előadásában nem kifejezetten Szerebrjakov professzor a vidéki birtokon élők nyomorának az okozója, hanem ők maguk, az előadás is a lelki provincializmusról szól, nem a megnyomorításról, hanem a tehetetlenségről... Harag György áthelyezi a Csehov-darabok hangsúlyait, és ily módon nem tolmácsolja az író műveit, hanem ezek alapján, ezek felhasználásával önálló művet alkot, kreatív módon viszonyul az irodalmi alapanyaghoz.” (Nánay, 2000, 247)

Tartuffe és A buszmegálló

Harag György egy évtizeden át rendszeresen dolgozott Szabadkán, ahol könnyed szórakoztató daraboktól (*Tíz kicsi néger*, *Tigris a garázsban*, *Szegény Dániel*) súlyos társadalmi kérdéseket tárgyaló művekig (*A névtelen csillag*, *A szájkosár*, *Tarelkin halála*) sok mindent rendezett. Közülük a legemlékezetesebb a *Tartuffe* (1978, egy időben az újvidéki *Három nővérrel*) volt. Üres a játéktér, csak néhány fehér egyházi szobor áll a színpadon. Köröskörül nagyon magas, piszkos-fehér falak, amelyek börtönszerűen zárt világot sugallnak, a szűk ablak- és ajtónyílások mögött sötétség. A jelmezek is fehérek.

A rendező egyrészt a drámai komédia nagyon pontos olvasatát adta, másrészt fontos epizódokban kitérte a mű értelmezését. Ilyen jelenet például a Dorine és Marianne közötti párbeszéd, amelyben az Orgonnal szembeszegülni gyáva lányt tette serkenti a szolgáló. Harag a dialógusukat megszakította egy szótlán epizóddal: Dorine felmosáshoz készülődik, s amikor Marianne kijelenti, hogy a helyzetet szerelmesének, Valérnek kell megoldania, a szolgáló dühében a kicsavart felmosó rongyot a lányhoz csapja, aki megszólalni sem tud ijedtségében és meglepetésében. Dorine súrolni kezdi a padlót, kis hezitálás után Marianne is csatlakozik hozzá. Egy ritmusban jár a kezük, a szolgáló az élet realitására tanította és felnőtté tette a lányt.

A darab legproblematisabb része a befejezés, ami a mű előadhatósága miatti kompromisszum szülte, és nem a dráma belső logikájából következik. A huszadik század utolsó harmadában a rendezők számos módon próbálták ezt az ellentmondást feloldani. Haragnál a záró részre a szobrokat összetolják és fehér lepellel letakarják. Az Orgon tettei miatt rettegő család felszabadultan fogadja a Rendőrhadnagy bejelentését, miszerint Tartuffe börtönbe megy. De öröme hamar elpárolog, amikor a hadnagy parancsára a családot kiterelik lakásukból és elvezetik őket. A színen ketten maradnak, a



Rendőrhadnagy és Tartuffe. Összeölekeznek. Győzött az aljasság. Harag nem elsősorban az álszentet és üzelmeit leplezte le, hanem azoknak az ártalmasságára figyelmeztetett, akik lehetővé teszik a Tartuffe-félék létezését, uralomra jutását és meggazdagodását.

Utolsó újvidéki munkája egy kortárs kínai szerző, Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című metaforikus és (Páskándi Géza szavával) abszurdoid darabja volt (1984). Egy kültelki megállóban gyülekeznek a buszra várók, de a járművek nem jönnek, vagy ha igen, nem állnak meg. Telik az idő, egy egész életnyi, és a hét összeverődött ember (Öregapó, Családanya, Szemüveges, Mester, Kereskedő, Lány, Faragatlan fickó) egyre reménytelenebb helyzetbe kerül. A várakozás közben mindenkiről kiderül, miért oly fontos számára, hogy bejusson a városba, de eközben a tehetetlenség agressziót, pozíciószerezést éppen úgy kihoz az emberekből, mint megértést és toleranciát. Bár a várakozók az eleredő eső előtt egy parányi ponyva alá tömörülnek, nem születik köztük szorosabb kapcsolat. Akkor sem, amikor együtt elindulnak valahová, de nem a város felé. A nyolcadik szereplő a Hallgatag férfi. Ő Haragnál, a darabbeli értelmiségivel ellentétben, titokzatos és fenyegető, nem véletlenül tartják róla a darabban, hogy „szaglászik”. Figyel, szemrevételez, vizsgálódik a csizmás, bőrkesztyűs alak. Eltűnik a pástyszerű játékeret lezáró, felvonulásokról ismerős, feliratokat és bekeretezett arcképeket ábrázoló táblák erdejében (díszlettervező: Doina Levința). Később visszatér, és végül egyedül ő marad a színen – már csak a nézőket vizslatva. Két korlát jelzi a buszmegállót, a szereplők egyike-másika leül a nézők mellé, nem tolakodón, de mégis éreztetve: közös élményről szól a játék. Ez a játéktípus, a stúdiószínházi összezártság, a provokáció sem volt idegen Haragtól, aki ezt a minden ízében jelképes történetet is hallatlanul precízen, mindenkinél a lélektani hitelességet számon kérve, ugyanakkor a kisrealista megoldásokat elvetve, minden mozzanatot zenei struktúrába komponálva elevenítette meg.

A darabot 1989-ben Kolozsváron megrendezte Tompa Gábor is, aki egyik mesterének tartja Harag Györgyöt, s aki követte őt a színház főrendezői posztján. Nála a Hallgatag férfi Demény Attila zeneszerző volt, tehát az ő rendezői elképzelése inkább a darabbeli szerepfelfogáshoz közelített. A leeresztett vasfüggöny által lezárt, csupasz színpadon csak egy zongora állt, és itt alakították ki a nézőteret is. A várakozást legkevésbé tűrő Faragatlan fickó tehetetlenségében többször megy neki a vasfüggönynek, ami csak az előadás végén megy fel, amikor a szereplők nem valahová az ismeretlenbe indulnak, hanem a sötét nézőtérrel szemben leülnek a színpad szélére. Tompa nem „másolta” Harag előadását, de a vég – bár eltérő politikai és társadalmi szituációban – mindkettejükénél hasonló lett: csekélyke remény a reménytelenségben.

A Cseresznyéskert Marosvásárhelyen

Harag György *A buszmegálló* színre állításakor már beteg volt, de 1985-ben Marosvásárhelyen a román tagozaton mégis belefogott a *Cseresznyéskert* újabb



rendezésébe. Romulus Feneş képzőművész-díszlettervező volt akkor a színház igazgatója, ő készítette a díszletet, miközben a műhelyekben a színházak önfenntartási kötelezettségének jegyében szövőgépek kattogtak: piacra termelt a teátrum.

Többszörösen nehéz körülmények között született meg tehát az előadás, amelynek hosszú ideig tartó próbafolyamatát Harag már nem tudta befejezni; az utolsó simításokat, a díszletállítást és a bevilágítást már Tompa Gábor végezte el – természetesen Mestere intenciói szerint. Remekmű született, a konok élni akarás és az élettől való búcsú megrendítő egybefonódása, egy kiemelkedő rendezőnek a létről, a világról, a színházról szerzett tudásának és hitvallásának összefoglalása.

Az előadás kezdetekor a színház vörös bársony függőnye meg van világítva. A nézőtérrel kimért mozdulatokkal, merev háttal, hátraszegett nyakkal, de előrehajtott fejjel közeleg Lopahin. Kétsoros elegáns öltöny, puhakalap van rajta, kezében sétatob. Ion Fiscuteanu felmegy a színpadra, először csak tekintetével méricskéli a függőny értékét, majd megtapintja, de ekkor a függőny felgördül, és előtűnik mögötte egy sok-sok horgolt terítőből összevarrt újabb függőny, olyan, mint az újvidéki *Ványa bácsiban*. A csipkén átsejlenek a mögötte lévő rézágó és szürke szekrény körvonalai. Amikor hallatszík Ranyevszkájáék érkezése, a csipkefüggőny is felmegy, s varázslatos és titokzatos tér tárul a néző szeme elé: egy óriási, lefektetett kürtő vagy több tíz méter mély, hátrafelé erősen szűkülő alagút. Mintha gyűrött selyempapírból lenne vagy valami könnyű textíliából, amin átdereng a fény. Hol fehér, hol zöldes-kékes-barnás, mint a természet árnyalatai, hol sötétbe borul, és csak a legvégén pislákol valami fény. A háttérből lassan vonul előre a társaság. Kétoldalról becsődül a cselédség. Elöl mindenki megtorpan. Hosszú csend, amit Ranyevszkaja (Silvia Ghelan) utasítása tör meg: „Hozzanak egy karosszékét”.

Ettől kezdve a három bütordarab (Gajev szekrénye, Ánya ágya és Ranyevszkaja karosszéke) által kijelölt háromszögben pulzál a játék. A második felvonásra, a kert avagy erdei tisztás jelenetre kiürül a tér. A színpad mélyéről, az alagút legvégéről elképesztően lassan előregurul egy olyan kétkerekű homokfutó, amelyet az újvidéki *Cseresznyés kertből* már ismerünk. Ebben az előadásban majd minden szereplőnek köze lesz a székéhez. Itt is elsősorban Ranyevszkaja és Gajev tartózkodási helye, és Lopahin ezúttal is könnyedén megpörgeti velük a kocsit, Trofimov is próbálkozik a megmozdításával, és Varja szintén ide menekül, de tehetetlenségében csak hintáztatni tudja. Mindenki fehérben van, csak a szintén a nézőtérrel érkező Vándor hord fekete öltözetet. Jeszenyin-verset idézve fellép a színpadra és súlyos léptekkel végigmegy az alagúton. Ahogy felbukkant, oly hirtelen eltűnik.

A groteszkre hangolt harmadik felvonásban Ranyevszkaja díszes estélyi ruhában jelenik meg a bálon, ahova már nem is a postamester és az állomásfőnök jön vendégségbe, hanem a szolganép, amely a kétoldalt elhelyezett székeken ül megkukultan. A Pierrot-kosztümben megjelenő és kánkánt táncoló Sarlotta Ivanovna bűvészkedés helyett a lányokkal együtt dalolni kezd, de nem jut túl az első soron: „Oh,



du lieber Augustin!“. Mindenki tettetett jókedvet imitál, amit egycsapásra elűz Lopahin megjelenése. Duhajkodása fájdalmas, keserű, semmi öröm és büszkeség nincs benne, amiért ő lett a birtok tulajdonosa. Szenvtelensége riasztó.

Az utolsó felvonásban minden szereplő behozza és leteszi kisebb-nagyobb bőröndjét, és ráül. Vad jókedv kerekedik, mintha megkönnyebbülnének attól, hogy valami lezárult. Varja és Lopahin utolsó közeledési kísérletekor a társaság hátrahúzódik és egy csoportba tömörülve szemléli a „színhátékot“; a kettős közönség, a nézőtéri és a színpadi nyilvánosságában kéne dűlőre jutnia a párnak. A viháncolás folytatódik, aminek Lopahin indulást jelző kiáltása vet véget. Ki-ki megragadja a csomagját, de ekkor összeomlik a díszlet, és maga alá temeti Firszet. A játékosok bőröndjükkel lassan különböző irányba elindulnak, de a pizkosszürke-fekete falak útjukat állják. Az alagút darabjainak és tartóköteleinek kupaca alól lassan előkászálódik Firsz, középre kúszik-vonszolódik, miközben mondja Csehov darabzáró szavait. Ám az utolsó mondat („Én lepihenek itt egy kicsit“) másként hangzik. A színész egyre vadabbul veri öklével a színpad deszkáit, és ismétli: „Én itt maradok“.

Kettős értelmet kapott e befejezés. A nyolcvanas évek második felére mérhetetlenül felgyorsult és megnövekedett a kivándorlás. A vidáman útnak induló szereplőket megállító fal és a zárómondat mementóként fogható fel: Harag szerint az elmenetel semmit sem old meg. Sem személyes, sem közösségi szinten. Ennél még megrázóbb volt Harag György búcsúja a színháztól, az élettől. A fiatal Aurel Ștefănescu a vén, magára maradt, a régi értékeket őrző inast lelassult beszéddel és mozgással, az öregség külsődleges eszközeit mellőzve megtestesítette Firszet, aki utolsó erejével is, ökölcsapásainak sorozatával is perel a sorsával, az utolsó mondatával azt is nyomatékosítja: Harag György a halála után is köztünk marad, megkerülhetetlen lesz mindaz, amit pályája során teremtett, emléke beépül a színházak falába is.

Utóélet

Ebbéli vágya teljesült is, nem is. Ha neve szóba kerül, a még életben lévő pályatársai, idős nézők tisztelettel és rajongással beszélnek róla. Kevesen, mindenekelőtt Kovács Levente és a már említett Tompa Gábor, mesterüknek tartják. De az élet rendje, hogy az eltávozott emléke idővel egyre halványul. Ez a folyamat színészekre és rendezőkre sokszorosan érvényes, mivel néhány év elteltével nemcsak őket magukat, az alakításaikat sem tudjuk visszaidézni. Sok tekintetben ez a sorsa Harag Györgynek is, bár időről időre (évfordulókon, tudományos tanácskozásokon, róla szóló kiadványok megjelenésekor és kiállítások alkalmából) fel-felidéződik alakja és egyik-másik rendezése. Halála után az utolsó munkájára zarándokolt a román és a magyar szakma. Voltak, nem is kevesen, akik ekkor láttak először Harag-előadást. Többen rossz lelkiismerettel áradoztak a *Cseresznyés kert*ről, mivel úgy érezték, a magyar rendezőre nem figyelt eléggé sem a magyarországi, sem a román színházi világ. Emlékszem, hogy a kolozsvári színház alapításának kétszázadik évfordulóján levetítették a *Vihar*



felvételét, és a jelenlévő magyar és román színészek, rendezők, kritikusok letaglózva, szótlánul mentek ki a teremből; csak hosszú idő után tudtak beszélni az élményükről, Töröcsik Mari játékaról, a rendezői kompozícióról.

Az ünnepi események és a hivatalos megemlékezések tehát fontosak, de csak pótlékok. Az igazi emlékezet letéteményesei az utókor színházi alkotói, színházszeretői lennének, akik azonban, tapasztalatom szerint, miként másokról, Harag Györgyről sem igen hallottak. Az iránta és egyáltalán a múlt iránti érdeklődés felkeltése megkerülhetetlen feladata szakmánknak. Ennek jegyében zajlott a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem novemberi konferenciája, és hangzott el előadásom, amelynek leírt változatával is szeretném ébren tartani Harag György gondolkodásmódjának, munkásságának és művészetének emlékét.

BIBLIOGRÁFIA

- NÁNAY István (szerk.), 1992, *Harag György színháza*, 1. kiadás, Budapest, Pesti Szalon Kiadó.
- NÁNAY István (szerk.), 2000, *Rendezte: Harag György*, 1. kiadás, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.