

## A megtalált színház

„Ott kezdődik az ember! Amikor összetéveszti magát azzal, amitől megfosztották.“

Zsúfolt nézőtér előtt hangzanak föl Sütő András szavai a kolozsvári magyar színház színpadáról, s közönség és kritika lelkesen ünnepli a forradalom etikáját alkotó marxista igényességgel faggató drámát és előadást, az *Egy lócsiszár virágvasárnapját*. Drámairó, rendező, dizlet- és jelmeztervező, színész (s hozzájuk csatlakozva, a színikritikus) végre megbecsüli a közönséget, komolyan veszi a nézőt, felnőttként szól hozzá. Sütő nemhogy tagadná, de éppen hangsúlyozza: a Lócsiszárral valami újat kezdett, „az ifjúság bocsánatos éveiben“ elkövetett „vidám játékok“ szakaszát véglegesen lezártnak tekinti, nem kíván többé megmártózni az anekdota aranyvizében; a „fecskeszárnyak“ nem röpítették magasra, a pompás-gedeoni kedélyesség nem láttaott meg új „félrejárókat“ — annál mélyebbre ásott igazságokat hoztak viszont felszínre az álmok. Az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* tehát nem előzmények nélküli megújulás: logikus folytatása az *Anyám könnyű álmot* ígérnek, az *Istenek és falovacskák* esszéinek, az *Engedjétek hozzám jönni a szavakat* vallomásának. Közel harminc éve a Móricz Zsigmond-i úton „hajnali győzelemmel“ biztosan indult, és újabb, még reményteljesebb győzelmekkel, majd megtorpanást sejtető hosszú hallgatással folytatódó írói pálya gyors felívelésének vagyunk tanúi, ám a ballisztikai törvényeknek örvendetesen ellentmondva, az eddig ismert csúcs, a közel százezres példányszámú regény után a röppálya újabb mutatói közel azonos szintmagasságot jeleznek. A hadászat területéről okosabb tehát visszatérnünk az irodalomtörténethez, és egy folyamat eredményéről beszélünk, amely nem egyedül Sütő Andrásra jellemző, hanem a romániai magyar irodalom legutóbbi fél vagy egész évtizedére. „Ezt az ablakot pedig nem is magam vágtam: az azóta eltelt idő nyitotta meg mindannyiunk előtt“ — írja a szerző a Lócsiszár kolozsvári műsorfüzetében a Kleist-téma időszerűsítéséről, s hogy ez az ablak valóban nem az elsüllyedt parasztháborúkra nyílik, bárki tanúsíthatja, aki a Luther-hívó lócsiszárból igazságosító parasztforradalmárrá lett Kolhaas Mihály tragédiáját Sütő interpretálásában ismerte meg.

Sütő András és Harag György interpretálásában — helyesbíthetjük magunkat 1975 tavaszán, a forró hangulatú hazai bemutató után, amely igazolta a felfokozott várakozást. Ugyanis két, nem euklideszi értelemben párhuzamos folyamatról kell beszélnünk: az egyiknek, az irodalomtörténetinek köszönhetjük (többek között) Sütő drámáját, a másiknak, a színházinak (és higgyük: immár színház történetinek) a Harag rendezte előadást. Két éve sincs még, hogy a *Korunkban* (1973.9.) szóvá tettük a romániai magyar színházak középszerűségét s az itt-ott mutakozó lehetőségeket. Ez a középszerűség különösen bántó volt egyrészt a legendás helyi hagyományok (Kótsi Patkótól Dérynén és Szentgyörgyi Istvánon át Janovicsig), másrészt a világszínvonalra jutott román színház, az európai hírű bukaresti rendezőiskola kortársi teljesítményeinek ismeretében. De, harmadrészt, színjátszásunk fájdalmas lemardását, vidékiséget a hetvenes évek legelején kontraszthatással emelte ki a megújuló, tartós értékeket termő romániai magyar drámairodalom is. E korántsem megnyugtató képen, a rutinton, a vastag szürkésen áttörve, jelentkeztek azonban már fényfoltok is, s ezeket mindenekelőtt Harag György és Szabó József újabb rendezéseinek tulajdoníthatjuk. Ma már aligha vonható kétségbe, hogy 1971 tavasza, az *Özönvíz előtt* marosvásárhelyi bemutatója számunkra színház történeti dátum. Két évvel később a kolozsvári *Tornyot választok* sem csupán Páskándit adta végre (*A király köve* félsikere után) közönségünknek, hanem az új utakat kereső Harag Györgyöt is. A kockázatot sikerre váltó szatmári Kocsis István-bemutatók mellett (főképp a *Bolyai János estéjére* s a késő, mégsem megkésített *Megszámláltattott fákra* gondolunk) Szabó József Nagyváradon és Kolozsvárt segítette a „tavaszcsinálásban“: *A bosszúálló kapus*, „abszurdoidja“ több volt úttörésnél, a *Sánta angyalok utcája* egyaránt épült Bálint Tibor magávalragadó, értékes írói szövegére és Szabó József lírai érzékenységére, rendezői építkezőképességére.

És azóta a lehetőségek fejezete tovább bővült. Vajon olyannyira, hogy ma már igazságtalanság volna a középszerűt emlegetni? Mindenesetre, a *Korunk* említett színházi számának megszerkesztése és megjelenése után egy kitűnő nagyváradi színiévdatot (1973—74) láthattunk, a hatalmas közönségsíki arató Plenzdorf-bemuta-

tóval (*Az ifjú W. újabb szenvedései* a 100. előadás felé közeledik!), az ugyancsak Szabó József rendezte, izgalmasan eredeti és mégis madáchi *Tragédiával* s egy teljes illúziót adó Miller-produkcióval, *Az alkuval*; Harag György művészi útja pedig a marosvásárhelyi *Szerelmem* és *Az ember tragédiája* állomásain át vezetett Sütő Lócsiszárhoz. Ez a legutóbbi esemény, úgy érzem, el nem szalasztható alkalmat kínál, hogy a bemutatókat közvetlenül követő színikritikákon túlmenően megpróbáljuk elemezni és értelmezni a romániai magyar színház megújulásában oly fontos „Harag-jelenséget” — az *Özönvíz előtt* s az *Egy lócsiszar virágvasárnapja* határolta időszakaszban.

### Rátalálni az új kifejezésre

Persze, aki Harag György rendezői pályáját akarja majd felvázolni, annak jóval korábbról kell kezdenie színházi élményeinek felidézését: Harag nagybányai, illetve szatmári éveitől. De amennyire én vissza tudok emlékezni azokra az előadásokra, stílusukban még semmiképpen sem nevezhetők hazai művelődésünkben színháztörténeti jelentőségűeknek, hiszen nem annyira az újítás jellemezte őket, mint inkább a színvonalbeli közelítés (és szándék) a Székely Színház legjobb korszakának előadásaihoz, egy fiatal, romantikusan-lelkes, a hagyományos realizmusfel fogás iskoláját tanult együttesel. Változtak az idők, s ezt a változást ki előbb, ki később érezte meg; Harag viszonylag előbb, s ebben bizonyára külföldi tanulmányútjainak is szerepe volt. Nem úgy, hogy egy divat hívévé, kiszolgálójává szegődött — a történelmi szükségszerűsége érzett rá. „A modern színház sem önmagától születik — mondotta egy interjúban. — Talán úgy van, hogy minden jó színház szakember egyszerre érzi meg, mikor jön el annak az ideje, hogy valamit másképp kell csinálni — s ennek óhatatlanul a *kor kifejezésének* kell lennie. A stílusváltásnak minden országban a saját gyökeréből kell táplálkoznia.“ (*Rendezői elmélet és gyakorlat*. Korunk, 1973.9.). S annak ellenére, hogy ma Harag is a rendezőközpontú színház híve, változatlanul vallja: „Ha a szó jó értelmében vett modern színházat akarunk, nem szabad elúznunk a szöveget, mint Grotowski, és nem vehetjük át Artaud elméletileg kitűnő »kegyetlen színház«-át — hanem a *magunkét* kell megteremtünk, itt és most.“

Az idézett és indokolt elhatárolás ellenére Harag mai színházkonceptiójának elméleti gyökereit Antonin Artaud-nál és tanítványainál, Jean-Louis Barrault-nál, Peter Brooknál találjuk meg. A „kegyetlen színház” majdnem fél évszázaddal ezelőtti első kiáltványa így kezdődik: „Nem prostituálhatjuk tovább a színház eszméjét, melynek egyetlen értéke a valósággal és a veszedelemmel való kegyetlen, mágiikus kapcsolatban rejlik. — Így megfogalmazva a színház kérdésének általános figyelmet kell keltenie, hiszen a színház fizikai vonatkozásain keresztül *térbeli kifejezést* követel, amely lényegében a művészet és a szó mágikus eszközeinek egyetlen valóságos kifejezési lehetősége arra, hogy szervesen ábrázolható legyenek, teljes-ségükben, mintha csak az ördögüzést újítanak fel.“

Minthogy Harag a világszerte főképpen színházi gyakorlatával ható Peter Brookkal együtt vallja, „ne hagyjuk, hogy az elméletek rászedjenek minket“ — Artaud (és Grotowski) szövegellenességét nem is fogadja el, s az „ördögüzést“ is bizonyos keretek közé szorítja, a „térbeli kifejezésre“ viszont annál inkább koncentrálna, s ugyancsak Artaud-tól tanulta (közvetlenül vagy közvetve) a beszéd szavakon túli kiterjedésének, térbeli kibontakozásának titkát, „a hallható hangok nyelvén kívül a tárgyak, a mozdulatok, a magatartások, a gesztusok vizuális nyelvét“. A Barrault meghirdette „totális színház“ ezekből az elemekből épül, s néhányszor mi is tanult lehettünk annak, hogyan talál egymásra látvány és gondolat Brook vagy Liviu Ciulei színpadán. Harag rendezői törekvései ugyanebbe a körbe sorolhatók. Egyeseket talán meglep ez a párosítás (bár épp a Lócsiszar alkalmából Rácz Győző már „európai rangú” rendezőnek minősítette Haragot); így kell azonban fogalmaznunk, Harag György ugyanis nem kész előadásokat, nem is kész (expresszionista) eszközöket-eljárásokat vesz át nagynevű kortársaitól, hanem tér és idő követelményeihez igazodva, funkcionálisan továbbgondolja, adottságainkhoz alkalmazza a totális színház koncepcióját. Teszi pedig ezt gyakorlati és gyakorló színházi emberként. „Ezelőtt négy évvel például nem véletlenül esett a választásom Nagy István darabjára: itt nálunk született, általa kell korszerű mondanivalót közölnünk. »Ráállásom« a hazai darabokra épp ennek az elméleti konklúzióknak köszönhető. Nem *fültalálnunk* kell tehát az új eszközöket, hanem *rá kell találnunk* az új kifejezési formákra.“

Harag nem a nyilatkozó művészek fajtájából való, előbb elkészül a produkcióval, legfeljebb azután beszél róla. Nos, az *Özönvíz előtt* önmagáért beszélt, s több

szempontból is kitűnő nyitánya volt az itt vázolandó sorozatnak. „Kimozdítani a nézőt — hová? Egy új kérdéshez, új gondolathoz, új vizsgálódáshoz, új ösztönzéshez, új tudatossághoz.“ A Peter Brook-i igény megvalósítása elsőként épp egy olyan darab bemutatóján, amelyet igazán senkinek sem jutott volna eszébe az avantgarde törekvések közé sorolni — kétségkívül bombaként robbant. Nagy Istvánnak az *Erdélyi Helikon* 1936-os pályázatán díjat nyert, 1937-ben be is mutatott drámáját a szakmabeliek (irodalmárok és színháziak) jobbára érdekes irodalomtörténeti, irodalomszociológiai jelenséggént tartották számon; erősen a harmincas évekhez kötött színpadi műnek hittük, amely annak idején „győzelmes frontáttörés“-nek bizonyult a polgári irodalmi sajtóban és színpadon, nyilvánvaló proletár osztályszempontjainak érvényesítésével, s Szentimrei Jenő bizonyítvánnyal nem alaptalanul látta benne a kisebbségi sorsdrámát sem — no de mit akarhat vele Harag György 1971-ben? A bemutató előtti nyilatkozatában a drámáiról lényegében ugyanazt az elmúlt korhoz kötöttséget fejezte ki tiltakozásával a meglepő rendezői elképzelésekkel szemben. És bekövetkezett a csoda: a „győzelmes frontáttörés“ (Balogh Edgár nevezte így 1937-ben) megismétlődött; Harag alkotó újraolvasásának és színpadi látomásának nyomán ismertük fel a Nagy István-i szöveg írói mélységeit, a hagyományos realista szituációba és figurákba rejtett groteszket, a korba ágyazott történetekben az ismétlődő drámai konfliktusokat. A Havadi házaspár lakásán kibontakozó drámát a rendező modellre emelte, az idegenség, a fenyegetettség, a társtalanság s a társ- és közösségkeresés modern drámáját állította színpadra — anélkül, hogy erőszakot tett volna az írói szövegen. Az előadás hatását nehéz leírni (ha egyetlen motívummal kellene jellemezni, a kegyetlenül fehér falak között magára maradt kis széki cselédlány, Illyés Kinga siratóként felcsattanó énekét idézném) — jellemző, hogy az *Utunk* három, egymást követő számában írt az *Özönvíz előttről*, s a harmadik cikk szerzője, elégedetlenül az egyébként méltányos első kritikával, címben követeli: *Beszéljünk az előadásról is (Utunk, 1971. 16.)*.

### Az „üres tér“

Milyen színházi eszközökkel érte el a Harag irányította vásárhelyi együttes e rendkívüli hatást? Az expresszionista színjátszás kelléktárából vett eszközökkel, ami annál is természetesebb, minthogy a nemzetközi munkásmozgalomban nagy szerepet játszott a forradalmi expresszionizmus művészete. Páll Arpad bírálata e lényegre utaló megállapítást többek közt így konkretizálta: „Harag György sokkhatásokat ötvöz egybe lassú lírai futamokkal. Hosszú-hosszú csendek és elemi erjű kitérések váltakoznak sejtelmes, izgatott, céltalanságukban idegemesztő járásokkal, s ezek az eszközök valami olyan hallatlan fűtöttséget adnak az előadásnak, annyira a hamu alatti parázs izzását érzékeltetik, hogy a nézőnek — ha akarja, ha nem — oda kell figyelnie.“ (*Az Özönvíz előtt új dimenziói*, Utunk, 1971.14.) Marosi Péter szerint „amit Szentimrei Jenő strindbergi életérzésnek vélt annak idején, abból Harag György ma karkai szituációkat s lelkiállapotokat érzett ki“. (*Rendezőkön a sor*, Utunk, 1971.15.).

Harag ezen az előadáson fedezte fel az „üres tér“ végtelen lehetőségeit. Persze, színpadilag és képzőművészetiileg nagyon is pontosan megkomponált „üres tér“-ről van szó, amely már önmagában egy bizonyos helyzetet, életérzést szuggerál, s amely akkor nyer igazán értelmet, akkor „telik meg“ jelentéssel, amikor a színészek megjelennek, járnak-kelenek, időnként valósággal megmerevednek — vagy megszólalnak benne. A totális színház alkotó társsá nővő képzőművészek s nem alkalmi feladatot elvégző díszlettervezők jelenlétét igényli („A színház látványosság is“ — írja Jean-Louis Barrault) — és ezt Harag György pontosan felismerte. Sokat és sokan írtak Florica Mălureanu labirintszerűen elhelyezkedő, kopár szobafalairól, az ijesztően sivár, mondhatni „elidegenedett“ fehérségről, amely partnerként „játszott“ ezen az előadáson, s méltónak bizonyult Harag sorozatának nyitányához. Többé vagy kevésbé kidolgozott, de hasonló igényességgel kidolgozott, megalkotott díszletek közt került sor a későbbi Harag-bemutatókra is: a *Tornyot választokhoz* Kőllönte Zsolt, a *Szerelemhez* ismét Florica Mălureanu és Kőllönte, a *Tragédiához* Romulus Peneş, az *Egy lócsiszár virágvásárnapjához* pedig Mircea Matcaboji tervezett a szokványostól eltérő, méreteiben és hatásában monumentális, nagy mozgáslehetőséget biztosító játékeret. Haragnál kötelező módon „játszanak“ a kosztümök is: nem a dekoratívítás, hanem a darab-, illetve előadásbeli funkció az elsődleges a totális színház rendezőjétől elvárt kosztümtervezésben. („Művészszínházban a jelmez és a díszlet sok mindent elárul a rendezői koncepcióról — olvashattuk a Lócsiszár egyik kritikájában. — És nem lehet véletlen az sem, hogy Harag György újabb bemutatón mind szürke színek orgiájából emelkedik ki az expresszivitásában harsogó játék.“ Marosi Péter: *Kolhaas haragja és Harag*



A Tornyot választok két koldusa (Csofmafáy Ferenc felvétele)

*Kolhaasa*. Utunk, 1975.16.) S természetesen a színészi játék stílusát, az összjátékot csakúgy, mint az egyéni megoldásokat a rendezői koncepció határozza meg. Többen leírták már, hogy a vásárhelyi *Özönvíz előtt* nemcsak valami újnak a kezdete, de összekötő kapocs is az ötvenes évek Székely Színházának említett korszakával. Persze, nehéz megállapítani — különösen a kolozsvári Lócsiszár után —, hogy mennyire volt törvényszerű a megújulás kezdete éppen Marosvásárhelyen, az viszont ellenőrizhető tény, hogy amennyire az ottani színház megcsontosodása parancsolóan követelte, annyira egy sor jelentős vásárhelyi színész alapos realista iskolázottsága, szakmai tudása lehetővé is tette a művészi újjászületést. Harag típusú, illetve igényességű rendező kellett hozzá, aki nemcsak tudja, hogy mit akar, hanem el is tudja azt érni, mert ért a színészek nyelvén. Harag György másfajta mozgást követel meg színészeitől, mint amihez évtizedek óta hozzászoktak, a hanyag járást, megállást, leülést, gesztusokat igyekezett száműzni színpadáról, s az egyes vagy páros jelenlét koreográfiáját csakúgy megkomponálta, mint a csoportjeleneteket. (Olykor neves koreográfusokat von be a munkába: a Tragédia rendezésében például Kelemen Ferenc segítette.) Természetesen a színészi beszéd követelményei is megváltoznak. Szöcs István jegyezte meg a *Tornyot választok* kolozsvári bemutatója után: „Harag György egyik külön érdeme, hogy »akusztikailag«, elsősorban a dinamikus szövegmondás módjával is megtörte a kolozsvári színpadot annyiszor elöntő modoros rutin uralmát. Robbanékony, hatalmasan hangzó szövegmondásra, végig nagy hangerőre ajzotta fel a színészeket, s rendezői bravúr, hogy az előadás elejétől a végéig ezt a dinamizmust megőrizte, nem fárasztottak a szüntelen ismétlődő kitérés-sorozatokat viharlökései.” (*Tornyot választok*. Előre, 1973. április 11.)

E sokféle tényező szerencsés összejárásából már a legelső kísérlet alkalmával, az *Özönvíz előtt* bemutatóján új, eredeti minőség született, amelyet — rokonsága ellenére az expresszionista s konkrétan a „kegyetlen színházzal” — sajátosan romániai magyar színháznak tekinthetünk. Ezt az új — egyesektől nevének is nevezett — minőséget fogadta a sajtó (jelzett) általános elismerése s a szakma ünneplése: országos díjak kísérték a Harag György újrarendezte Nagy István-dráma előadásait. Szerencsésebb (újra)indulást nem kívánhatott magának színház és rendező.

Színházon itt nemcsak a vásárhelyit értjük, hiszen Harag következő fegyverténye (Szabó Lajos *Mentségének* és Petru Vintilă *Almok háza* című darabjának nem érdektelen közbeiktatásával) már a kolozsvári színpadhoz fűződik. A *Tornyot választok* sokszorosan fontos találkozást jelentett Harag György számára: színházi

munka közben találkozhatott Páskándi Gézával, a történelmi, de ugyanakkor jellegzetesen kortársi drámával, egy újfajta gondolatisággal, az „abszurdoid” elemeivel, legfőképpen pedig egyén és tömeg, személyiség és történelem élesen sarkított problémáival. Tulajdonképpen már az *Özönvíz előtt*ben erről volt szó, legalábbis a Harag-féle rendezésben erről is szó volt, de ott nem nyílt alkalom a tömeg színpadi megjelenítésére. Páskándi darabja — még vitatható vagy egyesektől vitatott szerkezeti felépítése folytán is — elsőrendű alkalmat biztosított a probléma kiélezésére, színpadi megformálására. Szöcs István ugyan (már idézett cikkében) szinte teljesen elmarasztalta Páskándit, mert Apáczaiban nem azt ábrázolta, ami szerinte elvárható lett volna: „azt a megszálloottságot, amely érzéketlen a valóság nehézségeivel, fenyegetéseivel szemben, éppen azért, mert annyira lenyűgözi a valóság megmésztásának vágya”, ez a szélsőségesen szubjektív, a műhöz idegenül-kívülről közeledő álláspont azonban szerencsére magára maradt, s nemcsak a többi kritikus, de a közönség is a mű fontos, időszerű — történelmileg igazolható — üzenetét fogta fel, a felelősség és felelősségvállalás, az önmagunkhoz-eszményeinkhez való hűség és az árulás drámáját ismerte fel, ünnepelte a *Tornyot választok*ban.

Szöcs szerint ebben a drámában három dráma van, illetve egy jelenet értékű „brechti korfestés”, egy „filozófiai dialógus” s végül „a hatalom által megbélyegzett ember és a társadalom viszonyának aspektusairól készült, hatásos rajz” (csak ez utóbbit tekinti lélektanilag hitelesnek és találonak). Páll Árpád az előadásról írt bírálatában határozottan cáfolta ezt a megközelítést, amikor a *Tornyot választok* szerkezeti-gondolati egységét így jellemezte: „A drámai építkezés úgyszólván geometriai ábrában rögzíthető gúla alakot mutat. Minél fennebb haladunk az általános helyzet—eszmérendszer—egyéni sors labirintusában, a korhoz kötött, egyedi vagy esetleges elemek annál kisebb szerepet játszanak, s amikor a dráma Apácza személyes önvizsgálatává »szűkül«, eszmei sugárzása annál szélesebb és általánosabb.” (*Játék a lehetséggel*. A Hét, 1973. 16.) Marosi tulajdonképpen még tovább megy Szöcs tételének cáfolatában (noha nem közvetlenül polemizál), műközpontú tanulmányban keresi meg a dráma és az előadás fókuszát, s ezzel nemhogy kiszigetelné a művet természetes környezetéből, de éppen így sikerül egyetemes jelentését világirodalmi összefüggésekben érzékeltetnie. „Páskándi drámájában a tragikum abban az ellentmondásban gyorsul fel határtalanul, hogy itt egyféle »igazmondás« a népellenességnek és az észellenességnek, szóval a kor legsötétebb visszahúzó erőinek a szolgálatában áll; másfelől bizonyos »hazugság« vagy inkább alakoskodás sajátos módon a haladás hőisének fegyverévé válik.” Apácza „hős, aki egy adott társadalmi-történelmi pillanatban nem végső önfeláldozással, teljes hitvallással, mártírságával szolgálja az adott kor legnemesebb ügyét, hanem — csak féligazságok kimondásával, magamertegetéssel... kompromisszummal”. És végül „belerokkan abba, hogy »hazudnia« kellett, hogy másképp nem szolgálhatta céljait, eszméit, ügyét”, Marosi ezt a drámai kérdésfelvetést, teljes joggal, a brechtivel és a Németh László-ival rokonítja, mi több, szerinte „a *Tornyot választok*at úgy is felfoghatjuk, mint amikor Ionescu, Beckett vagy Mrozek lelki tájairól néz át valaki — a Brecht vagy a Németh László problematikájára.” (*A hazugság tragédiája — helyeseréssel*. Utunk, 1973.16.)

Többet időztünk magánál a drámánál, erre viszont feltétlenül szükség volt, hogy kitéssék Harag újabb vállalkozásának jelentősége. De egyúttal világosabbá váltak így azok a problémák is, amelyekkel a rendezőnek meg kellett küzdenie, mind a megfelelő játékmód kialakítása, mind pedig az előadás felépítése során. Mindjárt hozzátehetjük, hogy a művészi siker számottevő volt, ám nem teljes. Meghökkenő, sokkoló hatású indítás után (amely kissé hosszúnak bizonyult) a második felvonás „hitvitájában” csökkent a színpadi feszültség, Kőlonca Zsolt „üres tere” túlságosan is üresnek mutatkozott, semhogy a koreográfia s a színészi szó meg tudta volna tölteni az első — majd a harmadik — felvonáshoz méltó drámaisággal. A koldus-jelenet viszont „egy borzalmas antibalett pontos koreográfiájával” (Marosi) legnagyobb színházi élményeink között raktározódott el, s nem feleltük a harmadik felvonás toronyjelenetét sem, amely a természetes mozgást akadályozó s épp ezzel funkcionális (!) díszletben Apácza belső vívódását ragyogó invencióval jelenítette meg, a „mit vállalunk?” telibetaláló színpadi metaforájává növekedett.

### Színpadi koreográfia

A *Tornyot választok* után, véleményünk szerint (és ez bizonyos fokig különvéleménynek számít), vitathatóbb előadások születtek Harag rendezői irányítása alatt — a kolozsvári Lőcsiszárj —, ám ezek jelentősége is vitathatatlan, különösen a színpadi eszközök további finomításában. Persze, nem osztjuk Szöcs István durva

támadást rejtő *Szeralem*-bírálatának alaptételét, amely eleve elutasítja a közismert Barta-darab modern színpadra állításának kísérletét, mondván, hogy a Szalay-lányok sorsának színpadi bemutatása az első világháború általános gyásza idején (akárcsak „a nagy forradalmár Gábor Andor nagy művének, a *Csárdáskirálynő*nek is a bemutatója”) — „a cinikus nemtudomásul vétel!” Az ilyenszerű vulgarizálás a kritikus vélemény reális elemeit is elhomályosítja, mert nyilván nincs mit kezdenünk egy olyan színibírálattal, amely kijelenti: „Rendező, színészek, dizlet-jelmeztervező ötleteit, teljesítményeit ezért nem is vagyok képes, illetve nem vagyok hajlandó értékelni.” (*Szeralem. Bemutató Marosvásárhelyen*. Előre, 1974. június 10.) Azok a kritikák tudtak lényegeset mondani erről az előadásról, amelyek Harag újtól-átértelmező szándékú kísérletét a régebbi *Szeralem*-bemutatókhoz kapcsolták (az egyiket éppen Harag György igazgatása alatt mutatták be a szatmáriak), s a különbségekre koncentráltak. Barta Lajos bizonyára távol áll Csehovtól, de épp Harag új rendezése mutatta, hogy félklasszikus középfajú drámájából is létre lehet hozni „a vágyak feladásának, reményeségek összecsugorodásának”, „a visszanyelt kitéréséből fakadó vad gondolatok és képzelgések örvényének”, egyszóval a humánium eltorzulásának modern színpadi látomását. Az előadás koreográfiájával lépett igazán előre itt a rendező — akár a *Tornyot választok*hoz viszonyítva is.

Az *ember tragédiája* vásárhelyi bemutatója már sokkal bonyolultabb kérdésekkel állít szembe. Madách máig fölül nem múlt költői-dramai-filozófiai szövege amúgy is elégséges okot szolgáltat a rendkívüli rendezői gondokra, és ezekhez számítsuk hozzá, hogy Harag közvetlenül a Szabó József-féle, színháztörténeti jelentőségű, bár színészilag (a főszereplők esetében) korántsem egyértelműen érvényesült nagyváradi bemutató után lépett a közönség elé a Tragédiával. Az előző rendezésekről elmondottakból következik, hogy Madách műve nagyszerű lehetőséget kínált mind a gondolati-erkölcsi, mind pedig a formai törekvéseknek a színpadi kifejezésére, amelyek Harag György újabb művészi útját rangjelzik. Az emberi élet céljának, lehetőségeinek és csábításoknak, egyén (személyiség) és tömeg viszonyának a Madáchnál drámaibb és egyben költőibb kifejezését ma sem ismeri a magyar irodalom, felelősségünkről önmagunkkal és a közösséggel szemben azóta sem írtak le térben és időben messzebb hangzó színpadi szöveget. Színpadi szöveget? A „láttatott” *Tragédiának* ez a visszatérő kérdése: hogyan lehet egy múlt századi drámai—filozófiai költeményt, mindnyájunk állandó és megújító olvasmányát hitelesen és hatásosan színpadra vinni? Nos, véleményem szerint mindeddig a legelfogadhatóbb választ Szabó József találta meg, aki hű tudott maradni a madáchi hármassághoz (Ádám—Eva—Lucifer: erő—érzelem—értelem), egyszerre tudott filozófiai mélységet és költőiséget s emellett mégis színpadi látomást megvalósítani. Az oratórium-megoldásban szerencsésen egyesülhetett a madáchi korkifejezés az emberi sorsról, emberi lehetőségekről — s azon belül a történelemtől — való mai gondolkodással.

Harag a madáchi kérdéskomplexumból — korántsem indokolatlanul! — egyén és tömeg viszonyát emelte ki, és az így nyíló látványos megoldásokat, különösen a londoni színtől, a tőlünk látott előadások közül messze a legmerészebben alkalmazta. Néha még rá is játszott a Tragédia szövegére, így például már a konstantinápolyi színpadon, kettéválasztva Izóra és Helene jelenését, újra behozta a vakbuzgó tömeget; Keplert a tanítványok hada elé állította. A legjellemzőbb a londoni szín már-már önálló drámává teljesítése: a társadalmi elnyomásnak és kiszolgáltatottságnak mozgásban kifejezett, szebbnél szebb metaforáit láthattuk, a hatalmas, durva dizletelemek mögül kinyúló kezek játékát (az ibolyát áruló lány áthaladásához, de tulajdonképpen a kapitalizmus társadalmi lényegéhez kapcsoltan), a vak koldusok „botos táncát”, a jogaikat követelő munkások „felvonulását” s a színt lezáró haláltánc rendkívül hatásos koreográfiáját. A párizsi szín s a falanszter ugyancsak indokolta a kritikusok megállapítását, miszerint Marosvásárhelyen a tömeg lép elő negyedik, az igazi főszereplővé — s ebből ered a Harag-féle Tragédia monumentalitása. Nagyjából még azzal is egyetérthetünk, ahogy a kritika a három legutóbbi hazai Madách-bemutatót egymáshoz méri (a kilenc évvel ezelőtti kolozsvárral kezdve a sort): „...amíg Kolozsváron a puszta *gondolat* nagysága, Nagyváradon az önkínzó líraiság *örvénylése*, addig Marosvásárhely pompázatos új színházában maga a *látványos színpadi dráma* került előtérbe. Az Ádám s a tömeg, az egyén s az emberi nem egymásra utaltságáról és összehajthatatlanságáról, erről a történelemben sűrűsödő tragikus ösdilemmáról szóló *szcenikai szuperprodukció*.” (Marosi Péter: *Főszereplő a tömeg*. Utunk, 1975.5.)

Ehhez a sajtóvisszhangokban (lásd még: Szócs István: *Madách Marosvásárhelyen*. Előre, 1975. január 22.) élénken helyeselt rendezői felfogáshoz azonban lényegbevágó kritikai megjegyzéseket kell fűznünk; és nem azért, mert legtöbb elődjéhez hasonlóan Harag is csonkít a szövegen vagy változtat a szerzői utasítá-



A londoni szín — Marosvásárhelyen. Előtérben Lohinszky Loránd  
(Csomafáy Ferenc fotómontázs)

sokon (a márkit nem ölik meg, csak testvérét, Évát; Kepler felesége, Borbála nem tér vissza Párizs után; a londoni cigányasszony mai tolókcocsis jósnő-úriasszony lesz; Lucifer aranyai sem olvadnak higannyá stb., stb.), hanem mert valóban „szcenikai szuperprodukciónak” kapunk, önálló történelmi színekre szabdalva, és így a madáchi gondolat ellentmondásos-egysége szűnik meg (és melleleg eltűnik az előadásból Lucifer, afféle ciceronévá degradáltan). A régi történelmi képeskönyv helyett modern tablókat, olykor már egész történelmi drámát látunk, amelyben van mindig konkrét-történelmi, sőt örök Éva (hála a kitűnő Tanai Bellának) és van Ádám — csak a gondolat dialektikáját nem találjuk. A filozófiai hangsúlyok elmosódásáért nem kárpótolhat a kétségtelen társadalmi hangsúly, mert *Az ember tragédiáját* mégsem lehet csupán történelmi-társadalmi drámaként játszani, társadalmiságának is költői-filozófiai keretben kellene érvényesülnie napjaink színpadán. S bármennyire is tetszetős vagy nemes legyen a szándék, hogy Harag „a XX. század második felének Shakespeare-színpada és Shakespeare-irodalma kortársává igyekezett tenni Madách-értelmezését” (Marosi), nem tudunk lelkesedni érte; a Tragédiához nem modern Shakespeare-i színpadot kell keresni, hanem modern madácht — úgy, ahogy például a marosvásárhelyi *Özönvíz előtt* modern Nagy István-i színpadot teremtett...

E többé vagy kevésbé érzékelt művészi problémák, az új utat törő rendezőre érthetően leselkedő veszélyek tudomásulvételével jutunk vissza Sütő András—Harag György kolozsvári Lócsiszárjához, az idej színházi évad nagy eseményéhez.

### Látvány és gondolat színháza

Sütő és Harag találkozására szerencsés pillanatban került sor: mindketten elég hosszú pályaszakaszt jártak be, figyelemreméltó élettapasztalatra tettek szert, amíg mai művészi krédójukig eljutottak; a pálya elején aratott felhőtlen sikerek és nagy elismerések után tanulták meg legyőzni önmagukat, tanultak szakítani a kényelmesebb megoldásokkal, elhagyni a dimbes-dombos terepet. Megérezték a hegy-csúcsok varázsát, s a szélesre aszfaltozott útról letérve, maguk vágtak ösvényt. Amelyen azonban követni lehet és követni érdemes őket. Néhány esztendő alatt új

művészi szintézishez jutottak el, s a romániai magyar színház szerencséje — de ebben akár törvényszerűséget láthatunk —, hogy erre a találkozásra éppen most, mindkettejük szintézis-korszakában került sor.

A Harag Györgyöt foglalkoztató kérdésekről az utóbbi négy-öt év munkájának elemzésében már szóltunk. A mai Sütöt pedig jobban nem jellemezhetnénk, mint ahogy ő jellemezte önmagát az *Őnyám könnyű álmot ígér* naplójegyében s valomások esszéiben. Az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* az ott megkezdett gondolatmenet logikus folytatása, a forradalom marxista elméletében és gyakorlatában egyaránt jártas, felelősségét tudó író történelmi komolyságú műtípusa. Nem véletlen, hogy a Sütő-dráma eszmei jelentését és jelentőségét mélyrehatóan elemző, filozófiai közelítésű kritikájának Rácz Győző *A forradalom etikája* címet választotta (*A Hét*, 1975. 16.). „A néző — írja Rácz —, aki Sütő Andrással tanulta az alkotó marxizmust és az ettől sok irányban eltérő történelmet, pontosan érti a szerző erkölcsi-filozófiai ítéleteit. Mégis, a reveláció erejével érvényesülő művészi sokk lelkiismeretébresztő hatása révén veszi újra tudomásul, hogy a dogmákká merevített, hajdan forradalmi ideológiai (a reformáció) már nem szolgálhatják az embert, aki a törvényt csak a szabadságban látja szükségszerű erkölcsnek, hogy a végig nem vitt, elbürokratizált »forradalom« önmaga ellentétébe csap át.“ Kjeisttől kölcsönzött, történelmileg pontosan körülhatárolt példán érleli Sütő a drámai tanulságot, hogy „hiába vagy törvénytisztelő egy világban, ahol a törvény nem társadalmi érdekek kifejezője, ahol a törvénynek — amint a dráma egyik alakja, ez a nagyon modern jogtudor, Müller mondja — csak értelmezése, nem értelme van — nem védheted meg a saját igazságodat“. Es ugyancsak Rácz Győző történelemfilozófiai okfejtését idézve: „A pallos, az akasztófák, a börtönök és a dogmatizált ideológiai árnyékában nem marad egy talpalatnyi hely sem a szabadság, a tisztaság és a szépség számára.“ A maga „ötvengarasos nyugalma“ védelmező s e szükségszerűnek vélt kompromisszumokban mindenét — feleségét, hitét, majd saját életét — elvesztő Kolhaas Mihály tragédiája valóban egyértelműen sugallja a kritikus marxista ítéletét: „A forradalomban nem szabad félúton megállni, mert a humanizmus igazi eszméitől áthatott tömeg csak úgy nyerheti el igazi szabadságát, ha az embertől elidegenített hatalom embertelenségeivel szemben mindhalálig védi az erkölcs hatalmát.“

Harag György szövegértelmezése, amikor erre a mélyeséges tragikumra, s a belőle fakadó erkölcsi tanulásra koncentrálna, meggyőződésem szerint pontos. A kolozsvári Lócsiszár egyik kritikusa ugyan tragikomédiának érzi Sütő darabját, amely Harag felfogásában „keményebbé, barbárbábbá vált“ (Páll Árpád: *Emlékezetes színházi esemény*. Előre, 1975. április 13.), nem hinném azonban, hogy a drámán végigvonuló tragikus alaphangon módosítana az a néhány, pillanatnyi fellelegzést engedő derűsebb replika, a „muzsájhősieség“ (Kolhaas) pedig még nem indokolja az egyértelmű tragikum komikumba átjátszását. Ha valahol, hát itt igazán indokolt volt a „kegyetlen színház“ eszközeinek bevetése (a kifrócskölő vér naturalista premier plánját elengedték volna), a szituáció-építésben, mozgásban, hangban az éles kontrasztok alkalmazása, a hatáslehetőségek „kegyetlen“ kihasználása. Sütő Lócsiszárja a nagy indulatok drámája, fokozatosan nő az a Kolhaas és Lisbeth lirain megoldott szerelmi kettőségtől Tronkai Vencel bárók vad lakoma-jelenetéig (s a becsapott Kolhaas akasztófa alatti kitöréséig). A rendező e két pólusra építette az előadást, koreográfiában, színészi játékban, a hang-effektusok érvényesítésében itt követelt a legtöbbet munkatársaitól, és itt a legegyszerűbb az eredmény. Művészi kidolgozottságban mindenképpen a kastélybeli „kegyetlenség“ volt a csúcspont, a maga belső kontrasztjaival és heves összecsapásaival. De az előadás egészét meghatározta a nagy, erkölcsfilozófiai súlyú kettősök hangsúlyozása: előbb a békés Kolhaas és a helyzetet megalkudni nem akaró Nagelschmidt, aztán Kolhaas és a törvényvédelmező Müller Ferenc, majd Kolhaas és a gyáva vadállat Tronkai Vencel báró, illetve Kolhaas és a történelem változó parancsával érvelő Luther heves drámai dialógusából formálódott a kérelhetetlen írói ítélet, mely a megtorpanó, kezéből a fegyvert kiadó forradalmárt az akasztófa alá juttatta. A nagy szembesítés azonban még ezután következett: Kolhaas Mihály a kivégzés előtt még egyszer, utoljára szembekerülhetett az őt elveszejtő legnagyobb ellenségével: illúzióival; nagyszerű írói fogás az ítélethirdetés: előbb a látszólagos igazságosztás Kolhaas Mihály javára, a tőle ellopott lovak és megvert szolgálja ügyében, hogy aztán a vesztett illúziókba már-már ismét megkapaszkodó lócsiszárnak a halálos ítélet közlése után ne maradjon más lehetősége, mint az ítélethirdető Müller megátkozása („Legyen neked könnyű a hatalom“) s a münzeri utat járó Nagelschmidt választásának helybenhagyása.

A Lócsiszár erkölcsi-történelmi tanulsága Harag György színpadán lenyűgöző látványban jelent meg. Mircea Matcaboji diszkrétnek a dekorativitáson túl-



EGY LÓCSISZÁR VIRÁGVASÁRNAPJA (KABÁN JÓZSEF FOTOKOMPOZÍCIÓ)



mutató monumentalitása a harmadik felvonásban mutatkozott igazán, amikor a kastélyba berontó lázadók szemünk előtt „törik össze” a félelmetes-biztonságos tölgyszakaput. Korjelző s mégis a koron túlmutató e „barbár” gerendázat, amelyet néhány elem mozgatásával különböző funkciójú terek jelzésévé lehetett alakítani. A legexpresszivebb látvány azonban az előadás első perceiben fogadott: a Kolhaas-balladával nemcsak brechti módra „elidegenítő”, de ugyanakkor a hagyományörzést sugalló kórus totálsótétből felsejlő arca a színpadon szétszórtan feltűnedező fényben — Harag kiváló invenciója, hiszen a ballada Sütő nyomtatásból ismert drámaszövegében még nem is szerepelt. Egyszóval, az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* egyidejűleg volt a látvány s a gondolat színháza, történelem és időszerű erkölcsfilozófia — a szó legnemesebb értelmében modern művészet.

Végül föltehető a kérdés: a színház sok tényezője közül ki hogyan vizsgálott Harag színpadán? Nemcsak a Lócsiszárban, hanem az előző bemutatásokon is. Diszlet- (és jelmez-)tervezőkről már szoltunk, az ugyancsak oroszlánrészt vállaló színészek név szerinti említését azonban lehetőleg kerültük, hogy ezúttal a rendezői koncepcióra összpontosíthasson az olvasó. A bemutatókat követő színbírálatok már elmondták s részben elemezték az egyes színészi teljesítményeket — többségükkel egyetértünk. Kiváló tehetségét Harag rendezői irányítása alatt igazolta újra Tanai Bella és Lohinszky Loránd (Luciferről nem ő tehet), eddigi legnagyobb alakítását nyújthatta Illyés Kinga az *Özönvíz előttben*, bizonyíthatott Bács Ferenc (kétszer is: Nagy István darabjában s a Tragédiában), Szamossy Kornélia, Gyarmati István (a *Szerelemben*) — és még sokan mások. Kolozsvárt nem volt már meglepetés Vadász Zoltán elsőrangú színészi teljesítménye, előbb Páskándi, most meg Sütő drámájában (a *Tornyot választok* első felvonásának idézett nagyjelenetében Vadász és Pásztor János volt a két koldus!), László Gerő Apáczaija máig emlékezetes maradt. Kolhaas Mihállyal Héjja Sándor ismét nagy szerephez érkezett, s ha Bálint Tibor darabjában annak idején elsősorban a lírát emelte ki, most igazi tragikus hőst állított színpadra, jól hasznosítva nem mindennapi adottságait. A Lócsiszár sok jó alakítása közül hármát emeljünk ki, mert — véleményünk szerint — ezek jelzik a legszembetűnőbbben rendező és színész egymásrautaltságát, az alkotó együttműködés eredményét: régen láttuk ilyen felszabadultnak, minden modorosságtól mentesnek Senkálzky Endrét, újra felfedezhettük (egy villanásnyi szerepben!) Nagy Rékát, valamint Barkó Györgyöt. S ami a legfontosabb: újra bebizonyosodott, hogy egy eredeti koncepciójú, erős kezű rendező valóban rendet tud teremteni a színpadon, már-már egészen elfáult színészeket, együtteseket felrázhat a közönytől, mert határozott cél érdekében emeli meg a mércét.

Hogyan vizsgázott „Harag-ügyben” az általában (főképp a színházaktól) sokat ócsárolt színikritika? Az eredmény meglepő. Egy-két esetet leszámítva (én elsősorban a *Szerelem* Előre-beli, egyértelműen negatív megközelítését s a Tragédia kritikáinak nem eléggé kritikai, véleményem szerint átgondolatlanul lelkenedező hangját említeném\*), nemcsak a sajtóbeli *fogadtatás* (a színház történeti érdem felismerése!) volt méltó a művészi teljesítményhez, az *elemzés* is többnyire jól végezte feladatát. Az arányok olykor a dráma, máskor a színpad javára tolnak el (az utóbbi a ritkább), s az újságírói fogalmazástól az esztéta-igényességig természetesen széles a stílári, műfaji, illetékesség-skála — mindenesetre tény, hogy aki évtizedek múlva Harag rendezéseire lesz kíváncsi, a tőlünk is bőségesen idézett bírálatokból a legfontosabb dolgokat megtudhatja.

És végül: hogyan vizsgázott a közönség? Nem állnak rendelkezésünkre statisztikai adatok, személyes élményeink alapján azonban tanúsíthatjuk, hogy nemcsak a „könnyűség” vonzza a nézőket; a közönség nagyon pontosan érzi, mikor veszik felnötszamba, s mikor pályáznak csupán a zsebére...

Peter Brook írja: „A színházban épp az előadás maga tesz igazságokat igazságokká, tényeket tényekké, illúziókat illúziókká — egy jó előadás a hit egy pillanatát hívja elő a nézőben, egy rossz előadás senkit sem győz meg.”

Harag György az utóbbi években többször is meggyőzött minket. Nem ugrabugrálással, nem handabandázással, hanem felelős kérdésével, művészi igényességével.

Nem egyszerűen jó színházat — néhányszor nagy színházat adott nekünk.

\* Tanulmányom megírása után látott napvilágot Jánosházy György alapvető kritikai szempontokat felvető színbírálata, amely a Tragédia gondolatrendszerét kéri számon a rendezőtől (A költő igaza, avagy: a rendező bátorsága. Igaz Szó, 1975. 4.).