

KÖTŐ JÓZSEF

Harag György: Özönvíz előtt, 1971.¹

Az előadás színházkulturális kontextusa

A bemutató évében tették közzé a Román Kommunista Párt Téziseit, amelyek a nacionalista mítosz, a neo-proletkultus „kulturális forradalom” és a személyi kultusz ideológiai szócsovévé kívánták lefokozni a színházművészetet is. A színházkulturális kontextus domináns vonása az „értelmiség lázadása” a kulturális genocídiummá fajuló román totalitárius államrend ellen. Keresték a kitérési pontokat a szabadság megélésére, s a színház utat nyithatott a szabadság imaginárius terének megalkotására. Jan Kott Shakespeare-tanulmányai, amelyek kimutatták, hogy a reneszánsz korabeli szerző ábrázolta jelenségek milyen formában élnek korunkban, s ezek az olvasatok Peter Brook rendezéseiben működő színházi struktúrákká váltak, megnyitották az utat a művészi vagy állampolgári öntudat, lelkiismereti parancs vagy ethosz kifejezésére alkalmas esszé jellegű szövegolvasatok előtt. Roland Barthes színházi szemiotikát megteremtő elmélete pedig az írott szöveg és a nem verbális elemek ötvözetéből a jelrendszerek ökumenikus látványtere létrehozásának lehetőségét csillantotta meg. Mindez biztosította a forma szabad megválasztását, a kreatív erők felszabadítását, a fényképszerű realizmus, mint egyetlen megnyilvánulási lehetőség elvetését.² Ezek az alternatívák az alkotói szabadság megélésének lehetőségét kínálták, a cenzúra még az írott szövegre koncentrált

(márpedig a darabban kommunista szereplő is volt), s nem érzékelte a szövegen túli képpalkotás jelentéshordozó jelrendszerét. Ebben a földrajzi térben a politikum és az esztétikum összefonódott: a modernizmusra törő színház eszmei nonkonformizmusát élhette meg. A romániai színház már a XX. század ötvenes éveinek második felében ezen gondolatrendszer alkotó műhelyévé vált, nyitott volt a világszínház új tendenciáira.

A román színház megújítója, egyetemes értékű rendezőiskola megteremtője, a színiakadémiát műépítési oklevele megszerzése után elvégző Liviu Ciulei a Teatrul című folyóiratban már 1956-ban kikristályosodott elmélettel jelentkezett: a „summa” elmélettel, miszerint a színházi aktus látvány, amely szerves ötvözet a sajátos színházi eszközöknek. Ezt a tanulmányt az „új hullám” origójának nevezhetjük. Elveti az élet naturalista, fényképszerű másolását, a realizmus nem jelenti egy kor archeológiai tükrözését, hanem megértését, ami elvezet saját korunk megértéséhez is. A színházművészet önállóságáért szállt síkra. „A rendezés önálló művészi alkotás (...), amelyben a szövegek csak egyik tényezője a drámai produkciónak” – írta Liviu Ciulei.³ A román rendezői iskola kialakulását 1956-tól számítjuk. Ekkor jelentkezik Lucian Pintilie, Soroană Coroamă, Vlad Mugur, Dan Nasta, Lucian Giurchescu, Radu Penciulescu, Andrei Șerban és David Esrig.

A romániai magyar színházi élet jeles rendezői Harag György, Taub János, Szabó József, Farkas

István, Szombati Gille Ottó ilyen színházkulturális kontextus szellemkörében igyekeztek megújítani művészetüket, s a magyar színjátszás hagyományosan kisrealista játéknyelvétől való elszakadással próbálkoztak. A színházat autonóm művészeti ágként értelmezve egy újfajta teatralitással, a látványszínház meghonosításával kísérleteztek.

Dramatikusszöveg, dramaturgia

Nagy István a szöveget az Erdélyi Szépművészeti Céh és a Thália Színház 1937-es közös drámapályázatára írta, ahol a második díjban részesült (első díjas Tamási Áron: *Tündöklő Jeromos* című műve volt). Miért válhatott ez a naturalista közegben, egy Bukarestbe vetődött, deklasszáldott magyar család sorsáról szóló szöveg a XX. század 70-es éveinek közérzetét és művészi törekvéseit kifejező opusszá? A szerző iránydrámának szánta, a baloldali, a munkásmozgalom eljövendő özönvízszzerű győzelmet megjósoló, a drámaírók pedig romániai kisebbségi polgár-sorsragédiának tekintették. Mindkét szemlélet hagyományos dráma-modellben, lineáris történet- és idősíkokban gondolkodott, a művet az élet fényképszerű másolatának tekintette. A bírálóbizottság (Kós Károly, Járosi Andor, Kádár Imre) jelentése azonban mást is sejtet: „Kérlelhetetlen logikával, sötéten reális meglátással, szinte hibátlan szerkezettel, véresen élő emberábrázolással, jó színpadi érzékkel felépített dráma. Menete nem teljesen zavartalan, de van egy mesterien megrajzolt, egyénien beállított alakja, egy nyugalmazott vasutas, amelyet csak Gorkij vagy Csehov alkottak meg. Színszerűsége kétségtelen, ha nem is bizonyos a feltétlen közönségsikere, mert keserű, sötét a levegője, hangulata: humor semmi sincs benne. Vigasztalansága, kegyetlensége mint egy Strindberg darabé”⁴

Maga Nagy István is így vallott forrásairól: „Ibsen... csak Ibsen. Igaz, hogy ő a társadalmi kérdéseket csak lélektani vonalon fogja meg, de sokat tanított.”⁵ A kritikai recepció tovább tágította a kört, s egyér-

telmően bebizonyította, hogy a szövegben egyetemes világértelmezés lehetősége rejlik. Balogh Edgár kimutatta, hogy „az erdélyiség metsző valósága tárul elénk”,⁶ míg Szentimrei Jenő azt állapítja meg, hogy „Strindberg Haláltáncra óta ilyen nyomasztó, fulladásig terhes légkört talán senki nem hozott színpadra”,⁷ Szabédi László pedig egyértelműen kijelenti: „ez a színdarab magasan fölötté áll az átlagos dráma-termésnek”.⁸ Mindezek a vonások leginkább Darkó alakjában rajzolódnak ki, s érdemes megállapítani, hogy csakúgy az 1937. április 1-jei Tóth Elek rendezte bemutató előadásból, mint az 1971-es felújításból a Darkót alakító színészek (Tompa Sándor, Lohinszky Loránd) képezték a színrevitelek revelanciáját a felbolygatott idegek lelki játékával, a nyomasztó légkör ólomsúlyának ábrázolásával. A szöveg, lehántva róla a járulékos naturalista elemeket, magában hordozta tehát egy alapvetően létértelmező előadás lehetőségét, amely a transzilvanizmus cselekvés modelljétől az aktivista vállalás etikájáig magába foglalta kora ideológiáit, kifejezhette az erdélyi magyar kisebbség sajátos identitását. „Nagy István írása magyar. E magyarságnak azonban semmi köze a sujtásos magyarsághoz. Szándéktalanul, ösztönösen magyar” – írta Abafáy Gusztáv.⁹

Harag György az előadás színházkontextusának körülményeitől indítva, saját kutató, önmagát megújító szenvedélytől hajtva újraolvasta a drámát, felfedezte benne a virtuális értékeket, s megérezte a felismerést: „Szerintem (az Özönvíz előtt) az egyik legjobb magyar dráma”.¹⁰ Összehasonlítva az előadást rögzítő filmfelvételt az eredeti szöveggel, megállapítható: a felújítás dramaturgiai munkájának titka viszonylag egyszerű, elhagyni minden mikrorealizmust sugalló szerzői utasítást az előadás terére, a szereplők mozgására, fizikai cselekvéseikre vonatkozóan, s így a csupasz szövegtest egyfajta szurrealista kozmoszt idéz meg szöveg alatti és mögötti áramlásaival. A rendezői feladat most már olyan mozgás-, látvány- és hangzásvilág megteremtésére koncentráldott, amelynek minden összetevője ezt a látomásos világot idézi.

¹ A tanulmány az OTKA 81400-as projektjének keretében készült.

Bemutató dátuma: 1971. március 20., A bemutató helyszíne: Marosvásárhelyi Állami Színház – Magyar tagozat, rendező: Harag György, szerző: Nagy István, díszlet- és jelmeztervező: Florica Mălureanu, szereplők: Bács Ferenc, Tanai Bella, Lohinszky Loránd, Anatol Constantin, Illyés Kinga, Csorba András, Tóth Tamás, Szabó Duci, Bányai Mária, Mende Gabi, Adlef Ingeborg, Réthy Árpád, Visky Árpád, Victor Ștengaru, Nagy József. Az előadás díjai (1971-ben) a hazai színjátszás versenyén: a legjobb előadás díja, rendezői I. díj, díszlettervezői I. díj, Tanai Bella II. díj.

² Valentin Silvestru: *Spectacole în cerneală, Editura Meridiane*, București, 1972.

³ Liviu Ciulei: *Teatralizarea picturii de teatru, Teatru*, 1956/2 iunie, 52–56.

⁴ Jelentés az Erdélyi Szépművészeti Céh és a Kolozsvári Magyar Színház drámapályázatáról, *Erdélyi Helikon*, 1936. november, 653–658.

⁵ Ruffy Péter: Beszél Nagy István asztalossegéd és munkásiró, *Népűjság*, 1937. május 23. 2.

⁶ Balogh Edgár: Győzelmes frontátörés, *Független Újság*, 1937. április (újraközölve 1971-ben a Marosvásárhelyi Állami Színház magyar tagozatának, az *Özönvíz előtt* bemutatójára készült műsorfűzetében, 7 és 9. oldal)

⁷ Szentimrei Jenő: Özönvíz előtt, *Brassói Lapok*, 1937. április 15. (újraközölve 1971-ben a Marosvásárhelyi Állami Színház magyar tagozatának, az *Özönvíz előtt* bemutatójára készült műsorfűzetében, 7 és 9. oldal)

⁸ Idézi: Gaál Gábor: *Drámaírálat Transzilvániában, Korunk*, 1937. május

⁹ Abafáy Gusztáv: *Fiatalok irodalma*. 5. Nagy István, *Brassói Lapok*, 1937. május 16, 17.

¹⁰ Idézi: Visky András: *A dráma otthona, Alföld*, 1987. február

A rendezés

Harag maga vallotta: „Végül rájöttem, mi a teendő: újból színházzá kell tenni a szövegfelmondást”.¹¹ Munkája lényegét az áthangszerelés fogalmával jellemezhetjük. Harag a Havadi-házaspár hullásában már nem a sikkasztást emeli ki döntő motívumként, hanem a félelem, a rettegés pszichológiáját, a kiüttlanság drámáját bontja ki. Realista életképet kellett egy karkai világ abszurdumának helyzet sorává változtatnia. Haragnak olyan játékeretet kellett teremtenie, amely érzékeltethette a sorok megrekedtségét, kiüttlanságát, elidegenedettséget, az egymással való találkozás lehetetlenségét: egy labirintust építettett a színpadra. Bármennyire is a szöveg ihlette a látványvilágot, Harag víziója annyira kitágította az előadás dimenzióit, hogy a szerző a maga prekoncepciójával így nyilatkozott: „Ehhez a rendezéshez Önnek más darabot kellett volna választania”.¹² Az előítéletektől mentes közönség előadás-recepciója egész más volt: „Nem emlékszem, hogy az utóbbi 15–20 esztendőben valaha is tapasztaltam volna szervezesebb kontaktust színpad és közönség között”.¹³

Színészi játék

Az áthangszerelés rendezői feladata elsősorban a színészi játékra vonatkozott, új, játéktípus kellett a társulatnak elsajátítania. Harag ezeket az expresszionista színjátszás kelléktárából vette, s ennek megfelelően dolgozta át a dráma egész lélektanát. „A Havadi házaspár esetében az expresszionizmus legtisztább eszközeivel ábrázoltatja a rettegést, Darkó alakjában az apokaliptikus méretű fenyegetést, Sáriiban, a háztartási alkalmazottban ugyanezek a szikár eszközök a megejtő tisztaságot és a lírát hangsúlyozzák. Sándornak, a kommunista hősnak az ábrázolásánál már az expresszionista és realista eszközök egybeötvözésének vagyunk a tanúi, s a Bojan házaspár realista ábrázolásban jelenik meg villanásnyi jelenetében”.¹⁴ Harag György sokkhatásokat ötvöz egybe lassú lírai futamokkal. Hosszú-hosszú csendek és elemi erejű kitörések

váltakoznak sejtelmes, izgatott, céltalanságukban idegemésztő járásokkal, s ezek az eszközök valami hallatlan fűtöttséget kölcsönöznek az előadásnak.

Színházi látvány és hangzás

A színházi látvány tökéletesen kifejezte a rendezői szándékot, egy karkai világ abszurdumának érzékeltetését. A színpadi labirintus „szinte teljesen üres, sok részre szabdalta a teret: a falelemek, amelyekből ez kiképződik, olyan sima fehérek, hogy azokon sehol meg nem állapodhatik a tekintet, és olyan éles szögekben metszik egymást, hogy rejtett ki és bejáratokat teremtenek a téregységek között, amiket aztán a képzelet tovább sokszoroz”.¹⁵ Az előadás hangzásvilágának megteremtése érdekében Harag a beszéltetés sajátos formáját választotta. A valóságtól való elemelés alap-elemét Sárinak, a széki cselédlánynak a szerepépítése képezte. Az előadás nyitóképeiben, a diszlet-labirintusban felhangzó, a mezőségi népdaléneklés különlegesen hangzó szinkópái azonnal a transzcendencia magaslatába emelik a színpadi aktust. Harag György mindenkit két regiszteren, kétféle hangerővel és kétféle tempóban beszéltet. A mély, halk és félelmetesen vontatott beszédet olykor átmenet nélkül töri meg a sikoltó, zokogó, hisztérikusan ordító kitörés, majd ugyanúgy átmenet nélkül tér vissza a halálos monotonía. Mindez tökéletes funkcionalitással, két lélekállapot – a beletörődő és a kitörést megkísérlő reménytelenség – szólama-ként. Egyébként senki sem a másikhoz – akár hal-kan, vontatottan, akár idegrohamban ordítva –, mindenki csak magának beszél. Közlés, a szó hagyományos értelmében alig hangzik el ezen a színpadon.

Az előadás hatástörténete

Az előadás elementáris ereje stiláris értelemben is vízválasztónak számít az összmagyar színháztörténetben. Harag olvasata és rendezése korszakalkotó produkcióvá vált: a rég várt korszerűség áttörte a konvencionális színház falánxát.

1976-ban Harag Györgyöt meghívták a budapesti Nemzeti Színházba is az *Özönvíz előtt* újbóli megrendezésére, s szemlélete „a magyar színházi kultúra egyik lényegbevágó kérdését”¹⁶ vetette fel, felerősítette az egységes nemzeti színházi kultúrán belül, a profi színházakban is a korszerű színházszemlélet lassú térfgoglalását, a színházi nyelv átírását. Hozzájárultak a modernitás térfgoglalásához a kőszínházakon kívül kibontakozó alternatív kezdeményezések: az Universitas Együttes, a Kassák Színház, az Orfeo Csoport, a Stúdió K, a Székéné Színház, színházújító műhelyek, Ruszt József környezetéből került ki Fodor Tamás, Halászék, s akik az Universitas Együttes körül nézőként vagy rendezőként előfordultak, Zsámbéki, Ascher, Marton. Megkezdődött a színházi jelhasználat változása, amely alapvetően befolyásolta az előadás létrejöttétől a befogadásig a színházi aktust. Megrendült a színpadi produkció recepciójának hagyományos rendszere, s megindult a küzdelem új befogadási rendszerek kialakításáért. Az elmondottakat jól példázzák a kortárs magyar színház új rendezői hul-

lámának képviselői: Zsótér Sándor, Novák Eszter, Schilling Árpád, Telihay Péter, Alföldi Róbert, Tompa Gábor, Barabás Olga, Bocszárdi László, Parászka Miklós, Keresztes Attila, K. Szabó István, akik meghatározó személyiségeivé váltak a magyar színháznak, határoktól függetlenül. Programszerűen vállalják a formabontó szándékot, a kísérletező kedvet, a megújulás igényét. Kialakult a hagyományos színház mellett az alternatív színházszemlélet, amely más fogantatású, más utakat próbál ki a színészvezetéstől, a térkezeléstől a tanításig. Ez az alkotói magatartás nem csupán párhuzamos jelensége a hagyományos kőszínháznak, hanem beköltözött ezekbe az épületekbe is, igyekszik a színház előremutató törekvésévé válni. Ruszt József erről a folyamatról így vallott: „Én magam úgy éreztem akkor (1973-ban), hogy a profi színháznak és ennek a tizenkét esztendő diákszínházi munkának a szintézisét kell megteremtenem... s talán sikerült is – öt éven át – a kecskeméti Katona József Színházban”.¹⁷ Így épült be Harag örök megújulásra törő szelleme a modern kor színházába.

¹¹ Uo.

¹² Nagy Pál: Bemutató előtt, *A Hét*, 1971. március 19. 10. (II. évfolyam 12. szám)

¹³ Lázár László: Újjászületések, *Ifjúmunkás*, 1971. április, 5.

¹⁴ Páll Árpád: Nagy István: *Özönvíz előtt*, avagy ösbemutatóval felérő felújítás, in: *A szó és látvány*, Custos Kiadó, Marosvásárhely, 1995. 112.

¹⁵ Földes László: A régvárt korszerűség, *A Hét*, 1971. április 2. 11. (II. évfolyam 14. szám)

¹⁶ Saád Katalin: *Az Özönvíz előtt a Nemzetiben*, *Színház*, 1977/4., 6–9.

¹⁷ Ruszt József visszaemlékezése, in: *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról*, h.n., szerkesztői kiadás, 1990. 49.