

Rendezői koncepció és alkalmazott zene korrelációja Harag György Vihar-rendezésében

BOROS CSABA

Harag György 1970-es évekbeli rendezéseiben egyre határozottabban körvonalazódik az erdélyi realista színházaság hagyományaitól eltérő forma- és arányesztétika. Annak ellenére, hogy már az életmű mérföldkövéként számon tartott *Őzönvíz előttet* (Marosvásárhely, 1971) megelőzően készült rendezéseiben is tetten érhető a rendezői szignatúra, a kritika egyöntetűen 1971 után beszél Harag György határozott rendezői stílusáról.

Erre a stílusváltásra utal Harag egyik naplóbejegyzése, illetve egy halála után megjelent cikk is.

„35 éves voltam, ismertem már a szakma titkait, ám egyre jobban éreztem, hogy nem ez az igazi, a minőségi ugrás hiányzott (...) Emlékszem, egy nap Lucian Pintilie azt mondta: »Te csinálod a legjobb realista előadásokat. Tudsz valami mást is?« (...) S akkor egy éjszaka felvetődött bennem: döntennem kell az életemről! Vagy itt maradok ebben a nyugodt, kiegyensúlyozott polgári életben, vagy pedig művész leszek. Mit tegyek: maradjak meg valamiféle élő bálványoknak? Vagy próbáljak meg túllépni önmagamon? A kockázat az volt, hogy elveszíthetek mindent, s az új út esetleg hibásnak bizonyul. Egyetlen éjszaka döntöttem: fejest ugrom a mélyvízbe!”¹

A szocialista diktatúra idején, a kortárs magyar dráma helyzetéről szóló viták kapcsán Harag kitért az erdélyi magyar színházak és

művészi programjaik maradiságára, nehézségére is, megemlítve, hogy sok színház inkább az egymást nem bántás állapotába helyezi kulturális tevékenységét ahelyett, hogy korszerűsítene azt.

„Színházainkban és színházaink körül tért nyert a kölcsönös és felületes udvariasság, az egymást nem bántás hangulata. A legtöbbben még a saját színházuk dolgaiba sem szólnak bele, hát még a máséba. A színház körüli közvélemény pedig – értem ezalatt az írók, újságírók, kritikusok azon csoportjait, amelyek városok szerint, érzelmileg vagy ilyen-olyan érdekből egy-egy színház körül tömörülnek – a legtöbb esetben elvtelenül vagy érdektelenül nézi az illető intézmények munkáját. A provincializmus veszélye fenyegeti színházi mozgalmunkat. (...) Színházaink korszerűtlenek, nem tartanak lépést a mai követelményekkel. Előadásaink nagy része poros, kifejezési eszközeink elavultak. Nehézkesek lettünk mind szellemileg, mind fizikailag. Színpadjainkon eluralkodott a rutin, a modorosság. (...) Rendezőink kétségbeesetten igyekeznek lépést tartani a korszerű színház követelményeivel. Tájékozódnak, olvasnak, lehetőségeik szerint ismerkednek a belföldi és külföldi színházak munkájával, de szükségszerűen lemaradnak bukaresti kollégáik mögött, akik például rendszeresen járhatnak külföldre, ösztöndíjakhoz jutnak stb. Nálunk sokszor még egy tíznapos bukaresti tanulmányút is pénzügyi vagy más természetű nehézségekbe ütközik. Ezért, és sok másért, a korszerű színházaság külsőségeit másoljuk csak (a leg-

¹ NANAY István, *Harag György színháza* (Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992), 23.

több esetben díszlet-, kosztümmegoldásokat veszünk át), de nem próbálunk vagy nem tudunk változtatni a tartalmi kérdésekben. Márpedig a korszerű színház a mű értelmezését jelenti elsősorban.”²

Az erdélyi színház történetében Harag György az első olyan rendező, aki a magyar színházi hagyományt ötvözi meghatározó román alkotók (Lucian Pintilie, Dan Micu, Doina Levița stb.) rendezői és színházi szemléletével, kialakítva ezáltal egy sajátos formanyelvet. Kutatásom során többször szembesültem azzal a metódussal, ahogyan a zenét az előadás dramaturgiájával egyenrangú elemként kezeli, mi több, adott előadásokban a zenét esztétizáló folyamatként értelmezi és jeleníti meg a színpadon. Az erdélyi magyar színház kontextusában Harag rendezéseiben szervesül először a zene a dramatikus szöveggel és a színészi játékkal, illetve távolodik el az aláfestő, hatásfokozó, kiszolgáló funkciótól. Sőt úgy is fogalmazhatnánk: Harag rendezései által hitelesítődik a zenei textúra a színházi előadás partitúrájában. Miután végighallgattam a Harag-előadásoknak a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház archívumában megtalált magnószalag-tekerceit, amelyek az 1959-1992 közötti időszakban születtek, nyilvánvalóvá vált, hogy az előadások zenei anyagában felismerhetően és határozottan artikulálódik a fent említett változás. Összehasonlítva a Székely Színház másik ez időszakban alkotó rendezője, Tompa Miklós realista színházának aláfestő, effektusszerű alkalmazott zenéjével, Harag korai rendezéseiben³ határozottan dekódolható a mű tematikájához írt eredeti zene, mint az adott előadáshoz született, egyedi kompozíció.

² HARAG György, „Nehézkesek lettünk”, *Színház* 25, 12. sz. (1992): 16–18, 16–17.

³ *Bernarda Alba háza* (1961), *Irkutszki történet* (1962), *Fizikusok* (1966), *Pompás Gedeon* (1967), *Macbeth* (1969), *Az ember, aki látta a halált* (1970).

Ellentétben a korszak színházi alkotásaival, amelyekben a zenének mint a színpad kiszolgálójának csupán magnószalagról bejátszott, lefokozott, effektus- vagy atmosféra-teremtő funkciója volt, Harag korai rendezői periódusában már jól körvonalazódik a színpadi zene érzékivé, a színpadi forma szereplőjévé tételének igénye.

A hetvenes évektől kezdődően a bukaresti televízió által rögzített előadások felvételei döntő fontosságúak az erdélyi magyar színházi múlt restrukturálásához, és irányadónak mutatkoztak tanulmányom szempontjából is. Ezekben a mozgóképekben észlelhető az a rendezői szándék, hogy Harag a zenét az előadás szerves részévé tegye, ezért joggal tekinthetjük rendezői „iskoláját” a külön színháztudományi diskurzust igénylő alkalmazott zene megteremtőjeként. A színházban használt zenéről nem lehet az előadás-egészről elválasztva, önálló művészetként beszélni: az alkalmazott zene elsősorban a rendezésen keresztül értelmezhető, esztétikai értékét pedig a rendező sajátos stílusán keresztül, illetve a dramatikus szöveggel, valamint a színészi játékkal közvetett viszonyban lehet színháztudományi elemzés tárgyává tenni.

Harag György életművében – s főként a kései rendezéseiben – megfigyelhető egy önálló szerveződési elv, amely a zenedramaturgiai folyamatokat a rendezéssel együtt helyezi az észlelés folyamatába. Harag minden bizonnyal megértette – s erre utaló jelek már a moszkvai tanulmányútja alatt készített naplójegyzéseiben is vannak –, hogy az észlelt kép és a kimondott szó mellett a zene sajátos közlési nyelvvel bír az előadók és hallgatók közötti interpretációs folyamatban. A koncertteremben ugyanis a cselekvések csupán a zenélésre korlátozódnak, itt az előadók és a hallgatók közötti kölcsönhatás a zene interpretációs folyamatába sűrűsödik. A hallgató elvárása, hogy a hang megszólaljon, nem különbözik a zenész elvárásától, aki a hangot megszólaltatja, s mindkettejük közös elvárása a „jó megszólalásra” irányul. Ha-

rag többek között ezért is ragaszkodott a zenészek jelenlétéhez a színpadon, és amikor csak tehette, élő zenekart alkalmazott előadásában. Ez a közös interpretációs folyamat a vizuális művészetek esetében, de még a színházművészetben sem ilyen egyértelmű. A színház esetében a nézés, a zene esetében a hallgatás, az észlelés cselekvésképességétől függően különböző mechanizmust működtet. A színházművészetben a képi és auditív jelek (mint absztrakt jelek) csatlakoztatásával a rendező privilégiuma az a kompozíciós eljárás, amely a két befogadói aktivitás irányát megtervezi.

Harag rendezéseiben tökéletesen nyomon követhető ez a szerveződési elv mint kompozíciós eljárás, amellyel átfogóan használja és teszi az előadás részévé a zenét a dallamtól a megkomponált zenei szövetig. Kutatásaim eredményeként egyértelművé vált, hogy Harag rendezői metódusához szorosan hozzátartozott az előadásainak zeneszerzőivel való társalkotói együttműködés. További kutatásaim egyik kihívását, ennek a társalkotói magatartásnak a mikéntje jelentette.

Művészi pályája során Harag Orbán György zeneszerzővel dolgozott a legtöbbször. Bár Haragra nem volt jellemző egyetlen zeneszerző következetes alkotótársként való meghívása, Orbán mégis tekintélyes helyet foglal el Harag legtermékenyebb időszakában, úgy az erdélyi, mint a jugoszláviai és magyarországi rendezéseinek alkotói között. Harag azonban rendezései előtt egyszer sem ült le a zeneszerzővel felvázolni az elképzeléseit.⁴ Orbán Györgynek pusztán olvasmányélménye alapján kellett közelítenie a drámához, tehát a zenei témák közvetlenül a szöveg generálta benyomások, valamint az első olvasópróba hatására születtek. Az egyetlen ellenpélda Harag utolsó rendezése, ahol a színpadi munkát konzultáció előzte meg, és

a rendező a zeneszerzővel, Fátyol Tiborral való beszélgetések során vázolta elképzeléseit.⁵

Orbán György elmondása szerint, Haraggal nem volt mindig hálás együtt dolgozni, mert összecserélgette a zenei témáit. Néha csak a kíséretét hagyta meg annak, ami az adott téma alá íródott, máskor meg csak a „száraz” dallamot. Jó példa erre az 1979-ben, Jugoszláviában rendezett *Cseresznyéskert*, amelynek Orbán által írt zenéjét Harag a komponista jelenléte nélkül szabta hozzá az előadáshoz. Ezen előadás és más előadások felvételéből azonban Haragot egy mérhetetlenül kifinomult zenei érzékkel bíró rendezőként ismerhetjük meg. Utolsó rendezése, az 1985-ös marosvásárhelyi *Cseresznyéskert* esetében például kimutatható az a dramaturgiai ív, amely a csehovi szöveg és a zenei frázisok mentén szerveződik az aranymetszés „logikája” szerint. Ez azonban nem az egyetlen olyan Harag-előadás, ahol rendezés és zenedramaturgia viszonyában tetten érhetők az aranymetszés vagy a tökéletes aszimmetria szabályai.

Analízisem a továbbiakban Harag 1979-ben, Győrben készült Osztrovszkij-rendezésére fókuszál. A *Vihart* két olyan faktor mentén vizsgálom, amely úgy a zenét, mint a rendezést közvetlenül befolyásolja, és jelentős szerepet tölt be az alkotás folyamatában. Ezen faktorok a kompozíciós alapú és a szimbolikus közeg megteremtésének alapjait képezik. Ezek adják azokat a pontokat, amelyek mind a zenében (a zenei szerkesztésben), mind a rendezésben (a színpadi előrendezésben) átfedik és kiegészítik egymást. Harag művészetében szembevetendő az a hagyomány is, amely a 18. századtól közepétől a 20. század elejéig a színpadi kísérőzenét jellemezte, vagyis rendezéseiben reprezentatív módon kap helyet a melodráma, az egyes drámai mozzanatokat kiemelő vagy elfedő zenei hatás, a wagneri vezérmotívum, a szituációk közötti zenei párhuzam, a történetek előrevetítése a zene által vagy épp a

⁴ Orbán György személyes közlése. Kisoroszi, 2020. március 8.

⁵ NANAY, *Harag...*, 307.

szereplők gondolatainak muzikális kivételése. Mindez azonban korántsem marad meg csak az effekt vagy az esztétikus hangzás szintjén, hanem beépül a színpadi jelrendszerbe, és tökéletesen átítatja a formát. Alább a fent említett faktorokat kiemelten elemzem a rendezés és az alkalmazott zene viszonylatában.

A kompozíciós faktor

A zenének az a szövege, amelyet egy koncerten vagy színházi előadásban hallunk, az elhangzást megelőzően olyan kompozíciós eljárásról szól, amelyet a zeneszerző, a sound-designer vagy a zenei rendező végez. Attól függően, hogy a zene milyen célt szolgál, különböző anyagokat lehet felhasználni az összeállításánál, ám alapvetően mindig a hang a zenei szövet elsődleges anyaga. A kompozíció önmagában egy sor, a hang rezgésszámából lekövethető szabályt, véletlenszerűen kombinált elemet, agogikai és dinamikai utasítást rendszerez, vagyis olyan eszköztárat működtet, amely mindenekelőtt a hangra és a hangzásra vonatkozik. A hangból a partitúra követelményei alapján hangzás formálódik, így a puszta hang jelentéshordozóvá alakul.

A 19. századtól a zenei szakemberek folyamatosan és eltérő módon vizsgálják a zene jelentésének kérdéskörét, illetve esztétizálódási folyamatait. Többen elutasítják a hangzásból fakadó jelentést, az ábrázoló jellegét, mondván, hogy nem reflektálhat a zene más materiára: rajta kívül eső tárgyra, tartalomra, eseményre vagy személyre. Ugyanakkor számos esztéta épp az ellenkezőjét állítja, vagyis a zene dramatikus funkcióját hangsúlyozza, s kiemeli a zene jelentéshordozó minőségét: hogy pontosan a jelentés révén képes önálló narratívát létrehozni.⁶

⁶ Eduard Hanslick 1854-ben írt *A zenei szép* című művében hosszan tárgyalja a korabeli zenesztétikai szakemberek vizsgálódásait. Főként a zene érzéseket közvetítő vagy szimbolikus ábrázolása közötti ellentétet elemzi.

Legkorábban talán Eduard Hanslick foglalkozott átfogóan a problémával, s a zene formai és/vagy tartalmi összefüggéseire adott válasza ma is érvényes.

„Egy műalkotás tartalmáról tulajdonképpen csak akkor eshet szó, ha e tartalmat szembe helyezzük valamilyen formával. A tartalom és a forma fogalmi feltételezik és kiegészítik egymást. Ahol a gondolkodás nem tudja elválasztani a tartalomtól a formát, ott nem létezik önálló tartalom sem. A zenében pedig homályos, felbonthatatlan egységben találjuk a tartalmat és a formát, anyagot és alakot, képet és eszmét. A zeneművészet e sajátossága, hogy tehát forma és tartalom benne egymástól elválaszthatatlan, élesen szemben áll a költészettel és a képzőművészetekkel, amelyek képesek különböző formában ábrázolni ugyanazt a gondolatot, ugyanazt az eseményt. A zeneművészetben nem létezik formával szembenálló tartalom, mivel a zenének a tartalmán kívül nincs formája.”⁷

Ennek következtében a zeneértőt nem kell külön meggyőzni arról, hogy a zeneművészetben forma és tartalom egy. A rendezés esetében azonban nem egyértelmű, hiszen mind a forma, mind a tartalom nagyon személyes. A kompozíciós eljárás azonban változatlan, és komparatív módon van jelen a rendezésben is. A rendezés is kompozíciós tényezőként alapszik, amennyiben anyagát tekintve a színészt, a dramatikus szöveget, a díszletet, a jelmezt, a fényeket és a zenét összhangban és egymást kiegészítve rendezi el, komponálja meg.

A rendezés oly módon egészíti ki a kompozíciós eljárást, hogy felügyeli az interpretációs folyamatokat is. A zeneszerző ezt a

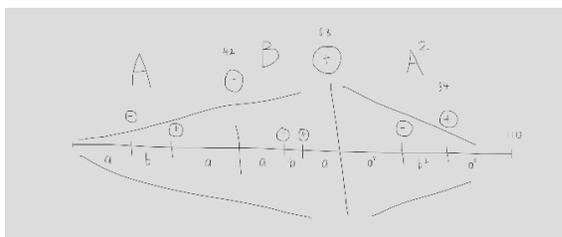
Vö. Eduard HANSLICK, *A zenei szép* (Budapest, Typotex kiadó, 2007), 23–35.

⁷ HANSLICK, *A zenei szép*, 132.

karmesterre bízta. A rendező egy személyben színháza komponistája és láthatatlan karmestere is. Ez olyan alkotói hozzáállást követel, amelyet Patrice Pavis *Színházi szótára* a „színrevitel” szócikk alatt az összehangolás kapcsán fogalmaz meg, nevezetesen, hogy a rendezésnek teljes, organikus rendszert kell alkotnia: olyan struktúrát, amelyben semmi sem a véletlen műve, hanem minden az egész átfogó koncepció funkcionális része.⁸

A *Vihar* esetében Harag rendezésének formája egy lassan felfutó történeti ívet mutat, hirtelen lecsengéssel. Ahogyan Osztrovskij kifinomult dramaturgiai érzéssel asszimilálja a készülődő vihart drámájában – hol a háttérben sejteti, hol összefüggésbe hozza a szereplők lelki vívódásaival –, úgy komponálja bele a rendezésébe Harag, követve a mű dramaturgiáját, a drámából átszűrődő témát: a magányt, az elidegenedés társadalmában önmagától elidegenedett egyént.

Harag *Vihar*-rendezése ABA formát követ, amely a zenei forma megkomponálása révén *da capo* formát eredményez.⁹



⁸ Vö. Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn et al. (Budapest: L'Harmattan, 2006), 353.

⁹ Amikor az előadás valós idejét részekre bontjuk, majd megfigyeljük a különböző részek közötti árnyalatokat és átfedéseket, ismétléseket, dinamikai eltéréseket stb., akkor az implicit néző színpadi idő- és térfelfogására alapozzuk a gondolatmenetet, nem valamely spekulatív eljárásra, amely az idő dramaturgiai kérdéseit aritmetikai törvényszerűségekkel magyarázza. A számok ez esetben a bizonyítás fontos kellékei ugyan, de ténylegesen annak a nagyszabású játéknak a szabályrendszerét hivatottak jelezni, amely Harag rendezői szándékát körvonalazza.

Ez a formahármas az első (az A) rész megismétlését jelenti, egy közbeeső rész (a B) után. Ez esetben azonban nem egy az egyben történő ismétlésről van szó: az ismételt A² rész ugyanis a történet kezdetének visszája. A megfordított és negatív irányba kifutó történések egymásutánja. Osztrovskij dramaturgiájáról leválaszthatatlan a rendezés dramaturgiája, a történetmesélésben mégis felismerhető három, jól elkülöníthető rész, amely az egész folyamatot végig követi. Ezek elsősorban olyan momentumok, ahol a narratíva instabillá válik és az elvárás-horizont szélére sodorja azokat a történéseket, amelyek a rendezés hármasságát igyekeznek kihangsúlyozni. Ha a kompozíciós tevékenységgel rokonítottuk a rendezést, meg kell vizsgálnunk az előadásban szereplő alkalmazott zeneműveket és azok minőségét. A teljes előadás hármasságához három különálló kísérezene tartozik. Ezek belső formájukat tekintve szintén *da capo* kisformák, amelyek együttesen nagy *da capo* formát zárnak be. Ha a kis- és a nagy formák közötti párhuzamokat elkezdjük felrajzolni, az arany-metszéshez közeli szerkesztési módot kapunk. Ez a győri színház 1979-es előadásának a Magyar Televízió által rögzített felvételéből rajzolható fel, s mint ilyen egyedülálló, hiszen nincs más történeti emlékünkhöz, amely egyszerre rögzítené azokat a tényezőket, amelyek mentén az elemzés készül. Annak érdekében, hogy a szerkesztés hármassága láthatóvá váljon, Lendvai Enikőnek az időbeli művészetek strukturális felépítését feltáró módszerével közelítem meg a felvételt, rögzítve a pontos időintervallumokat.¹⁰

Harag *Vihar*-rendezése kompozíciós megoldások és dramaturgiai hangsúlyok tekintetében rokonítható az újvidéki *Cseresznyeskerttel*, ahol szintén Orbán György a zeneszerző, és ahol a rendező átalakítja a megírt zenét, valamint maga helyezi el a dráma me-

¹⁰ Vö. LENDVAI Ernő, *Szimmetria a zenében*, vál. és szerk. SZABÓ Miklós és MOHAY Máttyás (Kecskemét: Kodály Intézet, 1994).

netében. Ez a hasonlóság nem meglepő, hiszen a két előadást Harag néhány hónap eltéréssel hozta létre.¹¹ Lényeges különbség azonban, hogy a *Vihar* esetében nem zenei hangsúlyokat teremt, jobban mondva nem a zenével és annak alkalmazott funkcióival osztja meg és mélyíti el a drámai csomópontokat, hanem a prózával. A szerkezeti felépítés mégis azokat a nyomokat mutatja, amelyeket majd a *Cseresznyéskert*ben a zenedramaturgiai funkciók irányába mélyít el. A *Vihar* esetében a zene önmagában nem formaalkotó tényező, sokkal inkább az egyes részek kommentárja, a szereplők lelki vívódásainak hangja, bizonyos helyeken pedig előrevetíti a cselekményt. Határozott kompozíciós elvekre utal az előadás szimmetrikus közepén elhelyezett varrójelenet, amelyet hosszú csend előz meg, miközben szétárul a győri színház speciális, kétrészes vasfüggőnye. Egy óriási leplet varrnak a kisváros asszonyai. Középen Kabanova, a gazdag özvegyasszony, aki megkeseredetten éneklí fia távollétének állomásait, hasonlatosan a jézusi keresztúthoz, aki az emberiség bűneiért kénytelen vállára venni keresztjét, és vállalni a Golgotához vezető utat. Az asszonyok kórusban ismétlik énekét. A jelenet „abszurditása” – ennek kiaknázása Harag rendezői kézjegye – mintha teljesen leválasztaná Osztrovszkij realista-szimbolista drámájáról az említett mozzanatot, és kiemelné, mint azt a közeget, amely köré az egész narratíva épül. Bigottan ortodox, már-már a képtelenségig kontrollált szociális mozzanat. A varró asszonyok, mintha saját szabadság, másság utáni óhajukat varrnák és temetnék a lepel alá egyöntetűen. Egyikük sem emeli magasabbra a kezét a másiknál, s mintha Kabanova felügyelné mindezt, mintha ő maga volna a megtestesült szentség, jámborság, a leplezett és érinthetetlen Madonna. A jelenet

kétélű. Egyrészt azért, mert megelőzi Katyerina (Törőcsik Mari) mélyen megrendítő monológja, amelyben elszánja magát a halálra is, csak hogy láthassa szerelmét, Boriszt, másrészt azért, mert a lepelvarrás jelenete után a tekintélyes polgár egyetlen emberi mozzanatát látjuk, amint teljesen összeomolva, részegen fetreng az asszonyok előtt, és kérleli Kabanovát, hogy vigasztalja meg őt. A szimmetrikusan az előadás közepén elhelyezett mozzanatok is hármas tagolása van tehát, ahogyan az előadás egésze is három részre osztható.

A következő oldalon található táblázat kizárólag az aranymetszés szabályrendszerével követhető nyomon, illetve érthető meg, ellenkező esetben a számok és időarányok csupán spekulációs eszközök lennének, amelyekkel a forma üres keretét szemléltetném. Az SZ-szel jelölt első sor az írói és rendezői szimbólumrendszerre épített, jelenetről jelenetre megismétlődő, esetenként változó struktúra útját mutatja. A színpadkép fokozatosan leépül: az óriási asztal és a bereteszelt ajtók átadják helyüket egy átjárható, minden irányban nyitott, kiüresedett térnek, mintha a kiszabadulni igyekvő lélek mindent levetne magáról szabadulásának útján. Najmányi László díszlete szintén a formai hármasság mentén rajzolódik ki. A csupasz deszkából megépített falak, a masszív faszerkezetek befejezetlen és drabális hatást keltenek. A forgószínpadot átlósan kettéválasztó hídszerkezet három bereteszelt kapuja nem kelti polgári lakóház hatását, inkább egy istállót juttat eszünkbe, amelyben olyan erővel megszelídített és betört állatok élnek, akik bármelyik pillanatban képesek volnának kitörni és rátámadni a közvetlen közelükben élőkre.

A Z-vel jelölt sorban jól látható az egyes részekben alkalmazott zenének a rendezői szimbólumrendszerrel való összefüggése az aranymetszés által felbontott időtengely mentén. Ha a nagyformát vesszük alapul, amely, mint arról már szó volt, kompozíció tekintetében a rendező sajátja, láthatjuk – ahogyan az a *da capo* formák némelyikénél megszo-

¹¹ Osztrovszkij: *Vihar*, a bemutató ideje: 1979. május 17., Győri Kisfaludy Színház; Csehov: *Cseresznyéskert*, a bemutató ideje: 1979. november 22., Újvidéki Színház.

kott –, hogy az **A B A** szerkezet egyes részei szintén három részre bomlanak: a kis **a b a** vagy **a b c** a részek egymáshoz való viszonyát mutatják. Az alkalmazott zene tehát mind a térrel, mind az előadás szimbolikájával organikus egységet alkot, és a kisformák közvetve a nagyformába épülve strukturálják azt.

a vizuális és auditív észlelés folyamatos változtatásával éri el.

Az előadás Kyrie tétellel indít, amelyet a háttérben énekel egy férfikórus. A tér üres, mintha a rendező e tétellel fel szeretne idézni valamit – talán egy körmenetet. A semleges a moll hangzásvilága sokat elárul a drámáról,

	A			B			A ²		
	a 0:00-15:05	b 15:05-26:05	a 26:05-42:00	a 42:00-52:00	b 52:00-58:00	c 58:00-68:00	a ² 68:00-84:05	b ² 84:05-94:35	a ² 94:35-110:00
S Z	vasfüggöny, magányos lány csendben, levágott cseresznyecág	terített asztal, üres asztal fátyol	zarándoknő, magányos szolgálólány üres utazóládával, ikon	padok az asztal helye körül (az asztal eltűnik) fátyol az utazóládában, kulcs	vasfüggöny, lepel, terített asztal	üres tér, üres kosár, koldus	nyílt tér, zarándoknő, napóra, ikon	vihar, zarándoknő, perpetuum mobile	koldus, cipő, lepellel letakart halott nő
Z	Kyrie, Trio (élő)	Trio (felvétel)	-	Trio (téma) füttyölve (Katycina)	Tyihon , siratója	Trio (téma) füttyölve (Borisz)	Elégia egy elveszett szerelemre, Kyrie (felvétel)	Trio (élő)	-

Orbán György kevés, de pontos zenei elemmel alakítja a struktúrát, amelyek – az előadás aranymetszeténél alkalmazott *Elégia* kivételével – mind A B A formában íródtak. Ez azért is különleges, mert a rendező minden alkalommal „végigjátszatja” ezeket a viszonylag hosszadalmas műveket, amelynek hatására a nézői észlelés menete a prózai ritmus menetétől eltér, átalakul, és előáll az, amit Erika Fischer-Lichte perceptív multistabilitásnak nevez.¹² A *Vihar* esetében Harag ezt

illetve Orbán Györgyről mint zeneszerzőről: hogy miért éppen ezt a hangnemet választja, mint az első nézői benyomást meghatározó zenei felütést. A Kyrie után megszakítás nélkül csendül fel a városi zenekar Triója, majd lassan elfordul a színpad és elénk tárulnak a városlakók, a *Vihar* összes szereplője. A meglehetősen abszurd hangszeres együttes¹³ emelkedett hangnemben (Esz-dúr) játszik egy rettentően fáradt és melankolikus, a kisvárosok főterén vasárnapi séta közben hallható zenét. A zene néha átcsap c mollba, amely a helyzet abszurditásának tragikus színt kölcsönöz, ugyanakkor a séta szárazságát is kiemeli. Osztrovskij szerzői utasítása realista parkot jelöl, néhány paddal, a háttérben falusi tájjal, Harag azonban a városlakókból alkotja meg a látványt. Ők maguk a „festett díszlet”, amely mögött emberi sorsok szövődnek, és ők azok, akik a tájat reprezentál-

¹² Vö. „Ha az előadáson belül újra és újra megváltozik az észlelés iránya, és a néző ennek megfelelően gyakran kerül az észlelés két rendje közötti állapotba, akkor a két rend közötti különbség egyre kevésbé lesz fontos, az észlelő figyelme pedig az átmenetekre, a stabilitás megzavarására, az instabilitásra, illetve egy új stabilitás létrehozására irányul.” Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabriella (Budapest: Balassi, 2009), 205.

¹³ 1 mandolin, 2 trombita, 1 Wagner tuba, 1 tuba, 1 fúvószenekari nagydob.

ják. A hétköznapiak hőseit látjuk, büszke tartással a magas Volga-parton. Az ő mindennapi életük zenéjét halljuk: vallási buzgalom egyszerű, kiüresedett dallamát és polgári életük magamutogató, unalmas és fáradt, korzózó melódiáit. Harag nem elégszik meg a jelzéssel, a durva deszkakerítés előtt sürgő-forgó tömegről már az első képben érzéki benyomást alkothat a néző. A terjedelmes párbeszédet kihúzza, és sűrít, ahol csak teheti. Az előadás első jelenete így magában foglalja Osztrovszkij szövegének első öt jelenetét, jelentős dramaturgiai átformálással.

A forma további meglepő fordulatai közé sorolható, hogy az amúgy is halottkísérőre emlékeztető vasárnapi sétazenét (Trio) az első részben már „megöli” a rendező. Felvételről kezd szólni, sokkal gazdagabb hangszerösszeállításban, mintha ezt az önmagába roskadt világot idealizálná vele. Ugyanakkor itt láthatjuk Harag visszatérő képi megfogalmazását: a lepellel takart, eltévedt embert. Katyerina és Varvara szabadság utáni vágyukat „palástolva” temetkeznek a nevetésbe. A fátyollal borított ember képe visszatérő elem Harag nagy rendezéseiben: ott van az 1985-ös marosvásárhelyi *Cseresznyés kert*ben éppúgy, mint az 1979-es újvidékiben, de láthatjuk az 1974-es *Szerelemben* is. Harag intenciójának kétértelműsége, a képtelen szituáció komikussá tétele mellett a helyzet elesettségét is jelzi.

Harag és Orbán György az előadás 68. percében, tehát a 110 perc hosszúságú felvételen 1.618-cal elosztott időegységében szólaltatja meg azt a zenei és rendezői témát, amely Osztrovszkij *Viharjának* esszenciáját hordozza. Itt mondja először Katyerina Borisznak, hogy ha nem ő teszi meg az első lépést, maga fogja felkeresni áhított kedvesét, zenében pedig itt szólal meg az a keserű, távoli nosztalgiával és baljós érzésekkel átítított mű, amely sehol máshol nem ismétlődik meg az előadásban. Ez az egyszeri megjelenés jelértékkel bír, ugyanis az előadásban elhangzó zeneművek folyamatosan megismétlődnek a különböző részekben, mi több,

egy-egy témák a színészi játékba épülve transzponálódnak és válnak a struktúra részévé. A negatív és pozitív aranymetszés közötti előadás-szakasz ölelkező formájának manifesztuma: a két szélső, vagyis az **a** és **c** részben hol Katyerina, hol Borisz füttyüli a kezdőtémát, egymást keresve a dallamban. Harag egyedül a **B** rész **c** egységében, vagyis az aranymetszés előtt bontja meg a szimmetrikus struktúrát. Ahelyett, hogy visszatérne az **a** részhez és kibontaná Tyihon témáját, megmutatja, mi rejtőzik az óriási lepel alatt, amelyet a **B** rész szimmetrikus közepén varrnak az asszonyok. Az egész város (a zenészek is) óriási hangzavarral érkezik a térbe, majd háttérbe szorul a bigottság, a polgári tartás, és tivornyájuk karneváli örületbe torkollik, koldusgyalázással, randalírozással, ordítással. Ez egy kifutó formarészt konstruál, amely elvezet a bensőségességig: Katyerina és Borisz találkozásáig, szerelmük beteljesüléséig.

Mivel a kompozíciós folyamatról van szó, amely mind a zenére, mind a rendezés művészetére, sőt a kettő diskurzusra is kihat, ezen a ponton elengedhetetlen Lendvai Ernő Bartók műveiről szóló tanulmányának bevonása a színpadi performativitás megértése érdekében. Lendvai néhány, első hallásra meglepő formai struktúrát működtető Bartók-műről (*Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára, Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre, Cantata profana*) bebizonyította, hogy a zenén túlhaladó egzisztenciális kérdést képes az aranymetszés által jelenvalóvá tenni. Bartók persze sohasem beszélt arról, ahogyan Harag sem, hogy alkotói eljárása az aranymetszés strukturális szerveződési elvén alapszik, csak hagyta, hogy művei „közöljék” ezt, az interpretációs folyamat révén.

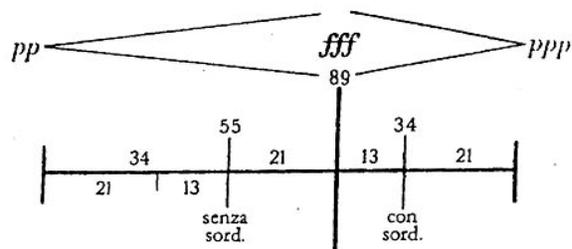
A *Zene*¹⁴ bevezető tétele egy hosszadalmas, elnyújtott, hangerőben fokozatosan emelkedő, majd fortissimo-ban kicsúcsosodó témát vezet végig a kvintkörön két irányba – felfelé és lefelé –, majd a csúcspontot elérve,

¹⁴ Bartók rövidítése = *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára*.

a hangerő folyamatos csökkenésével, továbbá a kvintkör fordított irányba történő modulálásával visszaér a darab kezdetén elindított hangerő szintjére. Lendvai így összegzi ezt:

„a tétel egyetlen lélegzetű crescendo-decrescendóra épül, pianissimóból kiindulva egyenletes emelkedéssel éri el a kulminációt, a fortetfortissimót – majd fokról fokra visszahajlik ismét pianopianissimóba. Emellett a belépések a kulmináció felé sűrűsödnek, innen kiindulva pedig ritkulnak. (...) Ilyenfokú koncentrátság hallatán joggal kérdezzük: csupán technikai bravúrról van-e szó, vagy megfordítva a látható forma maga is a költői koncepció vetülete?”¹⁵

A kezdeti stádiumtól indítva, ütemszám és tematika szempontjából a teljes mű folyamán több esetben is az aranymetszés elve érvényesül.



Lendvai példájának megértése a *Vihar* kompozíciós struktúráját tekintve elengedhetetlen. Többek között azért, mert a példa túlmutat a zenei folyamaton, és egy belső, alkotói nézőpontra koncentrálnak, amelyet interdiszciplináris módon alkalmazhatunk olyan művészetekre is, amelyek közvetve vagy közvetlenül az idő megfogalmazásának és sűrítésének kérdésével foglalkoznak. Ilyen a rendezés művészetének strukturális dimenziója is. Ez a művészetekben transzparens módon jelenlévő szabályrendszer az, amelytől az elrendezés és forma tekintetében „jó érzésünk” támad, s ha ezt a „jó érzést” a tudo-

mányosság keretein belül a megismerés szintjére kívánjuk emelni, az aranymetszés alkalmazásának gyakorlati struktúrájához kell fordulnunk.

Visszatérve Harag kompozíciós eljárására: a *Viharban* a forma felívelő, tematikusan fejlődő, majd hirtelen lecsengő valóságkonstrukciót teremt. A B rész (az aranymetszés) utáni megfordított valóság a kezdő rész visszaemlékezéséről ismétlése: értelmezésben az A². Tyihon hazaérkezésének híre átfordítja és rövid pályára kényszeríti Borisz és Katyerina szerelmét. Sorra átfordul minden vágyakozásból valóságba. Borisz nem elég bátor, hogy vállalja szerelmét, mert különben elveszíti életjáradékát. Újra halljuk a Kyrie tételt, de most sterilen, felvételről bejátszva, miközben vizuálisan is megjelenik az előadás eleji húsvéti körmenetet. Újra megszólal a Trio, még fáradtabban és esetetben, mintha az események láncolata, egy pillanat alatt rémálommá transzponálta volna az eddig megkonstruált előadást. Kuligin az első jelenetben behoz egy virágzó cseresznyeágot, és ujjongva körbetáncolja vele az unatkozó és megfáradt városi tömeget, a jelenet végén pedig Borisz lengeti, miközben a színpad lassan átfordul Tyihon búcsújelentére. Az előadás végén Kuligin a vízbefulladt, fehérbe öltözött Katyerina testével érkezik a színre, s Tyihon már nem hajt fejet anyja előtt. A kompozíciós eljárás egyik megrendítő, költői momentuma az előadás nyitó- és záróakkordja, amely az előadás témájának kettősségét is magán viseli. Az együgyű (lélekben szegény) szolgálólány, Glása a vasfüggöny lassan szétnyíló lapjai mögött ül egyedül, görnyedten, a hatalmas színpad közepén. Pár pillanatig kimerevített kép, mintha valakit az ölében tartana. Amikor észreveszi, hogy teljes csend van – már nem hallatszik a vasfüggöny motorjának a hangja –, hirtelen ráeszmél, hogy észrevették, leleplezték és vadul, mint egy megrémült állat, kiszalad a színről. A magány, a tisztaság és egyszerűség mint allegorikus kép az előadás lényegét hordozza. A tisztaszívű vadállat, aki megriad

¹⁵ LENDVAI Ernő, *Bartók költői világa* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971), 170–171.

attól, amivel képtelen szembeszállni – Harag ezt a képet ütközteti a következő kép kegyetlenségével, a város polgárainak tömegével: azzal a közeggel, amelytől a tiszta szívek elmenekülnek. Az előadás végén az együgyű szolga, a tisztalelkű lény veheti csak karjaiba Katyerina testét, hogy zokogásával együtt kiforduljon a színpadról, majd beálljon a sötét. Harag formaalkotó és megrendítő témái az előadás szimbolikus közegét eredményezik. E közegben a néző színházkonvenciójára – arra, hogy a néző elfogadja a rendező által felkínált játék szabályrendszerit – építi Harag az előadás struktúráját, és alkalmazza benne kompozíciós kézjegyét. A sűrített valóság, az idő és tér konvenciójának relációja határozza meg azt a megszilárdult formai struktúrát, amely alig különbözik a természetben lezajló folyamatoktól. A kompozíciós eljárás tehát a rendező esetében azon víziók összezsengésének a rendezetlenből a rendezett felé irányuló struktúrája, amely az idő és a tér konvencionális viszonylatában a színpadi cselekvést és jelrendszert egyetlen statikus pontból alkotja meg.

A szimbolikus közeg megteremtésének faktora

„A költő ereje abban van, hogy éppen akkor tud szimbólumot alkotni, amikor a nyelv »vészhelyzetbe került«, vagyis pontosan akkor, amikor a rítus és a mítosz szentséges rendbe merevítene, vagy amikor az álom vagy a vágy labirintusába zárna a nyelvet, mikor is az álomlátó már-már elveszíti tiltott és megcsönkített beszéde fonálát.”¹⁶

Harag György *Vihar*-rendezése úgy porolja le az eleve szimbolikus jelentéstartalmakat mű-

ködtető, „vészhelyzetbe került” szöveget, hogy eltávolítja a terjedelmességet, a keletkező hiányt viszont további szimbólumokkal pótolja. Ellenkező esetben a szöveg – ahogy Ricoeur is említi – valóban belemerevedne az orosz mítoszba. A rendezésben ez tulajdonképpen látens módon van jelen, ahogy a teljes formaalkotás is látens minőség a színházi alkotófolyamatban. Ez a látencia a zenei formák megalkotásánál épp úgy megfigyelhető, mint a rendező munkájában. Mivel sem a zene, sem a rendezés anyaga nem asszimilálható tökéletesen, az alkotó háttérből sugárzó személyisége a látható és hallható performanciájaként ölt testet. Ez az alkotói látencia itatja át a nagy műveket és közvetíti azt a megtermékenyítő állapotot, amely a társalkotók (színészek, zenészek, tervezők) ihletének alapja. A következőkben ennek a látens folyamatnak azokat a performativitás folyamatába ágyazódott minőségeit elemzem, amelyek a mű szimbolikus közegét alkotják. Harag szimbólumrendszere egész életművét átszövi, és azt kutatva az előadásaival közelebb kerülhetünk annak a társadalmi közegnek a megértéséhez is, amelyben alkotott.

A szimbolikus közeg elsődleges ismérve, hogy egy megfejtésre váró titkot működtet. Almási Miklós *Anti-Esztétik. Séták a művészet-filozófiák labirintusában* című írásában felhívja a figyelmet Ricoeur szimbólumelméletére, amely az intencionalitás körében kitér az észlelés provokációjára.

„A szimbólum sajátsága, hogy provokálja a megfejtést, jóllehet nem adja könnyen magát. »A rejtély (enigma) a megértést nem blokkolja le, sokkal inkább provokálja: valamit fel kell tárni, meg kell érteni a szimbólumban... minden szimbólumban van egy olyan rejtett logosz, mely felfedezésre vár. Ezért minden szimbólum az interpretáció csíráját hordozza.«¹⁷ Valamit fel kell tárni,

¹⁶ Paul RICOEUR, „A nyelvről, a szimbólumról és az interpretációról”, ford. MARTONYI Éva, in *A hermeneutika elmélete (Ikonológia és Műértelmezés 3.)*, sor. szerk. FABINY Tibor, PÁL József és SZÖNYI György Endre, (Szeged: JATEPress, 1993), 136.

¹⁷ Paul RICOEUR, *De l'interprétation* (Éditions du Seuil: Paris, 1965), 186–187.

de hogy mit, azt még nem tudjuk: ez adja a művészi szimbólumok felszólító hatását, vonzerejét. A megfejtés kihívás, de az eredmény kontingens, a jelentés más is lehet. E két mozzanat nélkül a szimbolikus megjelenés nem lenne képes hatni.”¹⁸

A kompozíciós tényezőről szóló fejezetben már tárgyaltuk a Harag által strukturált időűritést, amelynek lenyomata a színpadi előadás minden önálló művészeti terepén felfedezhető: a díszletben, a zenében, az előadás dramaturgiájában egyaránt. A zene formai és tartalmi egységének percepció tere az absztrakt idő és a valós idő dimenzióinak szétválasztásában nyilvánul meg. E konvenció a néző észlelésének szubjektív tagoltságára építi a fent tárgyalt, sűrített időstruktúrát. A szubjektív észlelésből fakadó időtagolódás absztrakttá teszi az eseményeket, azok logikai sorrendje mégis összefüggő egészként ölt alakot a percepció során. A zene absztrakt dimenzióján keresztül érthető meg a sűrített idő valósága. Ebben a valóságban ugyanis minden esemény visszautal a formára, továbbá lehetőséget teremt a dramaturgiai csomópontok emergenciájának érvényesülésére. A zenei struktúra aspektusa láthatatlan, mégis képes megteremteni a különböző témák organikus közegét, s ez a közeg az a közös nevező, amellyel az észlelés „normalizálódik”. Ez az alkotónak a néző/hallgató számára felkínált egyéni látásmódja, perspektivikus konvenciója. Tehát az A B A forma tulajdonképpen úgy értelmezhető, mint a narratíva dramaturgiájának percepció struktúrája. Ahhoz, hogy ez mind az alkotónak, mind az előadónak, nem utolsó sorban pedig a nézőnek/hallgatónak performatív státuszt kölcsönözzön, elengedhetetlen a mimetikus igény, amelynek integrációs ereje által bekerül az alkotók és a mű létre-

jöttének, jelenidejűségének terébe. A műalkotás terének státusza pedig maga után von egy sor olyan módozatot, amelyben a szimbolikus rendszerek önállósulnak, viszont meghagyják jelentéshordozó minőségük autoritását. Amikor tehát színházba vagy kiállítóterbe megyünk, múltunk és jelenünk közös emlékezetébe teszünk utazást, s ennek meghatározó mozzanata, hogy vágyunk a mítoszra, vágyunk a rejtett valóságok megfejtésére, s elfoglaljuk azt a helyet, ahonnan a művet szemlélni óhajtjuk. A szimbolikus közeg tehát, amelyben egy mű struktúrája gyökerezik, legfőképpen arra a vágyra irányul, hogy az elrejtetten keresztül váljék nyilvánvalóvá a közlés nyelvezete, vagyis a mű azzal közöl, hogy megszűntet, abbahagy, töredékesít. Almási kifejti:

„A szimbolikus közeg szekularizált mítosz. Maradványa – újrateremtése – a mítoszok mindent megszemélyesítő, áttelekítő »beszédnek«. Az istenek mágikus aktusokkal megidézhetőek, és a szimbólum is jelenvalóvá tesz bonyolult összefüggéseket, őrizve egyúttal a lényeg kimondásának tabuját is: csak körülír, rámutat a lényeg üresen hagyott »helyeire«, de nem nevez meg.”¹⁹

Joggal tehetjük fel a kérdést, hogy miért van szükség a szimbolizációra? Nos, ez talán az egyik módja annak, hogy a narratíva önállósuljon. A *Vihar* esetében a történet néhány mondatban sűrítve összegezhető: egy kisvárosban, ahol mindent belep a provincializmus, egy ifjú beleszeret egy férjes asszonyba. Az asszony kész lenne feláldozni hírnevét, erkölcsét, de a férfi megijed, és inkább elfojtja érzéseit mintsem, hogy csorba essen a hírnevén, s emiatt elessen családi örökségétől. A nő vízbe fojtja magát. Ez a néhány mondat hiába érinti a mű fő nyomvonalait, mégsem teremt olyan narratívát, amely eltávolodna a banalitástól. A művészet tehát

¹⁸ ALMÁSI Miklós, *Anti-Esztétika, Séták a művészetfilozófiák labirintusában* (Budapest: Helikon, 2003), 55–56.

¹⁹ ALMÁSI, *Anti-Esztétika...*, 57.

őriz valamit abból az archaikus gesztusból, hogy a lényeg továbbra is kimondhatatlan, ezért inkább elfedi azt, amit, ha kimondana, eltüntetné annak mélységét.

Most térjünk vissza az előző fejezetben tárgyalt *da capo* formához és vizsgáljuk meg ismét az adott szegmenseket a szimbolikus faktor által kódolt jelentéstartalmuk alapján. A dráma intenzív szimbolikus teret működtet. A kitörni készülő vihar, amely beárnyékolja Katyerina vágyát, s amely égi jelként figyelmezteti arra, hogy helytelenül cselekszik, fokozatosan, mégis váratlanul jelenik meg az előadásban. A vihar ugyanakkor magában hordozza a pusztítás lehetőségét is. Ebben az elszigetelt, „középkori” társadal-

tikus rendszerébe. Tulajdonképpen hol felfedi, hol kiegészíti, hol megszünteti azokat a szimbólumokat, amelyek a nézői észlelést provokálják. Ricoeur ezt a percepciók koherenciát a következőképpen összegezi: „A szimbólum saját szemantikát takar, intellektuális, megfejtő, feltáró tevékenységre ösztönöz. Nem esik ki a nyelv területén, az értelem artikulációjának érzetét kelti fel.”²⁰

Harag győri előadásában szembetűnő a rendezői autoritás, amely sajátos olvasatot rendel a drámai szöveghez, sok esetben megszüntetve a benne rejlő irodalmiságot vagy újra definiálva azt sajátos dramaturgiai konvenciót kezd működtetni. A korabeli magyar kritika néhány képviselője nem tudott meg-

	A			B			A ²		
	a	b	a	a	b	c	a ²	b ²	a ²
	0:00-15:05	15:05-26:05	26:05-42:00	42:00-52:00	52:00-58:00	58:00-68:00	68:00-84:05	84:05-94:35	94:35-110:00
S	vasfüggöny, magányos lány csendben, levágott cseresznyeág	terített asztal, üres asztal fátyol	Úri asszony, magányos szolgálólány üres utazóládával, ikon	padok az asztal helye körül (az asztal eltűnik) fátyol az utazóládában, kulcs	vasfüggöny, lepel, terített asztal	üres tér, szolgálólány üres kosárral, koldus	nyílt tér, Úri asszony, napóra, ikon (egyházi zászlók)	vihar, Úri asszony, peremtű, mobile	koldus, cipő, lepellel letakart halott nő, vasfüggöny
Z	Kyrie, Trio (élő)	Trio (felvétel)	-	Trio (téma) fűtyülve (Katyerina)	Tyihon siratója	Trio (téma) fűtyülve (Borisz)	Elégia egy elveszett szerelemre, Kyrie (felvétel)	Trio (élő)	-

mat működtető közösségben, ahol a villám-lás az Isten csapása és nem elektromosság, elsikkadnak a racionális magyarázatok, ellenben felerősödik a mítosz. Harag György úgy teremti meg a *Vihar* mitikus közegét, hogy a különböző szegmensekbe ágyazott szimbólumokat transzformálja, így a különböző jelentések között létrejövő kapcsolati struktúrák, mint ugyanannak a szimbólumrendszernek a referensei, folyamatosan beépülnek az nézői percepció során a vihar mi-

birkózni ezzel a nem mindennapi kompozíciós modellel, hiszen a magyarországi színházi hagyomány számára az irodalmiság, a szövegcentrikus interpretáció és az irodalmi színház ízlésvilága nehezen tudta nem irodalmi módon értelmezni azokat a megoldásokat, amelyek felülmúlták az elvárásaikat.²¹

²⁰ RICOEUR, *A nyelvről...*, 136.

²¹ „Vö. Mindennek egyszerűségével és szűkszavúságával nem érzem kellő összhangban lé-

Vessünk még egy pillantást a már adott strukturális táblázatra. A vasfüggöny három részre osztja a történeteket. Az A rész kis a részében, a B rész kis b részében, valamint a visszatérő A² rész visszatérő kis a² részében. A részek közötti korreláció elsődleges elválasztó funkciója szimetriára törekszik, jelzi a hármas tagoltság mibenlétét és minden esetben visszazárja, illetve bevezeti a valóságba a nézőt, hiszen a vasfüggöny nyitásának és zárásának ideje nem szubjektív, hanem egy meghajtórendszer által alkalmazott idő. Ezzel egyszersmind összetöri a szemfényvesztés illúzióját. Gyötrelmessé és kínossá teszi a jól ismert színházi szállóigét – „és szétgördül a függöny...” – mint nyitó momentumot, hiszen a két irányba haladó óriási vaszeletek lassan válnak szét, ráadásul amikor megállnak, nehézkesen kattannak egyet a meghajtórendszer, jelezvén, hogy kikapcsolt a motor. Az előadás feldarabolása a technika ezen provokatív performativitásával az irodalmi és színházi előadásokon szocializálódott nézőtér előtt, egyértelműsíti az alkotói ars poetica-ra való utalást, hiszen köztudott, hogy Haragnak nem volt jó véleménye korának színházáról.

Az első kép, amely a nézők szeme elé tárul, egy kis fehér „rongy” – legalábbis úgy tűnik, mintha az óriási színpad közepén egy összegyűrt rongy heverne. Amikor megmozdul és hirtelen szaladni kezd, akkor tűnik fel, hogy egy lány ült ott összegörnyedve. Harag teljesen kikezdi a nézői elvárást, nemcsak a fémfüggöny használatával, de a szerepek

vőnek Harag több helyütt alkalmazott romantikus jelképeit (kivált nem az „Úriasszony” mondhatni boszorkányvízióját). Gyanítom, hogy a rendező mintegy Katyerina zaklatott lelkéből kívánta kivetíteni az ilyen képeket – de hiszen a többi is ő látja így, okkal a rendezővel együtt. Ha a látomások előadássá válnak – a stílusegység követelményét indokoltnak érzem.” RAJK András, „Vihar, Osztrovskij drámája Győrött”, in *Népszava*, 1979. máj. 22., 3.

rangsorolásával is. A legszerencsétlenebb, dadogó és számkivetett szereplők köré szövi szimbolikus közegének legmélyebb mozzanatait. A hősokeket száműzi a drámából. Nincsenek hősokek, csak emberek: egyedül, magukra hagyottan a hatalmas színpadon. A nyitókép kis fehér „ember-rongya” sokszor felbukkan még az előadás folyamán, mindig ugyanolyan tiszta tekintettel, dadogva a legszélsőségesebb helyzetekben is hosszan tartott gesztussal, mintha mindenhol ottfelejtették volna. Kezében a számovárral áll, miközben Kabanova gyalázatos módon alázza meg Tyihont és feleségét, Katyerinát. Tyihon utazóládáját öleli át, mielőtt elbúcsúzna anyjától és feleségétől. Egy lyukas kosarat tart a kezében, miközben Borisz Katyerinát várja, majd a legvégén, amikor mindenki otthagyja a vízbefűlt Katyerinát, mérhetetlen tisztaságából indítatva zokogni, aztán a tőle megsokkolt dadogással ordítani kezd, mire kegyetlenül összezárul a vasfüggöny. „A költői kép a beszélő lény eredetéhez visz el minket, nyelvünk új lényévé válik, minket fejez ki, amikor azzá tesz minket, amit kifejez.”²² Harag rongy-képe olyan szimbolikus ige, amely a reprezentáció útján a teljes mű szimbolikus rendszerének ikonikus figurájává emelkedik. Ezt a szimbolikus ígét a narratíva több drámai pontján felfedezhetjük, és megrendítően mély szereplőként követhetjük végig az előadáson. Azzal, hogy a történetek menetébe ilyen nem kiszámítható szegmenseket illeszt, a rendező még inkább növeli a drámai intenzitást. Az emberi sorsokat egyre közelebb tolja egymáshoz, ugyanakkor a szereplőket mérhetetlenül nagy fizikai távolságban helyezi el egymástól, olyan feszültséget teremtve ezzel, amelytől megnő az észlelés intenzitása. Az intenzitásfokozás egyik hordozója a koldus, aki nem szerepel a drámában, csupán Katyerina és Borisz utolsó beszélgetésének egy mondata utal, mintegy mellékesen a jelenlétére: „Az úton adj minden kol-

²² Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace* (Paris, Presses universitaires de France, 1957), 7.

dusnak, egyet se eresz el üres kézzel!” Harag jóval e mondat elhangzása előtt exponálja a koldus figuráját: azt a szerencsétlent, aki artikulálatlanul ordít és örül, még akkor is, amikor a Kabanov-házból tivornyázó tömeg a földre löki és megtapossa. A vihar után Kuligin, a város feltalálója két hatalmas szárnyal próbál felrepülni, de legnagyobb igyekezetére sem sikerül. Akinek majdnem sikerül, az a koldus, aki két mankóját Kuligin mozdulataira próbálja hangolni, miközben artikulálatlan bátorítás és nevetés tör elő belőle. Végül nem sikerül felrepülnie, viszont e mozzanat torokszorító drámaisággal alakítja Harag szimbolikus rendszerének dimenzióját. E társadalom szélén álló ember, e tiszta tekintetű, dadogó szerencsétlen – a mankói ellenére – szabad. Harag víziójában a dadogás és artikulálatlan üvöltés tisztább, mint az elhomályosult elme artikulált, választékos beszéde. A kezdőkép szimbolikus jelentéshordozói a teljes előadást végigkísérik, először mint fehér „rongy”, majd mint fehér terítő, aztán óriási fehér lepel, amelyet az asszonyok együtt hímeznek, végül pedig fehér szemfedő, amellyel letakarják a vízbefúlt Katyerinát. A



letakarás aktusa Harag több előadásában is szimbolikus értelmet nyer, egyben utalva a jel rejtett természetére is. A szereplők fehér lepedővel takarják le a fejüket. Ez az elfedés minden esetben egy fokozott drámai feszültségű szituációt követő akció, amelyben a további fokozás már tautologikussá válna. A szimbólumot minden esetben nevetés kí-

séri. Néhány kivételes esetben a tárgyakat is letakarják, például az 1979-es újvidéki *Cseresznyés kert*-ben.

Harag *Vihar*-jában e fehér rongynak / lepelnek / szemfedőnek egyszerre több, szimbolikus értelmezhető változata jelenik meg. Lévén, hogy kutatásom elsődlegesen érintett területe a rendezői koncepció és az alkalmazott zene korrelációja, a forma, a szimbolika és a tartalom vizsgálata közben a zene törvényszerűségeit és jelképeit is figyelem a részek közötti egység feltárása mentén. Ezért vizsgáljuk meg az első zenei megszólalást tartalmazó momentumot annak tudatában, hogy egy narratíván több jel képes megtapadni, amely az időtengelyen az emlékezet számára visszacsatoló lehetőséget teremt az előadás észlelése közben. A *Vihar* kezdő képe a fehér szín sugárzásából eredeztethető, ezután szólal meg közvetlenül a Kyrie tétel a-mollban. Az a-moll a kvintkör alapállásában a C-dúr párhuzamos molla. A C-dúr vörös, az a-moll pedig fehér. A zenei szinesztéziás gondolkodás viszonylag újkeletű: Goethe színtana az első tanulmány, amely megemlíti a hangsorok princípiumának minőségi megkülönböztetését a színek és szimbólumok jelrendszerében. „Az ilyesféle jel-nyelv szükségességét és alkalmasságát – midőn az alapjel magát a jelenséget fejezi ki – nagyon jól megéreztek, amikor a polaritásnak a mágnesről vett formuláját az elektromosságra stb. vitték át. A plusz és mínusz, amivel ezeket behelyettesíthetjük, igen sok tünemény-nél volt megfelelően alkalmazható; sőt a hangok művésze – valószínűleg anélkül, hogy gondolt volna más szakterületekre – a természettől indítván a hangok fajtáinál a fő eltérést a major és a minor szóval fejezi ki.”²³ Továbbá a hangok és a színek kapcsolatát is

²³ Johann Wolfgang GOETHE, „Színtan”, (ford. HEGEDŰS Miklós, 2010), 89. hozzáférés: 2020. 04. 23., http://digipedia.mandaonline.hu/files/document_file/filename/12646/Johann%20Wolfgang,%20Goethe%20-%20Sz%C3%ADntan.pdf

kifejti. „Színt és hangot semmiképpen sem hasonlíthatunk össze egymással; ámde mindkettőt egy magasabb formulára lehet vonatkoztatni, és mindkettőt önmagában le lehet vezetni egy magasabb formulából. Mint két folyó, mely egyazon hegyen ered, ám egészen különböző körülmények között két elentétes égtáj felé fut úgy, hogy mindkét oldalon egész útjukon egyetlen hely sem hasonlít másikkhoz, ilyen a szín és a hang is. Mindkettő egyetemes, elementáris hatóerő, mely az elválasztás és egymás felé törekvés, a föl- és alászállás, az ide-oda ingadozás általános törvénye szerint, mégis egészen más irányban, különböző módon, különböző köztetes elemekben, különböző érzékekre hat.”²⁴ Goethe gondolataiból joggal következtethetünk arra, hogy a hangok és színek együttes érzete visszaeredeztethető a szimbolikus formulára, esetünkben pedig a színpadi előadás mint ösztömvészeti esemény tökéletes gyűjtőpontjául szolgál mind a zene, mind a rendezés által használt színek szimbolikájának. Orbán György – goethei megfogalmazásban a hangok mestere – tehát a fenti értelmezést követve teljesen átítatódott Harag szimbolikus közegével, és zenéjét úgy alkalmazta, hogy tökéletesen illeszkedjen ahhoz. A fehér színt megkülönböztetném a színtelen-től, amelyben a fény színekre törik. Goethe megfogalmazásával élnék, amikor a fehér színt jellemzi: „Minden, ami él, törekszik a színre, a különösre, a specifikációra, az átlátszatlanságra – mindből a legkifinomultabbra. Minden, ami már nem él, vonzódik a fehérhez, az absztrakcióhoz, az általánosság-hoz, az átszellemültséghez, az átlátszósághoz.”²⁵ Majd hozzáteszi: „Maga az átlátszóság, empirikusan tekintve már a homályosság első foka. A homályosság további fokozatainak száma az átlátszatlan fehérig végtelen.”²⁶ Később még szól arról is, hogy a fehér akkor jelenik meg, amikor egy tárgy már

elégett. Az a-mollban, a magas deszkafalak mögül fáradtan megszólaló Kyrie kiégve, homályosan dereng az előadás első momentumában, majd megszólal a c-mollban, aztán Esz-dúrban felcsendülő Trio tétel, egy piros ruhába öltöztetett katonazenekar előadásában. A visszatérő nagy A² részben a tételek fordítva ugyanúgy megjelennek, de itt már kognitív asszociációs hálót képezve működnek, a korábbi tételekhez a tudatban hozzátapadt szimbólumok csomópontjaival interferálva, mintegy reminiscenciaként funkcionálva. Csak az előadás arany metszetében hagyja el a szerző a tonalitást, és írja meg, atonalis hangrendszert alkalmazva az *Elégia*-t. Ez a hangnem nélküli, térben és időben függő alkotás tulajdonképpen arra az üres térre utal, amely az előadás kezdete óta fokozatosan épül le, bútorok és kapuk nélküli, rideg és átjárható teret képezve. A hangzó teret tehát valójában két minőség telíti, valamint egy harmadik – a hangnem nélküli *Elégia* – kommentálja kívülről. Az első két minőség a fehér és a színes. Az élettelen és az életre törekvő. Az uralkodó érzet azonban mégis a fehér, amely ott van minden jelentben. Minden cselekvés mögött a fehér húzódik meg, a homályosság, az absztrakció és megrekedtség, mintha áttételesen mindent beborítana ez a sejtés-érzet. A levágott fehér cselesznyeág, majd a vízbefúlt fehér feleség. Az óriási fehér asztalterítő, majd a hímezni kitevített fehér lepel. A fehérben bolyongó Úri asszony, vagy a fehér rongyokat viselő Kuligin. Az előadás a magányról szól, a színpadon mégis egyetlen pillanatig sem egyedüllet. Sokaság van, magánszféra nélkül, mindenki mindenkit figyel, az emberek mégis egyedül vannak a vágyaikkal, álmaikkal. Hiába a híd, amely közepén kettészeli a kört és megpróbálja összekötni a gondolatokat, hiába, hogy a hídon hangzanak el a vágyak, a hídról próbál meg felrepülni Kuligin is, mintha minden arra lenne utalva, hogy elégjen és fehér legyen.

„A szimbolikus nem más, mint a szellem egyetemes közvetítése köztünk és a valóság

²⁴ GOETHE, „Színtan...”, 88.

²⁵ GOETHE, „Színtan...”, 71.

²⁶ GOETHE, „Színtan...”, 71.

között.”²⁷ – írja Ricoeur. Harag rendezői szignatúrája, amely az előadásaira jellemző szimbolikus közeget összefogja és koherenssé alakítja, olyan eljárás, amelynek hatástörténete az egész magyar színházi közegen érzékelhető. Ugyanakkor Harag az interdiszciplináris színháztudományi elemzések egyik meghatározó alakja, hiszen rendezéseiben olyan rejtett összefüggések sorakoznak – esetemben a zenei struktúrák tudománya –, amelyek lehetővé teszik az előadásai több perspektívából történő vizsgálatát, ennek következtében pedig a színháztudományi diskurzus széles spektrumú kutatói tevékenységgel való bővítését.

Bibliográfia

- ALMÁSI Miklós. *Anti-Esztétika, Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Budapest: Helikon, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- FICHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztetikája*. Ford. Kiss Gabriella. Budapest: Balassi, 2009.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Színtan*. Ford. HEGEDŰS Miklós, 2010. Hozzáférés: 2020.04.23, http://digipedia.mandaonline.hu/files/document_file/filename/12646/Johann%20Wolfgang,%20Goethe%20-%20Sz%C3%ADntan.pdf.
- HANSLICK, Eduard. *A zenei szép*. Fordította: CSOBÓ Péter György. Budapest: Typotex Kiadó, 2007.
- HARAG György. „Nehézkesek lettünk”. In *Színház* 25, 12. sz. (1992): 16–18.
- LENDVAI Ernő. *Bartók költői világa*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.
- LENDVAI Ernő. *Szimmetria a zenében*. Válogatta és szerkesztette SZABÓ Miklós és MOHAY Mátyás. Kecskemét: Kodály Intézet, 1994.
- NANAY István. *Harag György színháza*. Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992.
- RICOEUR, Paul. *De l'interprétation*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.
- RICOEUR, Paul. „A nyelvről, a szimbólumról és az interpretációról”. Fordította MARTONYI Éva. In *A hermeneutika elmélete, (Ikonológia és Műértelmezés 3.)* sor. szerk. FABINY Tibor, PÁL József és SZÖNYI György Endre. Szeged: JATEPress, 1998, 127–138.
- RAJK András. „Vihar, Osztrovszkij drámája Győrött”. *Népszava*, 1979. máj. 22., 3.

²⁷ RICOEUR, *A nyelvről...*, 136.