

Cseresznyés- és Meggyeskeretek Silviu Purcărete, Dragoş Buhagiar és Helmut Stürmer színházi világában

DOI: 10.46522/S.2023.S1.6

DEMETER Kata, PhD

Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca
demeterkata26@gmail.com

Abstract: “Cherry Orchards” in the Theatrical World of Silviu Purcărete, Dragoş Buhagiar, and Helmut Stürmer

Abstract: *In my doctoral research, I focus on the visual world of performances and the work of scenographers, but since the director’s concept and the scenographer’s work seem to be inseparable, I needed to approach the topic from the perspective of the act of directing. That’s why I analyze in my research the collaborative productions of Silviu Purcărete as a director with scenographers Helmut Stürmer and Dragoş Buhagiar – like “The Cherry Orchard” produced by the Budapest National Theatre in 2019. It has also proven beneficial to examine the visual world of the scenographers in productions with other directors too, because it provides a broader understanding of their work, independent of the directorial concept and extends the research beyond a single creative process. In this case the analysis of their joint production of “The Cherry Orchard” was accompanied by the iconic 1998 performance by Vlad Mugur, whose memorable space was designed by Stürmer, and the analysis of the latest performance by Yuri Kordonsky in 2021, whose stage design praises Buhagiar’s work. These three performances and the analysis of their visual world form the basis of this study.*

Key words: *scenography, visuality, stage design, Chekhov, The Cherry Orchard.*

Doktori kutatásomban elsősorban az előadások vizuális világa vonzott, főként a scenográfusok¹ munkájára és a scenográfia és előadás viszonyára kívántam fókuszálni, de mivel a rendezői koncepció és a scenográfus munkája

¹ A színpadi tér és látvány megragadására több fogalom használatos, a továbbiakban a magyar színházi gyakorlatban nem túl elterjedt, Patrice Pavis által is ajánlott *scenográfia* megnevezést tervezem használni az általában díszlet- és/vagy jelmeztervezőként definiált szerepkör helyett, hiszen a scenográfia megnevezés sokkal szerteágazóbb feladatkört sejtet, amelybe a díszlet- és jelmeztervezés mellett a teljes színpadi látványvilág beletartozik minden egyes részletével.



elválaszthatatlannak mutatkozik, mégis a rendező és rendezés aktusa felől kell megközelítenem a témát a környezetünkben ma is erőteljesen jelen lévő rendezőközpontú színházi gyakorlat miatt. A téma kutatására tehát célszerű volt olyan alkotókat választani, akik saját területükön önmagukban is elismert alkotók, valamint több alkalommal dolgoztak együtt, így nem csupán egy alkotói folyamatra, hanem több éves együttműködésre lehet kiterjeszteni a kutatást, így az eredmények is relevánsabbak lehetnek. Így esett a választásom Silviu Purcărete előadásaira és állandó/visszatérő munkatársai, Dragoș Buhagiar és Helmut Stürmer munkáira. Kutatásom alapját a közösen készített előadásai és azok vizuális világa alkotják, melyek közül ritka alkalom, hogy egy előadás létrehozásán mindkét scenográfus közreműködik a rendezővel. A budapesti Nemzeti Színház 2019-ben bemutatott *Meggyeskertje* ilyen, hiszen a Silviu Purcărete által rendezett előadásában Buhagiar jegyzi a díszletet és jelmezt, Stürmer a fénytervet, így a kutatás során az előadás látványvilágának kiemelten való kezelése elkerülhetetlennek bizonyult. Emellett sok esetben célszerűnek mutatkozott más alkotókkal készült előadásai látványvilágát is közelebbről szemügyre venni, hiszen így tágabb kép rajzolódik ki a scenográfusok munkásságáról, akár a rendezői koncepciótól függetlenül is. Ilyen helyzetet hozott Csehov klasszikusa is, és így került a hármójuk közös előadása mellé a Vlad Mugur által rendezett 1998-as ikonikus előadás, melynek emlékezetes terét Stürmer tervezte, valamint a legfrissebb, 2021-es, Yuri Kordonsky rendezte előadás játékterének elemzése is, amely Buhagiar munkáját dicséri.

Purcărete, akinek előadásait mint vizuálisan és a térrel való közvetlen szimbiózisban gondolkodva alkotó művész teatrális alkotásait lehetetlen elválasztani azoktól a terektől, amelyekben készültek (Komporaly, 2017, 57), elsősorban nem Csehov-rendezéseiről ismert, saját bevallása szerint sokáig nem akart versenybe szállni a nagy Csehov-rendezőkkal:

Ihlet lett volna, de eltántorított, hogy annyi nevezetes Csehov-előadás van a világban, láttam én is párat egészen kiváló megoldásokkal, és óvakodtam beállni a sorba, versenybe szállni egy újabb variációval. Ez ugyanis az egyik legveszélyesebb csapda a rendezéskor: ha az ember versenyezni akar.

Kulcsár-Lukácsy, 2019, 8

A jelen tanulmányban tárgyalt három előadás azonban tökéletes összehasonlítási alappal bizonyult, hiszen – bár a három előadást három különböző rendező rendezte – az általam kutatott scenográfusok mindhárom előadás munkatársaként megjelennek díszlet-jelmeztervezői, valamint fénytervezői szerepkörökben, így egy dráma három különböző színpadi adaptációjában – azaz ugyanazzal az „alapanyaggal” – azt remélem, hogy érzékletesebben kirajzolódik stílusuk, mint különböző drámai szövegeken alapuló előadások esetén.



A scenográfus mint alkotótárs

A két scenográfus hasonlóképpen vall munkájáról, a csapatmunkát emelve ki legfontosabb elemként. Stürmer szerint a scenográfus nem teljesen önálló és szuverén, de nem is alárendelt alkotó (Vajna, 2014, 46). A közös munka alapja a párbeszéd, a scenográfus úgy kell gondolkodjon, mint egy rendező. S bár a közös munkának az alapja a közös alkotói gondolkodásmód, az összecsiszolódott munkamódszer, a bizalom, és akár ide sorolhatjuk a rutint is – a jó együttműködés jele, hogy a munka végeztével már ők maguk sem tudják, hogy a látványvilág egyes elemei a rendező vagy a tervező ötlete alapján valósult-e meg, hiszen mindketten annyira magukénak érzik. Stürmer egyébként épp azt a két rendezőt említi nagy találkozásként, akikkel közös előadásait vizsgáljuk: „Szerencsés vagyok, mert találkoztam két nagy rendezővel életemben. Mély barátságomnak Vlad Mugurral a halála vetett véget, és Silviu Purcăretea épp időben érkezett.” (Kulcsár, 2014, 36)

Buhagiar a szöveget nevezi meg mint kiindulópontot, de ugyancsak a csapatmunka fontosságáról beszél (Kovács, 2015, 17): együtt kell felfedezni azt, amit egy-egy szöveg kínál. Egy későbbi interjúban Yuri Kordonskyval kapcsolatban mondja szinte szóról szóra ugyanazt, mint Stürmer: „mindig együtt alakítjuk ki mind a rendezői koncepciót, mind a játékeret, mindketten hozzáteszünk egy-egy részt, és egy adott ponton túl már nem tudjuk, és nem is számít, hogy kinek az ötlete volt” (Demeter, 2021, 76).

A színház cseresznyéskert – mondja George Banu, és egy egész kötetet szentel ennek a gondolatnak a kibontására és minden aspektusának tárgyalására (Banu, 2006). Kutatásomban pedig szintén valami hasonlóan egyetemeset lehet megállapítani a három alkotóról a három említett előadás tükrében, s mivel a *Cseresznyéskertben* mint drámában kiemelten fontos a tér kérdése – hiszen a tér a tét: a cseresznyéskert maga, és annak tulajdonjoga, ami a dráma alapkonfliktusának forrása –, kulcsfontosságú kérdéseket és válaszokat rejt mind az előadások, mind pedig az alkotók színházi világának elemzése szempontjából.

Omladozó falak közt

A három tárgyalt előadás közül a legkorábbi és talán legjelentősebb mind a teljes előadás, mind pedig a térhasználat és látványvilág szempontjából Vlad Mugur 1998-as rendezése.² Mugur maga naplójában is felveti a kanonizált értelmezések és látványvilág problémáját, és a szavak mellett a képek fontosságát hangsúlyozza: „Megértettem, hogy egyszer s mindenkorra szakítanom kell az ideologizált képekkel és szavakkal, hogy gyökeresen új látványvilágot, új nyelvet kell felfedeznem.” (Kelemen, 2000, 100) Ebben a munkában van segítségére Helmut Stürmer, aki valóban megalkotja Mugurnak azt a teret, amelyben Csehov klasszikusának új értelmezési lehetőségei bontakozhatnak

² A. P. Csehov: *Cseresznyéskert*. Kolozsvári Állami Magyar Színház. Rendező: Vlad Mugur. Dízlettervező: Helmut Stürmer. Bemutató időpontja: 1998. május 27.



ki: a színpadra épített nézőterű stúdióelőadás egésze a gyerekszobában, egy omladozó épület egyszerű külső és belső terében játszódik (Tompá, 2002, 32), a szoba ajtajai és ablakai be vannak deszkázva, a játékeret hátul egy magányos, semmihez sem kapcsolódó faldarab határolja, rajta ablak. A reális és stilizált elemek illyenszerű keveredése az előadás teljes egészére érvényes, nem csupán a díszletalkotás terén (Bodó, 1999, 11). A George Banu által említett „temetői nyirkosság”, amellyel a darab át van itatva, és amely nem csak az élőket támadja meg, „de beleivódik a dolgokba és megfertőzi a tajat is” (Banu, 2006, 23), Mugurnál az ablak alatti tócsákban testesül meg.

A színpad egy végítélet látványával fogad: a cseresznyés kert fái már ott lógnak fölötté (a színpad előterében), csupasz ágaikkal lefelé, a törzsük megbarnult, elszuvasodott deszkalapok közé szegezve. »Lábtól« akasztva, többszörösen megalázva, meggyalázva.

Kacsir, 1998, 8

Kacsir Mária kritikájában tömören megfogalmazza Mugur koncepciójának lényegét és egyben a tér fontosságát és legerősebb látványelemét is, valamint választ ad a dráma színpadra állításának egyik legfontosabb kérdésére is: megjelenik-e a kert maga, és ha igen, hogyan és milyen formában. Mugur a dráma végével kezd anélkül, hogy érdektelenné tenné a történetet. A cseresznyés kert már az elején elveszett, így az előadásban áthelyeződnek a hangsúlyok: a konkrét történetekkel szemben sokkal fontosabbá válik a szereplők viszonyulása a helyhez, a múlthoz. A fentről csüngő, kiszáradt ágak a második felvonásban ismét fontos szerephez jutnak: a szereplők közé engedik őket a zsinórpadról, a szereplők pedig hosszasan, szótlannal ölelik az ágakat.

Az előadás látványvilágának másik fontos eleme a ház penészes, omladozó falai, amelyről Ljubov Andrejevna az előadás egyik legemlékezetesebb pillanatában, ragaszkodásának képi kivetüléseként tépi és ruhájába gyűri a tapétát, a málló vakolat, amely porfelhőt eredményez, ha kinyitják az ablakot, és amelyről a zárójelenetben, Firsz monológja után magától pereg a mész. Stürmer, aki más előadásokban is bizonyította, hogy mestere a világításnak, és köztudottan makettet készít, melyeket előre bevilágít, még akár a próbafolyamat elkezdése vagy a díszlet elkészülése előtt, itt is úgy tervezte már meg a díszletet, hogy a terem tulajdonságait figyelembe véve beszerkesztette a világítótesteket a térbe: „az oldalsó díszletelemek közti réseken át fényfolyosókat húz a sötét tónusú térbe” (Boros, 2018, online), amely a málló vakolatnak is több síkon való értelmezését eredményezi: „...a rafinált (és mindvégig szép) világításnak hála, a hulló por árnyékaként a falakon megjelennek a hulló cseresznyevirágok is” (Bodó, 1999, 11).

Zehránszky István Vlad Mugurt szimbólumszerű teatralitással jellemzi, amelyet a rendező Németországból hozott magával, és melynek legfőbb jellemzője a kellékek felértékelődése. „Vlad Mugur rendezése: a színpadi tárgyak költészete.” (Zehránszky, 1998, 3) A személyes kellékek közül például a bálban használt maszkok és egyéb



kellékek hordoznak fontos jellemkifejező erőt:³ Ljubov Andrejevna bohócorra, Firsz rizsoporos parókája, Trofimov nyuszifülei árnyaltabban jellemzik viselőiket, míg Anya kisegérként, Várja macska álarcban van érzékletesen megformálva (Bodó, 1999, 11). A kisebb díszletelemek és kellékek közül a drámában is nagy fontossággal bíró százéves szekrényt emelném ki, amely semmit sem mutat a dicső múltból, inkább az omladozó falak hangulatát és állapotát tükrözi, valamint a gyerekzsoba legfőbb kellékét, a gyerekágyat, amely az előadás során több kulcsfontosságú momentum főszereplője: Ljubov Andrejevna hazatértekor a gyerekágyba kuckózza be magát, majd ugyanott alszik el Anya, ott zajlik Anya és Várja beszélgetése, az utolsó felvonásban az indulás előtt fentről leereszkedő bőröndök és csomagok helye lesz, valamint a végén a házban „felejtett” Firsz a kiságyból, a csomagok alól kerül elő, záró monológja után meg ismét a kiságyba visszafeküdve szenderül örök álmra. A kiságy által valósul meg a születés-halál kettősége, „a darab körkörös gyermekkor-metaforája bezárul” (Tompa, 2002, 35).

Az emlékezés tere

Yuri Kordonsky előadása⁴ hasonló értelmezési mezőben mozog, mint Muguré, a Buhagiarral közösen megálmodott világ azonban talán még törekenyebb, finomabb. „Játék térrel, idővel, múlttal és jövővel, a lélekkel, az emlékekkel egy szép, lassan hömpölygő előadásban.” (Simon, 2021, online) Kordonsky és Buhagiar is – az előadás műsorfüzetéhez készült interjúkban – azt fogalmazzák meg elsőként, hogy a legnagyobb problémát a kanonizált, mélyen belénk ivódott *Cseresznyés kert*-értelmezésekkel való szakítás jelentette mind a rendezői koncepció, mind pedig a látványvilág kialakításának szempontjából:

Annyi minden „közismert” ezzel a darabbal kapcsolatban, és ezek az ismeretek olyan mélyen beidegződtek, hogy fel kell tenni a kérdést: Lássuk csak, ez honnan jön? Honnan származik ez a tévhit a darabról és a szereplőkről?

Vajna, 2021, 37–38

Ha körülnézel a levéltárban, látod a képeket és felismered a *Cseresznyés kert*et, és ez számomra nincs rendben. Egyrészt szeretnéd felborítani ezt az állapotot, viszont másrészt egy kicsit tartasz tőle. Vajon meg lehet, meg szabad csinálni?

Demeter, 2021, 79

Végül közös ötletként az emlékezés terét próbálták meg létrehozni a színpadon, „azt a teret, ahol a múlt, jelen és jövő egyszerre jelenhet meg, és ugyanabban a dimenzióban egyidejűleg létezhetnek” (Vajna, 2021, 44), egy sok titkot rejtő, látványos teret.

³ Jelmeztervező: Lia Manjoc.

⁴ A. P. Csehov: *Cseresznyés kert*. Kolozsvári Állami Magyar Színház. Rendező: Yuri Kordonsky. Díszlet- és jelmeztervező: Dragoş Buhagiar. Bemutató időpontja: 2021. szeptember 1.



A nézőt egy monumentális, alapjaiban elmozdított tér fogadja a nagyteremben, melyet a tervező „izometrikus axonometriának” nevez (Demeter, 2021, 76), ahol a konvencionális negyedik fal helyett a néző a négyszögletű játéktér csücskéből követheti az eseményeket, kimozdítva kényelmes, megszokott nézői pozíciójából. A játéktér padlója a nézőtér fele enyhén lejt, hasonlóan Strehler kultikus előadásának teréhez,⁵ azonban a dőlés mértéke sokkal enyhébb. A furcsa térben saját történettel rendelkező tárgyak kaptak helyet, székek, fotelek, asztalok, ládák, akárcsak Mugur előadásában, azonban itt ténylegesen megteremtődik a dicső múlt, annak konkrét és eszmei értéke egyaránt, a tárgyak épp hogy meg nem szólalnak, mindeniknek saját története, lelke van, ezáltal érthető módon sokkal inkább felértékelődik a múlt és a birtok maga. Minden tárgy, kellék és jelmez kifejezetten szép, különleges és egyedi. A hasonlóságok és egyértelmű különbségek mellett Buhagiar tere felvállaltan és konkrétan idézi Mugur előadásának terét: a penészes, foltos falak itt időnként áttetszővé válnak, és a tülk mögül felsejlenek múltbéli árnyak, alakok, fények. A tér ugyanakkor még egy titkot rejt: a második felvonás után a két hátsó fal eltávolodik egymástól, és a hátsószínpad fele kitágul a tér, hogy beférjen a régi szekrény, amellyel Leonyid Gajev, a földbirtokos Andrejevna bátyja folytat nosztalgikus párbeszédet (T̄ion, 2021, online).

Ebben az előadásban nem alkották meg fizikai valójában a csodálatos, pompázatos cseresznyéskertet, „...mert a darabban nem létezik. A szereplők folyton azt hajtogatják, hogy csúnya és régi, [...] úgy tűnik, itt nem a fizikai térről van szó, hanem arról, hogy milyen nehéz megválni az érzelmi kötelékektől, valamitől, ami annyira boldoggá tett fiatalkorodban” (Vajna, 2021, 40). A tervező szerint „a cseresznyéskert a fejünkben van [...] valószínűleg maga az életbe vetett reménység” (Demeter, 2021, 87), s bár kézzel foghatóan nem jelenik meg az előadás terében, mégis felsejlik a kert képe: ahogyan a játéktér felvállaltan megidézi Mugur előadásának díszletét, vagyis a régi előadás árnyként vetül az újra, úgy vetül a múlt árnyaként a száraz ágak makettje is egy elemlámpa segítségével óriási kertként a díszlet falára az előadás egyik leglátványosabb jelenetében – a múlt ily módon is befurakodik a színpadi jelenbe. A kert vizuális jelentősége tehát nagyban csökken Kordonsky előadásában más előadásokhoz képest, hiszen, mint mindenki által szeretett játék, csak egy megvilágított makett formájában jelenik meg, úgy, hogy az ágai árnyékok formájában kapnak szimbolikus jelentést (T̄ion, 2021). Kordonsky előadása Buhagiar díszletében a kert megjelenítésének kérdése mellett a *Cseresznyéskert*-rendezés másik nagy kérdésére (Banu, 2006, 37) is választ ad: a fába rejtőző kísértetek, melyekről Trofimov beszél, a szellemek, melyeket Ljubov Andrejevna látni vél, Kordonsky előadásában a nézők számára is láthatóvá válnak. „...mintha nem létezne választóvonal múlt és jelen között, [...] a múlt árnyai között élnek mindannyian, mintegy beleragadtak, képtelenek kiszakadni.” (Simon, 2021)

⁵ Anton Čechov: *Il giardino dei ciliegi*. Piccolo Teatro di Milano. Rendező: Giorgio Strehler. Díszlet-jelmeztervező: Luciano Damiani. Bemutató időpontja: 1974. május 22.



Plasztik-folklór és túlvilág

Purcărete előadása a Nemzeti Színházban⁶ az előző két előadáshoz képest kevésbé finom és törékeny, helyébe inkább erős képiség és kontraszt lép. Ő maga is arról vall folyamatosan, hogy mennyire fontosak számára a képek: „En általában képekben fogalmazom, amiket auditív hatásokkal egészítek ki [...] Engem a végletekig vitt vizualizáció segít abban, hogy jobban kifejezhessem magam” (Cântec, 2011, 40–41), de ugyanakkor felületesnek is tartja, hogy színházi világát csak a vizualitással jellemezzék, mivel ez a „Silviu Purcărete-védjegy” az egyik legfinomabb szitokszó, és általában nagyon felületes odafigyelésről tanúskodik. Hiszen az előadások nem Silviu Purcărete védjegyét viselik magukon, hanem olyan előadások, amelyekben tetten érhető a többé-kevésbé beható szövegelemzés, ahol a szövegnek megfelelő képeket látni. A színház a szemnek is szól (Vajna, 2014). George Banu is erre a felületesre hívja fel a figyelmet: „döbbenet figyelem a megjelenő képeket, és közben hegyezem a fületem, hogy az azokat kísérő hangokat meghalljam. [...] Purcărete nem szorítja háttérbe a játékot, hanem kiegyensúlyozza viszonyát a szövetségeseivel, a képpel és a zenével.” (Banu, 2020, 87)

Hans-Thies Lehmann *A posztdramatikus színház* című munkájában „a posztdramatikus színházzal kapcsolatos nevek” (Lehmann, 2009, 19) felsorolásban megemlíti ugyan Purcăretét, de munkájára semmilyen módon nem tér ki a továbbiakban, előadásainak világa azonban kétségtelenül magán viseli a posztdramatikus színházi jegyeket a vizualitás, a játéktér és scenográfia szempontjából egyaránt. Bár Bessenyei Gedő István tanulmányában elsősorban a rendezés és reprezentáció szempontjából vizsgálódik, a vizuális jellemvonásokat is számba veszi Purcărete munkásságára vonatkozóan, mely alól a *Meggyeskert* sem kivétel, hiszen Purcărete munkáit sajátos stílus jellemzi, előadásai „nem önisméltók, de nem is autonómok. Felismerjük, de fel s is fedezzük őket” (Banu, 2020, 86).

Bár Bessenyei is kiemeli a rendező által fontosnak tartott kiindulópontot, a szöveget, a kontextusba ágyazást már a képek és látomásos síkján érzékeli, amely „az előadások konkrét scenográfiájában manifesztálódik”, valamint a Lehmann által posztdramatikus jellemvonásként megjelölt „vizuális dramaturgiát” (Lehmann, 2009, 108–110) is Purcărete előadásainak fő jellemvonásaként listázza, hiszen a rendező „mindig a látványból indul ki, a teátrális, elvont tereket használ előadásaihoz, melyek alkalom adtán kedveznek az önreflexiónak is. Realista és álomszerűen stilizált elemekből építkezik, előadásainak scenikus költészetét az álmok logikája és az asszociativitás alakítja” (Bessenyei-Gedő, 2013, 71).

A *Meggyeskert* színpadának tere a gyerekszoba, ez többször is elhangzik, azonban a folyton átalakuló tér az előadás előrehaladtával egyre kevésbé emlékeztet gyerekszobára. „Ragaszkodom a metamorfózishoz, a tér átalakításához, megpróbálok

⁶ A. P. Csehov: *Meggyeskert*. Nemzeti Színház, Budapest. Rendező: Silviu Purcărete. Dísztet-jelmez: Dragoş Buhagiar. Fényterv: Helmut Stürmer. Bemutató időpontja: 2019. március 2.



egyensúlyt teremteni a reális és az abszurd között.” (Bessenyei-Gedő, 2013, 75) Az előadás kezdetekor csak elemlámpák fényében sejlik fel egy-egy részlete a térnek, a tér később válik láthatóvá teljes egészében. Előbb a színpad hátsó terében sejlenek fel árnyékok egy hosszú padon, hátulról megvilágítva, épp csak a körvonalaiukat látjuk. Mozdulatlanok. Csak a fényre „kelnek életre”, amit vad kutyaugatás követ. Ha Kordonsky rendezésében a szereplők élet és halál között lebegnek, nem tudjuk, hogy a végén meghalnak, vagy már kezdettől fogva halottak voltak-e (Demeter, 2021, 87), itt is hasonló gondolat képezi a rendezői koncepció alapját, azonban minden jel arra mutat, hogy a szereplők nem valós, hús-vér emberek, csupán a halálból, a múltból visszatérő szellemek, akik újraélik emlékeiket.

A teret három oldalról látszólag véletlenszerűen elszórt, kopott bútorok határolják, szekrények, fotelek, székek, kanapék, baloldalt, hátul egy kis kávézóasztal is, amely lényegében egy kis méretű biliárdasztal, azonban az előadás teljes ideje alatt senki sem játszik rajta, csak Dunyasa tolja félre finoman a golyókat, mikor a kávé leteszi az asztalra. A háttérfüggöny és szuffiták helyett műanyag fóliával rajzolják körbe a tér határait, mintha festéshez lenne előkészítve a tér. És valóban, a keskeny, szélesvásznu filmhez hasonló színpadnyílás és a félig áttetsző, de kellőképp takaró háttérfólia festővásznul szolgál Stürmernek, valamint erős atmoszférateremtő hatása is van: a rideg látványt Stürmer hideg fényekkel fokozza, ami tökéletesen illik Purcárete színházi világába, ahol a képi világ nem írható le csupán „dekoratív képekként”, hanem emberi tájképek, egyszerre az ember belső világának és a társadalomnak a vásznai (Komporaly, 2017, 73).

A térben füst gomolyog, a padlót végig perzsaszőnyegek fedik, mint valami kollázs, amely a feltörő emlékek szimbóluma is lehet: a különböző szereplők emlékeinek sehogyan sem passzoló darabjai egymás mellett. A szőnyegek használata ugyanakkor egyértelmű utalás Brook ikonikus rendezésére,⁷ ahol az egész előadás egy óriási perzsaszőnyegen zajlik – ám Purcárete előadása ezt is felszámolja, hiszen a szőnyeget előadás második felvonásában már feltekerve látjuk, a felvonás egyik pontján pedig nemes egyszerűséggel kiviszik a térből. Miután a szereplők a történet szerint „megérkeznek” a játéktér háttérből, mindenki komótosan, szinte civilek helyezkedik a térben, csupán Firsz furcsa, túlvilági figurája különül el. Firsz alig észrevehetően, lassított tempóban halad, arcát alig látni, rekedt hangján mintha a túlvilágról szólna – tipikus, Purcárete előadásaira jellemző, időtlen, látomásszerű alak, aki végigkíséri az előadást, szinte az összes jelenetben színen van, néha csak élettelenül, mozdulatlanul, mint a többi, ottfelajtott bútor darab. Firsz első látásra furcsa, ám lassan a többi szereplő is „lelepleződik”: Sarlotta Ivanovna láthatatlan kutyájával végez bűvészmutatványokat – a kutyát, úgy tűnik, rajtunk kívül mindenki látja. Anya tolószékekben jelenik meg, majd a tolószékből felkelve vígan szökell a bútorok közt, székeken, kanapén, de a szereplők

⁷ A. P. Tchekhov: *La Cerisaie*. Théâtre des Bouffes du Nord. Rendező: Peter Brook. Díszletelemek és jelmezek: Chloé Obolensky. Bemutató dátuma: 1981. március 5.



közül senki sem lepődik meg, mindenki teljes természetességgel kezeli a jelenséget. Gajev, majd Jása és Jepihodov láthatatlan asztalon biliárdoznak át jeleneteket, Lopahin a birtok megszerzése utáni üdvözlésébe a hangszeres egyszerű megérintésével rockzenei alapot teremt ünneplésének. A cseresznyéskert az enyém – kiabálja Lopahin, majd pezsgőt bont: ünneplését azonban a porszívók zaja nyomja el. Az előadás zárójelenete ad csak majd valamelyest választ a szereplők kilétére, de talán ezzel egyidőben még több kérdést vet fel: vetített lángok borítják a hátteret, a fólia mögött hangszórókkal (szirénákkal) teletűzdelt oszlop körvonala sejlik fel. Mint a szerencsétlenség előtt – mondhatná Firsz. A család a láng fele, az ajtón át hagyják el a teret, majd Firsz az egyik ottfelejtett ládából bukkan elő, a Mugur rendezte előadáshoz hasonlóan. Azonban itt már semmi emberi sincs Firszben, furcsa csúszómaszóként dugja ki végtagjait a bőröndből. Hogy most hal meg, mikor egyedül hagyták, vagy már a kezdetektől egy másik világot képviselt, megválaszolatlan kérdés marad.

A tér rengeteg titkot rejt, kezdve attól, hogy bő félóra után jövünk csak rá, hogy Trofimov mindvégig a díszletben rejtőzött egy fotelen fekvő, letakarva, a színpadnyílás mellett található, több alkalommal is használt nézőtéri erkélyekig, a második felvonás elején a szereplőkre hulló műszalmán és a villámokkal díszített, gyönyörűen világított viharon át a kis előkészített kellékekig, amelyek a kellő pillanatban „sülnek el” (Piscsik pohara, amely Sarlotta Ivanova hangjától törik el a férfi kezében; a rengeteg szék közül épp az törik el, amelyre Jepihodov rááll; mikor Ljubov Andrejevna arról beszél, hogy szórja a pénzt, Firsz vezényletére a zsinórpadról érmék hullanak a térbe stb.) A mindenhol oly fontos, százéves szekrény itt sem egy túl tetszetős darab, viszont Sarlotta Ivanovna egyik bűvészműtávjának eszköze, a darabbeli harmadik felvonás elején, a bál kezdetén óriási kartondobozból lufik, partisapkák, konfetti kerül elő, Sarlotta Ivanovna pedig előbb Piscsiket, majd Várját, végül Firszet varázsolja elő a százéves szekrényből.

Purcárete számára ugyanakkor a kép nemcsak vizuális természetű lehet. „Amikor képről van szó, valami vizuálisra, látványszerűre gondolunk, holott a színházban a kép hangzó vagy más természetű is lehet” (Visky, 2015, 12), és itt ismét tetten érhető egy posztdramatikus vonás a rendező munkáiban: előadásainak zömében Vasile Şirli zeneszerzővel dolgozik, így az akusztikus térszerkesztés és a zeneivé válás (Lehmann, 2009, 106–108) majdnem minden előadására jellemző. A *Meggyeskertben* kezdetben vonatfütty, farkasüvöltés, kutyák vonyítása töri meg a csendet, majd végeérhetetlen a vészjósló hangeffektusok tömkelege, majdhogynem nincs csendes pillanat az előadásban – ha meg mégis van, annak hangsúlyos jelentése, kiemelt szerepe van. A mesterséges hangokon kívül az emberi hangok is beépülnek az előadásba: Sarlotta Ivanovna német vagy orosz szavakat, Firsz francia szavakat mormol a mikrofonba, melyeket ha nem is értünk, hangzásuk furcsa miliót, idegenségérzetet ad a jeleneteknek.

A cseresznyéskertet ebben az előadásban sem látjuk, itt semmilyen formában, töredékesen, utalásszerűen sem jelenik meg a kert. A szereplők a nézőtér fele fordulva



tekintenek a távolba, mikor a cseresznyefákról beszélnek. Purcárete szerint az tűnik nagyon furcsának, hogy

Csehov úgy írta meg a darabot, hogy sohasem járnak a szereplők a meggyeskertben, néha látják az ablakból, de sohasem lépnek be a kertbe. [...] Ha ennél a meggyeskertnél nincs szebb Oroszországban, a szereplők miért nem oda ruccannak ki? Senki sem lép be a kertbe, mert oda nem is lehet belépni. Ezért nem azt keresem, mit jelképezhet a meggyeskert, hanem egy misztikus, megfoghatatlan helynek gondolom, amit nem akarok megnevezni.

Kulcsár és Lukácsy, 2019, 8

Akárcsak Vlad Mugur rendezésében, Purcāretének is fontos a szerzői szándék szerinti húsz perc, amíg az utolsó felvonásban a szereplőknek az állomásra kell indulni. Mugur erősen meghúzza a teljes felvonást és a játék ritmusán gyorsít, Purcārete ezen is túllép: Lopahin egy ébresztőórát tesz a színpad közepére, amely húsz perc múlva megszólal, véget vetve a jelenetnek. Nézőprovokáció és kivételes színházi pillanat is egyben, ahol a színpadi világ ideje egybeesik az előadás idejével.

Az előadás látványvilágáról összességében elmondható, hogy megfelel annak a szándéknak, amelyet mindhárom rendező célul tűzött ki: hogy ne a kanonizált értelmezések és formák újrahaznosításával állítsa színpadra a drámát. Purcārete sem a kanonizált Csehov-játékmód tipikus elemeit vonultatja fel, előadásának látványvilága újszerű, alkotótársaival egyáltalán nem törekszenek korhűségre, idegen elemeket nagy szeretettel kevernek az előadás látványvilágába. Az előadásban a vidéki romantika vegyül a műanyaggal, egyfajta élesen világított plasztik-folklórt hoznak létre a színpadon, néhol tipikusan purcāretéi alakokkal és tárgyakkal – amelyek kétségkívül dekoratívak, de ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy szolgálják is az előadást és a csehovi problémafelvetést.

Cseresznye és meggy: édes és savanyú

Következtetésként elmondható, hogy ugyanolyan érdekes utalások és kapcsolatok fedezhetőek fel egyes előadások díszletei és játékterei között, mint mondjuk irodalmi szövegek intertextualitása esetén. A látványvilágba beleásva magunkat, a scenográfusok rengeteg apró, kreatív ötletével szembesülünk. A három előadás kapcsán ugyanakkor ismét kiderült, hogy nagyon erős összefüggés kell legyen az előadás tere és a rendezői koncepció között, kéz a kézben kell létrejöjjenek, hiszen nagymértékben befolyásolják, erősítik vagy gyengíthetik egymást, a térkezelés és vizualitás épp olyan mértékben szolgálhatja a rendezői elképzelést, mint amennyire képes semmissé tenni azt. Az is elmondható ugyanakkor, hogy egy aprólékosan átgondolt és kidolgozott díszlet nem garancia az előadás sikerére, s ahogyan minden színházi előadás az alkotás folyamatának körülményeitől függően, az alkotás jelen ideje függvényében lesz siker vagy bukás, úgy a scenográfiát is sok minden befolyásolja,



hogy épp működőképes az előadás egészét tekintve és a rendezői gondolatokat szolgálja, avagy sem.

Mindenkinek van számtalan meggyeskertje, attól függően, hogy életének éppen milyen szakaszában van. [...] Minden ember kivétel nélkül elveszített egy nagyon fontos dolgot: az édent. Az is egy kert volt, egy hely, amiről mindenki beszél, ahová vágyunk, de még senki sem lépett be oda. Elveszítettük, pedig sohasem voltunk benne.

Kulcsár-Lukácsy, 2019, 9

BIBLIOGRÁFIA:

- BANU, George, 2006, *Színházunk, a Cseresznyés kert*, Kolozsvár, Koinónia Kiadó.
- BANU, George, 2020, Purcărete, a rendező – a színpad költője, *Színház*, Vol. LIII, no. 5–6, 85–88.
- BESSENYEI GEDŐ István, 2013, Posztdramatikus jellegzetességek Silviu Purcărete rendezéseiben, *Theatron*, Vol. XII, no. 1, 68–84.
- BODÓ A. Ottó, 1999, Penészeskert, *Színház folyóirat*, Vol. XXXII, no. 5, 11–12.
- BOROS Kinga, 2018, *Vlad Mugur: Cseresznyés kert* [online], Philther elemzés. [Letöltés időpontja: 2022. november 3.]. Elérhető: <https://theatron.hu/philther/cseresznyeskert-5/>
- CÂNTEC, Oltița, 2011, *Silviu Purcărete sau privirea care înfățișează*, București, Editura Cheiron.
- DEMETER Kata (szerk.), 2021, A dolgokat valahogy befejezetlenül kell hagyni, hogy aztán a rendező és a színész tegye őket teljessé. In: *Cseresznyés kert műsorfűzet*. A Kolozsvári Állami Magyar Színház kiadványa, 74–87.
- KACSIR Mária, 1998, Hull, hull a vakolat. A Cseresznyés kert Kolozsváron. *A Hét*, június 25, 8.
- KELEMEN Kinga (szerk.), 2000, *A buszmegállótól a Játzsma végéig. A Kolozsvári Állami Magyar Színház tizenkét évada*. A Kolozsvári Állami Magyar Színház kiadványa, 94–100.
- KOMPORALY, Jozefina, 2017, Re-Theatricalising the Canon: Silviu Purcărete's Faust and Julius Caesar. In: *Radical Revival as Adaptation: Theatre, Politics, Society*, London, Palgrave Macmillan, 57–92.
- KOVÁCS Kinga (szerk.), 2015, Állandó éjszaka lesz. *A Kolozsvári Állami Magyar Színház újsága*, no. 13, 16–18.
- KULCSÁR Edit, 2014, Helmut Stürmer, az itáliai doboz poétája. *Szenárium*, Vol. II, no. 2, 35–46.
- KULCSÁR Edit és LUKÁCSY György, 2019, Az elveszett éden nyomában. *Nemzeti Magazin*, Vol. VI, no. 6, 8–9.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2009, *Posztdramatikus színház*, Budapest, Balassi Kiadó.



- SIMON Judit, 2021, Időérlelő Cseresznyés kert [online], *Újvárad*. [Letöltés időpontja: 2023. április 17.]. Elérhető: <https://www.ujvarad.ro/kritika/idoerlelo-cseresznyeskert/>
- TOMPA Andrea, 2002, Halálugrás az öröklétbe. Vlad Mugur-retrospektív Kolozsváron. *Színház folyóirat*, Vol. XXXV, no. 12, 31–35.
- ȚION, Adrian, 2021, O machetă simbol – Cseresznyés kert / Livada de vișini [online], *Liternet*. [Letöltés időpontja: 2023. április 17.] Elérhető: <https://agenda.liternet.ro/articol/25983/Adrian-Tion/O-macheta-simbol-Cseresznyeskert-Livada-de-visini.html>,
- VAJNA Noémi (szerk.), 2021, ...az eltűnő idő és a fakuló emlékezet tragédiája, In: *Cseresznyés kert műsorfüzet*. A Kolozsvári Állami Magyar Színház kiadványa, 32–49.
- VAJNA Noémi (szerk.), 2014, Boldogabb vagyok, ha a világ továbbra is tökéletlen és rossz [online], *Játéktér*. [Letöltés időpontja: 2022. november 3.]. Elérhető: <https://www.jatekter.ro/?p=6496>
- VAJNA Noémi (szerk.), 2014, Valahol két szék közt, *A Kolozsvári Állami Magyar Színház újsága*, december-január. 10. 46–47.
- VISKY András (szerk.), 2015, Az irracionális kirobbanása, *A Kolozsvári Állami Magyar Színház újsága*, október-november 13. 11–13.
- ZSEHRÁNSZKY István, 1998, Víz alatti – másképp. *Romániai Magyar Szó*, június 17. X. 2740. 3.