

DEMETER KATA

A LÁTVÁNY DICSÉRETE ÉS A KULTÚRA ROMJAI

Silviu Purcărete, Dragoș Buhagiar
és Helmut Stürmer színházi világában



...nem a drámák fiktív tereit reprezentálja, hanem inkább a kultúra sokszínűségét és jelentéstartalmát hozza létre a színpadon...

Silviu Purcărete előadásait közismerten erőteljes vizualitás jellemzi, amelyben a rendezői koncepció és a létrejövő terek szorosan összefonódnak. Ezeknek a jellegzetes, sokrétű tereknek a megteremtésében állandó és visszatérő munkatársai Dragoș Buhagiar és Helmut Stürmer scenográfus.¹

A klasszikus szövegeket kitüntetett figyelemmel kezelő Purcărete a szövegek kulturális kontextualizálására törekszik, semmiképp sem korhű megközelítésre, ugyanakkor a vizuális dramaturgiát részesíti előnyben. A téma kutatása során több kapcsolódó elméleti írásban találkoztam a Purcărete előadásainak terét a *kultúra tereként* leíró szókapcsolattal, hiszen sok esetben alkotótársaival a kultúrát mint teret reprezentálja, ami általában a színházi önreflexiónak is kedvez. Ezekben a kultúrát tematizáló terekben sok esetben romos, lepusztult állapotban megjelenített elemeket találunk, amelyek elsősorban esztétikai funkciókat látnak el, másodsorban az előadás egészéhez kapcsolható komplex jelentésréteget hoznak létre, melyek a színpadi és általános értelemben vett időfelfogásra és világnézetre is erőteljes hatással vannak, és áttételesen ugyan, de ráerősítenek Purcărete általános érvényű rendezői víziójának és egyes előadások rendezői koncepcióinak alap gondolataira egyaránt. Bár ezeket a jelentésrétegeket képtelenség akár csak egy előadáson belül is a teljesség igényével számba venni, ebben az írásban mégis arra vállalkozom, hogy a főbb irány-

vonalak mentén felvázoljam ezek sokszínűségét, és számtalan közösen létrehozott előadásuk közül a legjellegzetesebbekkel példázom ezeket a jelenségeket.

Elsősorban tehát az előadások vizuális világára, főként a scenográfusok munkájára, valamint tér és előadás viszonyára kívánok fókuszálni, de mivel a rendezői koncepció és a scenográfus munkája elválaszthatatlannak mutatkozik, mégis a rendező és a rendezés aktusa felől kell megközelítenem a témát a környezetünkben ma is erőteljesen jelen lévő rendezőközpontú színházi gyakorlat miatt. Silviu Purcărete kerül tehát a vizsgáldás középpontjába, aki vélhetően annak a ténynek (is) köszönhetően, hogy képzőművészeti líceumot végzett, sokaknál nagyobb fontosságot tulajdonít a színpadi látványnak, és ez erőteljesen érződik is előadásaiban: „Silviu Purcărete színháza a rendezés művészetének színháza, amelyben mai innovációk és kifejezési formák által újra felfedeződnek a klasszikusok. Produkciói lenyűgözőek. Örömteli formák, amelyek képek tömkelegét kínálják, és legtöbbször nem hagyományos tereket használnak.”² Rendezéseit „különös, hipnotikus hang- és látványvilág összefonódása” jellemzi, „előadásai zökkenőmentes intenzitásúak és archetipikusan álomszerűek, költői szépségű képek és szürreális örület sodródik át a színen”.³

Posztdramatikus színház és vizuális dramaturgia

■ A rendező az őt egyértelműen a vizualitást előtérbe helyező alkotóként való megbélyegzésével kapcsolatban azt nyilatkozza: „ez a »Silviu Purcărete védjegy« az egyik legfinomabb szitokszó, és általában egy nagyon felületes odafigyelésről tanúskodik. Azt hiszem, vagy legalábbis arra törekszem, hogy a munkám szigorúan kövesse a szöveget. [...] 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, ahol előtérbe kerül a szöveg, és előtérbe kerülnek a színészek. Ha egy színész hosszabb ideig tartózkodhat a színpadon, és többet beszélhet, az még nem azt jelenti, hogy tiszteljük a színészt és a szöveget. Tehát nem is tudom, mit mondjak. A színház a szemnek is szól.”⁴ Bár Purcărete tehát nem tekinti magát az előadás alkotóelemeinek összességéből a vizualitást kiemelt helyen kezelő rendezőnek, és saját bevallása szerint a szöveget és a színészt legalább annyira fontosnak tartja, mint a képiséget, előadásainak elemzésében mégis megkerülhetetlen és kulcsfontosságú a látvány, a színpadi képek és ezen a képek tulajdonságainak vizsgálata, hiszen így is sokkal nagyobb jelentőséggel bír az előadások egészére nézve, mint más alkotók esetében.

Hans-Thies Lehmann *A posztdramatikus színház* című munkájában csupán egyszer említi Purcăretét,⁵ a „posztdramatikus színházzal kapcsolatos nevek” felsorolásban, munkájára azonban semmilyen módon nem tér ki a továbbiakban. A Lehmann által kijelölt – ám be nem járt – utat követi tanulmányában Bessenyei-Gedő István,⁶ kiemelve a vitathatatlan posztdramatikus jellemvonásokat és a Purcărete munkáiban fellelhető atipikus, sokszor a posztdramatikus irányvonallal épphogy szembemenő jellegzetességeket, írása azonban elsősorban a rendező és a reprezentáció szempontjából vizsgálódik. A jelen írásban szintén a Lehmann által kijelölt út a kiindulópontom, de elsősorban a vizualitást és téralkotást befolyásoló, posztdramatikus színházra jellemző színházi jeleknek⁷ és stílusjegyeknek a felvázolásával a három színházi alkotó közös munkásságában. Mivel a posztdramatikus színházban a színházi eszközök

dehierarchizálása jegyében egyenlő fontossággal bírnak az előadás alkotóelemei, így a scenográfus is – mint egyenrangú alkotótárs – ugyanazokat az irányvonalakat követi egy előadás vizuális világának létrejöttében, mint a rendező, munkájának elemzésében tehát ugyanazok a posztdramatikus színházi jegyek kereszthetők és lelhetőek fel az előadások látványvilágában, mint az előadások rendezői koncepciójában.

„Én általában képekben fogalmazom, amiket auditív hatásokkal egészítek ki [...] Engem a végletekig vitt vizualizáció segít abban, hogy jobban kifejezhessem magam”⁸ – vallja magáról Purcárete. Mivel előadásait saját bevallása szerint is erősen szerkesztett képi világ jellemzi, tökéletesen illeszkedik a Lehmann által a „képek színházának” vagy a „scenográfia színházának” nevezett színházi formába, amelyben a scenográfiához dramaturgiai szerep is társul, hiszen a szöveg helyett sok esetben a kép szervezi az előadást, vagyis „a szekvenciákat és korrespondenciákat, az észlelés sűrűsödési és csomópontjait és az általuk közvetített, mégoly töredékes jelentésképzést optikai adatok határozzák meg”.⁹ Lehmann ugyanakkor felhívja a figyelmet, hogy ez a jellegzetesség nem csupán vizuálisan szereveződő dramaturgiát takar, hanem azt a jelenséget is, ahol a képi világ (a parataxis jegyében) nem rendelődik alá a szövegnek, hanem saját logikája, saját dramaturgiája alapján szerveződik. Jozefina Komporaly Tompa Andrea tanulmányára hivatkozva megállapítja, hogy Purcárete színházának képi világa nem írható le csupán „dekoratív képekként”, hanem emberi tájképek, egyszerre az ember belső világának és a társadalomnak a vásznai.¹⁰

Tájkép, álomszerűség és zeneivé válás

■ Purcárete színháza többek között Robert Wilsonéval összefüggésben is tárgyalható, Komporaly is említi ezt a párhuzamot Purcárete és Wilson színházi világa között azzal a megjegyzéssel, hogy Wilsonnal szemben Purcárete többnyire a klasszikus, kanonikus szövegek felé fordul, és azokból vagy azokat inspirációként használva bontja ki előadásait¹¹. „Wilson rendezései a színháznézés fenomenológiájának és hermeneutikájának egyedülálló provokációi, amelyek a képek és hangok gyönyört keltő áradatának beindítása révén túllépnek mind a nyugati, mind a keleti színház keretein, hogy annak határaihoz vezessenek, ami egyáltalán »felfogható«”¹². Wilson színháza a metamorfózisok színháza, amelyek különböző realitások közti átmenetek, többértelműség és összefüggés álmvilágát alkotják. Előadásaiban látszólag titokzatos és mágikus erők dolgoznak, terei nem alkotnak homogén és egyként értelmezhető játékkeret, „fények és színek, széttartó jelek és tárgyak”¹³ saját kozmoszukban magányosan keringő alakokkal, ahol tetten érhető, lineáris cselekmény nem bontakozik ki, helyette csupán virtuális fantáziaként ragadhatóak meg a történetek, amelyek a nézőre bízzák összekapcsolásukat és esetleges értelmezésüket. Nem véletlen tehát, hogy Beszenyei Gedő István is a kozmosz kifejezést használja Purcárete előadásaival kapcsolatban, annak képi világának leírására.¹⁴

Wilson tájképszínházi formájának jellegzetességeihez szorosan kapcsolódik a már említett álomszerűség, amelyet Lehmann külön fejezetben tárgyal. Meghatározása szerint ez a posztdramatikus színházi jellemvonás a képek, mozdulatok és szavak közti hierarchiát számolja fel, és az álmokra jellemző struktúrához hasonlóan a kollázs- vagy montázsszerű szerkesztettséget helyezi előtérbe. Purcárete előadásaiban fellelhető ugyan egyfajta linearitás és cselekmény,

vizualitásukban azonban sok esetben az álmok struktúráját követik. Gyakran használja a tömeget mint formát előadásában, ahol a tömeg nem csupán dekoratív háttérként szolgál. Tompa Andrea¹⁵ ezt annak tulajdonítja, hogy a rendezőt az egyén drámájánál sokkal jobban érdekli a tömeg, az emberiség egészének problematikája. Az általa felvonultatott tömegek ugyanakkor nem realizztikusak, hanem inkább stilizáltak, szürrealisztikus víziók.

Bár a látványvilág áll ennek az írásnak a fókuszában, mindenképp érdemes kitérni pár szó erejéig a zenére is, hiszen Purcárete a zenére és a hangra is sok esetben képként tekint: „Általában több kép létezik, amelyek nem feltétlenül vizuális természetűek. Lehetnek csomópontok, két-három elem, amelyek köré – miután kikristályosodtak, megszülettek vagy megtaláltuk őket – fel lehet építeni egy többé-kevésbé összefüggő valamit. [...] Amikor képről van szó, valami vizuálisra, látványszerűre gondolunk, holott a színházban a kép hangzó vagy más természetű is lehet.”¹⁶

A színházi előadásokban a zene használata magától értetődő gyakorlat. Adolph Appia eljutott addig a megállapításig is, hogy kizárólag a zenei színházi formának van létjogosultsága, a rendező pedig a zene harmóniáját és dinamikáját kell igyekezzen látványban is megmutatni.¹⁷ Bár kétségkívül szélsőséges végletig jut el Appia, van létjogosultsága a zene és rendezés kapcsolatának, hiszen a zene folkozatosan egyre fundamentálisabb alkotóelemévé vált a színháznak, a zenei fogalmak beszivárogtak a rendezés aktusának és az előadás egészének megragadásába is (Wilson operáknak, audio-landscape-eken és hangzó environmenteknek nevezi előadásait; a rendező Mejerholdnál komponál és hangszerel;¹⁸ fontos szerepe van az előadások egészében a ritmusnak, stilisztikai kérdéssé válik a (disz)harmónia, a rendező mindent egybefogó karmesterként jelenik meg, az előadások a szöveggönyvét partitúra váltja fel, stb.), a Lehmann által „zeneivé válásnak”¹⁹ nevezett jelenség azonban a posztdramatikus színház sajátja. A nyelv zeneivé válása, pontosabban a nyelv zeneiségének felértékelődése mellett a modern hangosítástechnika használatával lehetővé vált a zene, a zaj és akár a színészi hang tetszőleges módosítása, torzítása és különböző zenei síkok egymásra csúsztatása, amely újabb jelentésrétegeket adhat az előadásoknak. Emellett a zeneivé válás kiterjeszhető az előadás egészére úgy a díszlet és kellekek metamorfózisában, ahogyan a tárgyak is esetenként „hangszerekké válnak”, illetve mint ahogyan a színházat mint zenei struktúrát próbáljuk értelmezni. Purcárete előadásában is vitathatatlanul nagy szerepe van a zenének, a hangnak, s az sem figyelmen kívül hagyható tény, hogy kedveli az opera műfaját. Próza színházban is mindig használ zenét, szinte az előadások teljes ideje alatt – hangsúlyosabban vagy akár szinte észrevétlenül –, és ezen a téren ugyanúgy egy állandó partnerrel dolgozik, ahogyan a látványvilág esetében is, ezeknek a „zenei tereknek” és „zenei képeknek” a megalkotásában Vasile Şirli az állandó partnere.

A kultúra mint tér

■ A színházi tér és térfelfogás sokat változott az ókori görög színházi gyakorlat és a Vitruvius által a *Tíz könyv az építészetéről* című építészeti munka ötödik könyvében kategorikusan definiált ideális színházi tér leírásától, az ebből táplálkozó kora reneszánsz színházi térforma és az angol hivatásos színjátszás játéktereinek (pl. a Globe) és a barokk korban tökéletesített kukucskáló színpad ma-

gától értetődő struktúráitól a mai színházi térhasználat színes palettáig és az azt leíró (vagy leírni próbáló), szerzteágazó fogalomegyüttesig. „Vehetek egy üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyeli; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék”²⁰ – hangzik Peter Brook híres gondolata, de természetesen, maga Brook is belátja, hogy a színház térszerkezete nem ilyen egyszerű. A térfelfogásban bekövetkezett, téri vagy topográfiai fordulatként ismert változás, amelyben nagy szerepet játszott többek között Michel Foucault újító térelmélete is,²¹ a színházi téralkotásra és térfelfogásra is fundamentális hatással volt. Foucault szerint a színpad ellenszerkezeti hely, heterotópia,²² azaz több reális helyet gyűjt össze, és az utópiával ellentétben valós helyvel is rendelkezik. Az utópia és a heterotópia között csupán a tükör foglal helyet, a hely nélküli hely, amely szintén kedvelt eszköze a színháznak, így az általam kutatott alkotóknak is.

Ahogy Gálosi Adrienne rávilágít tanulmányában,²³ a szakirodalomban különböző szempontok szerint többféle definíció és kategorizálás használatos a színházi térre és annak alkotóelemeire/típusaira (színháztér, színházi tér, játéktér, színpadi tér, látványtér, külső és belső tér, virtuális tér, szövegtér, mozgástér, dramatikus tér, performatív tér stb.). Ebből is látszik, hogy általánosan érvényes terminológia nem alakult ki a tér leírására és értelmezésére. Una Chaudhuri ezt az összetettséget politópiának nevezi, azaz helynélküliségnek (placelessness),²⁴ hiszen ezek a terek kombinálódnak, különböző terek különbözőképpen léteznek egymás mellett, egymáshoz viszonyítva, egymásra tevődhetnek, és ezeknek a tértípusoknak a variálhatósága a végtelenhez közelít.

Purcárete a kortárs színházi gyakorlat népszerű térirányzataival szemben nem az egyre szűkülő stúdióttereket és annak bensőségességét helyezi előtérbe, előadásai általában nagy színpadokon (terekben), népes szereposztással játszódnak, és a fentebb említett tereket előszeretettel kombinálja, és egymásra is csúsztatja. Hogy mennyire erősen érezhető Purcárete keze nyoma az előadások látványvilágán, leginkább abban érhető tetten, hogy – bár részletes megfigyelés után egyértelműen elkülönül Buhagiar és Stürmer vizuális világa és az azokban visszatérő elemek és stílusjegyek – egyes előadások tereit első ránézésre hibásan tulajdoníthatjuk egyik vagy másik szcenográfusnak. A már említett 2007-es ikonikus *Faust* vastag szennyeződérsrétegekkel fedett barokkos-rokokós magas ablakai Stürmer kedvelt díszleteleme, amelynek különböző variációit látjuk más előadásokban, pl. a 2012-es debreceni *Scapin, a szemfényvesztőben*,²⁵ a budapesti Nemzeti Színház 2014-es *Ahogy tetszikjében*²⁶ vagy épp a jászvásári Vasile Alecsandri Nemzeti Színház 2016-os *A kávéházában*,²⁷ de itt már Buhagiar keze nyomán készült a díszlet. Ugyanígy a Buhagiarra jellemző architektúrális szerkezetű impozáns díszlet (pl. a craiovai Marin Sorescu Nemzeti Színház *Egy vihar*²⁸ című 2012-es előadásából) a *Doktor Zsivágóban*²⁹ köszön vissza 2015-ben a Regensburgi Színház színpadán Stürmer díszletében. Egyértelmű tehát, hogy a két kiváló szcenográfus hasonló víziók nyomán dolgozik Purcáretével, és a végső látvány mindegyikük alkotói stílusjegyeit magán viseli. Előadásaik terei általában erősen elvont, teátrális terek, amelyek kedveznek az önreflexiónak; olyan terek, amelyek általában realista elemekből állnak, azonban absztrakció, stilizáció és álomszerűség irányába mozdulnak el. Komporaly szerint Purcárete előadásait – mint vizuálisan és a térrel való közvetlen szimbiózisban gondolkodva alkotó művész teátrális alkotásait – lehetetlen elválasztani azoktól a terektől, amelyekben készültek.³⁰ Bessenyei Gedő István már említett tanulmányában

Purcärete előadásainak terét a kultúra terének reprezentációjaként nevezi meg, mint amely „nem hű reprezentációja a valós világnak és nem is törekszik rá, hogy az legyen”³¹

A kultúra ábrázolása a színházi térben sokféle módon valósulhat meg; vizsgálódásunk középpontjában most a díszlet, a kellék és (bizonyos esetekben) a jelmezek állnak, melyek leglátványosabb elemei a kultúra elvont fogalma kézzelfogható, szemmel látható megidézésének. Mivel Purcärete nem az előadásokban felhasznált szövegek irodalmi környezetének rekreálására és a történelmi hűsége törekszik, előadásainak kontextualizálása nem történelmi vagy reális térben történik, hanem inkább képi és látomásos, álomszerű síkon, ezért terei kortalanok. Inkább egy absztrakt, mégis atmoszférikus világot teremt, amelyben gyakran ábrázolja a kultúra különféle dimenzióit: az épített terek építészeti stílusainak megidézésével, esetenként talált (pl. a szebeni *Faust*³² gyárépülete) vagy az éppen használt színházi terek sajátosságainak kihasználásával (pl. a kolozsvári *Julius Caesar*³³), az ikonográfia és különböző szimbólumok használatával, a kulturális emlékezet motívumainak és különböző archetípusoknak a beépítésével a kultúra sokrétűsége és gazdagsága jelenik meg, amely tovább mélyíti és színesíti az előadások autonóm jelentésvilágát. Tehát Purcärete nem a drámák és más, az előadások kiindulópontjaként szolgáló szövegek fiktív tereit reprezentálja, hanem inkább a kultúra sokszínűségét és jelentéstartalmát hozza létre a színpadon, megkettőzve a valóság érzetét, és felkínálva egy fiktív, elvont, eklektikus, mégis gazdag kulturális kozmoszt a nézőknek.

Bár ezek többnyire reális elemekből építkező terek, fiktív világok jönnek létre általuk, hiszen szándékosan különböző korokból merítenek, és helyezik egymás mellé a sok esetben egymástól időben (és térben) idegen elemeket. Ezekhez társulnak a stilizált, néha a realitástól teljesen elrugaszkodó, képzeletszülte tárgyak, így válik még inkább elemelté a látványvilág. A scenográfusok ugyanakkor gyakran az európai kultúra romjaiból merítenek, amelyeket modern és hagyományos elemekkel ötvözve hoznak létre. Az így készülő terek nem csupán a történelmi romlás jeleit mutatják, hanem olyan absztrakt világok lenyomatai, amelyek a kultúra elvont térként való ábrázolása mellett a színház terei is egyben: a színházi önreflexióra, a színházi kultúra (ön)vizsgálódásaira is tökéletes terepet nyújtanak.

A romok esztétikája

■ A három színházi alkotó terei első látásra sok esetben nem is tűnnek lepusztultnak, hiszen olyan részletgazdag látvány kerül a szemünk elé, amely csak idővel tárja fel minden titkát, az előadás történetének kibomlásával párhuzamosan bomlik ki előttünk a tér is, és fedi fel romosságát, használatát, funkcióit és funkcióitól való megfosztottságát. A funkció és a funkciótól való megfosztottság kérdésköre, valamint a fentebb említett történelmi romlás kapcsán Hartmuth Böhme romfelfogása kívánczik az elemzés szempontrendszerébe. Ugyanis szerezte a rom önmagában nem hordoz semmiféle jelentést, viszont a romos állapot előtti funkcionális építmény³⁴ jelentésével összevetve sokkal többet jelent annál: „a rom mindig haszontalan; a benne fészkelő rombolás maga az eredeti cél jelen nem léte. Csak a rombolás nyit teret a romok szépségének. [A romok] az utólagos reflexió tárgyai, a jelen-nem-lét jelölői, az eszményiség hiányáé, már amennyiben mindezeket a mű teljességének, funkcionalitásának és épségének

mércéjével mérjük.”³⁵ A romok ugyanakkor szentimentális objektumok. „A rom annak jele, ami egykoron sértetlen építményként lehetett, ám egyszersmind hozzáadódik egy olyasfajta szépség, jelentéstöbblet, amely nem oldódik fel a voltság szemantikájában.”³⁶ A romok esztétikája és jelentésvilága tehát az idővel való közvetlen kapcsolatunkat is befolyásolja: „Az archeológiai rom esztétikai paradoxona abban rejlik, hogy egy távollévőt tesz jelenvalóvá, egy végleg elmúltat idéz meg mint jelenvalót.”³⁷

A romos esztétika használatának leggyakoribb jegye a három kutatott alkotó munkásságában a lepusztult, romos épületek elemeinek beépítése: gyakran találkozunk csupasz téglafalakkal, málló vakolattal (a már említett *Faust*, a craiovai *Egy vihar*), szakadó, kopott tapétával (a bonni *Castor és Pollux*³⁸ vagy a kolozsvári *Macbett*³⁹), melyek az idő egymásra rakódó és lepergő rétegeit hozzák be az előadások értelmezési mezejébe. Különleges megoldását találjuk ennek az eljárásnak *A florentin kalap*⁴⁰ című előadásban, ahol szintén történelmi idők világát idézi a díszlet, viszont a díszlet vázlat szerű, a bútorok és a kellékek befejezetlenek – a szakadó tapétán egy barokk tér vázlata, a székek, asztalok natúr, festetlen famunka, még a jelmezek is látszat és valóság határán mozognak, „leleplezik” magukat az előadás egyik hangsúlyos pontján. Egy másik hasonló példa a már említett *A kávéház*, ahol szintén rajzos a tér, de itt már a vetítés is rásegít a téralkotásra: dupla hátsó fal, egy árkádos, áttetsző plexifal, mögötte tipikusan olasz gótikus falak, ablakok és erkélyek rajza, műanyag banneranyagon – szintén az érték és elértéktelenedés tengelyén egyensúlyozó jelentéssel. Szintén kiemelkedő példa a *Vízkereszt, vagy amit akartok*⁴¹ díszlete a craiovai színházban, ahol nem csupán az izgalmas, hogy a díszlet- és látványvilágot maga a rendező jegyzi, hanem az is, ahogyan a kultúra mint könyvtár, pontosabban egy könyvtár kiüresedett „csontváza” jelenik meg. Üres vitrinek, amelyek egyszerre takarnak és megmutatnak, egyszerre idézik fel, és semmisítik meg azt, amit a könyvtár jelent. Eltűnik a rend, a vitrinek tetején kerti törpék, a giccs hírnökei sorakoznak. Ehhez a kontrasztos jelentésképzéshez kapcsolódik a *Faust*ban használt régi iskolapadok vélt és valós értékképviselete is.

A történelmi korokat idéző épületekhez magas, piszkos ablakok, régi gyárépületek vagy tágas, barokk termek ablakai társulnak, amelyekben épp csak beszűrődik a fény (*Faust*, *Scapin*, *a szemfényvesztő*, *Ahogy tetszik*, *A kávéház*) – ezek az áttetsző felületek remek világítási és vetítési lehetőségeket kínálnak, amelyekkel gyakran élnek is az alkotók, emellett az idő, a nézés és a látás szubjektivitását, a tisztánlátás lehetlenségének gondolatát hozzák be az előadások jelentésvilágába.

A falak „áttörése” mellett a mennyezet és a járószint is megbomlik egyes előadásokban: a *Faust*ban és a *Macbett*ben például „megnyílik a föld” az alvilágnak, a *Castor és Pollux*ban a mennyezet törik meg az előadás egy-egy dramaturgiai hangsúlyos pontján. (Erre szép példa a *Viktor, avagy a gyermekuralom*⁴² is, annak ellenére, hogy ez az előadás más szempontból nem illik a vizsgáltak közé.)

Gyakran találkozunk ezekben a terekben poros, törmelékkal borított, kopott padlóval, kilógó, forgácsolódó deszkákkal, szakadt padlóborítással, ugyanakkor gyakran hever az írott kultúra a padlón: rendeltetésüktől megfosztott könyvek, újságok, iratcsomók, mindegyik esetben a tárgyak által képviselt értékek (tudás, múlt és jelen) leértékelésének jeleként. A másik gyakori elem ezekben a terekben a leplekkel vagy óriási fóliákkal letakart tárgyak (*Scapin*, *a szemfényvesztő*, *Meggyeskert*⁴³), amelyek az egyes díszletelemek és kellékek „késleltetésére” szolgálnak, ugyanakkor még inkább aláhúzzák a terek elhagyatottságát, lakatlanságát.

A képi kultúrát is gyakran beemelik előadásaikba: a *Castor és Pollux*ban Leonardo da Vinci elveszett festményének, a *Léda és a hattyúnak* a reprodukciója (Cesaro de Cesto festménye) kap helyet az ajtó fölött, nem véletlenül, hiszen a mítosz szerint Léda Castor és Pollux anyja, akit Zeus hattyú alakjában csábított el. Ez az előbbi esetben művészettörténeti utalásként épül be a látványvilágba, a *Macbett* esetében viszont a freak show világot hivatott megidézni a díszlet háttérfalának jobb és bal oldalán helyet kapó, magas, groteszk alakokat ábrázoló grafika. Emellett vannak esetek, amikor egy jelenet koreográfiája utal kétségtelenül egy-egy híres festményre és annak jelentésvilágára, például a regensburgi *Doktor Zsivágó* esetében, ahol egy beállított jelenetben Delacroix *A szabadság vezeti a népet* című festményét idézik meg. Egyes előadásokban viszont a képi kultúrát is „megsemmisítik”: a *Scapin, a szemfényvesztő*ben például szintén kiemelt, központi helyet kap egy klasszikus portré, ám itt már az egyik szereplőt ábrázolja, aki a jelenetben a „festményen” át érkezik a játéktérbe, megsemmisítve azt.

A Purcärete által oly kiemelt helyen kezelt zene gyakran fizikailag is megjelenik a színpadon különböző hangszerek formájában: gyakorta látunk koncertzongorát az előadásaiban, néha nem rendeltetésének megfelelően használva (pl. *Scapin, a szemfényvesztő*), valamint a hangszereknél is fontos, hogy kopott, viseltes tárgyak legyenek. Ha a hangjuk is torzul, még inkább azt a hatást keltik, amelyet a rendező szeretne. Emellett sok esetben szokatlan, képzeletbeli hangszereket is beépít kellékként előadásaiba, melyek mindig tartogatnak egy-egy meglepetést a nézőknek.

A kisebb díszletelemek és kellékek esetében is gyakran megfigyelhetők kopott tárgyak: rozoga, már-már használhatatlan szék, asztal, szekrény, székek, rendeltetésétől megfosztott tárgyak. Erre több kiemelkedő példát is láthatunk az *Egy viharban*, ahol a láb nélküli ágyat könyvek támasztják alá, hogy funkcionális legyen, a rokokó képkeret üresen tátong a falon és egy nyílást keretezve, a karosszék negyedik lába jóval kisebb a másik háromnál, így a szereplők folyamatosan egyensúlyoznak rajta, a csillár pedig szintén nem eredeti rendeltetésének megfelelően működik: átalakítva, állólámpaként használják. Ezek a tárgyak gyakran szép, kimunkált darabok, amelyeket megviselt az idő. A régmúlt dicsőségét hirdetik a maguk romos, olykor használhatatlan állapotában. A tárgyakkal kapcsolatban egy másik „bánásmód” is megjelenik előadásaikban, a kultúra mint muzeális érték – a *Castor és Pollux* múzeumi vitrinjei például ezt a gondolatot ágyazzák be az előadásba. Hogy valóban érték-e, amit ezek a vitrinek őriznek, vagy csupán a *Vízkereszt* könyvtárának üres vitrinjeihez hasonlóan egy letűnt értéket idéznek, az előadás többi része dönti el. A már említett színházi önművelés is megnyilvánul a díszlet és a kellékek terén, gyakran használt elem például a próbatermi tükör (*Julius Caesar, Ahogy tetszik*), melyet égők kereteznek, ezeknek az elemeknek a segítségével sok esetben „idézőjelbe” kerülnek jelenségek, színpadi látszat és színpadi valóság kérdőjeleződik meg, kinyílik a „színház a színházban” értelmezési mező is.

(Érték)ítélet

■ Összegzésként elmondható, hogy bár Purcärete szándékosan kerüli az egyértelmű aktualizálást és a politikai színháztól is távol tartja magát, ezekben a teremben óhatatlanul is megszületik egyfajta értékítélet. Nem a többé-kevésbé egysegesen ábrázolt vagy csak elemeiben megidézett letűnt korokkal és világokkal

szemben, általuk sokkal inkább a máról fogalmaz meg burkolt véleményt. A már említett elértéktelenedés talán a legátfogóbb gondolat, amely ezeket a világokat átítatja, s bár a romokban a saját elmúlásunk manifesztálódik, előrevetítődik a jövő, ez az értékvesztés és romlás nem felzaklató. A romhoz való viszonyulásunk ugyanakkor kettős: „Az az elmúlt, amire a modern kor szemlélője a romban felfigyel, nem valami szép, szentimentális mulandóság, nem általános természeteti vagy egzisztenciális törvényszerűség, hanem a természetben és a történelemben uralkodó erőszakosság iszonytató képe, egy »kozmosz tragikum« és egy antropológiai önfelismerés jele, melyet a csonka mű sajátos melankóliával és fájdalommal tud kisugározni.”⁴⁴ Az idő állandóságának és a tárgyi, emberi világ mulandóságának szembeállításában az idő természetes sajátosságának, velejárójának elfogadását hozza, és azáltal, hogy egy sokkal tágabb perspektívában tekint az időre, az emberi léptékben mért idő eltörpülésével a világ sokkal tágabb összefüggéseire irányítja a figyelmet. „A rom a megőrzött forma és a pusztulás, a természet és a történelem, az erőszak és a béke, az emlékezés és a jelen, a gyász és a megváltás iránti vágy olyan kényes egyensúlyát jeleníti meg, amelyet egy érintetlen építmény vagy műtárgy sosem érhet el.”⁴⁵ És így ér körbe rombolás és szépség, jelentés, funkció és szentimentalitás, múlt, jelen és jövő mégis egyazon (színpadi) időben és térben.

■ JEGYZETEK

1. A színpadi tér és látvány megragadására több fogalom használatos; a továbbiakban a magyar színházi gyakorlatban nem túl elterjedt, Patrice Pavis által azonban 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.
2. Ludmilla Patlanjoglu: *Silviu Purcărete and the apocalypse of us*. <https://thetheatretimes.com/silviu-purcarete-apocalypse-us>
3. Paul Taylort idézi Cristina Modreanu: *A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism: Children of a Restless Time*. Routledge, UK., 2020. 38.
4. Vajna Noémi: *Boldogabb vagyok, ha a világ továbbra is tökéletlen és rossz – interjú Silviu Purcăretevel*. <https://jatekter.ro/boldogabb-vagyok-ha-a-vilag-tovabbra-is-tokeletlen-es-rossz-interju-silviu-purcaretevel>
5. Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. (Ford. Kricsfalusi Beatrix – Berecz Zsuzsa – Schein Gábor), Balassi Kiadó, Bp., 2009. 19.
6. Bessenyei Gedő István: *Posztdramatikus jellegzetességek Silviu Purcărete rendezéseiben*. *Theatron* 2013. 1. sz. 68–85.
7. Lehmann értelmezésében a színházi jel nem csupán a rögzíthető információkat hordozó jelölő, hanem a színház valamennyi elemét magába foglalja. Lehmann: i. m. 95.
8. Oltița Cântec: *Silviu Purcărete sau privirea care înfățișează*. Cheiron, Buc., 2011. 40–41.
9. Lehmann: i. m. 109.
10. Jozefina Komporalý: *Re-Theatricalising the Canon: Silviu Purcărete's Faust and Julius Caesar*. In: *Radical Revival as Adaptation: Theatre, Politics, Society*. Palgrave Macmillan UK., 2017. 57.
11. Komporalý: i. m. 58.
12. Kékesi Kun Árpád: *Robert Wilson és a képek színháza*. In: *A rendezés színháza*. Osiris Kiadó, Bp., 2007. 382.
13. Lehmann: i. m. 92.
14. Bessenyei Gedő: i. m. 75.
15. Tompa Andrea: *Silviu Purcărete's world*. *Theater* 2009. 2. 39–41.
16. Visky András: *Az irracionális kirobbanása*. A Kolozsvári Állami Magyar Színház újsága, 2015. október–november.
17. Adolph Appia: *A zene és rendezés I. 1892–1897*. (Ford. Barta András) *Korszerű színház* (98), Bp., 1968. 36–38.
18. Vszevolod Mejerhold: *A revizor*. *Színház folyóirat* 2008. 11. sz.
19. Lehmann: i. m. 106.

20. Peter Brook: *Üres tér*. (Ford. Koós Anna) Európa Kiadó, Bp., 1973.
21. Michel Foucault: *Eltérő terek*. In: *Nyelv a végtelenhez*. (Ford. Sutyák Tibor) Latin Betűk Kiadó, Debrecen, 2000. 147–157.
22. Uo. 149.
23. Gálosi Adrienne: *Performatív építészet*. In: *Rendezett tér. Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*. (Szerk. Balassa Zsófia – Görcsi Péter – Pandur Petra – P. Müller Péter – Rosner Krisztina) Kronosz Kiadó, Pécs, 2015. 13–24.
24. Una Chaudhuri: *Staging Place. The Geography of modern drama*. University of Michigan Press, 2002. 138.
25. Molière: *Scapin, a szemfényvesztő*. Debreceni Csokonai Színház, 2011. Díszlet- és jelmeztervező: Helmut Stürmer.
26. William Shakespeare: *Ahogy tetszik*. Nemzeti Színház, Budapest, 2014. Díszlet: Helmut Stürmer. Jelmez: Dragoş Buhagiar.
27. Carlo Goldoni: *A kávéház*. Jászvásári Vasile Alecsandri Nemzeti Színház, 2016. Szcenográfus: Dragoş Buhagiar.
28. William Shakespeare: *Egy vihar*. Marin Sorescu Nemzeti Színház, Craiova, 2012. Szcenográfus: Dragoş Buhagiar.
29. Anton Lubchenko: *Doktor Zsivágó*. Theater Regensburg, 2015. Szcenográfus: Helmut Stürmer.
30. Komporaly: i. m. 73.
31. Bessenyei Gedő: i. m. 75.
32. J. W. Goethe: *Faust*. Szebeni Radu Stanca Nemzeti Színház, 2007. Díszlet- és fényterv: Helmut Stürmer.
33. William Shakespeare: *Julius Caesar*. Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2015. Díszlet- és jelmeztervező: Dragoş Buhagiar.
34. Az építményekre vonatkozó megállapítások esetünkben persze kitégíthatóak bármiféle díszletelemre, kellékre, használati tárgyra, jelmezre egyaránt.
35. Hartmut Böhme: *A romok esztétikája*. Ókor. Folyóirat az antik kultúrákról 2016. 4. sz. 79.
36. Uo. 79.
37. Kocziszky Éva: *Archeológiai költészet a modernitásban*. Universitas Pannonica, Gondolat, Bp., 2015. 21.
38. Jean-Philippe Rameau: *Castor et Pollux*. Bonni Opera, 2003. Díszlet- és fényterv: Helmut Stürmer
39. Eugène Ionesco: *Macbett*. Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2021. Díszlet: Helmut Stürmer.
40. Eugène Labiche: *A florentin kalap*. Jászvásári Vasile Alecsandri Nemzeti Színház, 2013. Szcenográfus: Dragoş Buhagiar.
41. William Shakespeare: *Vízkereszt, vagy amit akartok*. Marin Sorescu Nemzeti Színház, Craiova, 2004. Szcenográfus: Silviu Purcărete.
42. Roger Vitrac: *Viktor avagy a gyermekuralom*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2013., Díszlet- és jelmeztervező: Dragoş Buhagiar.
43. A. P. Csehov: *Meggyeskert*. Nemzeti Színház, Budapest, 2019. Díszlet- és jelmeztervező: Dragoş Buhagiar. Fényterv: Helmut Stürmer.
44. Kocziszky: i. m. 21.
45. Böhme: i. m. 79.