

BOROS CSABA

# HARAG GYÖRGY *CSERESZNYÉSKERT-RENDEZÉSEINEK* HANGZÓ KÖLTÉSZETE



**...a zene önmagában  
hordozza a tájat,  
a gyermekkort,  
az embereket, ősoket,  
ha kell, egy egész  
népet vagy nemzetet.**

**A** *Cseresznyés kert* mint színháztörténeti fogalom egyike a 20. század kulturális csomópontjainak. Pszichológiailag árnyalt karakterei és elképesztően gazdag, mindmáig aktuális témavilága mellett Csehov egyszerre alkalmaz naturalista, komikus, tragikus, realista és szimbolikus stíluselemeket. Nem véletlen, hogy az alkotók jelentős része *színházi költemény*ként, látomásokkal teletűzdelt vízióként tekint rá, és a szövegen túli dimenziók feltárását célozza meg az interpretáció során.

James N. Loehlin *Chekhov: The Cherry Orchard* című terjedelmes tanulmányának bevezetőjében olvashatunk azokról az alkotókról,<sup>1</sup> akik 1904-től 2004-ig – tehát ebben a százéves ciklusban – megrendezték, radikálisan újraértelmezték, vagy éppen az aktuális társadalmi, filozófiai és szociális problémák alapján adaptálták Csehov drámáját. Loehlin főként a 60-as, 70-es évek körül induló európai reteatralizáló mozgalmakat emeli ki, majd kitér azokra az alkotásokra, amelyek kánontermítő hivatkozáspontokként keretezik a *Cseresznyés kert*-értelmezések emlékezetkontextusát. Többek közt Anatolij Efosz 1975-ös moszkvai rendezéséről olvashatunk, ami az abszurd és a groteszk határait feszegeti, sajátos színészi játékművel ötvözve, majd Andrei Szerban 1976-os vizuálisan progresszív New York-i rendezéséről, Richard Eyre '77-es nottinghami marxista értelmezé-

séről, Peter Brook '81-es párizsi és '88-as New York-i, letisztult, emberköz-pontú rendezéseiről, Peter Stein '92-es, aprólékosan kidolgozott berlini rendezéséről, végül pedig Adolph Shapiro 2004-es centenáriumi produkciójáról a Moszkvai Művész Színházban.

Tanulmányom szempontjából Loehlin felsorolásának kettős jelentősége van. Egyrészt, ha nem is átfogó módon, de megalapozza azt a történeti kontextust, ami a színházi emlékezetkontinuum számára elengedhetetlen, másrészt lehetőséget teremt arra, hogy ennek a történetiségnek a főérébe bekapcsolódjon két, a zene színpadi alkalmazásának költőiségét hangsúlyosan képviselő Csehov-értelmezés is, Harag György két *Cseresznyés kert*-rendezése. A *hangzó költészet* és a *színházi költemény* fogalmai ugyanis ezekben az rendezésekben kapcsolódnak össze. Harag György 1979-es újvidéki *Cseresznyés kertje* és 1985-ös *Livada cu vișini*-je tulajdonképpen egy Efrosz-utópiára<sup>2</sup> épülő vízió. A két előadás akusztikus terét a drámai szöveg, a rendezés és a zenei alkalmazás közötti metanyelvek sajátos párbeszéde alkotja. A két *Cseresznyés kert* mind az egyetemes magyar, mind pedig a román színházi emlékezet számára megkerülhetetlen. *Ars poetica*.

Harag György a 70-es évek végén és a 80-as évek elején Csehov-trilógiát rendezett Újvidéken. 1978-ban a *Három nővért*, 1979-ben a *Cseresznyés kert*et, 1981-ben pedig a *Ványa bácsit*. Fontos megemlíteni, hogy Csehov a *Cseresznyés kert*et komédiaként határozta meg, amely egy társadalmi és ideológiai szakadás határmezsgyéjén játszódik. A szöveg túlnyomórészt a túlzásokra épít. Fellengzős mondatok ütköznek a hétköznapiság, a kapzsiság és a pragmatizmus falai között. A komikum az egymást érteni képtelen társadalmi rétegek viszonyából fakad, és ez teszi groteszkké a szöveget.<sup>3</sup> Harag György – Csehov moszkvai leveleire hivatkozva – állítja, hogy Sztanyiszlavszkij a darab ősbemutatója alkalmával figyelmen kívül hagyta a komédia műfaji megjelölését. A Csehov-drámák túlnyomó részének színpadi interpretációját egészen a 70-es évekig Sztanyiszlavszkij értelmezése nyomán a szentimentális érzélgősség jellemezte. Harag ezekkel előadásokkal találkozott New Yorkban és Londonban, de még Moszkvában is az 50-es évek elején.<sup>4</sup> Először Pintilie 1967-es bukaresti rendezése volt az, amely Haragot egy másfajta *Cseresznyés kert*-interpretációra ihlette, Efrosz rendezésével az 1976-os BITEF-en (Belgrade International Theatre Festival) találkozhatott. Ezek a hatások adódhattak össze az 1979-es és 1985-ös *Cseresznyés kert*-rendezésekben.

Az 1979-ben bemutatott *Cseresznyés kertre*<sup>5</sup> úgy is tekinthetünk, mint egyfajta előtanulmányra. Ebben a rendezésben már feltűnnek ugyanis a hat évvel későbbi előadás archetipikus motívumai, karakteres jellemei, proxemikai tagolódásai, illetve az alkalmazott zene konvencionális struktúráltasága, ugyanakkor fokozottabban érezhető benne Efrosz hatása.

Az első felvonásában, nem sokkal Ljubov Andrejevna hazaérkezése után, a sötétbe burkolódzó nézőtér felől felcsendül egy keringőre emlékeztető, szaggatott és melankolikus dallam, melynek szerzője Orbán György. A zenekar, a csehovi szöveg „zsidó bandája” szmokingban van, és ott játszik, ahol a fény elvágja a játéktérrel a nézőtérhez képest legtávolabb eső, sötétbe burkolódzó alagúttól.<sup>6</sup> Az *alagút*-motívum Harag mindkét *Cseresznyés kert*jében megjelenik. Az újvidéki előadásban a sötétbe burkolódzó alagút az emléke-

zet alagútja, mint ahogyan a zene is a szereplők múltjának egy töredéke. Ugyanakkor teret biztosít a múltból való érkezés aktusának megteremtésére.<sup>7</sup> Az előadás ezen mozzanatában a zene indítja az emlékezést, akár egy prousti madeleine. Csupán néhány mozdulat árnyéka jelzi a zenészek jelenlétét, ahogy az elsőhegedűst időnként megvilágítja az ellenfény. Ami a nézőtérrel érzékelhető, az a zene *hatása* azokra, akik hallgatják. Pontosabban annak a hatása, aminek valamikor a zene is része volt. Az ünnepé. A múlté. Valaminek, amire jó emlékezni, és ami már nem ennek a valóságnak a része, a zene által azonban ismét elérhető. Harag előadásának ez a mozzanata a zene átélésének újfajta perspektíváját tárja fel előttünk, ugyanis nem az ábrázolt dolog válik lényegessé, hanem az a hatás, amit kívált a befogadóban. A művészi érték a befogadó tapasztalatának részévé válik. A befogadó a mi esetünkben a Ljubov Andrejevna alakító színésznő, aki nem külső szemlélője, hanem tevékeny része a zene által képviselt valóságnak. Adott pillanatban átveszi, intonálni kezdi Orbán György múltidéző dallamát, közben nevet és keringőt táncol. Mi több, a szemét is behunyja, hogy a felidéződött momentumot ne hogy megzavarja a jelen hétköznapisága. A néző a megszólaló dallamon keresztül mintha Ljubov Andrejevna múltjának tanújává válna. Észrevétlenül megidéződik a *Cseresznyéskert-illúzió*. Harag épp abban a pillanatban szólaltatja meg Orbán György melankolikus, töredezett, a cári birodalmat idéző keringőjét, amikor Ljubov Andrejevna a hazaszeretetéről tesz vallomást – erről a megmagyarázhatatlan, mégis mindannyiunk számára ismert tapasztalatról, amely az együvé tartozás misztériumában van elrejtve. Harag és Orbán György pontosan tudták, hogy a zene önmagában hordozza a tájat, a gyermekkort, az embereket, őseket, ha kell, egy egész népet vagy nemzetet. A zenészek jelenléte a „sötét alagútból” észlelhető, ellenben magát a hangszeres cselekvést nem látjuk. A zene tehát megmarad a hallható és nem a látható dimenzió kereteiben. Csak a szonorikus jelenléte által kapcsolódik az előadás valóságának megkonstruálásához.

Ami a befogadó számára ebből a momentumból érzékelhetővé válik, az a színpadi valóság szétbontása, a jelenet ugyanis a felhangzó dallam hatására absztrahálódik. A Ljubov Andrejevna és Leonyid Andrejevicset játszó Romhányi Ibi és Fejes György egész lényét áthatja valami gyermeki naivság, amely a zenével egyre szélsőségesebben bontakozik ki. Az önfeledt játék elenpontját a Lopahint játszó Soltis Lajos drabális mivolta jelenti, aki az egész helyzettől láthatóan elidegenül. A zene jellege elidegeníti a színpadi jelent, felerősítve a szereplők múltját, ezáltal megingatva a lineáris konstrukciót, melynek felbomlásával jobban kiéleződnek a kontrasztok.

A zenének a Fischer-Lichte-féle absztraháló képessége<sup>8</sup> fontos eszközt nyújt az előadás mnemonikai terének feltérképezéséhez, ugyanis azzal, hogy megbontja a közvetlen észlelést, a nézőt egy másik – a közvetlen percepció modalitásokat nélkülözni tudó – folyamatba kapcsolja. Az absztrahálódás nézőpontváltást idéz elő abban, aki addig közvetlenül jelen volt a színpadi események követésében, esetünkben a nézőben. A néző, mivel kiesik az eddigiekben megtapasztalt színpadi jelen idő folyamatából, és egy másik idővel, a szereplők múltjának reprezentációjával szembesül – a felidézés folyamata által –, eltávolodik a színpadi események sorától. Az eltávolodás teszi lehetővé a szembesülést és a megértést.

A 70-es évekre tehető annak a politikai programnak a bevezetése, amely a neoproletkult szellemiségére hivatkozva megkövetelte a művészi repertoár ideológiai felülvizsgálatát, továbbá a politikai üzenetek rendszeres tolmácsolását a kulturális intézményekben. Ez a törvény közvetlenül veszélyeztette az alkotás szabadságát és a különböző művészeti irányzatok autoritását is. A 80-as évek közepén a romániai értelmiség ennek az abszurditásig vitt rendeletnek az elszenvedője. Tompa Gábor elmondása szerint Harag válaszként erre a kontextusra olyan előadást hozott létre, amely a művészet és a kultúra eltűnésének veszélyét, az úgynevezett „szükségtelen dolgok” eltűnésének veszélyérzetét fogalmazta meg, amelyek nélkül az emberi lélek elpusztulna.<sup>9</sup> Ez az előadás volt a marosvásárhelyi *Livada cu vișini*, Harag utolsó rendezése.

Amikor elkezdődik az előadás, csupán Lopahint látjuk, amint lassan besétál a Marosvásárhelyi Állami Színház gazdagon díszített bársonyfüggönye elé. Ellentétben az újvidéki *Cseresznyés kert* kezdőképével, ahol Firsz, Varja és Dunyasa egy nagy, fehér rongyba csomagolt kupacból berendezi Ljubov Andrejevna vízbe fúlt gyerekének valamikori szobáját gyerekággal, kopott játék babákkal, bűgöcsigával és labdákkal, nem egy várakozó, feszült Lopahint látunk, hanem egy kimérten mozgó, egyáltalán nem kispolgári attitűdöt sejtető alakot. Külvárosiasan elegáns, lassú léptekkel érkezik, szemlélődik, majd miután végigpásztázta a színpadot, a nézőteret és a nézőket, megtapogatja a bársonyfüggőnyt, mintha felbecsülné az értékét. Fiscuteanu alig gesztikulál, higgadt és kimért. Kemény, az a feltörekvő úrgazdag, aki képes volna megvásárolni az egész járást. Utolsó mozdulatát két, hosszan elnyújtott hang töri meg. A bársonyfüggöny lassan felemelkedik, mögötte egy vékony tüll, amelyre a szereplők árnyéka vetül, miközben egy kimerevített képből látjuk, amint éppen Firszre néznek. Firsz (Aurel Ștefănescu) megpróbál átkukucskálni ezen az áttetsző függönyön, majd a zenével lassan mindannyian eltűnnek.



*Cseresznyés kert*. Újvidék, 1979.



*Livada cu vișini*. Marosvásárhely, 1985.

Ezt a „kukucskálást” látjuk a hat évvel korábbi előadásban, szintén egy a nézőteret elfedő tüll mögül.<sup>10</sup> Firsz, miután visszacsomagolta a gyerekszobát az óriási fehér rongyba, hálóinget ölt, és a távozók után „kukucskál”. Az 1985-ös marosvásárhelyi előadásban az alagút távlatából világító fény és a szereplők egy csoportja előtt kukucskál a tüllrel elfedett nézőtér felé Firsz, akinek csak az árnyéka látszik. Harag tehát onnan folytatta a marosvásárhelyi elő-

adást, ahol az újvidékit abbahagyta. A kezdőkép allegorikus: becsomagolt gyerekszoba, jelezve, hogy már nem a gyermeki együgyűségről kíván beszélni itt, hanem a Játékról, a Színházról. Az előadás főszereplőjévé teszi a báronyfüggönyt, amelyet Lopahin értékel fel, az „inspektor”, az új világ szellemiségének alakja. Az ő beavatkozásának következtében megy fel a függöny, kezdődik el a „Játék”, és változik meg a világ.

1985. február 4-én a próbán elhangzottakat Cristian Ioan rendezőasszisztens jegyezte fel. Ezen a próbán Harag a következőképpen demonstrálta a rendezői intenciót: „A kertet úgy képzeljük el, mint egy színházat: intézmény és épület. Úgy kezdeném, hogy egy hatalmas csipkefüggöny lenne a nagy függöny mögött. Ez egy elavult, megkopott, leszegényedett világ, a régi gazdagság némi maradékával, amelyek emlékeket idéznek.”<sup>11</sup> Ennek a koncepciónak a költői megfogalmazását olvashatjuk Victor Parhon írásában is, amelyet nem sokkal Harag halála után publikált a *Teatrul* folyóiratban.<sup>12</sup> Firsz időn átkukucskáló gesztusa a „leszegényedett” világból: egy felhívás az értelmiségnek a művészet háttérbe szorításáról, az értékek lefokozásáról, a Lopahinok felemelkedéséről. A Firsz mögött álló alakok látszólag nem mint szereplők, hanem mint emberek, művészek állnak. Lopahin figurájának kimért hidegsége, kegyetlen arckifejezése ugyanakkor a mindenre elszánt neoproletkult ideológiai megtestesülésének alakja.

Lopahin gesztusára megszólal az előadás centrális témája, a *Livada cu vișini* alkalmazott zenéjének főtétele.<sup>13</sup> Ez a mű összefoglalja és tetelezi az előadás etapjait a zene nyelvi strukturáltságának és tematikus anyagának absztrakciójával. Megidézi azt a mélységet, amelyet Feneș tere vizuálisan is leképez, és bár a megszólalás pillanatában még nem látszik az *idoalagút*, az élet és halál közti lebegés érzetének atmoszférája, a felgördülő függöny lassú mozgásával harmonizál.

Fátyol Tibor alkalmazott zenéjének az előadás belső gondolatiságát hordozó üzenete a hangnemválasztásban is megfigyelhető. A főtétel tonális centrumai a cisz-moll – G-dúr szembehelyezkedő hangnemek. A cisz-mollra hangolt művek többsége valahogy a halálhoz vagy halálközeli élményhez kapcsolódó alkotói manifesztumok,<sup>14</sup> a G-dúrral ellentétben, amelynek affektusszemlélete az öröm érzéki tapasztalatához köthető. A hangnemválasztás – a kvintkörben a pólus–ellenpólus viszonyt képező cisz-moll – G-dúr – ebben az esetben az énértet megváltozását hangsúlyozza, ahogyan feloldódni látszik az élet és halál határán mozgó motívumok sora az *alagút* végén összpontosuló centrális témában. Fátyol Tibor írásából tudjuk, hogy Harag nem zenei illusztrációra törekedett, hanem a zenét a csehovi szöveg értékével egyenrangú minőségként kezelte.<sup>15</sup>

Fátyol Tibor zenéje Harag *Livada cu vișini*-jében az előadásszöveg esztétikai megítélésének szerves részét alkotja a rendezés és a zeneszerzés transzracionális ütköztetésének kontextusában. Az esztétikai ítélet tapasztalata nem válhat mechanikussá. Nem elégedhetünk meg azzal, hogy a hangzóságot, a hangnem individuális megjelenését – egy performatív folyamatba foglalt érzéki jelenvalóságot – a *szép* fogalma mögé burkoljuk, hiszen az alkalmazott zene nyelvi kontextusából adódóan az előadásszöveg transzcendens terét – schopenhaueri megfogalmazásban, a *jelenség belső valóságát* – tárja fel. Ahhoz azonban, hogy ezt a hangzó élményt tudatosíthassuk, kognitív tevékenységet kell kifejtenünk a szemléletben megjelenő hangzó alakzat

kapcsán. Eduard Hanslick szerint *a komponálás a szellem munkálkodása a szellem befogadására alkalmas anyagban*<sup>16</sup> tehát feltételezi, hogy a zene nyelvi textusának kódjai alkalmasak arra, hogy dekódolhatóvá válhassanak a befogadói tevékenység esztétikai vonzatában. Továbbá kifejti, hogy a művészi képzelet számára annál áthathatóbb és elasztikusabb a szellemi anyag, minél bőségebb és differenciáltabb a zene nyelvi textusa. A befogadói képzelet az adott előadásszöveg akusztikus textusát ugyanúgy alakítja, mint az alkotás maga, vagyis a szellemi anyag dekódolásával.

A fenti részlet a főtételek egyik modulatorikus szakaszát reprezentálja. Harag – a zeneszerző visszaemlékezései alapján – a főtételek meghallgatása után a következőket jegyezte meg: „ez a zene az örökkévalóságba való átkelés melódiája”.<sup>17</sup> Az interjú magyar fordítása Nánay István *Harag György színháza* című kötetében is megtalálható.<sup>18</sup> Kifejezetten a zenére vonatkozatható rendezői szándékok között szerepel, hogy a műnek *eredetinek* kell lennie, illetve a csehovi szöveg értékével egyenrangúnak.<sup>19</sup> Fontosnak tartom ismételtelen kiemelni, hogy Harag a zenét mint nyelvet állítja a csehovi szöveg nyelvezete mellé. A partitúrarészletben – reflektálva Harag kommentárjára – felfedezhetünk egy sajátos átmenetet, hangnemek közötti transzfigurációt, amelyet a továbbiakban *az örökkévalóságba való átkelés* zenei allegóriájaként értelmezünk. A hangok színezésével lekövethető a tonalitástól való eltávolodás – esetünkben a cisz-mollnak G-dúrba való nehézkes modulációja során –, amely ellentétes árnyalatokat foganatosít a zenei textúrában. Leginkább a basszusban érhető tetten a két hangnem mint két individuum egymástól eltérő árnyalati különbsége, hiszen itt a nagybőgő az alaphármashangzatok felbontásával kíséri a dallam tartalmi kifejeződését. Láthatjuk, hogy az alapszíneket jelölő akkordfelbontás megmerevedett minőségéből (cisz-moll) hogyan változik át árnyaltabb színösszetételűvé (G-dúr) a kottaszöveg képe. A tartalomra – a hegedű dallamfogalmazására – reflektálva szembevetendő, hogy az átmenet textúrája az első két ütem motívumainak szövetéből alakul, érezhetően felfele törekszik, anyaga egyre sűrűbbé válik, majd a G-dúrba való megérkezésnél (5. ütem) teljesen kiegyenesedik. A moduláció rendkívül kínos, egyrészt, mert megszakítja a dallam folyamatát, mintha felfüggesztené a tartalmi bővülést, másrészt, ugyanazon zenei anyag felhasználásával fogalmaz új textust, egy másik hangnem súlypontjait használva. Ez a hirtelen átfogalmazódás kontinuitás nélkülivé teszi a mondanivalót, kiszabadítva a témát a cisz-moll tonalitásának vonzasköréből, emiatt

a hangzó élmény töredezetté válik, a folyamat pedig instabillá. A harmadik ütemtől már a következő hangnem súlypontjai vonzzák a zenei textust – funkcióját tekintve pedig az imént még tonalitásként értelmezett cisz-molltól távol helyezkedik el –, így, amikor az ötödik ütemben már *beköszönt* a G-dúr, az előző átmenet funkciója értelmet nyer, és feloldódik mint harmonikus egész.

Fátyol zenéjének hangzó-érzéki fenoménje ugyanazt az utópisztikus, avítt hangulatot idézné meg előttünk akkor is, ha nem ismernénk a *Livada cu vișini* szüzséjét. Összecserélt hangnem-individuumainak groteszk effektusa a szereplők félig éber, félig öntudatlan játékát idézné elénk, keserű szájíz hagyva maga után. Egy kétpólusú világban, ahol a szereplők kiszolgáltatottan csaponganak az érzések között, s felületesen a szépség bűvöletében élnek a zene nyelvi kontextusában, alkalmasint szerepet kaphat egy súlypont nélküli, lebegő, torz tonalitás, ami az előadásszöveg költői aspektusait hordozza.

A következőkben öt, egymástól elkülönülő formarészt szeretnék bemutatni Fátyol Tibor *Livada cu vișini*-hez írt alapléművéből. Alapléműnek nevezem a több mint negyven perc hosszúságú, összefüggő zenemű azon tételét, amelyik minden felvonás előtt elhangzik, mintegy reflektálva a *Livada cu vișini* költői világára, mégpedig azért, mert a csehovi komédia négy felvonását olvasztja egy összefüggő zenei szintézissé, nem utolsósorban pedig az 1985-ös előadásszöveg formai és tartalmi mozzanatait tétélezi.

### 1. Várákozás (bevezetés)



A zenemű öt különálló frázisra tagolódik. Az első téma belépése előtt négyütemnyi terjedelemben hallhatjuk a várákozásra emlékeztető zenei anyagot. Megjegyezendő, hogy az összes többi formarész ötütemű. Ez a zenei formarész Lopahin várákozásának zenei szintézise. Itt még nincs téma: két aránytalanul kitartott hangot, majd kétütemnyi, sablonos akkordfelbontást hallunk. Ezt a groteszk sablonzeneiséget Lopahin jellemfejlődésével hozhatjuk párhuzamba: az előadásszöveg textúrájának azon mozzanataiban, ahol Fátyol műve elhangzik, ezen mozzanatok leitmotívumszerűen visszatérő jelenvalósága először meglepett, majd tipikus, később nyugtalanító, végül félelmetes érzést vált ki, akár Lopahin jellemének kínos, feszélyező, szálnalmas, végül eltíró jelenléte.

### 2. Főtéma



A főtéma összegzése a Ljubov Andrejevna érkezése körüli, nosztalgiával elegyülő izgalomnak. A dallam a domináns hangról a domináns funkcióra érkezik, mintha sehonnan és sehová nem tartana, iránya ugyanakkor ereszkedő, nincsenek benne mellézköngék, amelyek megzavarnák a textúrát, színeiben egy sötétebb, titokzatosabb tónustól a világos felé való elmozdulás érzékelhető. Ez a zenei frázis a teljes első felvonás emocionális összefoglalása, az örömből vegyülő fájdalom, a felszínesség, a felnőni képtelenség érzésvilágát ábrázolja.

### 3. Átvezető rész (tartalmi bővülés)



Az átvezető rész zenei frázisa a második felvonást transzformálja hangzó jellé. Ez a frázis érvényesíti az individuum metamorfózisának allegóriáját. A zenei anyag tovább szövődik inherens tartalmi sűrűsödéssel. Ez a hangnemi instabilitás a szereplők látszatvilágának összeomlás előtti állapotára vonatkoztatható. A cisz-moll tonikai súlypontjait megbontó G-dúr – amely az előzővel diszsonáns távolságban áll – egy másik valóságot implikál a zenei textusba, és a Ljubov Andrejevna körüli lebegést hordozó cisz-moll hangnem-individuum megszüntetésével töri meg az összefüggő fogalmazást.

### 4. Melléktéma



A harmadik formarész, melyet melléktémaként neveztem meg – utalva ezzel a zenei nyelv formai és tartalmi dialektikájára – a cseresznyés kert elárverését és Lopahin „győzelmét” foglalja össze. A klasszikus zene tartalmának dialektikus vonatkozásában a melléktéma mindig az első kiegészítése, árnyalása. Ahhoz, hogy ez az árnyalatkülönbség megszólalhasson, ugyanakkor betölthesse a hozzá kapcsolódó drámai funkciót, jellegében és hangnemében is eltérőnek kell lennie a mű tonális alapjától. Fátyol művének esetében az előző rész tartalmi besűrűsödésének egyenes következményének a G-dúrban való „kiteljesedésnek” vagy „megnyugvásnak” kellene lennie, ehelyett főként a cisz-mollal való rokoníthatatlanság miatt diszsonáns érzetet kelt, a felemelkedés helyett groteszk stagnálást fogalmaz meg a zenei textus. Láthatjuk, hogy ez a formarész hosszú, átkötött hangokból áll, nélkülözve a motívikus textus anyagának összefüggő mintázatait. Mind hangzásában, mind pedig írott formájában különbözik a többi formarésztől, mintha ez a merev, „pragmatikus” dallamfogalmazás monologizálna, mintha egyedül



maradna mondanivalójának közlésével egy számára teljesen idegen és értelmezhetetlen közegben. Az előadásszöveg ezen mozzanatában a hatalmas tölcser tér torkolatát elfedi egy fehér, kórházi drapériára emlékeztető lepel – jelezve, hogy Lopahin az a „közeg”, aki nem kapcsolódhat az örökkévalóság ideájához, a mindenkori *Cseresznyés kert*hez. Ez előtt a – feneši milióból is kirívó – „fal” előtt jelenti be élete nagy művét egyedül, miközben a cseresznyés kert régi tulajdonosai magára hagyják. Monológja inkább egy artikulálatlan jalkiáltás, ami az őt körülvevő közeg megértésének képtelenségéből fakad. A zene nyelvi kontextusa továbbra is reflektál az előadásszöveg folyamataira. Az akusztikus teret a csend uralja a szereplők várakozásának nyugtalanító érzetével elegyülve. A zenei textus kínlódva próbál visszamodulálni az eredeti hangnembe.

### 5. Záróepizód



A záróepizód formarésze kizárólag a rendezésre reflektál. A hangzó textúra kimerevedik, és egy hegedű futamának ábrázolásában véljük felfedezni a *Cseresznyés kert* mint jelen és múlt, álom és valóság közti transzcendens tér összeomlását. A zenei anyag az összes árnyalatot magába sűríti, ugyanakkor tartalmát is egyre tömörebben fogalmazza, míg végül megáll a tonikán, és három, egyre halkuló lüktetésben zárja le a művet. Ez a lüktetés Firsz zárógesztusaival rezonál, ahogyan az összeomlott „világban” üti a színpadot, miközben azt ismételteti, hogy: „Itt maradok!”

Harag megfogalmazásában a *Cseresznyés kert* az úgynevezett „felesleges emberek” története. Gondolat nélküliek, nem befolyásolja őket semmiféle eszmeiség, voltaképpen egy állandó kettősségben élnek, sírás és nevetés között, átmenetek nélkül.<sup>20</sup> Az érzelmek túldimenzionáltsága jellemzi a drámai helyzeteket, erős kontrasztot teremtve a narratívában. Szembeállítja a cél nélküli embert azzal, akit csak a céljai vezérelnek. Előbbiek a valóságról leválva téblábolnak, utóbbiak a pragmatizmus, a cinizmus és az akarnokság talajáról hadonásznak. Az előadás tökéletesen ötvözi a csehovi szöveg költői, groteszk és komikus elemeit az álomszerűvel, kilépve a realista hagyományból. Az alkalmazott zeneművek mindkét esetben a rendezés és a csehovi szöveg horizontján sajátos nyelvi konvencionális, összeműködő jelleget mutatnak fel. Kihatnak a térben, időben, színészi játékban, illetve a befogadói tapasztalatban megfogalmazódó atmoszféra és hangzás minőségére, nem utolsósorban pedig Harag kísérletező, költői mélységeket kereső és reprezentáló rendezői kézjegyét szólaltatják meg.

## ■ JEGYZETEK

1. Vö. James N. Loehlin: *Chekhov: The Cherry Orchard*. Cambridge University Press, New York, 2006. 7.
2. Tompa Gábor Harag halálával egy időben publikál egy esszét, melyben többek közt kitér az általa látott, 1985-ben a belgrádi BITEF-en díjazott Efrosz-előadásra is. Párhuzamot von Harag és Efrosz színházi szemléletmódja között, Haragot európai nivójú rendezőként Brook mellett említi. „Azoknak, akik láthatták Harag György megrendítően szép »hattyúdalát«, a marosvásárhelyi Nemzeti Színház román tagozatának *Cseresznyés kert*-produkcióját, alkalmuk nyílt, hogy meggyőződjenek két, egymástól eltérő Csehov-értelmezés egyformán érvényes létjogosultságáról és európai rangjáról.” Tompa Gábor: *Csehov, Harag, Efrosz*. Utunk 1985. 49. sz. 7. Bár a Harag/Efrosz gondolat eredetileg Tompa Gáboré, írásának jelentős része hivatkozás nélkül Koltai Tamás 1976-ban írt tanulmányából származik. Vö. Koltai Tamás: *Emlékek a jelenből. Két Efrosz-rendezés*. Színház 1976. 5. sz. 41–45.
3. „A *Cseresznyés kert* Csehov legkérdésebb darabja. Mái nem sikerült megnyugtatóan eldönteni sem a műfaját, sem azt, hogy Csehov pontosan mire szánta. Sztanyiszlavszkij állítólagos félreértelmezése, amely nem vette figyelembe a »komédia« megjelenést, hosszú évtizedekre meghatározta a darab elégikus előadásmódját. Az utóbbi években, érthető ellenpontként, túlsúlyba jutott a harsányan vígjátéki, csaknem bohózszerű fölfogás; egyre több rendező kezdte megkérdőjelezni a szereplők érzékeny lelki tartását, távolságtartó ironia lopódzott az értelmezésbe, sőt sokan kisszerű nyavalyáikat önsajnálathoz bújtató finomkodóknak ábrázolták őket, akiknek az élete, a szertefoszlott múlttal való ragaszkodása merő önámítás és abszurditás.” Koltai Tamás: *Emlékek a jelenből. Két Efrosz-rendezés*. Színház 1976. 5. sz. 41–45.
4. „Csak jóval később, 1967-ben, amikor Bukarestben Lucian Pintilie *Cseresznyés kert*-jét néztem meg a Bulandra Színházban, értettem meg, hogy van ezeknek a daraboknak egy másik arcuk is. Egy felkavaró, tragikomikus szövegalattijuk, amit színpadra átkölni mást jelent, mint széplelkű hősök szenvedéseit láttatni.” Nánay István: *Harag György színháza*. Pesti Szalon, Bp., 1992. 300.
5. A. P. Csehov: *Cseresznyés kert* (Újvidéki Színház). Fordította: Tóth Árpád; bemutató: 1979. november 22., Újvidék. Rendezte: Harag György m. v.; díszlet, jelmez: Doina Levinta Bocaneti m. v.; zene: Orbán György m. v.; szereplők: Romhányi Ibi, Daróczi Zsuzsa, Ábrahám Irén, Fejes György, Soltis Lajos, Bicskei István, Ferenczi Jenő, Ladik Katalin, Páthy Mátyás, Rövid Eleonóra, Salaic Stevan, Venczel Valentin.
6. Érdemes megjegyeznünk, hogy a marosvásárhelyi rendezésének eredeti zenei koncepciója szerint egy vonósnygyes szmokingban, fehér ingujjban, a színpad legtávolabb eső terében, a háromórás előadás teljes időtartama alatt közreműködött volna. Utolsó mozzanatként a zenészeket egy fénypásztával választotta volna le a látható térről úgy, hogy a néző csak a sötétségből ki-kivillanó fehér ingujjakat és a hangszereket láthassa, miközben a zene fokozatosan elhalkul a hangszereken, és tovább szól a hangfalakból kierősítve. A kivitelezés megghiúsulásának oka elsősorban technikai vonatkozású volt. Vö. Ludmila Patlanjoglu (coord.): *Premiul A. T. M pe anul 1985: „Livada cu Vișini” de A. P. Cehov la Teatrul Național din Țirgu Mureș*. Teatrul 1986. 7–8. sz. 148–149.
7. „Sokunknak emlékezetes élménye marad a Harag György rendezte *Cseresznyés kert* újvidéki előadása, ahogy a sötét nézőtér végéből Ranyevszkaja és kísérete lassan előrejön a széksorokra fektetett pallókon, a kétoldalt elhelyezett, fehér tüllel borított fekete faágak, bokrok között a színpadra, a nézők által körül ült játéktérre. Végtelen szomorúság áradt ebből a vonulásból, mint ahogy az előadás egésze is az emberi kapcsolatok lehetetlensége, a kommunikációképtelenség, az öncsalás felett érzett szomorúságot sugallta – groteszk-tragikus megközelítésben.” Nánay István: *Cseresznyés kert. Harag György utolsó rendezése*. Színházművészeti Elméleti és Kritikai Folyóirat 1985. 10. sz. 16–17.

8. „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) Balassi Kiadó, Bp., 2009. 205.
9. Vö. <https://www.youtube.com/watch?v=S7AOxB26XBc> Letöltés: 2021. 07. 06. A TVR, Casa de Producție #ramanem\_impreuna című műsorának részletében Tompa Gábor emlékezik Harag Györgyre és a *Livada cu vișini* című előadás színháztörténeti kontextusára.
10. Az újvidéki előadásban a nézők a színpadra épített nézőtéren foglaltak helyet. A hosszú alagútra emlékeztető pallót a nézőtérről építették a színpadra, tehát a szereplők a nézőtérről érkeztek, majd oda távoztak. Firsz pedig a képen a nézőtér irányába néz, amelyet egy fehér tüll takar el éppen.
11. Cristian Ioan: *Din jurnalul repetițiilor*. In: Patlanjoglu (coord.): i. m. 142–145.
12. Victor Parhon: *Livada cu vișini, de A. P. Cehov*. Teatrul 1985. 7–8. sz. 98.
13. <https://www.youtube.com/watch?v=nhTAUbGYXIY&list=PLGaoCmfWj62aUGpLLcFyMW3RLiGaiBwzo&index=14> Letöltés: 2021. 07. 06.
14. Beethoven kései vonósnégyesei közt találjuk az op. 131. számmal ellátott, az e világ és túlvilág között lebegő hitvallást cisz-mollban. Mahler halálközeli élménye után megírta V. szimfóniáját, melynek kezdőtételében a trombiták bevezető, kinyilatkoztatást megidéző témája után egy lassú gyászindulóra emlékeztető zeneszövet hallatszik szintén cisz-mollban. Rahmanyinov cisz-moll prelűdjének keletkezéstörténete a zeneszerző egy transzcendens élményéhez köthető, ugyanis álmában élve eltemették.
15. „Harag György nem zenei illusztrációt kért a *Cseresznyéskerthez*, hanem olyan eredeti művet, amely a csehovi szöveg értékéhez hangolódik. A színpad hátterébe egy kis pódiumot képzelt el, ezen frakkos, fehér kézelős vonósnégyes játszana, aztán fényeffektussal eltűnnének, s csak a fehér kézelők látszanának, »játsszanák« a fokozatosan felerősödő zenét.” Fátyol Tibor: *Egy előadás metszetei*. In: Nánay: *Harag György színháza*. 307.
16. Eduard Hanslick: *A zenei szép*. (Ford. Csobó Péter György) Typotex, Bp., 2007. 58.
17. Vö. Fátyol Tibor: „*Ca bătaia unei inimi...*” In: Patlanjoglu (coord.): i. m. 148–149.
18. A román nyelvű cikkel való összevetés során szembevetendő, hogy a fordító (Váli Éva) nem fordít le mindent, ugyanakkor a fordítás nem minden esetben fedti az eredeti szöveget. A román szöveg szerint Harag azt kéri a zeneszerzőtől, hogy a zene alkítson ki *párbeszédet* (dialog) a csehovi szöveggel, kihangsúlyozva a komédia tragikus felhangjait, a magyar szöveg ellenben a párbeszéd helyett *feleselést* (a rászpunde obraznic) fordít. Vö. Nánay: *Harag György színháza*. 307–308.
19. Fátyol: „*Ca bătaia unei inimi...*”
20. Nánay: *Harag György színháza*. 301.