

A újragondolásban megformálódó interpretációs játékosság, a reprezentáció játékba hozatala, a közelség és a megmutatás gesztusa, amely distanciát teremt néző, történet és játékos között, mind olyan izgalmas kérdésfelvetések, amelyek Ruszt

*Bánk bán* '96-előadását nemcsak az 1990-es évek magyar színháztörténeti paradigmaváltása, hanem az ezredforduló nemzetközi színházi irányzatai felől is szemlélhetővé teszik.

KÁLMÁN MÁRIA

## Az emlékezés játéka és a ját-+ekonstruálása.

Telihay Péter: *A három hűg* (Három nővér), 1998<sup>1</sup>

*Az előadás színházkulturális kontextusa*

Telihay rendezése részben a kortárs másszínházi törekvések,<sup>2</sup> részben a Csehov-játszás hagyománya (azon belül is elsősorban a 1970-es évektől az 1990-es évek közepéig tartó időszak) felől olvasható. A '70-es és '80-as évek hazai színházi Csehov-rencházából két irány(zat) emelhető ki: az egyiket Horvai István vígszínházi, a kor sztárjait felvonultató rendezései képviselik, a másikat a vidéki színházaknál kezdő fiatal rendezők (Székely Gábor, Zsámbéki Gábor, Ascher Tamás) *kisrealista* előadásai. Bár Horvai a lélektani realizmus, a Sztanyiszlavszkij-iskola követőjének vallotta magát, valójában a vígszín-

házi bulvárnaturalizmust próbálta beoltani (az olykor a Művész Színház Csehov-értelmezésével polemizáló) külföldi neoavantgárd törekvésekkel (például Ottomar Krejča, Anatolij Efrosz és Georgij Tovsztonogov rendezései és Josef Svoboda díszletei), valamint a Nyikita Mihalkov-filmek (például *Etűdők gépzongorára*, *Oblomov néhány napja*) atmoszférájával, impresszionista tablóival. Az ebből (azaz, hogy a különböző anyagok/hatások nem tudtak egységbe szerveződni) létrejövő disszonanciát érzékelhette Peterdi Nagy László, mikor a következőképpen írt Horvai 1972-es *Három nővér* rendezéséről: „A Vígszínház előadása [...] mindössze lelkiismeretes és szorgalmas összefoglalása mindannak, amit az európai színház

<sup>28</sup> „Mert nincs már tíz évem hátra, nincs időm arra, hogy kivájam ennek az egésznek a végét. Egyszer egy kollégád olyasmit írt rólam egy – amúgy engem méltató – cikkében, hogy a háború véget ért, én pedig az utolsó partizán vagyok, aki ma is robbantgat, a béke idejében. Evvel az eggyel nem értek egyet. Valami véget ért, de ugyanakkor egy másik valami újakezdődött. Átrendeződtek a frontvonalak, máshol húzódnak a lövészárkok. De ez is egy háború, ez is rólunk szól – rólad és rólam –, nem maradhatok ki belőle. Évtizedekkel ezelőtt, lassan negyven éve, hogy elköteleztem magam: zsoldos vagyok, ez a dolgom.” Az utolsó zsoldos (Ruszt Józseffel beszélget Zoltán Simon), *Ellenfény*, 1996/1. 39.

<sup>1</sup> A tanulmány a Károli Gáspár Református Egyetemen megrendezett „PHILTHER. Színházi net-filológia” című konferencián 2013. április 26-án elhangzott előadás szerkesztett változata. Megírását a 81400 számú OTKA-projekt tette lehetővé.

Csehov: *Három nővér* (*A három hűg*); Szegedi Nemzeti Színház; Bemutató: 1998.03.20.; Rendező: Telihay Péter; Fordító: Kosztolányi Dezső; Dramaturg: Faragó Zsuzsa; Díszlet: Menczel Róbert; Jelmez: Tresz Zsuzsa; Színészek: Szerémi Zoltán (Andrej Prozorov), Létay Dóra (Natasa), Müller Júlia (Olga), Czifra Krisztina (Mása), Balogh Cecília (Irina), Andorai Péter (Kuligin), Derzsi János (Versinyin), Seress Zoltán (Tuzenbach), Quintus Konrád (Szoljonij), Király Levente (Csebutikin), Mészáros Tamás (Fedotyik), Kancsár József (Rode), Jakab Tamás (Ferapont), Timár Éva (Anfiszta), Janik László (Protopopov), Czeglédi Eszter (Kátya)

<sup>2</sup> A „másszínház” Bérczes László fogalma (erről részletesen: *Színház* 1996/3, 1996/4, 1996/5), mely '89 után már nem egyszerűsíthető a politikai ellenállásra, hanem a *valami ellenében létrejövő* színházként írható le, ahogy a szerző is zárta (e témában harmadik) tanulmányát: „Ez a »valami« a fogyasztói igényt tápláló és kiszolgáló színházi nagyüzem, ez a többékevésbé hibátlanul működő, kommerszet potyogtató automata, ahol minden professzionális, csak éppen a színpadról is, a nézőtérrel is hiányzik a résztvevő, találkozársra vágyó ember. Ezzel szemben áll az igazi színház, amelyet nevezhetünk akár hagyományosnak, akár amatőrnek, alternatívának, ellenzékinek, vagy akár Eugenio Barba szavával harmadik színháznak – lényege egy olyan közeg létrehozása, amelyben kezét nyújthatja egymásnak alkotó és befogadó. Ebben látom én a *magyar (más) színház* feladatát 1989 után.” Bérczes László: *Másszínház Magyarországon 1945–89, Színház* 1996/5, 48.

az elmúlt évtizedben Csehov „modernizálása címén létrehozott. [...] Horvai [...] most egyéniségétől idegen hatások alá került [...]. Azt a Csehov-játszást akarja folytatni, amelynek a prágai Krejca és a moszkvai Efrosz volt a vezető egyénisége. [...] A végén vastag avarszőnyeg borítja már a színpadot, abban csúsznak-másznak, fetrengenek a szereplők, úgy kiáltják át egymásnak a színpad egyik feléről a másikra magasröptű gondolataikat, amelyek így persze pontosan ellenkező értelműek lesznek.” (Peterdi Nagy 1975, 265–266) A másik, vagyis a kisrealista stílusnak legendává vált példája Ascher Tamás 1985-ös *Három nővér*-rendezése a budapesti Katona József Színházban. Részben az emlékezetes színészi alakításoknak, részben a metaforikus képbe fogalmazott rendszerkritikának köszönhetően az előadás mértékadója lett a későbbi színreviteleknek, s egyben hosszú időre el is rettentette az alkotókat.<sup>3</sup> Mátrai Diána a következőképpen rekonstruálta a *kettős beszéd*<sup>4</sup> technikáját működtető zárójelenetet: „[...] 1985-ben ezt a túlélés, ezt a csehovi megoldás és lezárás nyomja el teljesen a katonazene, amely ellentétben a szerző instrukcióival nem halkul, hanem egyre jobban, egyre elviselhetlenebbül erősödik. A katonazene, mint tudjuk, már Prozorov halálakor is szól, múltat is idéz tehát. Ascher ezzel az auditív zárással hagyja nyitva az előadást: a katonák, az elnyomás hangja itt marad velünk. Ezek a katonák bevonulnak, és nem mennek ki, a háttérben menetelnek egy helyben, a zene meg csak erősödik.” (Mátrai 2011, 143)

Bár a '90-es években Ascher Tamás *Platonov*-rendezése, a Zsámbéki Gábor által színre vitt Cse-

resznyéskert és Székely Gábor *Ivanovja* (magas színvonalával) továbbra is a '70-es években létrejövő színházi nyelv (látszólagos) hegemoniáját erősítette, azonban egymás után jelentek meg azok a színházi és filmes interpretációk, amelyek mind a csehovi textushoz, mind a kisrealista játékhagyományhoz a reflektálás és rákérdezés igényével fordultak.<sup>5</sup> Lukáts Andor 1992-es filmadaptációja például a rendszerváltás éveibe, egy magyarországi szovjet laktanyába helyezte a dráma cselekményét, míg Hudi László 1995-ös kisjátékfilmje<sup>6</sup> az elmúlás/émlékezés-kérdését (is) tematizáló, asszociációk mentén szerveződő szekvenciákból építkezett. Ugyanabban az évben *A 3 nővér, kétkben* címmel rendezett komédiát Gaál Erzsébet a József Attila Színházban, Csehov és Ljudmila Petrusovszkaja művei alapján, vagyis a *Három nővér* és a *Három lány kétkben* egymásba játszatásával. Magát a színházi paradigmaváltást „kezdeményező”, tehát az új teatralitás nyitányának tekinthető előadás Jeles András 1991-es, *Valahol Oroszországban* címen játszott *Három nővér* feldolgozása volt.<sup>7</sup> Szintén ezen irányzathoz sorolható több előadás, mely 1996 és 1999 között került bemutatásra a Szegedi Nemzeti Színházban, ahol Szikora János igazgatása alatt egyfajta szellemi műhely jött létre, melyet olyan alkotók neve fémjelzett, mint Zsótér Sándor, Kovalik Balázs és Telihay Péter.<sup>8</sup> Utóbbi *A Manó* rendezésével kezdte az 1996-os évadot a megújuló prózai tagozat, majd 1998-ban vitte színre a szegedi Csehov-trilógia második darabját, *A három hűg* címen játszott *Három nővért*,<sup>9</sup> egy évvel később pedig a *Platono-*

vot, hasonlóan a Katona József Színház 1982–1990 közötti Csehov-trilógiájához.

### Dramatikus szöveg, dramaturgia

A drámacímnek *A három hűg*-előadással törtenő változtatása, vagyis egyfajta elhajlás jelzése a '90-es évekbeli, új színházi formanyelvet próbáló rendezések sajátja volt.<sup>10</sup> Dramaturgiai szempontból három lényeges változtatást eszközöltek az előadás létrehozói. Egyrészt a színészek újrajátszották (vagyis kétszer egymás után adták elő) a második felvonás 3. és 4. jelenetét, a Mása-Verinyin és az Irina-Tuzenbach kettősöket, így a rezignáltan és monoton hangon közvetített dialógusok megtörték a nézői befogadás „szokásos” rendjét, vagyis a helyzetre és a szövegre irányították a figyelmet. Ez az ismétlés a beleélés, a szereplőkkel való azonosulás helyett távolságtartásra szólított fel, s egyben Jeles András említett rendezését (*Valahol Oroszországban*) is megidézte, melyben az ismétlés, újrajátszás szervezőelvként jelent meg. Másrészt az előadást mintegy keretbe foglalta az apokaliptikus eljövételének víziója: a nyitóképben a három nővér/hűg ült szinte mozdulatlanul, miközben felvételről az Alabama-dal hangzott el a *Mahagonny városának felemelkedése és bukása* című operából, míg az utolsó felvonásban piros konfetti hullott hőként a fehér drapériával befedett térelemekre, megidézve a *Jelenések könyvének* az utolsó itéletre vonatkozó jóslatát, valamint Giorgio Strehler 1974-es *Cseresznyéskert*-rendezésének záróképét. Ahogy Telihay fogalmazott: „[...] *A Három nővérben* viszont valóban a mitikus mag érdekelt. A történet legszébb, legfájdalmasabb része az Éden elvesztéséről szól. A mi előadásunk a kiüzetéstől az Apokaliptiszisig húzódik. [...] Csehov ugyanis nemcsak a pszichikai realizmus segítségével jellemzi a szerep-

lőket, bontja ki a kapcsolatokat. Sokkal misztikusabb, atavisztikusabb szerzőnek látom őt, mint ahogy azt a magyar tradíció gondolja.” (idézi Sándor L. 1998, 47) A harmadik lényeges dramaturgiai döntés, hogy Telihay színpadán testileg is megjelent Protopopov, aki a dramatikus textusban csak utalások szintjén szerepel. Például az előadást záró, egyre hangosodó Strauss-keringő alatt a szereplők tablóba merevedtek a színpad előterében, míg a háttérben, egy emelvényen a Protopopovot játszó színész pózolt győzedelmesen.

### Rendezés

Telihay Péter rendezése a *Három nővér* hazai színpadi recepciótörténetére reflektált, elsősorban az Ascher-féle 1985-ös előadás dekonstruálásával, s egyben (ironikusan) felmutatva a Csehov-játszás konvencióit és tradícióit. Egy-egy jellegzetes rekvizitum vagy jelenet erejéig megidézte Horvai István Csehov-rendezéseit,<sup>11</sup> Ascher Tamás interpretációját, sőt még azt a Körmenyi János-féle paródiát is,<sup>12</sup> amely után Ádám Ottó rendezése eltűnt a Madách Színház műsoráról,<sup>13</sup> míg Andrej kék hegedűjéről Alföldi Róbert egy évvel korábbi *Sirályára* asszociálhattak a nézők. Vagyis Telihay *intertextuális rendezése* polemikus viszonyba lépett a hagyománnyal, egymásba játszatva a különböző színházi konvenciókat. S azzal, hogy kisebb jeleneteket emelt át, vagyis játszatott el/újra Ascher Tamás legendás *Három nővéréből*, mintegy dekonstruálta azt, mivel az olyan emlékezetes jelenetek, mint a bűgöcsigát megbűvölten figyelő társaság vagy az elgyötört Csebutikin mosdó-tálas szcénája, a *kisrealista* kontextusból kiemelve/kimetszve drámai erejüket veszítették. Csupán műtárgyak lettek Telihay retrospektív Csehov-kiállításán.

<sup>3</sup> Például Budapesten először csak 6 évvel a katonás bemutató után vitték ismét színpadra, mégpedig a Játékszínben Kapás Dezső rendezésében, amennyiben nem számítjuk a Ruszt József által rendezett 1987-es vizsgaelőadást az Ódry Színpadon. A vidéki színházakban is ritkán tűzték műsorra, 1994-ben a nyíregyházi Mórucz Zsigmond Színházban, majd 1998-ban Veszprémben, Szegeden és Miskolcon, 2001-ben pedig Győrben.

<sup>4</sup> A *kettős beszéd*ről lásd Jákfalvi Magdolna, *Kettős beszéd – egyenes értés*, in Kisantal Tamás – Menyhért Anna szerk., *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006, 94–108.

<sup>5</sup> A jelenségről átfogó tanulmány például: Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád: *Teríték*. Kortárs magyar dráma és színház. *Alföld*. 2000/12. 85–95. Míg a lélektani realizmus (vagy kisrealizmus) két '90-es évekbeli előadásáról részletes elemzés olvasható a következő tanulmányban: A produktivitás vizsgálata a lélektani realizmus két formációján in Kiss Gabriella: *(On)kritikus állapot*, Budapest, Orpheusz Kiadó és Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001, 204–215.

<sup>6</sup> *A három nővér*, 1995, Hartyánci Jenővel közösen

<sup>7</sup> Az új teatralitás jelenségéről és Jeles-rendezéséről lásd. Kékesi Kun Árpád: Az új teatralitás és annak hatástörténeti helyzete, in *Színház, kultúra, emlékezet*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, 70–89.

<sup>8</sup> Kovalik rendezésében került bemutatásra 1995-ben a *Turandot*, 1997-ben *Mefistofele* és *A Varázsfuvola*, 1998-ban a *Se villa, se borbély* címen játszott *A sevillai borbély*, valamint 1999-ben a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*. Zsótér Sándor vitte színpadra 1997-ben Rostand *A sasfiók-ját* és a *Fejének belseje* címen játszott *Az ügynök halálát* (valamint a Szegedi Szabadtéri Játékok keretében *III. Richárd megkoronázását* Hans Henny Jahnn-tól), majd 1998-ban *Arzén és levendulát*, 1999-ben pedig Shakespeare *IV. Henrik* című drámáját *Falstaff* címen.

<sup>9</sup> Szintén 1998 márciusában volt a Csehov *Három nővérét* feldolgozó Eötvös-opera ősbemutatója Lyonban, Ushio Amagatsu rendezésében. Az előadásról bővebben: Kékesi Kun Árpád, Mérégre tett remény. Eötvös Péter *Három nővér*ének lyoni ősbemutatójáról, in *Színház, kultúra, emlékezet*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, 165–180. Továbbá 1998 áprilisában mutatta be a Mozgó Ház Társulás a *Cseresznyéskert* Hudi László rendezésében.

<sup>10</sup> Például Novák 1994-ben *Üdök* címen játszatta a Csongor és Tündét, további példaként említhető Zsótér Sándor 1996-os *faust.doc* és 1997-es *Fejének belseje* (Az ügynök halála) című rendezése. Alföldi Róbert *Madárhák* címmel vitte színre Csehov *Sirályát*, s ide sorolható Kovalik Balázs 2004-es *Se villa, se borbély* (A sevilla-i borbély), valamint Telihay Péter 2008-as *CarmenCET* rendezése is.

<sup>11</sup> Például ugyanolyan virágkosár volt látható Telihay rendezésében, mint Horvai 1972-es vígszínházi *Három nővér*ében, illetve a Horvai-Borovszkij-féle hulló faleveles szcenográfiára asszociálhatott a néző a Telihay-Menczel-féle konfetti-záport látva.

<sup>12</sup> Telihay rendezésében, mikor Csebutikin büszkén átadta az ajándékba hozott zamovárt, akkor a játéktérben már legalább 3–4 volt látható (úgy mint a híres-hirhedt kabaré-jelenetben), s az „Andrej hegedül” mondatnál a *Moszkva-parti estéből* szűrődött be részlet (énekhanggal) felvételről.

<sup>13</sup> Erről részletesebben: A Három nővér és a kabarétréfa esete In <http://www.szineszkonvencio.hu/contents/k-o/markuselet.htm> (letöltés dátuma: 2013.02.26.)

A teatralitás hangsúlyozásának egyik példája volt, amint a párbajra induló Tuzenbachot alakító színész pózba merevedett a játéktér hátsó részén, háttal a közönségnek, s még a báró halálhíre után is ott tartózkodott, míg végül csatlakozott a többi szereplőhöz a zárójelenetben. Tuzenbach jelenléte és visszatérése a zárójelenetben egyrészt a szereplő következő mondatának játékba hozatalának (is) tekinthető („Úgy érzem, ha meghalok, én valahogy még mindig részt veszek az életben[...]”<sup>14</sup>), másrészt felidézheti az említett Strehler-előadásban hasonlóan pózoló Renato De Carmine Gajevjét.

A rendező metaforikus képekbe sűrítette a dramatikusságot, s azok változását, és/vagy olykor a dramatikusságot egy adott részletét fordította konkrét képpé.<sup>15</sup> Az előbbire példa Versinyin és Mása búcsúja, amelyben Cifra Krisztina Másájának testi lemezelenedése, a férfiba való kétségbeesett kapaszkodása a teljes kitárulkozás és megalázottság megrázó képe volt. Andorai Péter Kuliginja pedig sötét kabátjával úgy takarta le a földön heverő fedetlen női testet, mint egy halottat.

#### Színészi játékok

A színészek munkája különféle játéknyelvi elemek között mozgott, olykor egy jeleneten belül is, ezzel mintegy át/felülírva a Csehov-dramák pszichológiai realista előadásmódjára vonatkozó konvenciókat és ki nem mondott konszenzust. A színészek többnyire az adott szituációban releváns érzéseket és indulatokat mutatták be, s szinte a groteszkig fokozva/torzítva demonstrálták azok erejét. Például Létay Dóra Natasája a harmadik felvonásban hisztérikusan földhöz vágta magát, mikor Müller Júlia Olgája az idős dajka védelmére kelt. Előtte Müller Olgája vágta földhöz indulatosan a Natasa által behozott gyertyatartót.<sup>16</sup> Emellett a színházi szituáció folyamatos leleplezése uralta a játékot. Például amikor a harmadik felvonás eleji rövid pantomimmal emlékeztették a

nézőt a teatrális helyzetre, mikor is először Czeglédi Eszter Kátyája, majd Létay Dóra Natasája is mintegy „megtisztította” a negyedik falat, hogy a közönség jobban láthassa a következő eseményeket. Míg a negyedik felvonásra a stilizáltsággal szemben a realista tónus lett meghatározó. Épp ez a játéknyelvi heterogenitás, amit a kritikai recepció a kilencvenes években még rendre a színészi alakítás, vagy éppen a rendezés kisiklásaiként érzékelt, ahogy azt a következő sorok is mutatták: „[...] nem látom be, miért kell Létay Dóra Natasájának viselkedés-hisztérikus görcsben fetrengeenie, amikor összeszólalkozik Olgával.” (Stuber 1998, 20)

#### Színházi látvány és hangzás

Menczel Róbert konstruktivista jellegű díszlete részben hommage à Csehov, részben szürrealista és ironikus szellemidézés volt, melynek ötletes példája a térben először látható négy-öt szamovár, valamint néhány (ébresztő)óra, amelyeken „állni látszik az idő” (Koltai 1998, 18).

A játéktér hátsó falát méretes Csehov-portré takarta,<sup>17</sup> előtte szintén gigantikus nagyságú ferde képkeretek. A kép – a megszokottól eltérően – keretéből kiszedve volt látható, ahogy a rendezés is „játszott” a nézői elvárásokkal, azok Csehov-képével. Megjelent ugyan a szerzői instrukcióban szereplő ebédlőasztal, azonban egy lejtőre került, felette ferde csillárral. A rámpa előtt, a játéktér két oldalán tükörrel<sup>18</sup> keretezett ajtók voltak láthatók, jobb oldalon pedig lépcső vezetett egy emelvényen lévő zongorához, a színpadot pedig vörös lepel borította. Zsinórpaddal nyúló nyírfatörzseket helyeztek el mind a színpadon, mind a nézőtéren, megbontva ezzel a kettő közti határt, így emlékeztetve a nézőt a teatrális helyzetre. A mindenhol burjánzó – a színpadi arányokhoz képest túlméretezett – nyírfákkal a realista színház valószínűsítő iránnyal szembe fordított törekvéseit, illetve azok lehetetlenségét és kudarcát is felmutatták, emlékeztetve a nézőt a teatrális helyzetre. A mindenhol burjánzó – a színpadi arányokhoz képest túlméretezett – nyírfákkal a realista színház valószínűsítő iránnyal szembe fordított törekvéseit, illetve azok lehetetlenségét és kudarcát is felmutatták, emlékeztetve a nézőt a teatrális helyzetre.

tetve a színpadi történések (mindenkori) reprezentatív voltára.<sup>19</sup>

Szintén a színházi szituációt hangsúlyozták, s egyben az időtlenség érzetét kellették a különböző korokat – Csehovétől egészen napjainkig – idéző jelmezek, kellékek és díszletelemek.

A harmadik felvonás kezdetére a játéktér megtöltötték antik faládákkal, bőröndökkel és kartondobozokkal, vagyis a költözés/utazás 19. és 20. századi rekvizitumaival, ezzel érzékeltetve a nővérekben gyülő készenléti feszültséget, a változtatás/Moszkvába utazás egyre sürgetőbb vágyát.<sup>20</sup> A negyedik felvonásra aztán eltűntek a bőröndök, a játéktér fehér lepel takarta, s a nővérek fekete kosztümöt öltöttek (a korábbi kék, fekete és fehéret lecserélve), mintha már jövőjüket gyászolnák. Végül a rámpán magától legördült az Andrej által tologatott babakocsi, megidézve Eisenstein *Patyomkin páncélos* című filmjének odesszai lépcső jelenetét, valamint a színen magától átguruló fekete játék babakocsit a Strehler-féle *Cseresznyés-kert*ből. Tehát nemcsak a rendezés, hanem Menczel Róbert díszlete is dialógusba lépett a hagyománnyal, játékba hozta a színháztörténet emlékeztető szcenográfiáit. Így például a portré és a képkeretek egyrészt emlékeztethettek Peter Stein 1984-es *Három nővér*ében látható fényképekre (köztük a fiatal Csehovra hasonlító), másrészt megidézhetők a Hudi-film „élő” fotográfiái, melyeket hol túlméretezett antik képkeretből, hol tükörből, hol pedig négyzet alakban kapcsolódó gerendákból hoztak létre. A kritikák Telihay-rendezésénél is hangsúlyozták a látvány, a tablók fénykép-jellegét, Szűcs Katalin szerint: „Mintha fotóalbumot nézegetne, úgy közelít Telihay Péter Csehov *Három nővér*éhez [...]”, de úgy vélte „[...] a

fotografikus szenttelenség mögött folyamatosan ott a kínzó kérdés, mi marad utánunk.” (Szűcs 1998, 17–18)<sup>21</sup> Szintén a Hudi-film volt érezhető áthallás Menczel harmadik felvonásbeli, ravatalszerű díszletét és a gyászruhás nővéreket látva. A Hudi-film két fekete ruhás nővére egy ágyba (ágyneműtartóba?) „temette” a harmadik testvért, s virrasztó pózban ültek a koporsó mellett, míg az (élő)halott kétségbeesetten próbált szabadulni. Emellett Strehler (korábban említett) *Cseresznyés-kert*-rendezésének szcenográfiáját is idézték, így például a fehér drapériával fedett térelemeket, a színpadra épített lejtőt és a színpad fölötti áttetsző lebegő drapériából végül esőként/hóként hulló papírleveleket.<sup>22</sup>

Az előadás zenei betéteit többnyire a populáris kultúra (például Weill-Brecht-szerzemények, vagy Strauss *Kék Duna* keringője) és a (hazai) kollektív emlékezet részévé vált dalok (például a *Podmoszkovszkije vecsera*) alkották. Ráadásul a nézői elvárásokkal szembeemelő gesztus, hogy az előadást egy Weill-Brecht-dallal, az *Alabama*-szöveggel nyitották, illetve a szereplők többször elénekelték a *Cápa-dalt* a *Koldusoperából*.

#### Az előadás hatástörténete

Telihay Péter szegedi Csehov-trilógiájának utolsó előadása az 1999-es *Platonov* rendezése volt.<sup>23</sup> A trilógiáért Telihay 1999-ben megkapta a Színkritikusok Különdíját, és Menczel Róbertnek ítéltek a legjobb díszlet díját a *Három hűgért*. A rendező Csehov-ciklusa lassan teljesessé válik: 2002-ben színre vitte a *Sirályt* a Komáromi Jókai Színházban, majd 2003-ban az *Ivanovot* a szolnoki Szigligeti Színházban. Emellett a *Három hűg* lát-

<sup>14</sup> Csehov, A. P.: *Három nővér* (Kosztolányi Dezső ford.), in Csehov, A. P.: *Dramák*, Magyar Helikon, 1973, 477–573, 563.

<sup>15</sup> Így például a Mása által szavalt Puskin-vers részlet („Zöld tölgy a tenger szögletében, szinarany lánc a derekán...”) valóban képpé alakult, hiszen a díszlet egyik nyírfatörzsére arany színű láncot tekertek.

<sup>16</sup> Ehhez hasonló, a szereplőkhöz tartozó rekvizitumokkal végrehajtott szimbolikus gesztus volt Telihay A *Manó*-rendezésében, mikor Andorai Péter Szerebrjakovja első színre lépésekor véletlenül összetörte Vojnyickij poharát, ahogy három felvonással később „összetörte” a férfit is, akinek egész addigi élete hullott darabokra, mikor a professzor felvetette a birtok eladásának tervét.

<sup>17</sup> Az 1999-es *Platonov*ban szintúgy.

<sup>18</sup> A tükörök emlékeztethetnek egyrészt Zsótér-rendezésekre (például az 1997-es *Pathányok*) színpadképeire, másrészt Krejca-előadások Josef Svoboda tervezte szcenográfiáira (például *Lorenzaccio*).

<sup>19</sup> Az egy évvel korábbi A *Manó*hoz hasonlóan, melyben a játéktér kicsinyített mását tették láthatóvá a néző számára Hruscsov festményén, illetve eltorzították a reális arányokat is, eltulozva a kicsinyítés/nagyítás mértékét a szinte groteszkig felnagyított nyírfákkal és összezsugorított tóval, malommal.

<sup>20</sup> A bőrönd-rengetegekről Gaál Erzsébet (már említett) A *3 nővér, kétkben* rendezésére is asszociálhatott a közönség. (Az előadásról lásd például Csáki Judit: Hat nő, *Critikai Lapok*, 1995. február, 12.)

<sup>21</sup> Szintén az ábrázolás fotografikusságát emelték ki a negyedik felvonással kapcsolatban: „A fénykép negatívjához hasonló, önmagából tökéletesen kifordult világ látványa tragikus – és gyönyörű.” (Magyar 1998, 13)

<sup>22</sup> Bár a menczeli látványvilág (lejtő, drapériával fedett játéktér és elemek, fehér és sötét színdominancia) részben idézheti Harag György *Három nővér*- és *Cseresznyés-kert*-rendezését, azonban inkább a strehleri közös, nem pedig a Harag-féle közvetlen hatásról beszélhetünk.

<sup>23</sup> A *Platonov*ban a rendező szintén (ironikusan) reflektált a Csehov-játszás és úgy általában az orosz darabok adaptálási szokásaira. Így például Saint-Saëns *Csókáriájának* dallamára vetkőzött meztelenre a részeg címszereplő, ahogy a Nyikita Mihalkov-filmeknek is elengedhetetlen „tartozéka”, volt a népszerű és elégikus áriákkal való zenei aláfestés, mint például az *Etűdök gépzongorára* című filmben többször felcsendülő *Una furtiva lagrima* Donizetti *L'elixir d'amour* című operájából vagy az *Oblomov néhány napjában* bejátszott *Casta diva* Bellini *Normájából*.

ványvilágának egyes elemei több későbbi Telihay-rendezésben is visszatértek. Így például a vörös drapéria használata a *CarmenCET*-ben, és a piros konfetti-zápor a *Lukrécia meggyalázásában*.

Telihay Csehov-rendezéseinek érdeme, hogy a tradíciókhoz és beidegződésekhez való hűség helyett a hazai színházi konvenciókat is felülvizsgáló olvasatát adta a csehovi műveknek. S bár a 2000-es évektől az új *teatralitás* a kisrealizmushoz hasonlóan színházi köznyelvvé kezdett válni a hazai Cse-

hov-játszásban /is/ (ahogy azt a Bárka Színház 2003-as *Három nővér*-előadása, a Krétakör Színház *Sirája* vagy Jeles András 2004-es kaposvári *Ványa bácsi*-rendezése mutatta), azonban a Telihay-féle, a dramatikusságot és emocionális állapotokat képekbe fogalmazó rendezői nyelvhez legközelebb Andrei Șerban 2010-es *színesztétikus*<sup>24</sup> *Három nővér*-rendezése<sup>25</sup> állt, melyben a különböző művészeti nyelvek szétválaszthatatlanul kereszteződtek egymással.

## Bibliográfia

- Csehov, A. P.: *Három nővér* (Kosztolányi Dezső ford.), in *Drámák*, Magyar Helikon, 1973, 477–573.
- Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád: Teríték, Kortárs magyar dráma és színház, *Alföld*, 2000/12. 85–95.
- Kékesi Kun Árpád (2006): Az új teatralitás és annak hatástörténeti helyzete, in *Színház, kultúra, emlékezet*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, 70–89.
- Koltai Tamás (1998): Minden mindegy, *Élet és Irodalom*, 1998.05.22. 18.
- Magyar Judit Katalin (1998): Három Csehov-hűg a szegedi piros hóban, *Népszava*, 1998.04.14., 13.
- Mátrai Diána (2011): Ascher Tamás, *Három nővér*, 1985., in Jákfalvi Magdolna (szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, Budapest, Balassi Kiadó, 2011, 143–154.
- Sándor L. István (1998): Mítosz, geometria, álom. Beszélgetés Telihay Péterrel, *Ellenfény*, 1998/5. 47–51
- Stuber Andrea (1998): Fél tucat Prozorova, *Színház*, 1998/6. 18–21.
- Szűcs Katalin (1998): Bűgöcsiga-effektus, *Critikai Lapok*, 1998/6. 17–18.
- Peterdi Nagy László (1975): *Csehov színháza*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975.

<sup>24</sup> Bizonyos érzékszervi modalitásokban érkező ingerhez folyamatosan hozzákcsatlakozott egy másik modalitást, például a színészek prózai szövegét kísérő zenei betét vagy az azokhoz kötött különböző, színes színvonalú világítás.

<sup>25</sup> Nemzeti Színház, a díszlettervező itt is Menczel Róbert volt.

DERES KORNÉLIA

## Ostromnyelv

Schilling Árpád: *Közellenség* (Kohlhaas), 1999<sup>1</sup>

Az előadás színházkulturális kontextusa

Az 1991/1992-es évadban, két évvel Székely Gábor távozása után, a Zsámbéki Gábor vezette Katona József Színház megnyitja új kamaraterét, a Kamrát. A játéktér a Katonán belül kísérletező műhelyként is fontos szerepet kap, ahol a Katona nagyszínházi, jellemzően realista formanyelvétől elütő előadások jöhetnek létre. A Kamra egyben a színházon belüli vérfrissítés helyszínévé válik: az emblematikus „katonás rendezők” mellett itt tűnik fel Halász Péter, Bozsik Yvette, Lukáts Andor vagy Zsótér Sándor. De főiskolai rendezőhallgatók is bemutatkoznak a Kamrában: 1993-ban elsőként Hargitai Iván a *Danton halálával*, s a későbbiekben ez a sor Schilling Árpáddal, Bodó Viktorral és Kovács Dániellel folytatódik.

1999-ben Schilling Árpád a Színház- és Film-művészeti Főiskola negyedéves hallgatója, valamint az akkor négy éve működő Krétakör Színház vezetője, mely ebben az időben mind céljait, mind munkamódszerét tekintve egyre határozottabb formát kezd ölteni: „1999 az első olyan év, amikor megpróbáltunk társulatként létezni (...) Új módszert alkalmaztunk, ami egyrészt a projekt-szemléleten, másrészt a munkamegosztáson alapult”.<sup>2</sup>

Schillingnek már korábbi rendezései is szembefordultak a hazai színház uraló realista játéknnyelvvvel, mint *A nagy játék* (1995), a *Teatro Godot* (1995) vagy éppen a *Kicsi, avagy mi van, ha a tisztavirágnak rossz napja van* (1997). Főiskolás éve alatt a Székely-tanítvány Schillingnek négy rendezését is játssza a Katona: 1998-ban szintén a Kamrában mutatják be az *Alulról az ibolyát* című előadást, a következő évadban pedig a Zsámbékról meghívott krétakörös *Baalt*. Ezt követi a *Közellenség*, amely eredetileg egy Székely Gábor által kiadott főiskolai vizsgafeladat apropójából készült.<sup>3</sup> A sorozat 2000-ben a *Bernarda Alba házával* egészül ki, és végül a 2006-os – már Krétakör–Katona koprodukcióként megvalósuló – Schimmelpfennig-darab, az *Előtteutána* bemutatójával zárul.

A Zsámbéki-féle Katona meghatározó formanyelvtől is eltérő Schilling-rendezések sora sajátos, projektszemléleten alapuló formakánont mozgósít, amely Kiss Gabriella megfogalmazásával elve „azt a problémakört járja újra és újra körül, amelyet színházi alaphelyzetnek nevezünk, és amelynek középpontjában egy szerepszerű kategória nyilvános, vagyis mások előtt történő megtestesítése áll”.<sup>4</sup> Mindeközben pedig a színészi energiák felszabadításával az előadásszöveg szemantikáját a szédület ere-

<sup>1</sup> A tanulmány az OTKA 81400-as projektjének keretében készült.

Bemutató dátuma: 1999.05.08. Az előadás helyszíne: Katona Kamra. Rendező: Schilling Árpád. Szerző: Tasnádi István. Zeneszerző: Kiss Erzsébet, Monori András. Koreográfus: Magyar Éva. Díszlettervező: Bartos András. Jelmeztervező: Varga Klára. Színészek: Stohl András; Szirtes Ági; Fekete Ernő; Kiss Eszter; Lukáts Andor; Terhes Sándor; Szabó Győző; Rajkai Zoltán; Rába Roland; Kocsis Gergely.

<sup>2</sup> Schilling Árpád, *A KRÉTAKÖR története*, www.kretakor.eu, letöltés: 2013. február 14.

<sup>3</sup> Lásd: Koltai Tamás, *Sintértelen*, *Élet és Irodalom*, 1999.05.28., 17, valamint Földes Anna, *Kohlhaas Mihály lovai*, *Critikai Lapok*, 1999/6, 12.

<sup>4</sup> Ehhez még lásd: „Formakánonja épp azáltal tudja elemzés tárgyává tenni a szöveg *mise en scène*-beli autonómiájának és elsődlegességének problémáit, hogy minden egyes dramatikusságban színházi, a színházi megoldásokban pedig drámai problémát lát és old meg.” (Kiss Gabriella, *Színházi projektek*, In: *Alternatív színháztörténetek*, Balassi, Budapest, 2008, 540. és 546.)