

KÉKESI KUN ÁRPÁD

Egy színháztörténeti mérföldkő emlékezete *Ascher Tamás: Három nővér, 1985*¹

Az előadás színházkulturális kontextusa

Az 1980-as évek paradigmaticus színházi előadásának, „a magyar prózai színjátszás [egyik] leg-hosszabb szériájának”² kontextusát két tényező jelöli ki. Egyrészt a rendszerváltás előtti évtized társadalmi-politikai áporodottsága, a szocialista üdv-történet teljes hitelvesztése, másrészt a magyar színházi élet produktivitásának kérdésessége, teljesítményeinek problematikussága.³ Előbbire a hazai recenzensek ugyan nem reflektál(hat)tak, de jelezték, hogy az előadás „merő készletet a korunkkal, önmagunkkal való szembenézésre”⁴, „kegyetlenül őszinte színészettel perel az elvesztett emberi beteljesülésért”⁵, és „a *Három nővér* történetét [...] intenzív jelenidejűségében láttatja”.⁶ A külföldi kritikusok ellenben sokkal nyíltabban megfogalmazták, hogy Ascher „dühös” rendezésében „vörösen izzik a harag”⁷, és Zsámbéki Gábor *Revizor*-rendezésével együtt „a nyolcvanas évekbeli kommunizmus allegorikus ábrázolását”⁸ kínálja. A darabtemetés után pedig már maga Ascher is úgy nyilatkozott, hogy „a mi *Három nővér*-előadásunk dühe, toporzékoló kétségbeesése, hangos fájdalom a az a beckett-i szorongás, amely az utolsó felvonást

áthatja, a nyolcvanas évek Közép-Kelet-Európájának tükré.”⁹ Az előadás *implicit politikussága* megnyilvánult a szép jövő felé mutató (Versinyin és Tuzenbach filozofálgatását jellemző) tirádák leemelésében, az „itt nem lehet élni” érzésének erőteljes szuggesztivitásában, a részegség nihilizmusából az önáltatás gyomorforgató ideológiájává lett „minden mindegy” Csebutikin-féle ismételtetésében és a döbbenetesen erős zárlatban. Amikor is Olga reménykeltő szavait teljesen elnyomta a harsogó katonazene, ő pedig az elszántság mániákus gesztusával felváltva szaladt a földön fetregő, síró-üvöltő hűgáihoz, miközben hátul katonának sokasága masírozott. A kép értelmezéséhez persze fel kellett figyelni arra is, hogy a városban ideiglenesen állomásozó hadsereg tagjai *egy helyben* meneteltek, azaz a szöveg által sugallattal ellentétben nem távoztak. S míg a három nővér rendre Moszkvát emlegette, a „csak innen el” érzésének mindent felülíró adekvátsága miatt a néző mégsem a szocialista gyarmatbirodalomnak az agyba-főbe forgalmazott felvételekről mindenki számára ismerős központjára asszociált. Ez pedig rávilágít arra a paradoxonra, hogy Ascher és néhány másik rende-

¹ A tanulmány az OTKA 81400-as, A színházi net-filológia című projektjének felkérésére készült.

Cím: *Három nővér*, Bemutató dátuma: 1985. 12. 06., A bemutató helyszíne: Budapesti Katona József Színház, Rendező: Ascher Tamás, Szerző: Anton Pavlovics Csehov, Fordító: Kosztolányi Dezső, Dramaturg: Fodor Géza, Dizslettervező: Jelmeztervező: Szakács Györgyi, Társulat: Katona József Színház, Színészek: Végvári Tamás (Andrej), Udvaros Dorottya (Natalja Ivanovna), Bodnár Erika (Olga), Básti Juli (Mása), Szirtes Ági (Irina), Vajda László (Kuligin), Sinkó László (Versinyin), Bán János (Tuzenbach), Balkay Géza (Szoljonij), Horváth József (Csebutikin), Pártos Erzszi (Anfisza), Kun Vilmos (Ferapont), Gáspár Sándor, Blaskó Péter (Fedotyik, szerepátvétel), Hollósi Frigyes (Rode)

² Mészáros Tamás: Egy korszakos előadás emlékére. *Színház*. 1994/4. 1.

³ Egyetérthetünk azzal a meglátással, hogy Ascher rendezése akkor született, amikor „a magyar színházi élet, legalábbis átlagát tekintve, szétesett, fellazult vagy elfásult társulatokban – gondoljunk különösen a vidék egyre romló színvonalára – [...] mindinkább »leszálló ágba« került” Mészáros Tamás: Egy korszakos előadás emlékére. *Színház*. 1994/4. 1.

⁴ Barta András: *Három nővér*. Csehov színműve a Katona József Színházban. *Magyar Nemzet*. 1986. január 25. 9.

⁵ Mészáros Tamás: „Hát hova tűnt minden?” *A Három nővér* a Katona József Színházban. *Magyar Hírlap*. 1985. december 24. 11.

⁶ Ablonczy László: Csehov most – és nálunk. *A Három nővér* két változatban. *Film Színház Muzsika*. 1986. január 4. 6.

⁷ Peter Kümmel: Ásít a vidék. *Stuttgarter Nachrichten*. 1987. június 22. Idézi: *Katona 1982-97, Kamra 1991-97*. (Szerk.: Veress Anna) Bp., Katona József Színház Alapítvány, 1998. 28.

⁸ Helen Kaye-t, a *Jerusalem Post* kritikusát idézi: Koltai Tamás: Egy vendégjáték kritikái. *Élet és Irodalom*. 1991. július 12. 13.

⁹ Idézi: Mészáros Tamás: Egy korszakos előadás emlékére. *Színház*. 1994/4. 1.

ző (főként Zsámbéki, Gothár és Szőke) nem ritkán épp „a rendszer” által preferált orosz drámákon keresztül fogalmaztak meg rejtett kritikát „a rendszerrel” szemben. Konkrétan a *Három nővér* kortárs szociális érzékenysége által. Elvégre, amikor egyik recenziése kimutatatta benne, hogy „az elszenvedett kis kudarcok hogyan örlik fel, pusztítják el az emberben azt, ami a legjobb: alkotókedvet, érzelemgazdagságot, önmagába és a többiekbe vetett hitét”,¹⁰ akkor ugyanarra a társadalmi problémára világított rá, mint az egykori magyar drámairodalom jó része, Sarkadi *Oszlopos Simeon*-jától Csurka *Deficitjén* át Kornis *Hallelujájáig*. Ez pedig átvezet a fentebb másodikként említett tényezőhöz, amennyiben a *Három nővér* egy markáns nemzedékhez tartozó rendező munkája volt, amely „erős társadalomelemző elkötelezettségű kísérletsorozatá[val]” olyan előadásmodellt alakított ki, ahol „az előadás folyamatában, a cselekmény mozzanataiba kódoltan egy »itt és most« fontos cselekvésalternatíva elemzettetik”.¹¹ A Zsámbéki, Székely, Babarczy, Ács, Ruszt, Paál és Ascher nevével fémjelvezhető generáció tagjai „darab- és stílusválasztásaikkal közönségük toleranciahatárának szélesítésére is törekedtek, tehát »becsempészték« az avantgarde iskoláján átment európai színház jó néhány elemét, alapvető újításuk a magyar hagyományhoz képest mégis az előadások folyamatában kiépülő, illúziótlan társadalom- és személyiségkép megajrolásában summázható.”¹² Az 1970-es, 80-as évek innovatív magyar színházi törekvéseit „klaszicizáló és szintetizáló”¹³ *Három nővér* „kvalitás[á]nak [tehát] pontosan nyomon követhető a szakmai előtörténete”.¹⁴ Az Ascher szerint a hazai színpadokon ijeszítően megnövekedett számú, csak „»mintha« átél, »mintha« megrendezett” előadások ellenében,¹⁵ és olyan társulati közegben formálódott, amelynek „szellemisége, a színészetről és a színházról vallott eszményképe a hetvenes évek

kaposvári és szolnoki”, majd a Zsámbéki-Székely páros vezetése alatt álló Nemzeti Színház műhelyeiben alakult ki.¹⁶ A Katona előadásának paradigmátikus voltát, történeti jelentőségét tehát ez a *csak részben nyilvánított* társadalmi, politikai és színházi összetettség adta, amellyel minden szempontból ellenébe ment születése korának.¹⁷

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Ascher rendezése alig módosított Csehov színművének Kosztolányi által fordított szövegén, ám „pengeélesen és könnyörtelenül mesél[te] el a történetet”.¹⁸ Nyomaiban sem volt fölfedezhető benne a szocialista (a történelmileg pusztulásra ítéltnek vélt társadalmi osztály figuráit pellengérré állító) értelmezés, de a naturalista hagyomány ellenében szimbolizmusra törekvő interpretáció (mint amilyen a vele egy időben, Zalaegerszegen bemutatott Ruszt-rendezés volt), sőt a kommunikációképtelenség drámájában konkretizált, abszurd Csehov-felfogás sem. Fodor Géza metszően pontos dramaturgiai elemzése nyomán a Katona előadása „a drámai mikroszövet elfogulatlan vizsgálata felől fogalmazott”,¹⁹ a szereplők komplex, „elmélyült és eredeti” olvasatban feltárt kapcsolatrendszerére fókuszált,²⁰ és a szavakon túli történéseket állította előtérbe. Joggal jegyezte meg egyik külföldi recenziése, hogy itt „az interpretáció nem más, mint a színházi nüansz, szigorúan a játszott mű keretein belül, a legapróbb részletekig”.²¹ Az így teremtetett bűmlátás részletgazdagság mellett a drámaiatlanság Peter Szondi után közhellyé lett kategóriájának érvénytelenítése, a színpadi történések sorának kifejezetten drámaiávé tétele, a situációk hirtelen eszkalálódásainak kiélezése tette különlegessé az előadást. Ennek köszönhetően „hangütés, az időnként felcattanó nevetés ellenére egyértelműen tragikus” lett,²² hiszen a szövegben rejlő komikum hatáselemeinek egy részét csak visszafogottan aknázták ki a

¹⁰ Földes Anna: *Három nővér* – és a többiek. *Nők Lapja*. 1986. január 4. 22.

¹¹ Heltai Gyöngyi: Rímélések. Adalékok a Csehov-életmű értelmezéséhez. *Világosság*. 1987. november; 723.

¹² Uo.

¹³ Uo., 719.

¹⁴ Mészáros Tamás: Egy korszakos előadás emlékére. *Színház*. 1994/4. 1.

¹⁵ Heltai Gyöngyi: Rímélések. Adalékok a Csehov-életmű értelmezéséhez. *Világosság*. 1987. november; 723.

¹⁶ Mészáros Tamás: Egy korszakos előadás emlékére. *Színház*. 1994/4. 1.

¹⁷ Ezért egyszerűsíti le az előadás politikusságát pusztán annak (meglehetősen közhelyes) konstatálása a záró kép kapcsán, hogy „így sodorta magával kéréllhetetlenül a világ drasztikuma a nővérek esélyeit”. Sándor L. István: Minden eltörölve? *Ellenfény*. 2005/1. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2005/1/minden-eltorolve> Letöltés ideje: 2011. október 4. 9:45

¹⁸ Renate Klett: Wunder und Wirrlichkeit. *Theater Heute*. 1987/8. Idézi: *Katona 1982-97, Kamra 1991-97*. (Szerk.: Veress Anna) Bp., Katona József Színház Alapítvány, 1998. 29.

¹⁹ Heltai Gyöngyi: Rímélések. Adalékok a Csehov-életmű értelmezéséhez. *Világosság*. 1987. november; 719.

²⁰ (Torda): *Három nővér*. Katona József Színház. *Ország Világ*. 1986. január; 8.

²¹ Az izraeli *Dávár* című lap kritikusa idézi: Koltai Tamás: Egy vendégjáték kritikái. *Élet és irodalom*. 1991. július 12. 13.

²² Heltai Gyöngyi: Rímélések. Adalékok a Csehov-életmű értelmezéséhez. *Világosság*. 1987. november; 724.

rendezés, más részéről pedig lemondott. Ráadásul a filozofikus szövegrészeket hangsúlytalanná, olykor ironikussá, a líraiakat pedig emocionálisan túlfűtötté tette, azaz kiiktatta a (Csehov esetében csábító) szenvelgés lehetőségét. „A színpad eszközeivel a legrevelatívabban a meg nem értés, a zavar, a »nem jó pillanatok« gesztusai” emelkedtek ki, és váltak drámai létalakítóvá²³: a szereplők nem beszéltek el egymás mellett, sőt úgy tűnt, nagyon is értik egymást, a saját érzéseikkel, gondolataikkal való elfoglaltság azonban meggátolta őket a hathatós reakciókban, a másíknak való segítségnyújtásban. (Így például Olgát és Natását a Szoljonij erőszakos szerelmi vallomása által felkavart Irina megvizsgálásában, vagy a Tuzenbach és Szoljonij konfliktusáról értesülő Mását és Andrejt a párbaj, a báró lelövetésének megakadályozásában.) A színészi játék rendkívül látványossá tette a darabértelmezés további nővumát, az alakok hétköznapi brutalitásának árnyalt kibontását is. Mindazon akarva-akaratlanul kimondott, kisebb-nagyobb sértések, piszkálódások, lelki szúrások tömegét, amelyekre a figurák a metakommunikáció szintjén reagáltak, s amelyeket szintén akarva-akaratlanul rendre vissza is adtak egymásnak. A piti erőszakosság és bosszúállás folyamatos jelenléte az utolsó felvonásra kumulálódott, a zárlatban érve el az örjöngésig fokozott maximumát. A Katonás *Három nővér* ezáltal is a színészek munkájába koncentrált kivételes Csehov-olvasatát, és csak egyes kritikusaik felszínes értelmezésében jelent meg benne holmi „szabályszerű” vagy „előírásos Csehov”.²⁴ A dramatikus textus követése a szövegen túl, de teljességgel a szöveg alapján megkonstruált jelek lenyűgöző sokrétűségével párosult, úgyhogy a produkció „az egyes színészek jelenlétének sajátos ritmusát” működött dramaturgiai rendező elvként.²⁵

Egyöntetű szakmai vélekedés volt, hogy Ascher rendezése „a precízió, az időzítés, a színészvezetés, a dramaturgiai felépítés és a ritmikai váltások meszterműve”.²⁶ A színházi eszközök pontos hangszerelése, a statikusabb és lendületesebb helyzetek, valamint az eltérő hangulatok alternálása, a jelentéktelennek tűnő részletek fontossá avatása, egy hajdani világ formalitásának és az azt szétfeszítő bensőség kitöréseinek gazdag megalkotása olyan telítettséget biztosított az előadásnak, amely főként emocionálisan vette igénybe nézőjét. Elvégre a történésék sűrűsége közepette a néző hirtelenjében alig volt képes mindet megfogalmazni magában: jóllehet értette őket, azok elsősorban nem a kogníció szintjén hatottak rá. E szokatlan „szimfonikuság”²⁷ és az „érzelmi szövevények polifóniájának”²⁸ elismerése mellett a recenzensek gyakorta konstataáltak a produkció „hagyományos” és „konzervatív” voltát, ugyanakkor (egy-két külföldi bírálót leszámítva) siettek eloszlanni e jelzők pejoratív felhangjait, sőt kérdőre vonták az érvényességüket.²⁹ Nánay István pedig így pontosította az ilyen előadások leírását: bennük „minden apró mozzanat kidolgozott és egymásra vonatkoztatott, mindegyik megvan az oka és következménye, a szereplők minden megmozdulása a többiekben reagálásokat vált ki, ezáltal végtelenül finom, érzékeny viszonyrendszer jön létre, s mindez együtt szolgálja a mondandót.”³⁰ A „hagyományos” és „konzervatív” tehát immár a lélektani realizmusban konkretizálódott, amelynek számtalan sekélyes megnyilvánulásával szemben Ascher rendezése e játéknelv „diallát” jelentette³¹, mégpedig olyan áttetszőségben, hogy többeket az organikuságáról, „az élő szervezetre jellemző érzékenységről” szóló elmélkedésre készítetett.³² A Peter Brook által holtak bélyegzett színházzal szembenálló „élő színház”³³ gyako-

²³ Uo.

²⁴ Az izraeli *Háárec* és a *Chádásot* című lapok kritikusaik idézi: Koltai Tamás: Egy vendégjáték kritikái. *Élet és irodalom*. 1991. július 12. 13.

²⁵ Pályi András: Színházi előadások Budapesten. *Jelenkor*. 1986. június, 541.

²⁶ Renate Klett: Wunder und Wirklichkeit. *Theater Heute*. 1987/8. Idézi: *Katona 1982-97, Kamra 1991-97*. (Szerk.: Veress Anna) Bp., Katona József Színház Alapítvány, 1998. 29.

²⁷ Vö. „Ascher előadása valóban úgy épül, mint egy szimfonikus mű...” Pályi András: Színházi előadások Budapesten. *Jelenkor*. 1986. június, 544.

²⁸ Koltai Tamás: Csehoviádák. *Élet és irodalom*. 1986. január 3. 13.

²⁹ Vö. Ascher *Három nővére*, „ha úgy tetszik, tökéletesen realista, stílusesszüközében szinte konzervatív előadás. Azt bizonyítja, hogy milyen értelmetlenné válnak ezek a jelzők, amikor a játék személyessége és hitele elsöpör mindenféle definíciót. Amikor az előadás vilásképe megfellebbezhetetlen.” Mészáros Tamás: Egy korszakos előadás emlékére. *Színház*. 1994/4. 1.

³⁰ Nánay István: Változatok a reménytelenségre. *Színház*. 1986/3. 12.

³¹ Koltai Tamás: Csehoviádák. *Élet és irodalom*. 1986. január 3. 13.

³² Sándor Iván: Miközben a színházról beszélgetünk. *Film Színház Muzsika*. 1986. október 25. 12.

³³ Vö. „... e színházi este ritka organikusága, saját vérkeringése, ami az *élő színház* becses élményével ajándékoz meg.” Pályi András: Színházi előadások Budapesten. *Jelenkor*. 1986. június, 544. (A szerző kiemelése.)

ri igazolása annak regisztrálásából fakadt, hogy „az intenzív színészi jelenlét a legapróbb küllemeiben is jellemzi” az előadást.³⁴ Ennek pontosabb meghatározására pedig a Vígyszínház nevezetes Horvai István-féle *Három nővér*ével (1972) való összevetésben nyílt lehetőség, amelyről Sándor L. István joggal állapítja meg: „a Vígyszínház előadásában a megszólalások alapszándékai, alaptónusai válnak egyértelművé, a reagálások is érzelmi alapviszonyokat rögzítenek. A Katona előadása viszont minden megszólalás mögé a szándékoknak, viszonyulásoknak bonyolult hálózatát festi. Míg a Vígyszínház előadásában a verbális közlés az elsődleges, a metakommunikációs jelek rendre csak megerősítik ezeket, ezzel szemben a Katona előadásában a metakommunikációs jelzések válnak hangsúlyossá, rendre láthatóvá téve a szavak mögöttesét: nemcsak azt, hogy kiben mi történik, amikor beszél, hanem azt is, hogy mások ezt hogyan értik, miképp gondolják tovább. A sokféle gesztus már az első pillanattól kezdve az emberi kapcsolatoknak és személyiségeknek gazdag, többnyire szótlanul zajló történéseit rajzolja meg.”³⁵ Az Ascher-féle *Három nővér* tehát a lélektani realizmust újrhangoló, az élet pazar illúzióját keltő teljesítménnyé lett, amelyben az aktualitását és politikusságát biztosító (és akár artaud-i értelmében vett) kegyetlenség is fölsejlett. Ez pedig jórészt a széplelkű, melankolikus értelmezéseknek hátat fordító jellegéből, a Nyemirovics-Dancsenko felfogásával leszámoló Anatolij Efrosz elgondolásának tovább feszítéséből, sarkításából származott.³⁶ Amíg „a korábbi *Három nővér*-előadásokat több-kevesebb mértékben, de áthatotta az érzelmek túlszordulása” (így a Horvai-féle változatot is), a Katona produkciója „ezzel a »könnyes« tradícióval akar[t] radikálisan szakítani”, és egy „másik korszakból néz[te] a csehovi világot: túl a neoszentalizmus, a nosztalgia iránti fogé-

konyságunkon”.³⁷ A reményvesztés drámajaként színre vitt, dezilluzionált *Három nővér* húsba vágó tapasztalatként, már-már könyörtelenül buktatta ki a melodráma mögül „a látszat-élet sivárságát, [...] az ostobaság és erőszak felülkerekedését, a semmibe hullást”.³⁸ Ezért állíthatta éles szemmel Pályi András, hogy minden realizmusa ellenére Ascher rendezése „ellátható a »rituális« jelzővel”, hiszen „végig érezzük egy másik színpad, egy »hasonmás« színház jelenlétét az előadásban, mely mintegy »metafizikája« a lélektani értelmezés, az egyéni stílus és jelenlét színpadának”.³⁹

Színészi játék

Amint egyik német recenzense megállapította: a Katona előadásában „a színjátszás megold[otta] azt a művészi feladatot, hogy egyszerre jelenjék meg mint művészet és mint valami magától értetődő dolog”⁴⁰, ezzel pedig a lélektani realizmus medialisztására világított rá. Arra a paradoxonra, hogy minél hitelesebbnek, életszerűbbnek tetszik a játék, annál jobban felhívja figyelmünket saját nagyszerűségére, megalkotottságára, azaz színházi voltára. Vagyis az élet mellett, vele azonos súllyal az artisztikumra, ami különösen jól tanulmányozható Ascher-rendezésében, ahol a játéknelv újragondolása ellenére sincsenek annak kereteit áthágó mozzanatok, legfeljebb merészebb megoldások, amelyek eltávolítják a hagyománytól.⁴¹ De például a szimultán cselekvések tömegével párhuzamosan nem alkalmas szimultán beszédet, sőt a replikák szolid egymásba futtatásának megoldásával is alig él a rendezés. A dikciót tehát az egymást eltérő tempóban váltó megnyilatkozások jellemzik, amelyeknek művészi megformáltsága a néző számára mindvégig átélhető érzelmi-indulati töltést garantál. Az előadás „a szereppel való *tökéletes azonosulást* kívánja meg valamennyi szereplőtől. A játékban nincs semmifé-

³⁴ Ablonczy László: Csehov most – és nálunk. A *Három nővér* két változatban. *Film Színház Muzsika*. 1986. január 4. 7.

³⁵ Sándor L. István: Minden eltörölve? *Ellenfény*. 2005/1. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2005/1/minden-eltorolve> Letöltés ideje: 2011. október 4. 9:45

³⁶ Vö. „Ismeretes Nyemirovics-Dancsenko mondása, aki e szavakkal határozta meg a mű fő témáját: »vágyódás a jobb élet után«. Ezek a szavak pontosan mutatják, hogy a Művész Színházban a »vágyódáson« volt a hangsúly, s nem a »törekvésen« vagy a »küzdelen«.” Efrosz szerint viszont „a *Három nővér* alakjait nem annyira a vágyódás jellemzi, inkább valami igazságot keresnek maguknak, határozottan és erélyesen.” Pályi András: Színházi előadások Budapesten. *Jelenkor*. 1986. június, 540.

³⁷ Almási Miklós: Csoportkép bűgöcsigával. *Népszabadság*. 1985. december 11. 7.

³⁸ Barta András: *Három nővér*. Csehov színműve a Katona József Színházban. *Magyar Nemzet*. 1986. január 25. 9.

³⁹ Pályi András: Színházi előadások Budapesten. *Jelenkor*. 1986. június, 544.

⁴⁰ Peter Burri: Egy asszony, három nővérrrel. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 1987. június. Idézi: Katona 1982-97, Kamra 1991-97. (Szerk.: Veress Anna) Bp., Katona József Színház Alapítvány, 1998. 28.

⁴¹ Vö. Földes Anna: Három nővér – és a többiek. *Nők Lapja*. 1986. január 4. 22.

le jelzés, de még úgynevezett »eltartott« megmutatás sem. [...] A darab valamennyi alakja megéli és megszenvedí önnön drámáját – és a rendező »részrehajlása« sem tapasztalható; lemond még a karikirozás időnkénti lehetőségéről is.⁴² Ami azt jelenti, hogy senki sem kerül kiemelésre, ellenben mindenki azonos figyelmet kap, és „egyforma szellemi, idegi intenzitással léteznek a jelenetben”.⁴³ Ezen intenzitás pedig főként az arcjáték, a gesztus, a testtartás és a mozgás jeleiben nyilvánul meg, amelyek a megnyilatkozások belső (érzelmi-akarati) motívációit, valamint az előadásban egyenlő fontossággal bíró három faktorra, „a kimondottakra, megtörténtekekre vagy a szavak mögött érezhető lelki váltásokra” adott reakciókat teszik láthatóvá.⁴⁴ Így bukik ki például Kuligin és Versinyin, Mása férjének és szeretőjének nyílt (de szigorúan szövegen túli) szembenállása a harmadik felvonás több jelenetrészében, hasonlóan Szoljonij krakélerségének, Tuzenbach hiperaktivitásának stb. okaihoz. A játék számtalan árulkodó mozzanattal teli: miután például Olga megemlíti, hogy „megvénült és lesóványodott”, hirtelen eldobja a kezében tartott ceruzát, amely nyilvánvaló jele a kijelentésére elmaradó ellentmondás miatt érzett dühének. Amikor nevetve, mégis kvázi sírását elfojtva konstatálja, hogy „28 éves vagyok”, véletlenül leverí íróasztaláról a diákok füzeteit, zavartan a füle mögé nyúl, majd lehajolva, az irkákat Irinával összeszedve, beletörődötten megállapítja: „Minden jól van. Minden az Úr rendelése.” Az arcképek mindvégig a benső precíz barometereként működnek, a mimika mellett domináló, beszédes mozdulatok pedig az elhangzottakkal korántsem mindig közvetlen viszonyban álló történéseket lepleznek le. „Míg szavakban alig van kapcsolat a szereplők között, a gesztusok, a pillantások pontosan elárulják az egyes emberben lejátszódó érzelmi változásokat s a másokhoz fűződő viszony lényegét és módosulásait.”⁴⁵ Az alakok finoman megkonstruált belső élete többnyire búvápatakszerűen tör a felszínre: nem direkt reakciókban, hanem egy nem sokkal későbbi mikroszituációban, az ott elhangzó/történő dolgokra adott (nem inadekvát, de nem is teljesen helytálló) válaszként. Az

előadás elején például Szoljonij egyik pimasz megszólalása után Olga széttöri a ceruzáját, majd sírva fakad, dühét és elkeseredését azonban inkább Mása nem sokkal korábban bejelentett távozási szándéka motiválja. A harmadik felvonásban Kuligin megérkezésekor kezd el hangosan zokogni, de feszültségének illetően kiélése még a Natasával előzőleg folytatott heves vitájának folyománya. Közvetlenül csak ritkábban buknak ki az érzések, akkor viszont „elementárisan, zabolátlanul, hogy aztán a többiek gyorsan eltakarják azokat a kíváncsi szemek elől”.⁴⁶ Emiatt az eldöntetlenség uralja a jelenetszervezést, hiszen folyamatosan „minden mozgásban van: térben, szándékban, érzelemben is. Így a színészi játék is különféle hangulati állapotok végpontjai között hullámláz – úgy, hogy minden apró történésben folytonos lélektani hitelesítésre törekszenek a szereplők.”⁴⁷ A dikció szépen követi e hullámlázást, miközben „a prózává kopott hangulatot” erősíti, enyhén „stilizált monotóniával” hatástalanítva a lírai-filozofikus futamokat.⁴⁸ A legfeltűnőbbben Sinkó László beszédmódjában, aki a maga módján szintén jelentéktelen alakként látott Versinyin „szövegeit szétszedi, így a mondatok többsége önálló közhelyként kong, s filozofálása is csak valahol halott, hatásosan elmondható szövegek ismételtetése. Tuzenbachal folytatott vitája a jövőről azáltal válik hamissá, üres szócsépléssé, hogy a rendező e replikák visszatérő gondolatait úgy mondatja el a színészekkel, hogy az azonos tartalmú mondatok ismétlődése válik feltűnően hangsúlyossá.”⁴⁹ A színészi játék a dikció által is ráerősít a figurák bizonyos vonásaira, és lesz például „Tuzenbach elviselhetetlen fecsegő, Natalja Ivanovna a megszokottnál is mulatságosabban közönséges”.⁵⁰ Máskor pedig – mint épp Versinyin pattogó beszédében és kacarászásában – némi modorosságról tanúskodik, amely Peter Stein legendás, a német kritikusok számára az összevetés tárgyát képező rendezésével szemben nem az alakok lényegi sajátosságaként itatta át a játékot, hanem a zavartság, a fesztelenségre való törekvés zökkenőinek palástolása következtében állt elő. (Hasonlóan fontos különbség volt az is, hogy a játék Ascher rendezésében a kortárs

⁴² Mészáros Tamás: „Hát hova tűnt minden?” A *Három nővér* a Katona József Színházban. *Magyar Hírlap*. 1985. december 24. 11.

⁴³ Heltai Gyöngyi: Rímelések. Adalékok a Csehov-életmű értelmezéséhez. *Világosság*. 1987. november, 726.

⁴⁴ Heltai Gyöngyi: Rímelések. Adalékok a Csehov-életmű értelmezéséhez. *Világosság*. 1987. november, 726.

⁴⁵ Nánay István: Változatok a reménytelenségre. *Színház*. 1986/3. 13.

⁴⁶ Almási Miklós: Csoportkép bűgőcsigával. *Népszabadság*. 1985. december 11. 7.

⁴⁷ Sándor L. István: Minden eltörölve? *Ellenfény*. 2005/1. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2005/1/minden-eltorolve> Letöltés ideje: 2011. október 4. 9:45

⁴⁸ Almási Miklós: Csoportkép bűgőcsigával. *Népszabadság*. 1985. december 11. 7.

⁴⁹ Nánay István: Változatok a reménytelenségre. *Színház*. 1986/3. 14.

⁵⁰ (Torda): *Három nővér*. Katona József Színház. *Ország Világ*. 1986. január, 8.

gesztusrendszer mintáit követte, annak megfelelően volt életszerű, az 1984-es berlini *Három nővér* viszont egy száz évvel korábbi, azaz sokkal formálisabb volt, s ugyan ismerősnek, mégis idegenként hatott.)

Színházi látvány és hangzás

A Katona előadásában mintha az 1972-es vígszínházi *Három nővér* fehérre meszelt, ütött-kopott deszkafalai „változtak volna át esztétikusabb falambériává”.⁵¹ Szlávik István játéktere reális helyszínt: világos falak, mennyezet és hajópadló által határolt szalont tárt a nézők elé, jobb hátul hatalmas ebédlővel, előrébb Olga íróasztalával, balra ülogarnitúrával, mögötte zongorával, és számtalan apró részlettel (nővényekkel, képekkel, apróbb tárgyakkal) hitelesítve. A helyiség tagoltsága révén „nemcsak az előtér és a háttér eseményeinek pontos elhelyezésére [nyílt] lehetőség (biztosítva azt, hogy folyamatosan élet legyen a színpadon), hanem a különféle beszögellések, benyilók révén az intimitás közege is megteremthető [lett].”⁵² A harmadik felvonásban felére szűkült a tér; szekrényel, dívánnyal, hintaszékkel, paravánnal stb. zsúfolt, és szőnyegekkel borított falú szobát láttatva. A negyedik felvonásban viszont kitágult, és a kétoldalt magasodó házfalak között a színpad sötét mélyébe vezetete a néző tekintetét, ahol csupasz faágak szeltek át az üres teret. Emiatt még tágasságában is a zárt-ság érzetét keltette, így joggal írták le a recenziók hol „deszkakoporsóként”,⁵³ hol „fehér poklot idéző díszletként”.⁵⁴

A világitás tónusa, illetve Szakács Györgyi jelmezeinek színvilága úgy vált mind sötétebbé, ahogy a felvonások egyre komorabbá. (Az utolsó felvonásban csak a halálos párbajba induló Tuzenbach viselt világos öltönyt.) Az előadás látványvilága tehát a darabértelmezéssel összhangban álló, „pontosan

végiggondolt és következetesen megvalósított elképzelést tükröz[ött]”,⁵⁵ a sztanyiszlavszkiji hagyományban domináns hangeffektusok pedig feltűnő visszafogottsággal kerültek adagolásra. A térszámítást a hangulati állapotok hullámzását követve, realizmusából következően pedig csak kivételes pillanatokban tágult emblematisz képekké. Ilyen volt a „fickándozóan eleven, derűsen induló”⁵⁶ előadás kezdő csoportkompozíciója a hátsó ablak „ellenfényének glóriájában”⁵⁷, a Debussy zongoramuzsikára előrelépkedő három nővérral, illetve szintén velük a mindent elnyomó katonazenére megfogalmazott záró kép, immár glória nélkül, görcsös hisztériában. Továbbá az első felvonás bűgöcsiga jelenete, amelyet nem emelt (magasabb jelentésszintre lépve, kognitív többletet kínáló) szimbólummá a rendezés, ellenben vizuális színekdochévá tágitott, emocionális többletet nyújtva. Tehát nem szakította ki a történelem sorából, csak mintegy (a közben Rode és Fedotyik által készített) fényképpé merevítette, hogy a „színpadi milió meghaladása” révén „a nézői tűréshatárt súroló kiválás, a bűgöcsiga szabályos kipörgése [...] egy pillanatra viszonylagossá te[gye] a színpadi időt”.⁵⁸ Az előadás többi emlékezetes képe nem transzcendálta az eseményeket, amelyek a majdnem idilltől vezettek a megélelt pathhelyzetek, a figurák belső tölteteinek szokatlan detonációjú felrobbantása és a kéréltetlen következetességű vég felé.⁵⁹ Vagy, amint a zenei precizitás szerkesztettséget egyik kritikusa jellemezte: a crescendo-ban megszólaltatott, „élénk, vidám prelúdium” felől, a „lassúdad, olykor kicsit álmatag andantén” és a felbomló család képével terhes rondo furiosón át a búcsú-motívummal teli allegro con brio tétel felé.⁶⁰ Az előadás látvány- és hangzásvilága ily módon összességében „egy fokozatosan emelkedő érzelmi és egy fokozatosan sötétedő hangulati ívként [lett] definiálható”.⁶¹

⁵¹ Sándor L. István: Minden eltörölve? *Ellenfény*. 2005/1. <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2005/1/minden-eltorolve> Letöltés ideje: 2011. október 4. 9:45.

⁵² Uo.

⁵³ Koltai Tamás: Csehoviádák. *Élet és irodalom*. 1986. január 3. 13.

⁵⁴ Barta András: *Három nővér*. Csehov színműve a Katona József Színházban. *Magyar Nemzet*. 1986. január 25. 9.

⁵⁵ Nánay István: Változatok a reménytelenségre. *Színház*. 1986/3. 13.

⁵⁶ Wolfgang Ignée: A csapba bezárul. 1987. június 22. Idézi: *Katona 1982-97, Kamra 1991-97*. (Szerk.: Veress Anna) Bp., Katona József Színház Alapítvány, 1998. 28.

⁵⁷ Takács István: Csehov – csehovul. A *Három nővér* a Katona József Színházban. *Népszava*. 1986. január 6. 6.

⁵⁸ Pályi András: Színházi előadások Budapestén. *Jelenkor*. 1986. június, 541.

⁵⁹ Vö. Mészáros Tamás: „Hát hova tűnt minden?” A *Három nővér* a Katona József Színházban. *Magyar Hírlap*. 1985. december 24. 11.

⁶⁰ Barta András: *Három nővér*. Csehov színműve a Katona József Színházban. *Magyar Nemzet*. 1986. január 25. 9.

⁶¹ Heltai Gyöngyi: Rimelések. Adalékok a Csehov-életmű értelmezéséhez. *Világosság*. 1987. november, 724.

Az előadás hatástörténete

A Katona *Három nővére* nyolc évig és két hónapig volt műsoron, 179 Budapesten és további 59 külföldön játszott előadással. Bemutatójának évadjában elnyerte a legjobb rendezés, a legjobb jelmez és a legjobb női alakítás (Básti Juli) díját mind a színikritikusok szavazásán, mind az Országos Színházi Találkozón. Egy évvel később, a rendkívüli sikerű stuttgarti fellépéssel kezdődött a külföldi vendégjátékok hosszú sora, amelynek belgrádi állomásán a produkció elnyerte a BITEF nagydíját. Voltaképp „ez a *Három nővér* nyitotta meg a nemzetközi fesztiválokat a Katona előtt”,⁶² s lett a színház 1990-ben az Európai Színházi Unió tagja. A hazai és külföldi kritika egyaránt felsőfokban szólt róla, „katartikus”,⁶³ „mesteri”,⁶⁴ „kivételes, nagy élményként”,⁶⁵ sőt már megszületésekor „újabb színháztörténetünk remekéeként”⁶⁶ jellemezte.

Azóta Ascher *Három nővére* az 1970–1980-as évek magyarországi színházkultúrájának egyik legfontosabb mérföldköve lett: részint legenda, részint konkrét mérce, a hazai Csehov-játszás teljesítményeinek viszonyítási pontja. A rendezés normativitása pedig csak a 2000-es évek elejére vált kérdésessé, köszönhetően az újabb rendezőgeneráció (elsőként Alföldi Róbert és Telihay Péter) szándékos elhajlásra törekvő munkáinak, amelyek immár ironikus idézetként építették magukba az 1985-ös produkció megoldásait. Az előadással szemben elvéve megfogalmazott bírálatok – mint például, hogy „csak érthető, de nem élhető át, nem élvezhető”⁶⁷ – jobbára felszínes olvasatot és jókora félreértést tükröznek. Ráadásul nem igazolja őket még a két és fél évtizeddel később, DVD-n kiadott (tévéjátékosított) változat újranézése sem.



Ascher Tamás: *Három nővér*, 1985 • forrás: Katona József Színház archívuma

⁶² Idézi: Mészáros Tamás: Egy korszakos előadás emlékére. *Színház*. 1994/4. 1.

⁶³ Mészáros Tamás: „Hát hova tűnt minden?” A *Három nővér* a Katona József Színházban. *Magyar Hírlap*. 1985. december 24. 11.

⁶⁴ Barta András: *Három nővér*. Csehov színműve a Katona József Színházban. *Magyar Nemzet*. 1986. január 25. 9.

⁶⁵ Nánay István: Változatok a reménytelenségre. *Színház*. 1986/3. 13.

⁶⁶ Sándor Iván: Miközben a színházról beszélgetünk. *Film Színház Muzsika*. 1986. október 25. 12.

⁶⁷ Almási Miklós: Csoportkép bűgöcsigával. *Népszabadság*. 1985. december 11. 7.