SZABÓ RÉKA DOROTTYA

Önkényes tehetetlenségben

A szabadkai Népszínház és a Kosztolányi Dezső Színház *Három nővér*-adaptációinak komparatív elemzése

A szabadkai Kosztolányi Dezső Színház *A három nővér* című előadását 2020 decemberének végén mutatta be, és nem sokkal ezután, 2021 szeptemberében lezajlott a szabadkai Népszínház Magyar Társulata *Három nővér* című előadásának premierje is. Ez azért érdekes, mert a város kulturális életében ritkaságnak számít, hogy a két, egymástól igencsak eltérő esztétikai értékrendet képviselő színház ugyanazon darabot dolgozza fel mindössze egy évadnyi különbséggel. Ami a végeredményt illeti – nem túl meglepő módon –, a két adaptáció jelentős mértékben eltér egymástól.

A Népszínház feldolgozása a csehovi univerzum és életérzés katartikus megvalósulása. A Sebestyén Aba által rendezett előadás alapjául teljes mértékben a négyfelvonásos dráma szolgál, életre kelnek a Prozorov-ház különösnek egyáltalán nem mondható karakterei és eseményei, és hétköznapiasságuk ellenére valami egészen különlegeset, mégis frusztrálót hoznak létre.

A két felvonásból álló előadás keretes szerkezetű. A négy testvér – Andrej (Pálfi Ervin), Olga (Kalmár Zsuzsa), Mása (Pámer Csilla) és Irina (Dedovity Tomity Dina) – a nyitányban és a zárójelenetben zenél és énekel. A különbséget a két jelenet között az önkényes tehetetlenség és az ezzel járó, elkerülhetetlen tragikum jelenti. A négy főszereplő negatív irányban történő jellemváltozása és annak oka, a cselekvésképtelenség az orosz realizmus „felesleges ember”-tézisét reprezentálja, ugyanakkor megelőlegezi az abszurd irodalom eszményét. A mű központi motívumát, a testvérek számára lassan, de végérvényesen elérhetetlenné váló

Moszkvát romantikus pátosz lengi körül, mely kontraproduktív hatásával egyre inkább meggyötri a szereplőket.
A nővérek összetartása mindent felülmúl, még akkor is, ha az egymás és Andrej iránt táplált végtelen empátia és lágyság keserédesen megpecsételi sorsukat. A cselekmény előrehaladtával a nővérekből fokozatosan veszik ki a remény: az ideális és minden problémát megoldhatónak mutató Moszkva-álomkép egyre távolodik. Ennek fő oka, hogy a három nővér a megváltást elsősorban Andrejtől, másodsorban egy lehetséges házasságtól várja – ez részben a cári Oroszország korhű rajza, részben pedig (a kontextustól kicsit eltekintve) a felelősség átruházása és a cselekvésképtelenség elfogadása. Andrej azzal, hogy feleségül veszi Natasát (Magyar Zsófia), sajátja mellett a tőle anyagilag és érzelmileg függő testvérei hátralevő életét is megkeseríti. Natasa értékrendje és személyisége felkavarja a Prozorov-ház minden szegletét, egocentrikus és empátiát nem ismerő viselkedése ugyanis nem fér össze a nővérek altruizmusával és gyengeségével. Andrej a Natasa melletti elköteleződést követően már nemcsak a nővérek terhét cipeli Moszkvával és más, rá vonatkozó nagyszabású elvárásaikkal kapcsolatban, hanem annak a súlyos, beismerésre váró tudatát is, hogy rosszul döntött. A nővérek egyébként eközben csupán látszólagosan tesznek önmagukért: Olga, a legidősebb és legrealistább nővér egy leányiskolában tanít, Mása Kuligin (Baráth Attila) feleségeként napról napra megbánja a boldogtalan, hierarchikus házasságot, míg Irinát, a legifjabb lányt az első felvonásban a munka gondolata lelkesíti. Anfisza, a dada (Pesitz Mónika) és Ferapont, a szolga (Budinčević Krisztián) a Prozorov-ház kisegítői. Anfisza a nővérek és Andrej támasza és segítője, Ferapont szintén, ennek ellenére csökkentett képességei, nagyothallása miatt többször válik komikum tárgyává. Versinyin alezredes (Mezei Zoltán), Tuzenbach főhadnagy (Kovács Nemes Andor), Szoljonij százados (Hajdú Tamás), Csebutikin katonaorvos (Csernik Árpád), Fedotyik hadnagy (Nyári Ákos) és Rode hadnagy (Rókus Zoltán) a ház visszatérő vendégei, és egyúttal az ott uralkodó, elfojtott feszültségek ideiglenes táplálói.
A testvérek helyzete a színmű végéhez közeledve egyre kilátástalanabbá válik. Olga akarata ellenére elvállalja az igazgatói posztot, ezzel még

inkább megkeserítve életét a munkával. Ismét kettősség merül fel: kérdéses, hogy Olga igazgatósága saját döntés-e, vagy inkább Protapopovnak, Natasa rejtélyes, a nyílt színen meg nem jelenő, ám nagyon befolyásos, polgármesteri pozícióban levő szeretőjének az intézkedése. Bár a nővérek közül Olga tűnik a legcselekvőképesebbnek, Natasának a Prozorov-ház felett gyakorolt, egyre növekvő hatalma inkább az utóbbi lehetőségre enged következtetni. Mása Kuliginnel szembeni hűtlenségének köszönhetően rövidtávon boldognak hiszi magát az egyébként házas Versinyinnel, de közben végérvényesen megtörik. Ezzel bebizonyosodik, hogy a boldogság Mása számára is elérhetetlen és pusztán csak illúzió – a rövid, reménykeltő kitérő után kénytelen visszatérni Kuliginhez, nem képes végleg kiszakadni a megszokott életformából. Irina számára a munka nem hozza meg a kívánt kielégülést, a férfiak folyamatosan a vágyaikkal ostromolják, majd a Moszkvába költözés reményében, de szerelem híján Tuzenbachnak adja magát. Esetében sejthető egyébként a dráma egyetlen igaz, szerelminek még nem mondható és teljesen soha ki nem bontakozó, de őszinte nő–férfi viszonya Fedotyik hadnagygyal. Andrej a mű elején – az egy éve elhunyt édesapa reményeinek megfelelően – egyetemi professzornak, művésznek, tudósnak készül. Szerepének tragikuma a helyi elöljárósági tagság büszke felvállalásában (bár ez inkább keserves beletörődés, mintsem büszke felvállalás, de az is megkérdőjelezhető, akart-e egyáltalán Andrej valaha is tudós lenni), és Natasa hűtlenségének alázatos semmibevételében mutatkozik meg. Natasa felsőbbrendűség-érzetét és hatékonyságát ez mind erősíti, mármár teljhatalommal ruházza fel magát a házban, ő az egyetlen, akinek valódi elhatározásai vannak, s azokat meg is képes valósítani. Önkényes tettvágya felemészti a testvérek lelkét, motivációjukat exponenciálisan csökkenti. A várost sújtó tűzvész a visszafodíthatatlan boldogtalanság, a Prozorov-ház bukásának előjele. Bár az arisztokrata családot közvetlenül nem éri el a katasztrófa, a környezet pusztulása magával rántja a négy főszereplőt: a tüzet sokatmondó elnémulás követi. Végleg megváltozik a hangulat, a legmélyebb tragédiát pedig az előadás és a dráma végén a katonák búcsúzása hozza el. „Viszontlátásra" helyett „Isten veleddel" köszönnek – a mulatság, a jókedv jelképei, és a keserű valóság elfeledtetői

ezzel örökre búcsút vesznek a testvérektől, hátralevő életüket ezután a penészzöld ridegség és az egyre csak terjedő, keserű beletörődés hatja át.

A *Három nővér* tehát elsősorban az önkényes emberi tehetetlenség elfogadására koncentrál, mind a társadalmon és az emberi kapcsolatokon belül, mind az egyén belső világában, vagy egyáltalán az életút szándékos alakításával kapcsolatban. A tehetetlenség abszurd hatása a szereplők jellemváltozásában figyelhető meg – például Olga, Andrej és Irina esetében, akik a színmű végére a megálmodottal teljesen ellentétes helyzetbe kerülnek, de ilyen az általános Moszkva-álomkép is, ami a darab egyre valótlanabbá és abszurdabbá váló motívuma. A cselekvésképtelenség szövi a sikertelen szerelmi szálakat és kudarcos házasságokat is. Mindezek mellett a mű számos fontos témát érint, ilyen például Irina elképzelése a munkáról: a fiatal lány eleinte a munkában látja az egyetlen kiutat a monotonitásból. Ez részben az arisztokratikus életvitel és a cári orosz társadalom kritikájának tekinthető. Ehhez az értelmezéshez társul a nővérek panaszkodása „felesleges" tudásukról is: az arisztokrata testvérek Moszkvától távol eső közegükben nem érvényesíthetik megfelelően műveltségüket, ezért azt teherként, felesleges képességként élik meg.

Bár a dráma és az előadás főszereplői látszólag a nővérek, a valódi antihős talán mégis Andrej. Ő az, akire a nővérek mindennemű tehetetlenségeinek következményei elsősorban vetülnek – ennek oka a nővérek által Andrejre ruházott apaszerep. Mindenekelőtt tőle remélik az áhítatos Moszkva-álom, a kedvezőbb jövő beteljesülését – ezt viszont Andrej teherként éli meg. Nem tud megfelelni a környezete vele kapcsolatos elvárásainak, motiváltságából fokozatosan veszít, akaraterővel valószínűleg már a kezdetektől fogva nem rendelkezik. Választása sem hiába esik Natasára, benne látja ugyanis mindazt, ami belőle, és egyáltalán a Prozorov családból hiányzik: a tettvágyat, a produktivitást, a hatékonyságot. A vártnak azonban a szöges ellentétét hozza el a házasság, Natasa proaktivitását nem a testvérek érdekében alkalmazza, sokkal inkább saját javára fordítja azt. Andrej próbálkozása ezzel kudarcot vall, bebizonyosodik, hogy a felelősséget és a tudatos életalakítást nem várhatja el mástól, ez a szembesülés pedig már cseppet sem meglepő módon demotiválóan

hat rá és a házra. Andrej karakterének egyik gyengesége a szerencsejáték-függőség: a cselekmény előrehaladtával a család vagyona egyre csökken, ami szintén hozzájárul elsősorban a nővérek, de közvetetten Andrej keserű beletörődéséhez is. Ő tehát az a szereplő, akiben a mű legtöbb eleme összefut, akiben a csehovi életfilozófia kiteljesedik. A testvérek nem tehetnek semmit, a katonák távozása után teljesen magukra maradva, Natasának kiszolgáltatva és alárendelve sodródnak a végtelenségbe.

A szabadkai Népszínház előadása, mint azt már említettem, szinte teljes mértékben a Csehov-drámára épít – ezért elemezhető a színpadi forma és a dráma cselekménye párhuzamosan. Az előadás dramaturgja, Brestyánszki Boros Rozália a szerző eredeti koncepcióját nagyrészt megtartva adaptálta az alapművet, a színpadon annak egy viszonylag hagyományos változata valósul meg. Az előadásban a dráma minden szereplője kiváló színészi alakításokban köszön vissza, megtörténik a csehovi világ realizációja, de emellett az interpretáció természetesen hozzá is ad az alapműhöz. A drámán túli színpadi alkotás és a rendezés talán két legrelevánsabbnak tekinthető eleme közül az egyik az álarcosbál. Az állatmaszkok karakterének pontos illeszkedése a szerepekhez egyébként részben a színészeknek köszönhető. A szerepek teljes átélésének és a velük való azonosulásnak az eredménye, hogy a karakterekhez társított állatmotívumok nagyon is helytállóak. Olga jellemével az őz kerül párhuzamba: szelídséget, bizalmat tükröz. Olga valóban nyugalmat és végtelen megértést hordoz magában, anyaszerepet tölt be a testvérek között, felkarolja az öreg Anfiszát, hálás és odaadó. Mása misztikus személyiségéhez a macskamaszk társul, ami kiismerhetetlenséget, látszólagos függetlenséget, nőiességet és eleganciát jelképez, ugyanakkor a macskaszimbólum utalhat a kéjvágyra és a harciasságra is. Irina ártatlanságát és fürgeségét a nyúl álarca reprezentálja, ami ezen kívül prédaságára is utal, a fiatal lányra ugyanis a katonák pont úgy hajtanak, ahogyan a vadászok a zsákmányra. A tücsökre, kabócára emlékeztető álarc, amely Andrej szerepéhez van kötve, alapvetően a muzsikálásra és a könnyelműségre, valamint az ebből következő semmittevésre utal. A négy főszereplő nagyon beszédes maszkján kívül Anfisza és Ferapont

álarca is külön említést érdemel. Anfisza karakteréhez a kutya szimbóluma társul, ami a dada feltétel nélküli szeretetét, hűségét és állhatatosságát jeleníti meg. Ferapont szamármaszkot visel, ami ez esetben messze nem a csökönyösségre, hanem az alázatra, a békére, az ostobaságra és a balgaságra, de leginkább a szolgalelkűségre utal.
A rendezés a mű zárójelenetében teljesedik ki, amikor az eddig egy, a kultúra és a szociális kapcsolatok szempontjából jelentéktelennek minősülő, feltételezhetően késő 19. századi orosz vidékről a történet hirtelen átível a jelenbe. A nővérek rövid monológjai hangzanak agitatívan, megtörve a negyedik falat. A csehovi történet kiterjed, általánosságát és mindenkoriságát a különböző nyelveken (magyar, német, francia, orosz) történő megszólalás jelzi. A katarzist az elkerülhetetlen, itt és most „élni kell"-szembesülés és az ezzel párhuzamos, már-már egzisztencialista „olyan mindegy"-felfogás ambivalenciájának kielégítő színpadi adaptációja hozza el.
Ami a színészi játékot illeti, a színészek mind jelen vannak, átérzik szerepüket és jól, életszerűen funkcionálnak együtt. A főszerepet játszó Pálfi Ervin minimalizmusában és lazaságában megszületik a tücsökszerű Andrej Szergejevics. Lezser, mégis óvatos mozdulataiban ott lakozik az elveszett, sodródó értelmiségi alakja. Kalmár Zsuzsa alakításában a dráma Olgája testesül meg: visszafogott és komoly, mimikájából végtelen gyötrelem olvasható ki, kiváltképp a tűzvész után játszódó jelenetben, amikor a színésznő karaktere kerül a középpontba. Pámer Csilla teljesen magáévá teszi Mása szerepét, egész lényéből árad a titokzatosság és a feddhetetlen fájdalom. A cselekmény előrehaladtával zavarodottsága egyre fokozódik, ezt szaggatott mozgása, elcsukló hangja, arcjátéka teszi dermesztően valódivá. A fiatal Irina jelleme Dedovity Tomity Dina eleinte élettel teli és pajkos, majd megtört és letisztult alakításában tárul elénk. Játéka mindvégig remekül tükrözi Irina őszinteségét, kifinomultságát és tisztaságát is. Magyar Zsófia hisztérikus megjelenése, hirtelensége, irritáló hangjátéka, megvető tekintete és szerepen belüli színjátéka borzasztóan jól ragadja meg Natasa karakterét. Az előadás három, talán legjobban bemutatott karakterét Pesitz Mónika (Anfisza), Budinčević Krisztián (Ferapont) és Csernik Árpád (Csebutikin) hozza. Mindhárom szí-

nész maximálisan jelen van, és bár szerepük nem elsődleges, sajátságos alakításukkal maradandó élményt nyújtanak.
Az előadás legelső, sokatmondó képe Andrejt mutatja, akinek hajába és ruhájára finoman hullik a homok. A színpad ezen részét a színmű egésze alatt homok borítja, aminek többféle értelmezése lehetséges. Jelentheti a sodródást, a homokórával együtt az idő állandó pergését, vízszerű folyását, de pusztaságot, szárazságot és terméketlenséget is szimbolizálhat. A sivatag végtelenség-látszata és az idő múlására emlékeztető homokóra nagyon érdekes paradoxont alkotva tökéletesen összefoglalja a csehovi történetet. A szemcsék a színpadon erősen sugallják a mindenre kiterjedő végzetet, éppen ezért olyan kényelmetlen és hátborzongató, amikor a fiatal Irina önfeledt táncolgatása közben homokot szór. Egy homokból épített vár jelképezi Moszkvát, vagyis a reményt is. A nővérek az előadás elején virágokkal díszítgetik, gondozgatják, majd Andrej – miután szerelmet vall későbbi feleségének – Natasával együtt, észre sem véve, lerombolja azt. Később Mása és Versinyin alezredes építgeti homokvárát, immár virágok nélkül. A homokból készült vár szintén kettősséget hordoz magában: a nővérek reményei – hiába cicomázzák őket – halva születtek. A homokórát a részeg, s ennek okán a nővérek és Andrej semmittevésén és sodródásán háborgó Csebutikin katonaorvos ejti le és töri össze a tűzvész után, ezzel pedig a Prozorov-házban végleg befagy az idő. A homokmotívum a drámában egyébként közvetlenül nem szerepel (még homokóra vagy homokvár képében sem), legfeljebb a *sivatag* szó fordul elő Mása egyik hasonlatában. Ez azt jelenti, hogy a szemcsék jelenlétének ilyen mértékű és az egész művet végigkísérő relevanciája minden bizonnyal a rendező Sebestyén Aba és a díszletért felelős Sós Beáta nevéhez köthető. Ezen felül – mivel az előadás szabadkai színház alkotása – elengedhetetlennek tartom megemlíteni a homokmotívum vajdasági vonatkozását, s ezáltal a darab ilyen szemszögből való megközelítését. A homok és a sivárság mint szimbólum a vajdasági irodalom- és kultúratörténet meghatározó toposza. Jelen esetben a homok segítségével a *Három nővér* remekül illeszkedik a vajdasági légkörbe, és így értő és átérző befogadóközönségre talál a tehetetlenségről, beletörődésről szóló történet.

A díszlet további elemei megfelelnek a drámába foglalt helyszíneknek. Míg az alapmű szerint a cselekmény több, egymástól feltételezhetően elkülönülő szobában zajlik, a színpadi műben ezek a helyiségek egy térben találhatóak, fizikailag nincsenek elválasztva egymástól, de mégsem folynak egymásba, a határ közöttük sejthető. A rendezés érdeme, hogy a színészek mozgásukkal ezeket a tereket mégis összemossák egymással, ezzel az egyes helyiségektől egy kicsit megvonják azok speciális funkcióit (például a díszlet egy részét képező zongora legmélyebb és legerősebb érzelmek kifejezésére való szerepét – mellette és általa történnek ugyanis a szerelmi vallomások, törnek fel az indulatok), ugyanakkor kiterjesztik azokat a Prozorov-ház egészére. A látvány kellően visszafogott és rideg, a díszlet a két felvonás között nem változik, egyedül az első felvonás zárójelenetében szaggatják le zaklatottan a nővérek az addig védőfalként működő, áttetsző műanyagfüggönyt, azt sugallva, hogy elérkezett az önmagukkal való szembesülésnek és a végső megtörésnek az ideje. Az előadás utolsó jelenete már önmagában katartikus, de a díszlet ehhez is hozzátesz: a fentről végzetes nyílesőként hulló virágok a kertbe virágokat ültetni tervező Natasára emlékeztetve zárják le a darabot, és pecsételik meg a testvérek sorsát visszafordíthatatlanul.

A Hatházi Rebeka nevéhez fűződő jelmezek, és főként azok színei szintén nagyon beszédesek. A kosztümöket négy jellegzetes, de mindenképp ridegséget tükröző, illetve egy oda nem illő, kirívó színből alkotta meg a tervező: különböző piszkoszöld árnyalatok, fekete, fehér, fakó szürke és élénk rózsaszín. A katonák, Kuligin és Andrej az előadás nagy részében majdnem tetőtől talpig a zöld különféle, de leginkább piszkos, fakó árnyalatát hordják, aminek nagyon érdekes és nagyon különböző, egymást ki nem záró értelmezései lehetségesek. Részben éretlenséget, naivitást igyekszik tükrözni (például Kuligin esetében), de jelentheti a reményt is, a vigasságot hozó katonák és Andrej esetében, és a nővérek részéről az álarcosbál ideje alatt. Ugyanakkor a penészre is emlékeztethet, a lebontás, a toxicitás és ennek egyre fokozódó térhódítása nem áll távol a csehovi karakterektől sem. Az Olga és Mása által viselt fekete egyértelműen a gyászt szimbolizálja, a két nővér helyzete a fiatal Irináéhoz képest valóban jóval reménytelenebb, de jelzi világtól való elfor-

dulásukat, mélységes keservüket is. A fehér főként Irinához köthető (bár időnként más szereplőkön is megjelenik), ártalmatlanságát és egyszerűségét, tisztaságát fejezi ki. Natasa a darab elején és végén szintén zöld ruhában van, de az álarcosbál közben és a tűzvész után hosszú, élénk rózsaszín hálóinget visel: pont azon néhány jelenet erejéig, amíg öncélú dominanciájának legsúlyosabb döntéseit meghozza. Az öreg Anfisza és a félig süket Ferapont változatlan színe a jellemtelenséget, unalmat és semlegességet kifejező szürke. A nővérekkel és ruháikkal kapcsolatban fontos megemlíteni, hogy bár az előadás közepe táján, a reménykeltő álarcosbál ideje alatt zöldet is viselnek, a mű végére mindhárman visszatérnek a kezdeti színekhez, ám az öltözetek ekkor már jóval letisztultabbak, nincsenek tüll elemek és ezüstös gombok, inkább komolyságot és komorságot tükröznek.

A muzikalitás a drámában is fontos szerepet játszik, a testvérek műveltsége ugyanis legfőképpen ebben nyilvánul meg. A zene a színműben minden esetben indokolt, funkciója az önkifejezés: kivétel nélkül az őszinte és mély érzelmek szublimálásához van kötve – s ez remekül harmonizál a zongora központi szerepével. A szerzemények tükrözik a szereplők legkeservesebb és legvígabb pillanatait egyaránt. Az előadás zeneszerzője, Cári Tibor érdeme, hogy a megszólaló dallamok minden esetben hozzáadnak a színműhöz, és összhangban vannak a cselekménnyel. Az előadásban visszafogott mollos hangzás uralkodik – a Csehov-drámához egyébként tökéletesen illeszkedve –, legmarkánsabb kivételt ez alól a nővérek reményteli Moszkva-variációja képez, amely az első felvonásban kétszer hangzik el. A hangszereken maguk a színészek játszanak, ami közvetlenné és hitelessé teszi a művet, a zene szerepének sokszínűségét pedig a különféle hangszerek biztosítják: a darabban a zongorán kívül megszólal még a nagybőgő, a tuba, a gitár és a harmonika is.

A szabadkai Népszínház Magyar Társulatának *Három nővér*-előadása tehát minden szempontból a dráma kiváló feldolgozása, melynek összszetett felépítése megőrzi a csehovi elgondolást, ugyanakkor a zárójelenettel – mondhatni váratlan fordulatot véve – aktualizálja azt, s tágítja értelmezési lehetőségeit. A rendezés és a dramaturgia tovább sűríti az eleve nagyon komplex művet, elemzése messze nem merül ki az ál-

talam relevánsnak vélt és fentebb taglalt szempontokban. Az előadás megvalósulásához szükséges különböző művészeti ágak szálai – melyek egyébként önmagukban is sokat elmondanak – összefonódnak, és közösen egy olyan ideális egészet alkotnak, mely a szükségesnél nem ad sem kevesebbet, sem többet.

A Kosztolányi Dezső Színház Puskás Zoltán által rendezett *A három nővér* című előadását szintén a dráma ihlette, ez a mű azonban egészen más témát dolgoz fel. Góli Kornélia, a dramaturg teljesen új perspektívából közelíti meg a tragédiát: az előadás szakít az alapmű kontextusával, nyelvével és értelmezési lehetőségeivel, és különleges interpretációjává válik a csehovi létszemléletnek.

A transzneműség tematikájára épülő előadás lényegi eleme, hogy a három női karaktert férfi színészek keltik életre: Olga szerepében Mészáros Gábort láthatjuk, Mását Kucsov Borisz alakítja, Irinát pedig Búbos Dávid formálja meg. A színpadi adaptáció ugyan viszonylag nagyban eltér a drámától, mégis erősen jelen van benne a tehetetlenség és a sodródás mint az ember előrehaladását és fejlődését megakadályozó, legyőzhetetlen tényezők. A mű cselekményét nagyon nehéz lenne összefoglalni, hiszen – szemben az eddig elemzett, eseménydús előadással – a Kosztolányi Színház produkciójának jóformán nincs cselekménye. Ez hatalmas eltérést jelent az alapműtől, melyben a tehetetlenség a történet dinamikájának ellenére van jelen.

A három nő biológiailag férfinak született, s az előadás során epizódokra bontott dialógusban tárgyalják a transzneműség nehézségeit és szépségeit. A párbeszédeket a fény (Majoros Róbert) és a zene (Erős Ervin, Klemm Dávid) különíti el egymástól. Két jelenet között félhomály uralkodik a színpadon, közben virtuóz, hátborzongató és misztikumot sejtető zene hallatszik. A szereplők környezete is egészen más, mint a darabból ismert nővéreké, érezhetően nem a cári orosz társadalomban élnek arisztokrataként, a darab sokkal inkább a jelenkorban játszódik. Helyileg nem beazonosítható a közeg, de a nagyvárospátosz ez esetben is releváns elem – a Moszkva-motívum egyébként szándékosan kimarad a műből, pont azért, hogy azt el lehessen vonatkoztatni az eredeti elgondolástól. A nyelvi utalásokból, némely színészi gesztusból és szö-

vegrészletből azonban sejthető a vajdasági kontextus. Az előadás nyelve a hétköznapi regisztert idézi, helyenként ironikus elemeivel természetes hatást kelt, és ami a legfontosabb, a dráma szövegének nyelvezetével szemben nagyon mai, élő és autentikus.

A transzneműségen keresztül az előadás erőteljes társadalomkritikát fogalmaz meg a képmutatással, a tolerancia hiányával, a diszkriminációval és az ebből következő erőszakkal kapcsolatban. A rendezés az identitás relevanciáját helyezi előtérbe, melynek felvállalása híján a nővérek tehetetlenné, helyzetük pedig reménytelenné válik. Ezen kívül felhívja a figyelmet az alkoholizmus problémájára is azzal, hogy a nővérek keserves gondolataikat konyakkal öblítik le, illetve rámutat a hátrányos helyzet, a stigmatizált kisebbség és az alkoholizmus összefüggésére. Az italozgatás előrehaladtával a nővérek megrészegülnek, a vulgaritás egyre gyakoribb lesz, és az emberi méltóság helyét a primitivitás kezdi átvenni. A három nővér önkívülete és keserű vigadása párhuzamba állítható a dráma álarcosbál-jelenetével és a tűzvésszel, az elnémulást megelőző fergeteggel. A test poétikája verbálisan és performatívan is hangsúlyos az előadásban, eleinte a szépség visszafogott dicsérete hangzik el, majd a mű végén a színészek a színpadon cserélik át férfi öltözetüket nőire, ezzel pedig a test közvetlenül is megérkezik a előadásba. Az átöltözés a transzneműség nyilvános felvállalását jelenti – a zárójelenet azonban messze nem az önazonosság nyugalmát tükrözi, sőt, ez az előadás legkomorabb része, ekkor éri el ugyanis a csúcsot a csehovi dráma filozófiája.

Mivel a műben szereplő Olga, Mása és Irina csak helyenként felel meg a dráma karaktereinek, és bár az adaptációban a három szereplő rendelkezik egyéni vonásokkal, de azok szinte irrelevánsak a kollektív érvényesülés perspektívájából, a színészi játékot is más szemszögből kell megközelíteni. Mészáros Gábor az életből kiábrándult, idősödő, szürke életet élő nővér nyugalmával és már szinte ijesztő dühkitörésével remekül alakítja Olgát, Mása szerepében Kucsov Borisz titokzatos, elégedetlen művész, akinek elveszettség és meg nem értettség sugárzik a lényéből, a legifjabb nővért játszó Búbos Dávid szemeiből pedig visszaköszön Irina reményteljes jövőképe, az esetlegesen megváltást nyújtó munkába és

szerelembe vetett hite. A három karakter szinte egybeolvad, eszmefuttatásaikat akár monológként is lehetne értelmezni. Mindhárom színészről megállapítható, hogy az alapjellemeket – vagyis a valódi önmagát felvállalni a társadalmi megbélyegzés miatt nem képes, alkoholista, de a saját gyötrelmein nevetni még mindig hajlandó transznemű nők – szerepét remekül elsajátították. Mozgásuk, megjelenésük, beszédük nem mondható femininnek, a nőiességet a férfi színészek a kisugárzásukkal érik el. A vontatott beszédtechnikát időnként félbeszakítja egy-egy heves felindulás, de a közömbös hozzáállás – egy adott pontig – állandó, a színészek még a meglepettséget is közönyösen adják elő. A játék egyik legrelevánsabb eleme a színészek mozgása, melynek mértéke kifejezi a nővérek belső állapotát – ami valójában összhangban van a feldolgozott drámával. Az előadás első felében a színészek foteljeikben ülnek, és csak minimális keretek között mozdulnak meg: ez az elmélkedésnek és a tehetetlenségnek megfelelő állapotot biztosít. A legtöbb mozgást a részegeskedő jelenetek követelik meg, ezek a mozdulatok kivétel nélkül ügyetlenek és nem vezetnek célra, ugyanakkor ezzel párhuzamosan, szintén az előadás ezen szakaszában valósulnak meg a mozgás szempontjából legvisszafogottabb helyzetek is: a földön való kúszás, fetrengés és mozdulatlan fekvés hátráltatja a haladást. A darab végén, a zárójelenetben a nővérek némán visszaülnek helyükre, oda, ahonnan elindultak.

A díszlet és a jelmez különösen esztétikus, s ez szintén a rendező, Puskás Zoltán érdeme. Ami a színeket illeti, fekete és ezüstös, világos szürke az összes megjelenő árnyalat, ezekből merít mind a díszlet, mind a jelmezek. A két szín hidegséget és egyszerűséget, eleganciát és komolyságot hordoz magában. A díszletet mindössze a három ezüst függőfotel – melyekben a színészek az előadás nagy részét töltik – és a földre szórt törtfehér apró kavicsok jelentik. A fotelek kétségtelenül nagyon látványosak és dominánsak, mindemellett szimbolikájuk sem elhanyagolandó: a három, vízcseppre emlékeztető alakkal rendelkező fotel formája és gömbölyűsége a nőiességre és a testiségre enged asszociálni. A három jelmez szinte egyforma, fekete nadrágból, díszes zakóból és oroszos usánkából áll. A zakók finoman kidolgozottak, ezüstös ornamentikájuk

szintén hangsúlyozza a nőiességet. Az előadásban ezen kívül szimbolikus jelentése van a kolbászoknak is, melyeket a nővérek a tébolyt és a ruhaváltást megelőzően esznek – ezzel elpusztítják a férfiasságot annak reményében, hogy ennek eredménye identitásuk teljes kibontakozása lesz. A második, már női jelmezt egy egyszerű, hosszú, fekete ruha és az ahhoz tartozó fekete fátyol alkotja. Mindezt egy szemeteszsákból veszik elő a nővérek, ami utalhat az identitás felvállalásának következményeire, illetve a felvállalást követően a szereplők további tehetetlenségére.

A Kosztolányi Dezső Színház Csehov-feldolgozása kísérletező és újító, tematikailag nagyon gazdag, mindemellett a látvány szempontjából visszafogott, és pont ezért kiemelkedő. Bár fő témája a transzneműség és a tehetetlenség, számos más, igen fontos témába is belenyúl. *A három nővér* egy igazi társadalomkritika, ami, bár az alapműtől távol áll, az időnként felbukkanó csehovi elemek, esetleg szövegrészletek mégis nagyon jól funkcionálnak benne.

Mindkét előadás remek és nagyon összetett feldolgozása az alapműnek. Míg a Népszínház előadásában ez az összetettség a különféle színházi elemek (a színészi játék, a tér kihasználása, a mozgás, a díszlet, a jelmezek és maszkok, valamint a zene) összefüggésének köszönhető, a Kosztolányi Színház produkciójának tematikai gazdagsága az, ami a komplexitásért felel. A legtöbb átfedés a két alkotásban értelemszerűen azokban a jelenetekben mutatkozik meg, melyek esetében a Kosztolányi Színház előadása nem, vagy csak részben, formailag tér el az eredeti, csehovi elgondolástól. Van azonban valami, ami – igaz, hogy csak nagyon közvetetten, de – szintén megjelenik mindkét feldolgozásban, a drámában viszont nem szerepel: a vajdasági vonatkozás. Ez az előbbi előadásban a homok szimbólumán keresztül artikulálódik, utóbbiban viszont ennél is megfoghatatlanabbul, a nővérek mentalitásában, a párbeszédekben felvázolt életkörülményekben sejthető az alkotás kötődése térségünkhöz.

Az alapvető és legfontosabb különbség a két előadás között tehát az interpretáció, a dramaturgia. A Népszínház produkciója egy jóval hagyományosabb megközelítése az alapműnek, míg a Kosztolányi Színház nagyon egyedi módon dolgozza át azt. Előbbinek lételeme a cselekmény, a szereplők tehetetlensége a történet előrehaladtával bontakozik ki, ezzel

ellentétbe állítva az emberi élet és az idő megakadályozhatatlan folyását a Prozorov-ház fejlődésképtelenségével. Utóbbiban nincs szükség valós cselekményre ahhoz, hogy a semmittevés legyőzhetetlen hatalma megtörje a nővéreket. Ha a két alkotás központi motívumainak kontextusától eltekintünk (gondolok itt elsősorban a nővéreken kívüli szereplőkre és a Prozorov-ház különböző eseményeire, valamint a transzneműségre), és csak a nővérek és a tehetetlenség viszonyát vizsgáljuk, akkor a két előadás egy olyan fiktív kapcsolata is lehetségessé válik, amely szerint a nővérek lélekállapota és -fejlődése (már amennyire egyáltalán bárminemű fejlődésről beszélni lehet) a Népszínház feldolgozásában kezdődik, és a Kosztolányi Színházában folytatódik, illetve ér véget.