

A talált tér variációi

DOI: 10.46522/S.2023.S1.7

IZSÁK-SZŐKE Dalma-Zsuzsanna

PhD student, University of Arts Târgu Mureș
szokezsuzsa94@gmail.com

Abstract: Variations of the Site-Specific

In my paper, I examine the variations of site-specific space. I make an attempt to formulate and describe how the performances taking place in site-specific space differ and what types of found spaces exist within a broader found space, also, how the viewer's dialogue with the space develops, what other found elements can be observed, and what kind of communication they can create with them. I observe the extension of the environment and sound effects of the space and the development of its dialogue beyond that. Through the analysis of three performances (Maruša Kink's "Three Sisters" in Ljubljana, Krisztián Kiliti's "Trei surori" in Chișinău and István Albu's "Három nővér" in Gheorgheni) I examine the variations of the found space and the development of its dialogue with the viewer's space and the extension and expansion of the environment and sound effects of the space.

Key words: *found space, site-specific, variations, Three Sisters, extension of the found space.*

Dolgozatomban a talált tér variációit vizsgálom. Kísérletet teszek annak a megfogalmazására és leírására, hogy miben különböznek a talált térben játszódó előadások, milyen típusú talált terek vannak a talált téren belül; a néző térrel való párbeszéde hogyan alakul, illetve milyen más talált elemek figyelhetőek meg, és azokkal milyen kommunikációt tudnak létrehozni. A tér környezetének, hanghatásainak meghosszabbítását, azon túlmutató párbeszédének kialakulását figyelem meg. Ennek leírásához és értelmezéséhez Richard Schechner *environment theater* fogalmának meghatározását veszem alapul, amely szerint a nemkonvencionális terekben játszódó előadásokon a tér körülöleli a nézőket, így a nézők és a játékosok egy térben helyezkednek el, előadó és befogadó egyaránt (Schechner, 1973, 2–3); valamint Arnold Aronson „körülvevő” vagy „körülölelő” színház (Kiss, 2019, 36) terének értelmezését, amelyről akkor beszélhetünk, ha az a színházi forma szakított az egyfókuszú, frontális nézőtérrel, vagyis a perspektivikus látókörrrel.

Dolgozatomban a *Három nővér* három színrevitelét – Maruša Kink ljubljana, Kiliti Krisztián kisinyovi és Albu István gyergyószentmiklósi, Figura Stúdió Színház-beli rendezését – elemezve vizsgálom meg a talált tér variációit és a néző térrel való párbeszédének kialakulását, illetve a tér környezetének, hanghatásainak a meghosszabbítását, kitérítését.



Vizsgálatomat Maruša Kink ljubljanoi *Három nővér*-rendezésével kezdem. A rendezőnő szlovén származású, és eleinte színészként, majd rendezőként végzett a ljubljanoi Színház-, Rádió-, Film- és Televízió-tudományi Akadémián. Művészeti vezetője a Margareta Schwarzwald Intézetnek, amely „egy független színházi társulat, ahol nemcsak előadásokat rendeznek, hanem más kulturális élő eseményeket is” (Anon., é.n.). *Three Sisters* című előadása a mesteri diplomamunkáját képezi, és 2015. október 1-én mutatták be.¹ „Ha nincs igazi élet, az ember délibábból él” (Anon., é.n.) – ez a csehovi idézet fémjelzi Maruša Kink *A három nővér* című előadását. Szinopszisában a rendezőnő leírja, hogy produkciójukban azt a kérdést kívánják megválaszolni, hogy a jelen idő számunkra, napjainkban mit jelent. Mit jelent a jelen idő egy olyan drámában, amely az időről szól? Az irónia abban rejlik, hogy felgyorsult napjainkban már egyre kevesebb időnk marad, és sosem a jelen időt éljük meg, hanem állandóan máshová vágunk.

Előadása talált térben játszódik, pontosabban egy vasútállomás melletti elhagyott műhelyben, amelyben régebb az elromlott mozdonyokat javították. A vonatállomás, a vonat zakatolása és hangja szépen egybecseng mindezekkel a gondolatokkal, hiszen a vonat hallatán eszünkbe jut az utazás, az elvagyódás, az újnak a lehetősége, a valamitől való elszakadás, az elmúlás. Kink előadásában mindezek az asszociációk előjönnek olykor-olykor, amikor a műhely mellett elmegy egy vonat, ami az előadás során többször is előfordul. A rendezőnő arról számol be,² hogy kiszámíthatatlan volt a vonatok érkezése, elhaladása, emiatt azt az instrukciót adta a színészeknek, hogy az előadás bármely pontján, amikor hallják a vonat zakatolását, álljanak meg, nézzenek arra, ahonnan jön a hang, és gondolják azt, hogy ez az ő Moszkvájuk.

A tér, amint fentebb is említettem, egy elhagyott műhely, amely régebb az elromlott mozdonyok javításának helyszínéül szolgált. Üveges falakból áll, aprón kockázott, egyes ablakszemek ki vannak törve és fehér falemezekkel vannak helyettesítve, egyeseken festés látszik, kintről graffiti-szerű felirat. Középen látható egy nagy és magas, kétszárnyú üveges kapu. Az előadást hat színész játssza, akiket már a legelején mind láthatunk, a térben járkálnak, tesznek-vesznek, készülnek. A térben fehér

¹ Átírás és fordítók: Maruša Kink és a csapat. Rendező: Maruša Kink. Dramaturg: Nika Leskovšek; Dízlettervező: Tina Bonca, Maruša Kink és a csapat. Jelmeztervező: Tina Bonca. Szereplők: Matija Vastl, Daša Doberšek, Lucija Tratnik, Danijel Bogataj, Aja Kobe, Jure Kopušar.

² “It was staged in a former workshop where the trains were taken to be repaired. The actual place is right besides one of the train routes that is still in use. The trains that went by were quite loud. Some of the trains were on schedule, others were not. There was no way of knowing when one of them would appear. It seemed to me that kind of goes well with the show, so I told the actors to stop whatever they were doing no matter where the play is, and just stare at the train as it goes by. And think of their Moscow. When it has passed, they would resume with the scene. It gave the performance a very intimate and almost transcendent layer, which no one could predict.” (Kink, 2022)



asztalokat, székeket, két fotelt, egy hosszú fekete anyaggal bevont padot, kanapét, fogast, sok falhoz felállított léceket, egy tükrös komódot, egy fehér táblát láthatunk, középen piros zsinór lóg, jobb oldalt zongora, letakart felületek, mindez teljes káoszban elhelyezve, nincs berendezettségre utaló érzete a nézőnek. A fényforrást a plafonon látható ipari lámpák (amelyekből nem mindegyik ég), kétoldalt belógó neonfények és a beszűrődő természetes fények adják. A nézők előtt elektromos melegítő van. A tér látványa eszünkbe juttatja a festőműhelyek terét vagy a raktárhelyiséget, mivel a térben valójában nincs semmilyen olyan eszköz vagy emelő, ami arra utalna, hogy ez valamikor egy mozdonyserelő műhely volt. Azt, hogy régen mire szolgált ez a tér, az ott lakók tudják, számukra bír jelentőséggel.

Minden nagyon természetesen indul, a színészek, vagyis az emberek³ készülnek, a teret rendezik, kávécsészét hoznak be, hátul kávé főznek, a többiek helyet foglalnak: van, aki kényelmesebben, van, aki a nézőknek hátat fordítva, csendes-nyugtató zene szól. A nézőket ilyenformán vezetik be az előadás idejébe, vagyis a jelenbe. Megkérdik a nézőktől, hogy valaki kér-e kávé (van, aki kér), tejjel vagy tej nélkül? Ezáltal is bevonva a nézőt, úgy, hogy nem érzik erőltetettnek, hanem nagyon természetes módon történik meg a bevonás. A kávé mellé rá is gyűjthetnek, akik meg nem dohányoznak, azok is a közösség részévé válnak a füst által, a frissen főtt kávé illatával. A tér aronsoni értelmezése alapján így válik „körülvevő” vagy „körülölelő” színházi térre. Mindeközben megnyitják a teret, a kaput kinyitják, ezáltal perspektivikusan megnő, meghosszabbodik a tér, olyan hatása van az útnak, mintha a vonatsíneket néznénk, amelyek egy bizonyos távolságból úgy tűnnek, mintha a távolban találkoznának. Érzékelhető, hogy a színészek térben való elhelyezése több síkon működik. Már az első pillanatokban látható, ahogyan le van választva a fekete pad, amely a nézőkhöz a legközelebb van elhelyezve – ez az első sík. Egy második sík az, ahol a fehér székek vannak elhelyezve, a harmadik a fotelek, a negyedik a kanapé, az ötödik a fehér nagy asztal és a tábla, a hatodik a kapu.

A párhuzamos síkokon elhelyezkedő színészeket figyelve, a „megfigyelő szeme” közben egy olyan kamera lencséjévé válik, amely a távolságot, a kép erősségét, a felvétel szögét, a mozgást és a nézőpontot realizálja: az olyan beállítás módoknak, mint a közelkép, a totál, a panoráma filmszerű hatásait itt a képkompozíció és a megvilágítás arányai váltják ki” (Finter, 1985). A rendezés filmszerű hatásai- képkompozíciói nem véletlenek, hiszen a rendező színésznőként is dolgozik, és filmekben is szerepelt – ahol a filmszakma sajátosságait, látásmódját eltanulhatta –, másrészt Csehov drámai világának jellegzetességéhez hozzátartozik „a széttöredezett harmóniájú világ” (Bognár, 2016, 93), ahol a szereplők elbeszélnek egymás mellett, nem hallják meg a társukat, így nem tud létrejönni két vagy több ember között párbeszéd. Ez a fajta egymás melletti

³ Embereknek nevezem őket, mivel a jelmezük nem Csehov-korabeli, hanem a nézők öltözetéhez hasonló. Mindennapi embereknek néznek ki, ami a rendezés célja is egyben. Időben és korban minél inkább a jelenre összpontosít és a jelenidejűséget hangsúlyozza, ezáltal közelebb hozva a nézőket a szereplőkhöz, azok problémáikhoz.



elbeszélésnek a térben való rendezői megkomponálása, több síkon, párhuzamosan elhangzó beszédek leválasztása bravúros ötletnek bizonyul. Ekképp tud a néző közelképként fókuszálni egy-egy szereplőre, majd felváltja egy totálkép, olyankor, amikor a tér első síkján hangzik el beszéd, majd a leghátsó síkon, az előadás legvégére egy panoráma alakul ki, amikor minden síkon párhuzamosan hangzanak el a beszédek, amelyek mintegy kész szimfóniává alakulnak (erre később kitérek).

Mind a hat szereplő külön síkon foglal helyet, kivéve Mását és a zenészt – aki néha Andrej is –, ők a kanapén ketten ülnek egy helyen és füttyülnek, Irina a haját fésüli, mind külön szigeteken léteznek, miközben Olga legelől beszél. A látszólagos párbeszédék és találkozások térbeli elhelyezkedésük által jön létre, vagy gesztusok által. Egymáshoz közel ülnek, egymás mellett foglalnak helyet, a széket közelebb húzzák, vagy a beszélgetőtárs felé fordulnak, és figyelnek egymásra. Azok a szereplők, akiknek fontosabb mondandójuk van, az első síkon helyezkednek el, és a padon ülve beszélnek, sokszor a nézők fele fordulva és nekik magyarázva, azzal a szándékkal, hogy minél inkább az élő beszédhez hasonló természetességgel működjön a kommunikáció a nézőkkel, ezáltal bevonva őket, és cinkostársként kezelve.

A szereplők közötti kapcsolatok bizonyos jelenetek kapcsán alakulnak és válnak egyértelművé a nézők számára, ugyanígy az, hogy épp ki kicsoda, ki játssza Mását, Olgát, Irinát, Andrejt stb., folyton változik, és csak a jelenetek alatt lehet rájönni, hogy épp melyikük ki. Az előadás elején három nőt és három férfit látunk, nem tudjuk, ki milyen szerepet játszik, ezért is írtam fentebb, hogy embereket látunk és nem szerepekbe bújít színészeket, ezáltal is törekedve a mindennapi élet érzetének a megteremtésére. Embereket látunk, akik mi magunk is lehetnénk, emiatt nincsenek katonai öltözetben, nincsenek rangok, nem Csehov korabeli jelmezekben járnak, hanem a mindennapok öltözetében. A nézőben olyan érzést kelt mindez, mintha nem lenne lényeges, hogy ki kicsoda, ki milyen kapcsolatban áll a másik szereplővel, az a fontos, hogy együtt megteremtődjön egy hangulat, atmoszféra, egy időbeli érzékelés, amellyel mind együtt tudunk lélegezni.⁴

A párbeszédék egymásra tevődnek, így nem igazán vehető ki a konkrét beszéd és annak értelme, viszont a hangzása zenévé alakul, olyan, mintha szólamokat énekelnének, vagyis mondanának. Ettől az előadásnak lesz egy különleges hangzása és zenei világa, amely időtlenné alakítja a jeleneteket. Az előadás előrehaladtával egyre

⁴ Cristina Modreanu írása a Temesvári TESZT-en látott előadás kapcsán: „În acest spectacol creat de regizoarea Maruša Kink, actorii par că se gândesc în timp real la personajele lor, joacă simultan în colțuri diferite ale spațiului scene care în piesă se succed sau se desfășoară în altă ordine, își schimbă personajele între ei sau împrumut doar unele replici, bazându-se pe memoria culturală a publicului care e lăsat să-și clerifice singur relațiile dintre personaje, dacă ține neapărat. Ce vrea spectacolul în primul rând – și ce reușește extraordinar – este să imprime o atmosferă, să creeze o stare, să ne apropie de niște oameni care se gândeau la noi, cei de azi, pe peste 100 de ani, ca la niște posibili parteneri de conversație, unii care vor trăi acea viață fericită care lor le scapă printre degete.” (Modreanu, 2018)



több ehhez hasonló egymásra beszélés figyelhető meg, viszont nem csak a beszéd, hanem néha az élő vagy a hangszóróból hallható zene és a csend is egymásra tevődik és párhuzamosan létezik. A vonatok zaját hallhatjuk az előadás bizonyos pontjain, ám nem kiszámítható az érzésük, mivel a pontos menetrendet a színészek nem tudhatják előre. Amikor elrobog egy, a színészek megállnak, és csendben figyelik a zajt. Lényegtelen, hogy az előadás mely pontján tartanak, mindig megállnak, és fülelnek a külső tér zajaira. A néző a hangokból megállapíthatja, hogy gyorsvonat ment el, személyszállító vagy tehervonat – olyankor, amikor gyorsvonat megy el, hangos zakatolást lehet hallani, amikor tehervonat, akkor lassú sisegést. Egyszer az elhaladó mentő hangját is lehet hallani. A mindennapi tárgyak, a kávéscsésze, a kitöltött kávé csörgedezése, a kanál csengése, ahogyan nekiütődik az üvegcsésze falának, a cipő kopogása a betonon, mindennapjaink zajai ebben a térben felerősödnek, és meghalljuk. Az előadás elején a szereplők csendben végzik dolgukat, ezért minden nesz, zaj, csörömpölés felerősödik, a néző meghallja, és figyelmes rá. Ezt a fajta hangburkot, ami a nézőt körülveszi, „körülöleli”, Aronson meghatározása alapján nevezhetjük talált környezeti hangoknak. Ezáltal nemcsak a talált tér lehet „körülölelő” vagy „körülvevő”, hanem a tér környezetében levő hanghatások, hangburok is.

Az előadás legvégén a hangzásvilág, amikor mindenki egyszerre beszél, és a zene is rátevéődik, teljes szimfóniává alakul, „polifonikus műalkotás jön létre, ahol a magányos szövegek együtt, zárt kompozícióként képesek megszólalni” (Bognár, 2016, 94).

A csehovi világra jellemző ez a fajta kommunikáció, az egymás melletti elbeszélés, egyszerre beszélés, a látszólagos kommunikáció, amely valójában monológ,

[...] de a dialógus súlytalan, mint ama fakó alapszín, melyből a replikáknak álcázott monológok színes foltokként emelkednek ki, mivel ezekben a monológokban a darab egészének értelme sűrűsödik össze. Ezek a rezignált önelemzések, melyeket szinte minden szereplő külön-külön önt szavakba, ezek éltetik a művet – a mű pedig voltaképpen miattuk íródott. Egyikük sem monológ a szó hagyományos értelmében. Nem a helyzetből, hanem a témából erednek.

Szondi, 2002, 38

Kink előadásában tudatosan használja az egymás melletti elbeszélést. Ezek azok a jelenetek, amelyek az eredeti szövegben más helyiségben történnek, vagy párhuzamosan egymásra tevődnek két külön síkban. Nem értjük tisztán mindazt, amit mondanak, se egyik párost, se a másikat. Ilyenformán kerülhetünk – nézőként – közel és érthetjük meg a szereplőket, hogy ők valójában miben vannak, és mivel szembesülnek, vagyis a társak meg nem értettségét és azt, hogy társaságban is magányosak vagyunk.

A következőkben részletesebben kitérnék a szerepcserékre. Az előadás elején látjuk a hat színészt, majd lassan az előadás előrehaladtával felismerjük a három színésznő közül, hogy melyikük Olga, Mása és Irina. A három fiú közül a zenész, sok helyzetben ő zenészként van jelen, néha Andrej szerepében. A színész, aki a kávéét kínálja a nézőknek, eleinte Andrej, majd Mása férje, Kuligin. A harmadik férfiszereplő eleinte



Andrej, majd Versinyin, a végén Kuligint is játssza. A színésznő, aki Olgát alakítja az elején, fogja Natasát alakítani, az ő szerepcseréje a leglátványosabb. Olgaként világos színű farmernadrágot visel, magas sarkú szürke cipővel és egy hosszabb szürke kardigánnal, haja hátul a tarkóján kontyba van kötve. Natasa megérkezésekor – mindez a nyitott kapuban történik, ahol ellenfényben van, emiatt leginkább a sziluettjét láthatjuk – durva rockra vált át az addig nyugodt, csendes zene, a haját kibontja, a kardigánt ledobja magáról, alol fehér ruhát és felette egy hosszú, vastagabb fehér pulóvert visel, majd úgy jön előre, mintha egy divatbemutató kifutóján volna, és egyenest az ünnepelthez megy. Bemutatkozik, megöleli, megpusztilja, majd a többieket is ugyanígy üdvözli, aztán Andrejhez megy – most a zenész alakítja Andrejt –, és mint aki a ház úrnője, letámadja, és szeretkezni kezdenek. Mása itallal kínálja, amit Natasa a földre önt, ezzel a gesztussal nyilvánvalóvá válik a néző számára, hogy a nővérek és közte nem lesz egy felhőtlen kapcsolat, illetve előrevetíti a ház úrnője státuszát.

Az új felvonás kezdetét Natasa gesztusa jelzi. A kanapéről elvesz egy párnát, és beteszi a pulóvere alá, jelezvén, hogy állapotos. Leül a kanapéra, most a mellette ülő Andrejt az eddig Kuligint alakító színész játssza.

A szerepcserék legtöbb esetben láthatatlanul történnek meg, Natasa átalakulása a leglátványosabb. Az Andrejek közti szerepcserék közül az egyik legszebb az, amikor Natasa és Andrej veszekednek, majd Natasa otthagyja egyedül Andrejt, aki a kanapén szemben a nézőkkel ül, egy másik síkban a zenészt láthatjuk, aki a fotelben háttal ül, elkezd hegedülni, és ezáltal veszi át Andrej szerepét. Azzal a fájdalommal és csalódottsággal szól a hegedű, ahogyan a kanapén ülő alakot láthatjuk.

Szerepcserének nevezhető az állatfejek, állatmaszkok feltétele is. Először a szarvasmaszkkal alvó szereplőt láthatjuk, majd Natasán kívül, aki mindeközben átöltözik, a többiek is állatmaszkot tesznek – róka, egér, malac és pingvin. Mind az öt állatmaszkos színész a nézők előtti padra ül le a nézőkkel szemben. Egy kritikában arról írtak, hogy amint a jövőről kezdtek filozofálni,⁵ állatmaszkokat tettek fel.⁶ Miért csak

⁵ „Versinyin: Hát akkor? Ha teát nem adnak, legalább filozofáljunk. / Tuzenbach: Rajta. Miről? / Versinyin: Miről? Mondjuk, álmódzunk... Például arról, hogy milyen lesz az élet utánunk, két-háromszáz év múlva. / Tuzenbach: Hát milyen? Az utánunk jövök léggömbökön fognak repülni, a ruhák megváltoznak, talán felfedeznek és kiművelnek egy hatodik érzéket, de az élet csak ugyanolyan marad, mint most: nehéz, titkokkal teli és boldog. És ezer év múlva is sóhajtoznak majd az emberek, hogy »De nehéz az élet!«, és akkor is félni fognak a haláltól és nem akarnak meghalni. / Versinyin (elgondolkodva): Hogy is mondjam csak? Én azt hiszem, hogy apránként mindennek meg kell változnia a földön, és már változik is, itt a szemünk előtt. Kétszáz, háromszáz, vagy végső soron ezer év múlva – nem az időpont a lényeg – új, boldog élet jön el. Ennek mi már természetesen nem leszünk részesei, de most ezért az életért dolgozunk, hát szóval: szenvedünk, mi hozzuk létre – és ez a mi létezésünk egyetlen célja, ha úgy tetszik: boldogsága. (Mása halkán nevet.)” (Csehov, 1994)

⁶ „When the performers decide to philosophize about the future, for example, they put on animal masks.” (Crnović, 2017)



álarc mögött tudnak beszélni a jövőről? Csehov eredeti szövegében folyton a múltról és a jövőről beszélnek a szereplői, így elfelejtene a jelenben élni és létezni. Kink rendezésében az a cél, hogy a jelent éljék meg a szereplők és a nézők, viszont a jövőről álarcokban beszélnek. Csehov szereplői a jelenbeli nem akarnak szembesülni, míg Kink rendezésében a jövővel.

Az előadás végén Natasa teljesen átveszi a tér fölött is az irányítást, elkezd takarítani fekete kesztyűben, az asztalok tetejére helyezi a székeket, mint a vendéglőkben vagy a kocsmákban zárás után. A tér közepén a belógó vörös zsinór valójában egy hinta zsinórja, amelyen Natasa hintázik mindaddig, amíg a többiek eltűnnek, elszaladnak. Úgy tűnnek el a távolban, ahogyan a párhuzamos síneket nézzük, és a végén összefutnak. A végén Natasa is elhagyja a teret, egyedül a nézők maradnak a térben a zenével, amely egy idő után zajra hasonlít. A tágra nyílt kapu, az eltűnő színészek, a nézőknek a térben maradása ürességet hagy maga után, magányt, elmúlást, ahogyan az elmenő vonatok zaja is ezt erősíti.

A továbbiakban kitérnék Kiliti Krisztián *Trei surori* című rendezésére, amelyet a kisinyovi Luceafărul Színházban vittek színre, bemutatója 2022. június 5-én volt.⁷ Ez volt a rendező magiszteri első év végi vizsgaelőadása.⁸

Kiliti Krisztián *Három nővér*-rendezése Irina születésnapjára⁹ hívja meg a nézőket, amely napon az egy éve elhunyt papa halálának évfordulója is van. Egy év gyász után végre ünnepelhetnek, viszont mielőtt elkezdődne az ünnepség, előbb a mindennapi rituálén kell részt venni – a papa síremlék helyett egy elültetett fát kapott,¹⁰

⁷ Rendező: Kiliti Krisztián. Fordító: Raluca Rădulescu. Átdolgozás: Kelemen Roland és Kiliti Krisztián. Zene: Dumitru Seretincan. Látványtervező: Szőke Zsuzsi. Szereplők: Ion Liulică, Liuba Roman, Irina Vacarciuc, Maria Anton, Marina Rotaru, Ion Jitari, Radu Canțar, Andrei Suveică, Iulian Burciu, Victor Triboi, Vitalia Grigoriu, Oleg Lungu.

⁸ Az előadás nagyon nehéz időszakban jött létre, az ukrán–orosz háború ideje alatt. A veszélyeztetettség foka magas volt, hiszen pár kilométer választotta el Kisinyovot a háborútól. Az előadást egy évvel korábban egyeztették le, így akkor nem volt semmi akadálya, hogy Csehov *Három nővér*-ét vigyék színre. Egy fél évre rá viszont kérdőjelessé vált, pont a háború kitérése miatt. A színház miért akar Csehov-előadást ezekben az időkben? Sok helyen betiltottak minden orosz vonatkozású előadást, író, zeneszerzőt stb. A színház vezetősége a lehetséges támadások kockázatát vállalva, elindította a próbafolyamatot. Kétheti próba után a művészeti vezető közölte, hogy a Moszkva szó nem hangozhat el az előadásban, illetve semmilyen olyan utalás sem, ami Oroszországhoz köthető.

⁹ A rendező és a dramaturg a névnapot átirta születésnapra.

¹⁰ „A hamvasztást tovább »zöldítve« Martin Ruiz de Azua és Gerard Moline tervezőpáros alkotta meg az Eco-urnát. Az urnába egy magot helyeznek, majd kókuszshéjjal és tőzeggel bélelik. Az elhunyt hamva (annak foszfor tartalma) táplálja a magot, földbe helyezve a növény fejlődik. Hasonlóképpen funkcionál Veronika Gantioler »Gaia« azaz Földanya elnevezésű tőzeg urnája is, amelynek anyagába ugyancsak az elhunyt családja által kiválasztott növény magjait helyezik el. Amikor az urnát elföldelik a hamvakkal együtt, egy idő után az lebomlik, a hamvak természetes trágyává változnak, a növény pedig életre kel.” (Szonday, 2014)



amely folyamatos gondozást igényel, így emléke és folyamatos jelenléte fennmarad halála után is.

Az előadás tere kőszínházi körülmények között jött létre, nem talált térben játszódó előadásról van szó, viszont a tér elemei és a térkonceptió kialakítása, illetve a díszlet előkészülete talált, hiszen a városból indul ki, a város ihlette. Kisinyov fővárosát Európa legzöldebb városának tartják.¹¹ A városban sétálva, mindenféle zöld növényzetet láthat az ember, teljesen körülöleli az épületeket, a tereket, mindent. Ahol az utcákat épp nem szegélyezi fa, oda betonvázákat tettek ki, és abban különböző dísznövényeket helyeztek el. Maruša Kink rendezéséhez hasonlóan a vonatállomás volt a kiindulópontja a térkonceptciónak, azaz a díszletnek, pontosabban a peron. Hasonló szerkezetet építettek be a kőszínpadra, átvéve a domború üveges felületet¹² és a peront, viszont mellé került a zöld növényzet, amely mindent befed a fővárosban, ilyenformán nemcsak egy vasúti peront juttat eszünkbe, hanem egy melegházat is. Annak érdekében, hogy a néző és a játéktér közötti gödör azt az érzetet keltse, mintha a kettő közötti szakadékban járna a vonat, a padlót megemelték, és ugyanolyan üveglapokkal zárták le a tér elejét, ahol egyes jelenetek során nehéz füsttel töltötték meg az alsó térrészt, így olyan hatást teremtve, mintha az egész tér lebegne. A melegház egyik látványbeli sajátossága a kicsapódott víz lassú csorgása az üvegfalakon. Ezt a hatást is megfigyelhetjük az előadás látványvilágában. A vasútállomás, illetve a növények környezte peron, a tér közepén földbe ültetett kisebb fa, amely a papa, Prozorov síremlékhelye, rengeteg szórófejes üveg, a városban mindenhol megtalálható betonvázákban elhelyezett növények alkották a *Három nővér* terét.

Miért pont a vasútállomás váró térrészére esett a választás? A várótér feszültséget hordoz magában az utazás kapcsán, de nemcsak: mikor érkezik a vonat?, az utazás izgalma, az elvágódás, az újnak a lehetősége, a valamitől való elszakadás, az elmúlás. Liminális tér, vagyis átmeneti hely, amelyben a három nővér él. Ez az ők terük. Egy olyan tér, ahol folyton várakozásban vannak, egy lépésre van tőlük az elutazás lehetősége, de nem teszik meg azt az egy lépést. Inkább egy helyben ülnek, és várakoznak, a múlttól és a jövőről beszélnek, álmodoznak, vágyakoznak, de a jelent nem veszik észre, és nem élnek meg.

Szondi Péter erről így ír:

Csehov drámáiban az emberek a lemondás jegyében élnek. Mindenekelőtt a jelenről és a kommunikációról való lemondás jellemzi őket: lemondásuk a valóságos

¹¹ „Európában itt a legnagyobb az egy főre eső zöldterületek nagysága: több száz hektáron elterülő 19 nagyobb és számos kisebb park, 23 tó, két botanikus kert mellett az utakat szegélyező több tízezer fa teszi felejthetetlenné az inkább csak közepes látnivalókkal büszkélkedő Kisinyovot.” (Lengyel, 2018)

¹² Nyilván nem valódi üveget használtak, hanem a színházban alkalmazott speciális anyagot polikarbonátot, amely nem törik könnyen, viszont nagyon kemény. A dolgozatomban a továbbiakban is az üveg szót használom.



találkozás boldogságáról. E rezignáció, melyben sóvárgás és ironia egy középutas tartássá egyesül [...]. A jelenről való lemondás az emlékekben és az utópiában való életet jelenti, míg a találkozásról való lemondás a magányt. A *Három nővér* kizárólag magányos, emlékeiktől megrészegült, jövőről álmodozó embereket ábrázol. Jelenüket a múlt és a jövő nyomja el, voltaképpen csak a közbülső idő, a számkivetettség ideje, melyben az egyetlen cél, visszajutni az elveszett hazába.

Szondi, 2002, 35

Szondi szerint a három nővér célja visszajutni az elveszett hazába, amely igaznak is bizonyulhat, viszont nekünk 2022-ben ez mit jelent? Mit jelent *Három nővér*t rendezni, és mit mond nekünk ma? A Moszkva szót nem lehet kimondani, mert ma félreérthető. Moszkva nem maga a földrajzi hely, hanem egy/a vágy. Minden személynek más a Moszkvája, más vágyai vannak. Hajnádý azt írja: „Moszkva nem egy empirikus univerzum középpontja, ahová a nővérek vágnak, hanem egy esztétikai univerzumé, amelyről ábrándoznak.” (Hajnádý, 2004, 62) Vágyakoznak egy képzeletbeli jövőre, mindezt a múlttal megfűszerezve, és azért nem tudják megtenni azt az egy lépést, azért cselekvésre képtelenek, mert önmagukat becsapják, önmaguknak hazudnak. A *Három nővér* szereplőit egy „szebb, boldogabb élet utáni vágy tölti be, ugyanakkor arra is fény derül, hogy az igazi ellenség az önbecsapás: amikor az élet látszólagos dolgai fontosak és nem maga az élet” (Hajnádý, 2004). Hogy miért történhetett ez? Prozorov, a papa autoritást jelentett a testvérek számára, ő diktálta az élet rendjét. Halálával megszűnt a rendszer, amit tovább akarnak folytatni, csak hogy ne változzanak a megszokott dolgok. Az előadásban a papa szelleme folyton jelen van az ültetett fa jelenlétével, amelyet folyton ápolni kell, öntözni, metszeni. A mindennapi rituálé része a papa gondozása. Olgának a harmadik felvonás végén lesz elege, akkorra már teljes a csalódása, Kuliginhez való vonzódása nem vezet sehova, Natasa Anfiszát lehordja, pedig Olga számára nagyon kedves a dadus, Irina is a teljes kétségbeesés szélén áll, valójában ő az egyedüli, aki hangosan kimondja, hogy sosem jutnak el Moszkvába – az előadásban ez az egyedüli pillanat, ahol elhangzik „Moszkva” mint szó –, Andrej elkártyázta az összes pénzt, Andrej, aki valójában az egyetlen reményük volt, ő lehetett volna az a személy, aki kiszabadítja őket mindebből, az ütőkártya,¹³ de nem...

A tűz, amely kiüt, valójában a szereplőkben ég. A reményvesztettség, a csalódás tüze. Olga összegyűlt csalódásai a papa kivágásával kulminálnának. Kitépi gyökerestől a fát, és baltával felvágja (a háttérben csak az ütések hangját hallhatja a néző). Csebutikin az előadás legelején Irina születésnapjára hozott egy cseresep növényt (abba a térbe, ami amúgy is tele van növényekkel), amit a papa mellé tett. Az előadás végére ez a növény marad meg, amelyet Csebutikin elültet a papa helyére. Az orvos talán az anyának állít emléket, hiszen az orvos, tudni véljük, szerette a mamát, az is sejthető,

¹³ „A nővérek reményeinek megtestesítője (»jegyük« Moszkvába) Andrej lehetett volna (»Bátyánk valószínűleg egyetemi tanár lesz«), de bátyjuk mind hegedűjátékában, mind tudományos munkájában (egy angol könyvet fordít oroszra) tehetségtelen dilettáns marad, s a nővérek hozzáfűzött reményei fokozatosan szertefoszlának.” (Hajnádý, 2004)



hogy Irina talán az ő lánya, hiszen azt mondja: „Kedvesem, kislányom, a születése napjától ismerem magát, a karjaimban hordtam...szerettem a megboldogult mamáját.” (Csehov, 1994)

Az előadás jelmezvilága a mindennapi emberek öltözetét adja vissza. Inkább öltözékek, mintsem jelmezek, hiszen a közönségben ülő emberek mindennapi viseletét reprezentálják, ezáltal jelen idejűvé téve az előadást.

Az előadás talált elemei – mint a növényzet, a betonvázák, a vasútállomás üveges falazata és a peron – csupán az előkészületi részben voltak találtak. Schechner meghatározása alapján a „*totally transformed space*” (Schechner, 1973, 30–31) kategóriájába sorolható, vagyis az előadáshoz alakították a teret. Az értelmezése alapján itt nem beszélhetünk talált térről, akkor sem, ha egy talált térből indult ki az előadás látványvilága. Az eddigiekben azt vizsgáltam, egy kőszínházba beépített tér talált-e vagy sem, de ebben az esetben arra a következtetésre jutottam, hogy nem így van. Az előadás díszlete valójában illuzorikus díszletté vált: felépítettek egy szerkezetet, amely a valóságban létező vasútállomás egy kiemelt részét reprodukálta színházi eszközökkel, elemekkel, anyagokkal.

A továbbiakban kitérek Albu István *Három nővér*-rendezésére, amelyet a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház vitt színre 2018-ban.¹⁴ Az előadás színhelye a művelődési ház számos tere, ez alatt azt értem, hogy az előadás az előcsarnokban kezdődik, majd az Angi Gabriella nevet viselő stúdiótérben folytatódik, onnan a nagyszínpadra vándorol át a néző, majd az utolsó megálló az épület belsejében levő udvar. Egyszóval az egész színházépület most a Prozorov család háza.

Az előcsarnokban kezdődik az előadás, ahol általában a nézők várakozni szoktak, amíg bemehetnek. Ez alkalommal az előadás már itt elkezdődik, minden zöld föliába van csomagolva, a székek, az asztalok, a mellszobor, a zongora, a színház tartóoszlopai, egyszóval minden. A költőzés hangulatát teremti meg a mindennek a becsomagolása, a néző hitelesnek értelemzi azt, hogy jövő nyáron már Moszkvában lesznek. A nézők a bejárattal szemben ülnek, így kiláthatnak az utcára és a parkolóra. Az első felvonás alatt a néző az ablakon keresztül láthatja az utcán zajló eseményeket, az autók jövés-menését, babakocsival sétáló anyukákat, illetve nem utolsósorban önmaga és nézőtársai tükörképét az üveglablakokon. A nézőket ez szembesíti a várossal és önmagukkal is. Az elhangzó mondatok, mint például Másáé: „Ebben a városban tudni három nyelvet igazán fölösleges luxus. Nem is csak luxus, hanem afféle haszontalan adottság, mint a hatodik ujj. Mi sok fölöslegeset tudunk.” (Csehov, 1994, 11), amelyet az ablakon kinézve, a város utcáját nézve mond, a nézőket arra készítetik, hogy a városra reflektálva értsék az elmondottakat, így a teret meghosszabbítva és kitérítve.

¹⁴ Rendező: Albu István. Díszlet- és jelmeztervező: Márton Erika. Zeneszerző: Bocsárdi Magor. Képzőművész: Ferenczi Zoltán. Szereplők: Bocsárdi Magor, Boros Mária, Szilágyi Míra, Bartha Boróka, Vajda Gyöngyvér, Máthé Annamária, Moşu Norbert-László, Faragó Zénó, Fodor Alain Leonard, Kolozsi Borsos Gábor, Nagy Csongor-Zsolt, Tamás Bogár.



Az üveglablakokon és ajtókon keresztül láthatjuk, hogyan érkeznek Irina névnapjára a vendégek is. Versinyin, mint egy herceg, fehér lovon jön, Kuligin biciklivel bukdácsol, amit be is hoz a térbe, nem hagyja kint, Anfisza is kintől érkezik gyalogosan rohanva, mint egy szélvész, és nem utolsósorban Natasa, aki taxival jön. A szereplők érkezése, megjelenési módja beszédes, sokat elárul jellemükről.

Annak a fontosságát, hogy az előadás az előcsarnokban kezdődik, azért szeretném kiemelni, mivel az előző két rendezésben is megfigyelhettük, hogy első benyomásra a tér a várakozás érzetét kelti, amely kíváncsiságot és feszültséget idéz elő, és ez egy előadás kezdetén fontos. Az előcsarnok más alkalmakkor a találkozások helye, ahol a nézők, miközben várnak az előadás kezdetére, ismerősökkel futnak össze, beszélgetnek, tehát egyben a társalgás tere is. Ezt a fajta teret az *áthaladás semleges terének* (Ungvári Zrínyi, 2006) is nevezik. Az előcsarnok mint a várakozás és találkozás tere Albu előadásában is ezt a funkciót tölti be. Elsősorban a nézők a szereplőkkel találkoznak, ez fordítva is igaz, habár nincs kimondottan játéklehetőség erre, vagyis a szereplők direkt módon nem szólítják meg a nézőket, viszont indirekt módon érzékelik őket. Másodsorban az első felvonás a viszontlátásokról és a várakozásról szól, hiszen Irina névnapjára érkeznek a vendégek – ugyanonnan, ugyanazon az ajtón jönnek be, ahonnan a nézők is –, ugyanabban a térben foglalnak helyet és folyik a társalgás, illetve várakozással tölti el a szereplőket az új ezredes, Versinyin érkezése.

Albu István rendezésében az is érdeklő a nézőt, hogy vajon melyik nejlonburkolat mit fed. Mása egyedül a tükörről rántja le a leplet, „arra szólít fel minden egyes szereplőt, hogy csatlakozzék Másához, s nézzen szembe a sorsával” (Gyürky, 2018). Mása úgy dönt, hogy elmegy az ünnepségről, a tér sajátosságait kihasználva, a ruhatárból veszi ki a kabátját. Vagy ott van a mellszobor, amelyről nem tudjuk, hogy kit ábrázol hiszen be van csomagolva. Versinyin, ahányszor a papáról, Prozorovról beszél, annyiszor néz a szoborra, ebből értheti meg a néző, hogy valószínűleg a papa mellszobra lehet, illetve, amikor az ünnepi asztalhoz ülnek, a mellszobrot az asztalfőre ültetik egy székre. A papa szelleme és emléke folyamatosan jelen van ebben az előadásban is. Az ünnepség vége fele járva, Irina kimegy az üveglajtó elé, és a dada onnan készít csoportképet, így a nézők is bekerülnek a fényképbe, ezzel a gesztussal a nézők is a névnap ünnepség meghívottjai.

A második felvonáshoz egy új térbe kell átmenjen a néző, a stúdiótérbe, ahol szél, hó és egy makettváros fogadja a közönséget, amely Moszkvát juttatja eszünkbe. A nézők a tér két oldalán foglalnak helyet, folyosó- vagy passzázs-színpad formájában. A nézők újra egymást is láthatják, közelebből, és a színészek is sokkal közelebb kerülnek. Ez a tér ránézésre nagyon idilli, hószőnyeg lepi el, a makettváros szépen meg van világítva, minden nagyon szépnek tűnik. Viszont ez a Moszkva nem feltétlenül az, amire a szereplők számítanak. Minden szereplő megjelenik egy-két jelenet erejéig, van, akinek itt teljesül be a szerelmi vágya, mint Mása és Versinyin kettőse, viszont Irinát, aki az első felvonásban a legálmodozóbb, a legpozitívabban gondolkodik, és várja az elköltözést, ebben a térben bántás éri és erőszak. Andrej és Natasa párosánál is azt



láthatjuk, mennyire nem működik a házasságuk. Ebben a térben is a falak fóliával vannak bevonva; itt, az előcsarnokkal ellentétben, fekete fóliát használtak. A térbe való be- és kimenetelkor is fóliából kialakított résen kellett közlekedni, illetve a nézők hátulról is teljesen körbe voltak véve, így ők is a tér részévé váltak.

Az előadás harmadik felvonása a nagyteremben folytatódik, ahol a nézőt a rendezés kezdi elidegeníteni azzal, hogy a nézőtéren foglal helyet, és a színpadon egy óriás fóliaház van, amelynek nejlonszálból készült falai a nézők szeme láttára ég, olvad, tűnik el – egyre távolabb kerülnek a játékosoktól, ahogyan a szereplők Moszkvától. A fólia leégése látványosan a tüzet ábrázolja, viszont a szereplőkben égő tűz is jelen van. A térben faékek és -támaszok vannak, amelyek a *Cseresznyés kert*et juttatják eszünkbe, a leolvadás pedig egy érték eltűnését is egyben. Ruhákkal teli nejlonszálakkal van megtöltve a tér. Mindentől szabadulni akarnak. A felvonás Andrej zenéjével végződik, és a vörös függönnyel zárul, ezzel még inkább jelzik, hogy színházban vagyunk, valami lezárult.

A negyedik felvonás az épület belsejében levő udvarban folytatódik. Ugyanazzal a zöld fóliával van a teljes belső udvar fala bevonva, mint az első felvonásban az előcsarnoké. Az udvaron láthatjuk Andrejt, ahogyan körbe-körbe tolja a babakocsit, Irinát rengeteg bőrönddel körülötte és két kezében egy-egy tartva, azzal a reménnyel, hogy Tuzenbachal elutazhat, és új jövő vár rá. Csebutikin a tér közepén egy széken ül, Mása a tér bal oldalán egy széken ül, és iszik, Kuligin a tér jobb oldalán ül, Tuzenbach Mása mellett áll, mozdulatlanul. Minden színészen fekete napszemüveg van, mind ki vannak hangosítva, hangjuk visszhangzik. A dada az épület egyik ablakából dobja ki az iratokat, Andrej kellene aláírja őket. Natasa egy másik ablakból fölényesen, a ház úrnőjeként szól le. Szoljonij az épület tetején van, párbajra várakozik. A tér több szintjét kihasználja a rendezés, illetve formailag egy más színházi kulcs jelentkezik: a napszemüvegek mögé bújt szereplők, a kihangosítás és visszhangzó hangjuk, a vetített kép mind arra utal, hogy mindenki a saját igazát hajtja, már nem hallják meg egymást. A reménytelenség mindenkin kítör, Mása látványosan beleroppan a Versinyin által érzett reménytelen szerelmébe, a haja is megőszült, a végén a széken ülve olyan, mintha teljesen megbénult volna, és tolokocsiban ülne. Az előadás végén a galamb kalitkáját – amelyet Irina az első felvonásban névnapjára kapott – kinyitják, viszont a galamb nem repül el, bent marad – a teljes reménytelenség, bezártság metaforája.¹⁵

Az udvaron levő tér, ahol a negyedik felvonás zajlott, valójában a színház kocsmájának a terasza. Előadások végén, főleg meleg időszakban erre a helyre szoktak kiülni a nézők és színészek is, ahol lehetőség táruul a találkozásokra, ismerkedésekre, ahol közösségi tér jön létre. Az előadás utolsó felvonásában a nézők és játékosok újra

¹⁵ „Și porumbelul din colivie ce rămâne într-un mod metaforic în captivitate, cu toate că, colivia se deschide.” (De, 2019)



egy közösséggé alakulnak. Mindkét fél kint van a hidegben, mind a nézők, mind a színészek leheletét lehet látni, vastag kabátokba bújva, vacogva a hidegben.

Arnold Aronson meghatározása alapján az *environmental theatre* – Kiss Gabriella fordítását használva a „körülvevő” vagy „körülölelő” színház – akkor jön létre, ha a színházi forma szakított az egyfókuszú, frontális nézőtérrel, vagyis a perspektivikus látókörrel. Ezen meghatározás alapján Albu rendezésének az előcsarnokban és az udvaron történő két felvonása teljes mértékben teljesíti a feltételeket. Aronson két megoldást lát az egyfókuszú nézőpont megszüntetésére: az egyik az, hogy a nézőket a kereten (*frame*) belül helyezik el, vagyis a környezetben belül kell lenniük, körül kell őket vegye a színpadi tér vagy az előadás tere. A néző nem kerülhet a képkereten kívül, mert akkor egyetlen szemszögből tekinthet az előadásra, meg kell teremteni annak a lehetőségét, hogy több szemszögből figyelhesse a történéseket. A másik a „*multi-space staging*” (Aronson, 2018, 9.), több helyszínen történő előadás, vagyis a nézőnek kell átmennie egyik térből a másikba, így lehetővé téve a többsíkú figyelmet és a környezet körülölelését. Albu rendezésében Aronson „*multi-space staging*” (Aronson, 2018, 9) fogalma is érvényesül, hiszen a nézőknek kellett átmenniük egyik térből a másikba. Aronson a *multi-space staging*et négy alformával határozta meg: *stationary audience—stationary performance* (helyhez kötött nézők – helyhez kötött előadás), *stationary audience—moving performance* (helyhez kötött nézők – mozgó előadás), *moving audience—moving performance* (mozgó néző – mozgó előadás), *moving audience—stationary performance* (mozgó néző – helyhez kötött előadás) (Aronson, 2018, 16–18). Az előadásra érvényes a mozgó néző – helyhez kötött előadás alformája.

Összefoglalva: dolgozatomban három előadást elemeztem, és azoknak a terét vizsgáltam meg, amelyekből kettőre tudtam alkalmazni Richard Schechner és Arnold Aronson talált tér meghatározásait. A két előadás markánsan két különböző térben játszódik, Kink rendezése talált térben, mozdonyjavító műhelyben, míg az Albu előadása művelődési házban, amely közsínházi tér, viszont az épület terét talált térként kezelték. A négy helyszín közül az előcsarnok és az udvaron játszódó felvonás az, amely találtként működik. Az előadások elemzése során kitértem a talált tér környezetére, illetve megpróbáltam kitágítani azt. Kink előadásában egy új találttér-variáció az előadás különleges hanghatása, amelyet hangburokként fogalmaztam meg. Ez a fajta hangburok a nézőt körülveszi, „körülöleli”, Aronson meghatározása alapján kitágítva azt, nevezhetjük talált környezeti hangoknak. Ezáltal nemcsak a talált tér lehet „körülölelő” vagy „körülvevő”, hanem a tér környezetében levő hanghatások, hangburok is. Aronson többsíkú figyelemről beszél (Aronson, 2018, 9), amely Kink előadásában erőteljesen jelentkezik, hiszen a párbeszédetek egymásra tevődése a nézőt abba a pozícióba helyezi, hogy folyamatosan figyeljen, és ahogyan több síkon történik párhuzamosan a beszéd, a közönségnek folyton kell váltogatni a nézősíkokat.

Albu előadásában az előcsarnok és az udvar terének meghosszabbítását, kiterjesztését fogalmaztam meg, amely egy másik fajta térváriáció. Az előcsarnok más alkalmakkor a találkozások helye, ahol a nézők, miközben várnak az előadás kezdetére,



ismerősökkel találkoznak, beszélgetnek, tehát egyben a társalgás tere is. Az előcsarnok mint a várakozás és találkozás tere Albu előadásában ugyancsak ezt a funkciót tölti be. A nézők a szereplőkkel találkoznak, illetve Mása, amint kifele nézve az utcára beszél arról, hogy „főlölesleg ebben a városban négy nyelvet beszélni”, tekintetével kitágítja a teret, ezáltal a néző is párbeszédbe kerül az ő tekintetén keresztül a térrel. Ez a fajta kitágítás is egyfajta térváriáció.

BIBLIOGRÁFIA

- Anon., [é.n.], *Three Sisters* [online], Center for International Theatre Development (CITD), [Letöltés időpontja: 2022.09.02.]. Elérhető: <https://www.citddispatches.com/three-sisters>
- ARONSON, Arnold, 2018, *The history and theory of environmental scenography*, Nagy-Britannia, Methuen/Drama.
- BOGNÁR Lilla, 2016, A mű értelmezése, elemzése [online], *Docplayer*, [Letöltés időpontja: 2022.09.02.]. Elérhető: <https://docplayer.hu/user/23250727/>
- BRATFANOF, Florentina, 2017, Spații (re)populate la Timișoara, TESZT [online], *Scena*, [Letöltés időpontja: 2022.09.02.]. Elérhető: http://revistascena.ro/wp-content/uploads/2018/08/scena_36.pdf
- CRNOVIĆ, Deja, 2017, Three Sisters in Hannover: A show with birds and coffee [online], *dnevnik.si*, [Letöltés időpontja: 2022.09.02.]. Elérhető: https://www.dnevnik.si/1042775159/kultura/oder/tri-sestre-v-hannovru-predsta_va-s-pticami-in-kavo
- CSEHOV, A. P., 1994, Három nővér [online], *stuberandrea.hu*, [Letöltés időpontja: 2022.01.02.]. Elérhető: http://www.stuberandrea.hu/materials/HUN/Forditasok/HAROM_HP_2018.pdf
- DE, Corina, 2019, De văzut: Teatrul din Gheorgheni! Trei surori la FNT, regie István Albu [online], *de-corina*, [Letöltés időpontja: 2022.09.02.]. Elérhető: [De văzut: Teatrul din Gheorgheni! Trei surori la FNT, regie István Albu. | De Corina \(de-corina.ro\)](http://de-corina.ro)
- FINTER, Helga, 1985, A posztmodern színház kamera-látása, [online], *Literatura*, [Letöltés időpontja: 2020.09.22.]. Elérhető: <http://www.literatura.hu/szinhaz/posztmodern.htm>
- HAJNÁDY Zoltán, 2004, *A Három nővér szubtextusa* [online] [Letöltés időpontja: 2022.09.05.]. Elérhető: <https://adoc.pub/a-h-aram-n-ver-szubtextusa.html>
- KINK, Maruša, 2022, Email-üzenet a szerző tulajdonában. [Letöltés időpontja: 2022.09.23.]
- KISS Gabriella, 2019, *Kísérleti színházi terek szubjektív vizsgálata* [online], [Letöltés időpontja: 2020.04.15.]. Elérhető: http://doktori.mke.hu/sites/default/files/attachment/KG_disszertacio_kepmelleklettel-compressed.pdf



- LENGYEL László, 2018, A legzöldebb város [online], *Tulapruton*, [Letöltés időpontja: 2022.09.02.]. Elérhető: https://tulapruton.blog.hu/2018/02/15/a-legzoldebb_varos
- MODREANU, Cristina, 2018, Timișoara teatrală văzută de sus și aproape, [online], *Scena*, [Letöltés időpontja: 2022.09.02.]. Elérhető: http://revistascena.ro/wp-content/uploads/2018/08/scena_36.pdf
- SCHECHNER, Richard, 1973, *Environmental Theater*, New York, Hawthorn Books Inc.
- SZONDAY Szandra, 2014, Környezettudatos temetés? [online], *Ecolounge*, [Letöltés időpontja: 2022.09.02.]. Elérhető: <http://ecolounge.hu/életmod/kornyezettudatos-temetes>
- SZONDI, Peter, 2002, *A modern dráma elmélete*, Budapest, Osiris Kiadó.
- UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, 2006, Tér és látvány: a város színháza [online], *Apertúra*, tavasz, [Letöltés időpontja: 2020.09.15.]. Elérhető: <https://www.apertura.hu/2006/tavasz/ungvari-ter-es-latvany-a-varos-szinhaza/>.