

A félreértett szövegköziség

Alföldi Róbert: *Sirály* (Madárkák), 1997¹

Az előadás színházkulturális kontextusa

Alföldi Róbert első *Sirály*-rendezése olyan színházi mezőbe ékelődött, amelyet még nem a 2000-es évek elején meghatározóvá lett erők (többek között a Krétakör, Pintér Béla és Társulata, Zsótér Sándor, Mundruczó Kornél, Bodó Viktor) formáltak elsődlegesen.² (Érdemes tudatosítani, hogy Schilling mögött ekkor még csupán a *Teatro Godot* rendezése állt, a Színkritikusok Díját a legjobb alternatív előadás kategóriájában elnyerő Kicsi, avagy mi van, ha a tiszavirágnak rossz napja van 1997 októberében került bemutatásra. Pintér első önálló munkáját, a *Népi rablétet*, amely egy évvel később nyerte el ugyanezt a díjat, 1998 végén mutatták be, Mundruczó pedig 2003-ban jelentkezett először színházi rendezéssel. Zsótér 1997-ben ugyan már a huszadik rendezését abszolválta, de a szakma és a kritika jórészt fenegyerekként kezelte, és első komolyabb elismerését csak 1999-ben kapta a *Pericles*-ért. Még nem létezett a Szputnyik, a HOPPart, a Táp Színház, a Maladype és a Koma, Jeles András és Halász Péter még nem vették át a Városi Színház irányítását, sőt még nem indult el a Bárka sem.) Az 1996/97-es évadban egy másik Csehov-előadás került a figyelem középpontjába, és

nyerte el a legjobb rendezés kategóriájában a Színkritikusok díját: a Radnóti Színház Valló Péter rendezte *Ványa bácsija*, amely a Székely, Zsámbéki és Ascher nevével fémjelzett Csehov-rendezések realista maximalizmusa jegyében fogant, évtizedes játéknyelvi törekvések utóöngéjeként. A '97-ben még a Vígszínház színészeként ténykedő, négy rendezést maga mögött tudó,³ első jelentős sikerét egy évvel később, *A velencei kalmárral* arató Alföldi munkájának kontextusát tehát egyrészt a hazai Csehov-játszás, másrészt a realizmus rendíthetetlen uralma jelenti a magyarországi színházkultúrában. A *Sirály* (Patrice Pavis fogalmával) intertextuális rendezése – Telihay Péter ugyanezen évadban, Szegeden készített *A manó*-jával együtt⁴ – mindkettővel polemizált, és mindkettőt viszonylagossá tette, miközben hangsúlyosan idézte is. Harsánysága, színessége és játéknyelvi heterogenitása alámosta mind az (Alföldit osztályvezetőként tanító) Horvai István-féle nagyszínpadi, a Moszkvai Művész Színházi tradíciót követő, mind az 1970-es években Kaposváron és Szolnokon elkezdett, majd a Katona József Színházban folytatott, intimebb és pszichológiailag árnyaltabb Csehovok tragikus felhangjainak, pasztelles kvalitásának és szimulatív valóság-illúziójának hegemoniáját. A *Sirály* ellentmondá-

sos fogadtatásának egyik oka, hogy a kritikusok egy része ezt az „alámosást” (értsd: a hazai Csehov-játszás hagyományainak idézőjeles alkalmazását) nem történeti összefüggésrendszerében vizsgálta, hanem szimplán rendezői fogyatékoságnak értékelte. Azaz a kétségkívül jelentős korábbi teljesítményekből absztrahált normának való megfelelés képtelenségének.⁵ Ugyanakkor ezen „alámosás” miatt sorolható az 1990-es évek markáns színházi trendjét alakító, az „új teatralitás” fogalmával leírt előadások közé (Vö. Kékesi 1997b, 28), és ezért tekinthetjük az első hazai posztmodern Csehov-előadásnak.⁶

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az előadás nem léptette ki Csehovot az irodalmi színház keretei közül. (Amely ezt először megtette, az a Mozgó Ház Társulás Hudi László rendezte *Cseresznyés kertje* volt 1998-ban. E lépés előzményeként pedig Jeles András kaposvári *Valahol Oroszországban*-rendezése szolgált 1991-ben, amely a *Három nővér* első két felvonását a lélektani realizmus végletesen pontos alkalmazásával vitte színre, majd szürrealista rémálommá játszotta szét az addig szépen felépített fikciót.) Beállítottságát tekintve meglepő, hogy a *Sirály* kritikusai teljes egészében a rendezés dramatikus szöveghez fűződő viszonyából indultak ki. Volt, aki a produkció alternatív címét is ennek megfelelően interpretálta – „jeléül annak, hogy itt egy többé-kevésbé önálló változatról van szó” (Györfly 1997, 19) –, mások, ha egyáltalán figyelemre méltatták, a *Madárkák*at a színpadi alakok színtagmatikus elrendezetségére vonatkoztatták,⁷ vagy egy visszatérő, vergődő szárnycsapásra emlékeztető mozdulatnak megfelelően, a „reménytelen vágy képére” (Kékesi Kun 1997a, 6). Az erőteljes képiség által formált előadás-dramaturgia szempontjából szintén fél-

reérésre okot adónak tűnik a kritikák gyakori kifogása az „átírással”, a színre vitt szövegváltozat „leegyszerűsített” voltával kapcsolatban. Egyrészt, mert az „átírás” korántsem formálta át oly mértékben a darabot, mint a recenzensek állították. Hogy mégis ezt regisztrálhatták, annak oka az a „félrehallás” (mást hallás) lehetett, amely a Makai Imre-féle, jól ismert és ma is használt műfordítás beolvasásából fakadt a Horvai-féle (1982-es vígszínházi) rendezés Háy Gyula magyarításából készített szövegváltozatával. Továbbá a nyelvi frissítés, amely anakronizmusokkal telítette a textust, ám ezeknek „gondosan kidolgozott funkciója [volt]: nem csorbult a mondanivaló, ha verszta helyett kilométerről beszélnek, ha ló helyett benzín hiányzik a közlekedési eszköz működtetéséhez, ha operettdalt dúdolnak, vagy klezmer zene szól az általunk nem ismert egykori orosz sláger helyett – csak érthetővé válik a mértékegység, átélhetőbb a szituáció, kiteljesedik az asszociációs tér, behelyettesítődnek azok az utalások, amelyek Csehov kortársainak még magától értetődő információkat rejtettek.” (Magyar 1997, 29) Mindemelllett a kilencvenes évek második felének fontos szakmai vitája zajlott az átírás körül, amelyet néhányan túl gyorsan, nagy adag malíciával és a teoretikus átgondoltság nullfokán hoztak kapcsolatba Alföldi munkáival. Az előadás maximálisan követte a cselekményt, és megtartotta a viszonyrendet, jóllehet csökkentette a távolságot a szereplők és a nézők által beszélt nyelv között. Másrészt azért tekinthetők félreértésre okot adónak az átírással kapcsolatos kifogások, mert ez esetben a vizuális kidolgozottság „írta át” a darabot adekvátnak vélt játékmódot és az általa hordozott kanonikus értelmezést, amelyhez képest eltörpül az egyes megnyilatkozások aktualizálása. Harmadrészt, mert az előadás „a kiélhetetlen vágy alapmotívumát” szötte tovább, de „nem a szentimentális

¹ A tanulmány a Pécsi Tudományegyetem által szervezett „Tévedések (víg) játéka: tévutak, tévhitek, téveszmék, tévesztések a színházművészetben és a színház történetben” című konferencián 2013. március 21-én elhangzott előadás szerkesztett változata. Megírását a 81400 számú OTKA-projekt (*Színházi net-filológia*) tette lehetővé.

² Csehov: *Sirály* (*Madárkák*); Budapesti Kamaraszínház Asbóth utcai Kisszínház; Bemutató: 1997. 02. 15.; Rendező: Alföldi Róbert; Fordító: Makai Imre, Horvai István; Dramaturg: Rácz Erzsébet; Diszlet: Kentaur; Jelmez: Bartha Andrea; Színészek: Vári Éva (Arkagyina), Kamarás Iván (Trepljov), Holl István (Szorin), Szalay Mariann m.v. (Nyina Zarecsnaja), Jakab Csaba (Samrajev), Illyés Mari (Polina Andrejevna), Pokorny Lia (Mása), Rátóti Zoltán (Trigorin), Újvári Zoltán (Dorn), Haas Vander Péter (Medvegyenko)

³ *Trisztán és Izolda* (1995, Vígszínház Házi Színház), *Jó éjszakát, mama!* (1995, Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdió), *Hajlam* (1996, Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdió), *Colombe* (1996, Pesti Színház).

⁴ Vö. Telihay és Alföldi „körülbelül egy korosztályba tartozik, s megközelítési módjuk olyan mértékben eltér a megszokottól, amelyhez hasonló megújulást legutóbb a nyolcvanas években tapasztalhattunk.” (Magyar 1997, 29)

⁵ Jól mutatja ezt például a darab negyedik felvonásának színrevitele kapcsán tett azon megjegyzés, hogy ekkor „bekövetkezik a csoda. Az előadás átbillen (nyilván kontraszt gyanánt, de immár élményszerűen) a *sejtelmekkel, finom utalásokkal, lelki rebbenésekkel, jelentőségteljes csöndekkel dúsított színpadi művészet szférájába*. [...] Ez már Csehov, és ez már a mi ezredvégünk is.” (Metz, 1997, 10)

⁶ Vö. „[...] a távolságtartó művéség nyílt vállalása, a különféle játékmódok átemelése és sajátos keverése, a stílusterések hangsúlyozása és így az előadás koherenciájának megkérdőjelezése okán az Asbóth utcai *Sirály* jellegzetesen posztmodern előadás. Összegzi mindazon eszközöket, amelyek már Alföldi Róbert korábbi rendezéseit is sajátossá tették, s aktívan építették tovább a nálunk először Eszenyi Enikő rendezéseiben megjelenő látványvilágot.” Közvetlen előzményének, a Pesti Színházi *Colombe*-nak „szembetűnő eklektikája [...] stilizáltság és realizmus olyan – éppenséggel posztmodern – egymásba futtatását eredményezte, ahol többé már nem húzható meg a határ izléses és izléstelen, színészileg hiteles és ripacs, magyarárn magas és alacsony kultúra között.” (Kékesi Kun 1997a, 10)

⁷ Vö. „Ebben az előadásban nem egyetlen, magányos *sirály* akad; *sirályok* tucatjával találkozunk. Erre utal a címváltozás: *Madárkák*.” (Molnár Gál 1997, 16)

elvágódásnak, hanem a megvalósulatlanság brutalitásának modalitását rendelve hozzá” (Kékesi Kun 1997a, 6). Innen és az (anno Leopold Jessneri) *Motivtheater* vonulata felől szemlélve válik értelmezhetővé a lingviztikai jeleket is érintő hatásfokozás, amely nem „az eredeti mű szereteágazó asszociáció-rendszerének” (Metz 1997, 10) rovására történt, és csak egy normatív Csehov-képből kiindulva írható le „durván lefokozott és eltorzított Csehov-változatként” (Györfly 1997, 19).⁸

Rendezés

Jöhetnek volt recenzens, aki egyértelműnek vette, hogy „Alföldi aktualizálta a *Sirályt*” (Györfly 1997, 19), a rendezés nem a modernizálás, sokkal inkább a stilizálás eljárásaival élt, amelyeknek mindaddig kevés nyoma volt érzékelhető Csehov magyar színpadi recepciótörténetében. A kritikák jó része a tapasztalatoknak az épp ebből fakadó, megcsontosodott elvárásokkal történő összhangba hozhatatlanságáról árulkodik, nem rejtve véka alá az idegenkedést az „erőszakos színi hatások szervesetlen elegyével” (Györfly 1997, 19), a „rikító különbségek sorvezetőjével” (Molnár Gál 1997, 16), a „túlzással – hogy ne mondjam: nagyzólassal” (Stuber 1997, 14) szemben. Senki nem tudatosította, hogy a színrevitel a képzőművészet iránt nagyfokú érzékenységet mutató (később egyébként festőként is ismertté vált) alkotó munkája, s ugyan a rendezés (a lehmanni értelemben) kétségkívül metaforikusnak volt tekinthető, rendkívül scenografikus igényvel bírt, a vizualitás pedig az előadás értelmezhetőségét determináló tényezővé vált. Ezt támasztja alá az előadásban Másaként feltűnt Pokorny

Lia nyilatkozata: „Alföldi előre megtervezte az egész előadást. Kitalálta a színeket, a zenét, a mozgást, majd »beleillesztett« bennünket a képeibe.” (KÁG 1997, 8) A „pózból és effektekből” felépített színpadi világ (Sándor L. 1997, 44), vagyis az előadás képei a játékkal párhuzamosan szokatlan erővel buktatták ki „a darabok eredeti farce-jellegét” (Magyar 1997, 29).⁹ A kijátszott komikum messze távolította a rendezést a megszokott jellempszichológiai kamaradramától, a látványt és a színészi munkát pedig „nem a drámaszöveg szituációinak színpadi megvalósítása, hanem egy autonóm vizuális világ önreferens működése motiválta” (Kékesi Kun 1997a, 7). A Csehov-előadások nélkülözhetetlennek vélt atmoszféráját sem „a sztanyiszlavszkiji színjátékmód hagyományából ismert hangeffektusok vagy apró gesztusok teremették meg, sokkal inkább a látvány összetettségéhez hozzájáruló színpadi eszközök (például eső, hó), a színek, a zene és a mozgás”. (Uo.) Ezek módosulásai hangsúlyos ritmusváltást idéztek elő a második részben (a Csehov-dráma harmadik felvonásában), amelynek felütése és zárása eltért a tempó tekintetében: az elején sebes bőrröndpakolás zajlott, a végén (jóval lágyabb zene közben) Nyina elgondolkodva szilvált majszolt. „A két jelenet közötti átvezetést az adta, hogy a stilizáció szinte teljesen megszelídült” (Kékesi Kun 1997a, 9), és Mása részességét leszámítva eltűntek a „túljátszott” gesztusok. Az utolsó rész ritmusa végképp lelassult, a felállások statikusabbá váltak, míg nem a záró képre minden elcsendesedett. (Több recenzens ezt úgy tekintette, hogy a rendezés a második-harmadik részében éri el az etalonnak vélt Csehov-előadások színvonalát.¹⁰) A darab utolsó jelenetegységét helyettesítő, a Trepljov öngyilkos-

ságát követő finálé csoportképe¹¹ azonban nem tapasztotta szentimentalizmusba az előadást, hiszen „a mereven kifelé bámuló szereplők alakját távolivá és idegenné te[tt]e a mögöttük látható »természeti« kép, a közönyös hőésés és az égen szálló madarak látványa” (Kékesi Kun 1997a, 9).

Színészi játékok

Legszembetűnőbb sajátosságuként a szereplők egymástól eltérő, egyszínű ruhát viseltek.¹² E színredukció folytán nem váltak összetett jellemekké, hanem „hol jellegzetes karakterfigurák, hol karikatúrák” lettek (Kékesi Kun 1997a, 7–8). Az alakok redukciójához „járul[t] még hozzá a karakterek legnyilvánvalóbb tulajdonságait kidomborító színészi játék is” (Kékesi Kun 1997a, 8), amely pillanatnyi parodisztikus felhangjai ellenére – mint Arkagyina belépőjekor, amikor Vári Éva a hangszóróból felhangzó „Já hácsü nyicsivó” kezdetű orosz slágert tátogetta a közönség felé vörös fényben – nem fordította travesztíába a darabot.¹³ A szövegolvasat a lélektani realizmusra jellemző – és már-már Ascher *Három nővérét* idéző – precizitással bontotta ki a csehovi figurák látens, mindig másokon kiélt frusztrációit, amelyeket a játék messzenőkig fölerősített. Az első rész hangvételét meg-

határozó, „szünni nem akaró üvöltözés, lökdösődés, vízbe toccsanás” épp hogy nem „hótt unalmas-sá, üressé” lefokozást közvetített (Metz 1997, 10), hanem rendre felresiklottan kiélt feszültséget. De nem „pszichológiai (belsőleg), hanem vizuálisan (külsőleg) motiválva a szereplők gesztusait, mozdulatait vagy térbeli helyzetét” (Kékesi Kun 1997a, 10), ami a realista szituációk kisiklását eredményezte. Ezért emelődtek ki a realizmustól való eltávolodás pontjai.¹⁴ S e „kisiklás” miatt keletkezett az a benyomása a nézőnek, hogy a valószerűsége túlhajtolt játék, amely nem nélkülözötte a lélektani összetettséget, folyamatosan érzékletessé tett egyfajta „primitív erőt”. Játékstílus tekintetében tehát a *Sirály* a stilizált és a realista között oszcillált: Nyina és Trepljov utolsó párbeszéde az utóbbiba teljesen bele is simult.¹⁵ A kortárs törekvések közül joggal idézhető például az első felvonás és főként a jelmezkonceptió Zsótér (1997-es vígszínházi) *Faustját*, a finálé azon része pedig, amikor a szereplők nejlönfüggöny mögöl bámulják a halott Trepljovot, Ascher (1990-es, Katonás) *Platonovját*, amelynek végén a címszereplő holttestét egy üvegajtóhoz tapadva szemlélték a kétségbeesett túlélők. Alföldi rendezése tehát dialógusba lépett az avantgárd és a klasszikus modern hagyományon alapuló játékmódokkal is, és a kettő sajátos ötvözetét

⁸ Györfly Miklós idézett bírálatának komolytalanságát leleplezi a mögötte álló idejétmúlt színházfelfogás – az előadásba különböző minőségű üzeneteket kódoló alkotók naiv elképzelésével –, amelyet jól mutat az alábbi megállapítás: „az ifjú Trepljov új formákat keres – mint Alföldi Róbert is –, környezetét, az idősebbek korlátolt, megzárult világáról részéről azonban teljes érzéketlenségbe és elutasításba ütközik. Még szerelme is elárulja. A tragikusan magára maradt, meghasonlott költő főbe lövi magát. Körülbelül erről szól az előadás. Ennyi a tartalmi-gondolati hozama. Ezt az üzenetet csomagolja »új formákba.«” (Györfly 1997, 19) Györfly véleményét osztotta M. G. P. is, aki szerint Alföldi „néhány összeollózott magyar változatot lefordított Csehovból nyeglére. [...] Szem elől tévesztette az alapigazságot, hogy a tehetség onnan ismerzik meg, hogy fölismeri erejének határait. Túl nagy fába vágta bicskáját, amikor Csehovból Anouilh-t faragott.” (Molnár Gál 1997, 16)

⁹ Mindez M. G. P. megfogalmazásában: „Alföldi Csehovja szórakoztatóbb, mint amennyire bosszantó csak-azért-is effektusaival.” (Molnár Gál 1997, 16)

¹⁰ Vö. „Az első két felvonás egyébként ötlettel ötletig haladó, éles, groteszkre vett játék. Alföldi ekkor a darab egyetlen szereplőjét sem hajlandó egészen komolyan venni. A harmadik felvonás külön egység – itt a rendező megadja a nagyjelenteknek azt, ami jár. [...] A negyedik felvonás aztán új világot hoz [...]”. (Stuber 1997, 14) „Az első rész merő provokáció – sajnos nem a szellem stimulálására. Pusztán külsőségeiben. A második-harmadik viszont költői és megrendítő.” (Metz 1997, 10)

¹¹ „A legutolsó elhangzó szövegrész Nyinaié: távozása után Trepljov némán kimegy, majd pisztolylovés hallatszik, a felsikolt Mása azonnal kirohan, és bevonszolja a halott fiút. Ezután a holttestet a nyugágyra fekteti, és egymás után minden szereplő hozzájárva elhelyezkedik” fölötté. (Kékesi Kun 1997a, 9) Ezt követően „a Trepljov holtteste fölötté tablóba tömörülő szereplőket végleg szürkés-kék homályba úztatja a halványan megvilágított háttérben, egy elhúzott nejlönfüggöny mögött szitáló hőésés, valamint az égen fordított V alakban szálló sirályok látványa.” (Kékesi Kun 1997a, 7)

¹² Mása fekete, Medvegyenko barna, Trepljov fekete-fehér, Szorin bordó, Nyina fehér, Polina Andrejevna lila, Dorn zöld, Arkagyina piros, Samrajev narancssárga, Trigorin pedig szürke ruhát viselt.

¹³ Ezért nem adhatunk igazat annak a véleménynek, amely szerint itt „a szereplők leegyszerűsített, egysíkú, redukált lények [...]”. „Csúfak, gonoszak, ostobák Alföldi Csehov-parafraízának alakjai. Sivár Csehov-paródiák.” (Györfly 1997, 19) Heleesebb az a meglátás, hogy „az öltözékekhez hasonlóan Alföldi színészvezetésének is az a lényege, hogy minden szereplőt egy-két gesztusra, néhány határozott színre igyekszik leegyszerűsíteni. Mintha minden alakot a pózaival, a modorosságaival akarna jellemezni. Épp ezért minden figurának némiképp karikatúrisztikus jellege van. Mintha egy komikus világ paródiáját is eljátszanák a szereplők.” (Sándor L. 1997, 44) (Kiemelés tőlem, KKÁ)

¹⁴ Első felvonásbeli megérkezésekor Nyina háromszor körberohanta a játékeret, mindig átugorva egy útjában álló széken. Később Trepljovval háromszor egymás után, a falnál tekergözve csókolózott. Színelőadása előtt a nyolc néző (a tényleges közönségnek, azaz nekünk háttal ülve) gyorsan egymás után egy-egy jellegzetes gesztust tett, amely szintén háromszor ismétlődött. Az előadás után pedig a Nyinának színpadul szolgáló támaszkodva vagy mellette ülve, kezükkel ka-kalinkába kezdtek a felhangzó zene ritmusára. A felvonásvégek hasonló vehemenciával hívták fel magukra a figyelmet: az első rész (azaz a darab második felvonásának) végén, Nyina „Álom!” végszavára nem lett mindjárt generálsötét, mert Szalay Mariann előbb még vad táncba kezdett Michael Nyman muzsikájára, majd az esőgépekből megeredő zuhany alatt nevetve ugrált az égszínké háttér előtt.

¹⁵ Ezért láthatta úgy M. G. P., hogy „Vári Éva az öntetszelgő diva paródiájából nagy erővel visszahozza a szerelemhez-fiatal-ságához kapaszkodó asszonyt.” (Molnár Gál 1997, 16) Illetve ezért rögzíthette Sándor L. István, hogy „a főszereplők esetében [...] lehetővé teszi a rendező azt, hogy az alakok modorossága, pózai alól időnként előtűnjenek kétségbeesett emberi gesztusaik is.” (Sándor L. 1997, 44)

hozta létre (Vö. Kékesi Kun 1997a, 9). Megítélésének ambivalenciái abból is fakadhattak, hogy kizárólagosan nem csatlakozott egyikhez sem.

Színházi látvány és hangzás

A *Sirály* alig több mint negyven négyzetméteren került előadásra, az Asbóth utcai kisszínpad fordított terében: játéktérként a terem azon része szolgált, ahol máskor nézők szoktak ülni. Kentaur díszlete lehetetlenné tette a (szobaszínházi viszonyok között megszokott) realizmust, és radikálisan ellentmondott a dramatikusan szöveg instrukcióinak.¹⁶ A játék helyszíne ugyanis fekete gumiszőnyeggel borított, üres térség volt, amelyet maszatosan égszínkékre festett fal határolt, és egy kék asztal, kerti székek és padok tagolták változó elrendezésben, a második rész elejére pedig bokáig érő víz borította el, amely az első részt záró párbeszéd alatt kezdett beszivárogni.¹⁷ E térkörnyezet nem volt realisztikus, de még realitás sem tekinthető, hiszen a szereplők néha úgy néztek a háttérfalra, mint az égre, néha visztartó nekitámaszkodtak, sőt Trigorin azt is ráírta, hogy „Írni kell”. A benne születő, plasztikusan kidolgozott képek – a túlhajtott hatásosság jegyében fogant vizuális dimenzió összetevői – nem leplezett artefaktumként álltak a nézők előtt, lehetetlenné téve az illúziót és a beleélést.¹⁸ Bartha Andrea jelmezei a szereplők öltözetét egy-egy jellemző színre redukálták, az alakokhoz rendelt színek különbözősége azonban az utolsó részre egyetlen alapszínbe ment át, amely egyneművé tette a látványvilágot. A ruhák, akár csak a díszlet, mélykék színűvé váltak, s kizárólag

Trepljov és Nyina jelmezei mentesültek a kékké válás alól.¹⁹ „A kiélhetetlen vágyaktól történő szabadulás görcsös kísérleteibe való belekékülés” (Kékesi Kun 1997a, 7), a látvány és az általa keltett hangulat változása tehát határozott utat jelölt ki: az első rész dinamizmusa a harmadikra – szó szerint, akárha a csehovi világ közhelyes metaforizálásának ironiájaként – állóvízszerszerűségbe süllyedt. Az átvezetést jelezte a jelenetek ritmusának változása (ld. rendezés), valamint a játékképzés módosulása (ld. színészi játék) is, komplex jelzésekkel, nem pusztán a szituációk mássága által keltve a teljes degradáció érzetét.

Az előadás hatástörténete

Alföldi 1997-es *Sirálya* ugyan nem sorolható egyértelműen a „posztdramatikusan színház” vonulatába, de hordozza annak egyes jellegzetességeit, és a kritikai recepciójában hemzsező melléfogások is jórészt a posztdramatikusság meg- és elismertségének hazai, évtizedes megkérdésének tudhatók be.²⁰ Bő másfél évtized távlatából jól látszik, hogy a *Sirály* valódi kontextusát azok a külföldi előadások jelentik, amelyek az 1990-es évek második felében nálunk a posztdramatikusan színház kategóriájával kerültek leírásra.²¹ Alföldi rendezése pedig a 2000-es évek elejének azon magyar színházi törekvéseit előlegezte, amelyek fokozatosan „kikényszerítették” Lehmann nagyhatású koncepciójának itthoni megkerülhetetlenségét. Átható komikuma a Krétakör Schilling rendezte *Sirája* (2003), stilizáltsága pedig a Nemzeti Színház Andrei Șerban-féle *Három nővére* (2011) felé mutat. Az 1997-es bemutató előtti másfél évtizedben, a Hor-

vai-féle 1982-es változat után nem volt a darabnak budapesti bemutatója, az azóta eltelt másfél évtizedben pedig ötöt is megért. 2008-ban Alföldi Trigorin szerepét is eljátszotta a Bárka Színház Szász János által jegyzett előadásában, majd 2013 januárjában, a Nemzeti Gobbli Hilda Színpadán ismét megrendezte a *Sirályt*, a korábitól teljesen elütő

verzióban, a színesség, harsányság, túlhajszoltság minden jele nélkül. Az 1997-es verzió Nyitrán vendégszerepelt, és meghívást kapott az (akkor Szegeden rendezett) Országos Színházi Találkozóra, de Bartha Andreának a legjobb jelmezért (és nem csak a *Sirály*ért) adott Színkritikusok díját leszámítva, nem részesült szakmai elismerésben.

Bibliográfia:

- Györfly Miklós (1997), Alföldi *Sirály*, *Magyar Nemzet*, 1997.03.22. 19.
KÁG (1997), *Sirálykéek*, *Kurir*, 1997.09.03. 8.
Kékesi Kun Árpád (1997a), Posztszovjet vízrevü, *Színház*, 1997/5. 6–10.
Kékesi Kun Árpád (1997b), A reprezentáció játéka. A kilencvenes évek magyar rendezői színháza, *Színház*, 1997/7. 22–29.
Kékesi Kun Árpád (1998) A színház és a posztdramatikusan. Adalékok egy kapcsolat magyarázatához. *Theatron*. 1998. őszi, 19–49
Kékesi Kun Árpád (2000) Thália árnyék(á)ban. Posztdramatikusan – Dráma/Színház – Elmélet. Veszprém, Egyetemi Kiadó, 2000.
Magyar Judit Katalin (1997), Országos Színházi Találkozó Szegeden, *Kritika*, 1997/8. 28–29.
Metz Katalin (1997), *Sirályok a gumipadló fölött*, *Új Magyarország*, 1997.03.07. 10.
Molnár Gál Péter (1997), *Sirály(hatás)adászat*, *Népszabadság*, 1997.02.17.16.
Sándor L. István (1997), Csehov: *Sirály*, *Kritika*, 1997/4. 43–44.
Stuber Andrea (1997), Hajóvonták találkozása tilos. A *Sirály* előadásán, a Budapesti Kamaraszínház kisszínpadán, *Népszava*, 1997.02.17. 14.

¹⁶ Elvégre például az előadás elején nem volt látható se park, se széles fasor, se tó, se színpad, sőt még köhögés és kopácslás sem hallatszott.

¹⁷ Kimondatlanul, de a komédia irányába tett váltás jegyében értelmezte M. G. P. a vizet, amikor úgy fogalmazott: „medencében játszzák Csehovot, akárha mindazon elpicsogott könnyet, amit 101 év óta elsírtak a *Sirály* előadásain, Alföldi Róbert fölfogott volna a színpad helyetti ipari vályúba.” (Molnár Gál 1997, 16) Pontosabb azonban Sándor L. István megállapítása: „Többnyire [...] nincs konkrét jelentése a vizes játéktérnek. Úgy hat, mint a performance-ok alkalmi közege. Nem a racionális, hanem az érzéki tartalma fontos.” (Sándor L 1997, 43)

¹⁸ Ezért teljesen hamis az az állítás, mely szerint Alföldi „olyan térbe helyezte át [a *Sirályt*], amely bizonyos elemeiben még orosz, más, hangsúlyosabb részleteiben viszont mai magyar közeget idéz.” (Györfly 1997, 19)

¹⁹ „A ruhák által jelzett kivételes helyzetük azt az értelmezést erősíti, hogy csupán ők ketten azok, akik nem merevednek bele saját idioszinkráziáikba, és a vágykiélés görcsös kényszerébe, mert képesek lesznek a változ(tat)ásra: Nyina híres szavai a hitről és a türestről nem hazug önideológiaként, hanem megszenvedett felismerésként hangzanak el, Trepljov öngyilkossága pedig a saját kisserűségébe való bele nem törődés végső gesztusává válik.” (Kékesi Kun 1997a, 8)

²⁰ Nem feltétlenül a Lehmann könyvből készült fordítás (*A posztdramatikusan színház*. Bp., Balassi, 2009.) kései megjelenésének, hiszen a német kötet is csak 1999-ben jelent meg. Sokkal inkább a benne reflektált jelenségekört értő figyelembevételének. Egyébként Lehmann munkájáról már a németországi megjelenés után néhány hónappal részletes recenziót közölt Kiss Gabriella a *Theatron*-hasábjain, „Értelmezésen túl – hatáson innen” (1999. nyár-őszi, 103–105.) címmel.

²¹ Vö. Kékesi Kun 1998 és Kékesi Kun 2000, 11–69.