

Horvai István: Sirály, 1982¹

Az előadás színházkulturális kontextusa²

Ötven évvel Jób Dániel legendás vígszínházi (a színház műsorpolitikájának változását jelző, esztétikai manifesztumként olvasható) Csehov-sorozata³ után, vagyis 1970-től kezdve jelentkezett Horvai István saját Csehov-ciklusával⁴, kezdetben még a Vig főrendezőjeként, majd Várkonyi Zoltán halála (1979)⁵ után az intézmény igazgatójaként. Azonban míg az 1920-as évek előadásait pasztell színpadkép és a Művész Színház hatása ellenére is domináló (századeleji) szentimentális-romantikus játékként, a 40-es évek felújításait és az 50-es évek rendezéseit⁶ a realista-naturalista kísérletek jellemezték⁷, addig Horvai Csehov-rendezéseinek formanyelvére (a hazai játékhagyomány mellett) részben a Mihalkov-kultusz, részben pedig a kortárs külföldi (főleg orosz és csehszlovák) neoavantgárd törekvések és a *Sirály* körül kialakuló, 70-es évekbeli hazai polémiai hatottak. 1971/72-ben Zsámbéki Gábor kaposvári és Székely Gábor szolnoki (ars poetica jellegű) rendezésének kisrealizmusával, a konvenciókkal való szakításával (például mindkét előadás a színpadépítő díszletezők éles kopácsolásával kezdődött szemben a játékhagyomány lágy, atmoszferikus nyitásával)⁸ szállt vitába Ádám Ottó Madách színházbeli tradicionális (nyírfás-tücsökciripelős) *Sirály*ával.

Horvai István 1982-es rendezése az első *Sirály*-előadás volt a Vigben Hegedűs Tibor 1956-os magyar néphadsereg színházbeli (vagyis vígszínházi) színrevitele óta, s egyben a díszlettervező David Borovszkijjal⁹ való utolsó közös munkája az 1972-es *Három nővér*, a 74-es *Cseresznyéskert* és a 81-es *Platonov* után, így a rendező Csehov-ciklusa – az *Ivanov* kivételével – teljessé vált.¹⁰

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Csehov komédiájának Háty Gyula fordítása¹¹ alapján készülő színpadi szövegét kisebb átdolgozásokkal hozták közelebb a nézők nyelvezetéhez. Ez a hétköznapi lefosztottság, „prózaibbá” tétel (vagy a kritikai recepcióban némi malíciával megjegyzett „degradálás”¹²) egyfelől Horvai Csehov-sorozatának sajátosságává vált, másfelől a *Sirály* esetében a dramaturgiai módosításokkal, s a csehovi textusba (mondatok és rövid dialógusok formájában) történő át/beleírások

által a művészet igazsága helyett a szenvedélyek kérelhetetlensége került az előadás középpontjába.¹³ Így például az első felvonásban Trepljov és Szorin első jelenetében – az eredeti dramatikus szövegtől eltérően – Arkagyina féltékenysége okát elsősorban nem Nyina esetleges színésznői sikerében látta Trepljov, hanem úgy vélte, anyja attól (is) tart, hogy Nyina „megtetszhet az írójának”. A harmadik felvonás kötéscsere-jelenetében Reviczky Trepljov-jától a „De miért kerültél annyira ennek az embernek a hatása alá?” helyett a „de miért, miért áll közénk ez az ember?” mondat hangzott el. Mindkét idézett beiktatott szöveg/átírt jelenet interpretálható úgy (is), hogy a szereplőket (elsősorban Arkagyinát és Trepljovot) mozgató erő nem a szakmai féltékenység, hanem a szeretet/szerelemfáltás.

Emellett Maszlay Medvegyenkója több rövid dialógust kapott (például Dornnal), melyekben tudálékos és kellemetlen fiatalember benyomását keltette: inadekvátan hivatkozott Lombrosóra és még abban is bizonytalannak tűnt, hogy a Föld gömbölyű-e. A dramatikus szövegtől eltérően Polina és Dorn második felvonásbeli dialógusában magától az asszonytól tudhattuk meg, hogy Samrajov rosszul intézi a birtok ügyeit, teljesen alkalmatlan annak irányítására. Tehát az alkotók az átírásokkal és beiktatott szövegrészekkel Medvegyenko és Samrajov személyiségét árnyalták, ezzel legitimálva Mása és Polina (egy másik férfi iránt érzett) viszonzatlan vonzalmát, hiszen ezeket a férfiakat egyszerűen képtelenség szeretni.

Meghatározó alkotói döntés a csehovi dramaturgia átalakítása/megtörése azzal, hogy Horvai *Sirály*ában a szereplők dialógusba léptek egymással, szemben a csehovi dramatikus struktúrával: a párhuzamos monológokkal, a gondolatok polifonikuságával. Vagyis a szereplők hangsúlyozottan figyeltek egymásra, sőt átlátták a kapcsolatokat és ismerték egymás érzéseit, vágyait. A harmadik felvonás¹⁴ végén, az Arkagyina-Trigorin duettben a dramatikus szöveg szerint az író többször felolvassa könyvéből Nyina medál-üzenetét, az „És ha valaha az életem kell Neked, hát jöjj és vedd” sorokat, miközben Arkagyina választ nem várva tesz utalásokat azonnali indulásukra. Darvas Iván Trigorinja

azonban nem olvasta, hanem szinte Ruttkai Éva Arkagynájának arcába vágva ismételtette az idézetet, Ruttkai pedig mereven Darvasra nézve, kérlelhetetlen hangon ejtette a „*Mindjárt itt a kocsi*”, „*Remélem, hogy összecsomagoltál*” mondatokat. Ruttkai Arkagynája pontosan ismerte szeretője valódi vágyát, de nem akarta elengedni őt.¹⁵

Rendezés

Horvai rendezői formanyelvét a *Sirálynál* is (s a *Ványa bácsi* kivételével a teljes vígszínházi Csehov-sorozatában) a különböző (színházi és filmes) hatások/elemek és trendek ötvözéséből-játékából képződő (inkább idegennek ható és zavaró, mint termékeny) disszonancia jellemezte. Vagyis egyrészt a történeti folytonosság, a játékanyagományhoz való kapcsolódás,¹⁶ másrészt a külföldi neoavantgárd törekvések (Krejča, Tovsztonogov, Efrosz stb.)¹⁷ és a hazai kirealizmus remekeiből (Zsámbéki és Székely rendezései), későbbi munkáiban (*Platonov*, *Sirály*) pedig a magyarországi „orosz-feelinget” átíró Mihalkov-filmekből (például *Etűdök gépzongorára*, *Oblomov néhány napja*) önkényesen kiragadott elemek/eszközök egymásba oltása jellemezte.¹⁸ Így például a *Sirály* képei a szereplők egy-egy gesztusában Nyikita Mihalkov 1976-os *Platonov*-feldolgozását idézték: a tóparti jelenet, a vízbe ugrás vagy az abba hajított nádszék látványa,¹⁹ valamint ahogy Mihalkov Platonovja és Horvai Trigorinja is egy női kalappal babralt, mind az *Etűdök gépzongorára* című filmre emlékeztethette a nézőt. S ahogy Borovszkij diszletében is szétválaszthatatlanul egymásba olvadt az exteriőr és az enteriőr, mint a film nyitójelenetében, a zöld tisztáson teázók impresszionisztikus tablójában. Ugyanakkor Horvai rendezésének monotonitása részben abból származhatott, hogy a mihalkovi vizualitásból önkényesen kimetszett képek felmutatásával nem ad(hat)ta vissza azt a játéknyelvi és eszközhasználatbeli heterogenitást, mely az *Etűdöket* túllepette a poszt-sztanyiszlavszkiji trenden. Mivel Platonov ráeszmélésének/összeomlásának („35 éves vagyok!”) jelenete erejét épp az a dinamikus váltás adja, ahogy a (korábbi) hosszan kitartott, idillikusnak ható tablókat felváltja a dokumentarista jellegű rögzítés: mintegy haditudósításokat idézve, imbolgva próbálja követni a kamera a hős kétségbeesett tombolását. Emellett Horvai mintha ignorálta volna egyes jelenetek (brechtianus) dialektikáját, az ellenpontosító szerkesztést (is), ahogy egy helyzetet teljesen különböző nézőpontból (és eltérő interpretációkat előhívva) képes láttatni a filmrendező néhány gesztussal vagy plánváltással.²⁰

Ugyanakkor egyfajta egységesítési törekvést sejtet az, ahogy Csehov-sorozatában az előadások közös dramaturgiáját Horvai végiggondolta: a ren-

dezőnek a dramatikus szöveg alapján megfogalmazott tézisé, véleményét fordította (a nézői képzetársításra építő) szimbolikus képpé Borovszkij scenográfiája, vagyis a valóságillúzióra való görcsös törekvés helyett (egy mitikus, olykor szinte szürreális²¹) csehovi világot kreált.

Színészi játék

Jóllehet Horvai színészpédagógusként elkötelezte magát a Sztanyiszlavszkij-módszer, s a lélektani realista játéknyelv mellett, ugyanakkor vígszínházi Csehov-rendezéseiben, s így a *Sirályban* is a színház jellegzetes *bulvárnaturalista játéktípusa*²² dominált. A biztos közönségsiker érdekében felvonultatta a Víg sztárszínészeit, mivel azonban csak a szerepkörökre fókuszált, s ignorálta a szereplők dramatikus szöveg szerinti életkorát, így az előadás szándékolatlanul is groteszk színezetet kapott. Ahogy ezt Barta András szarkasztikusan összegezte: „*Mintha egy főiskolai vizsgaelőadás csúfondárosan kifordított változatát látnánk. Amott kényszerből fiatalok játszanak időseket, itt idősebbek – egy rejtélyes rendezői elképzelés szerint – fiatalokat.*”²³ Ugyanakkor a szándékolatlan groteszkuság mellett jellemző volt a csehovi komikum tudatos kiemelése is, melyek a Dorn-Szorin duettekben a leginkább meghatározók.²⁴

Az előadás elsősorban Ruttkai Éva jutalomjátéka, akinek Arkagyna megformálása utolsó színpadi szerepeinek egyike.²⁵ Játékával folyamatosan emlékeztetett és ráerősített a *sztárszínész nő alakít ünnepe*lt művészt szereposztás/helyzet pikantériájára és iróniájára, s reflektált a „mindig színpadon lévő” Arkagyna (művészi) tudatosságára. Ennek szép példája, mikor a harmadik felvonásban Ruttkai Arkagynája teljes színészi eszköztárát felhasználva harcolt szeretőjéért, hízelegve írói nárcizmusának, majd a vádló/indulatos hangon a férfinak szegezt „*Hazudok? Hát ilyen az, aki hazudik?*” kérdésnél egy pillanatra finoman elmosolyodott.

Színházi látvány és hangzás

Az előadás látványvilágát David Borovszkij, a Taganka Színház és a Magyarországon vendégrendezőként többször dolgozó Jurij Ljubimov diszlettervezője hozta létre. A Horvai-Borovszkij-féle Csehov-előadások sajátága, hogy a színpadkép nem egy-egy konkrét (a szerzői instrukciókban leírt) szoba/helyszín reprezentációja, hanem a kint és a bent egymásba mosásából,²⁶ szimbolikus elemekből alkotott térszerkezet,²⁷ melyben a színészek mozgása folyamatosan nehezített, korlátozott volt. A *Három nővérben* a fokozatosan mindent ellepő avarba(n) bukdácsoltak és sülyedtek a színészek, a *Cserecsnyéskert* két szintre osztott játéktérének alsó részén csak görnyedtt testtartással tudtak közle-

kedni, míg a *Platonov* szimbolikusan felnagyított tárgyakkal telezsúfolt terében is redukált, gátolt volt a járás és cselekvés. A *Sirály*ban a játéktér hátsó részén jobb oldalon ajtó, előtte barnásszürkés kerti/szobabútorok voltak láthatók, s a színpadnak csaknem közepére helyezték az első két felvonás szerzői leírása szerint a háttérben, majd oldalt húzódo tavat (a szereplők beszélgetéseinek leitmotivját), mely a játéktérnek itt több mint egy-harmadát foglalta el: „*megkerülhetően, de kiiktathatatlan [módon]*”.²⁸ E körül köröztek a szereplők, gyakran bevonva a játékba is: beleestek vagy -ugrottak, Darvas Trigorinja ebbe mártotta zsebkendőjét, hogy a hideg vízzel csillapítsa a hisztérikus Arkagyinát, s a tő fölötti hintán hangzott el Hernádi Nyinájától Kosztja darabja, majd Kútvolgyi Másája hintázott rajta, proxemikusan jelezve, hogy Nyina helyére pályázik (elsősorban Trepljov szívében). A második részre (vagyis a dramatikus szöveg szerinti 4. felvonásra) a tavat opálos plexilapokkal „befagyasztották”,²⁹ fölé vékony, száraz faágakról csillár lógott be, melynél Trepljov égette el novel-láját, szemben a dramatikus szöveg instrukciójában megadott *eltépés* helyett. A tő mögött húzódozott Trepljov ácsolt deszkaszínpadának csak a kerete (mögötte csónak), rajta krémszínű függöny, melyet a második részre kopott-megtépázott vászonra cseréltek.³⁰ Borovszkij jellegzetes, „nagy gesztusra épülő látvány[a]”,³¹ a tő-csónak-száraz fa képe es esetben egyértelmű átemelés az *Etűdök gépzongorára* esti tőpartii jelenetéből (Szofia és Platonov kettősének és az abba érkező férj zaklatott szcénájának „díszlete”), másrészt az enteriőrre is emlékeztető, bútorokból és töredékes színpadi elemekből képzett díszlet a neoavantgárd (például Krejča és Svoboda 1960-as prágai *Sirálya*³²) hagyományhoz csatlakozás jelzője. Így lehet a két felvonás közötti scenikai váltás³³ (s a kritikákban gyakran regisztrált és vitatott gallyakról lógó, leszakadt csillár képe) csupán a dramatikus textus tézisekre lecsupaszított vázának, a szereplőkkel történt érzelmi/szakmai változások és kudarcok végletekig leegyszerűsített (ugyanakkor zavaróan túlbeszélő) metaforikus összegzése.³⁴

Stílusukban Csehov korát idézték Jánoskúti Márta főleg fehér, krém, drapp, barna és fekete színű jelmezei. Emellett hangsúlyos volt a kosztümök színszimbolikája, például Hernádi Nyinája az első részben fehér, a másodikban már fekete ruhát viselt, míg a korával szembenézni képtelen Arkagyina (Ruttkai) az első felvonásbeli mályvás öltözetét cserélte krémszínű úszódresszre, majd fehér kabátra, amikor a fiatal Nyinával konkurált.

A kísézőzenét a Vígszínház fiatal háziszerezője, Presser Gábor szerezte, azonban míg az egy évvel

korábbi *Platonov*ot nyitó Viszockij-blues és a Presser által megzenésített Tyutsev-vers („Oroszországot, ész, nem érted [...] Oroszországban hinni kell!”)³⁵ beépítése akár a politikai áthallás lehetőségeként is olvasható, addig a *Sirálynál* a kísézőzene főként hangulatfestésként funkcionált. A Trepljov előadására készülődés zajai (székek rendezgetése, vízbe csobbanó munkás stb.) felidézhették a színpadépítők kopácsolásával kezdődő szolnoki és kaposvári *Sirályt*.

Az előadás hatástörténete

Horvai rendezése (megosztó jellege³⁶ ellenére is) a következő évek Csehov-előadásainak és *Sirály*-interpretációinak mércéjévé vál(hat)ott, elsősorban Ruttkai Arkagyina-alakításának köszönhetően. Ezt igazolja, hogy főként vidéki színházak – mint Győr, Kaposvár, Miskolc, Debrecen, Nyíregyháza – tűzték másorra a darabot, melyek közönsége valószínűleg nem láthatta a vígszínházi előadást.³⁷ Azonban elismerő visszhangot csak a Horvai-tanítvány Alföldi Róbert rendezése kapott, melyet 1997-ben mutatnak be a Budapesti Kamaraszínház Asbóth utcai stúdiójában.³⁸ Alföldi merészen szembehegyezkedett a hazai (kis)realista játékhagyománnyal és a Csehov-játszás konvencióival, így a kilencvenes évek végén az *imagista teatralitás* irányzatához sorolt rendezés az első magyar posztmodern Csehov-előadásnak tekinthető.³⁹ Szintén a 90-es években Telihiy Péter a (hazai) játékhagyományra reflektáló, illetve azzal polemizáló szegedi rendezéseiben (*Manó*, *A három hűg* [Három nővér] és *Platonov*) idézte meg Horvai vígszínházi Csehov-sorozatát.

A 90-es években a hazai Csehov-játszásban (is) még hegemon kisrealista színrevitelek (Ascher, Zsámbéki, Székely), s már jelentkező posztmodern/posztdramatikus/új teatralitáshoz sorolható törekvések (Alföldi, Telihiy, Jeles) egyre inkább megmutatták a vígszínházi sorozat problematikáit, mely Horvai 1995-ös (Pesti Színházban a Vígszínház társulatával) és Székely Gábor 1996-os (Új Színház) *Ivanovjának* egymáshoz mérettetésben kulminálódott. A vígszínházi bulvárnaturalista játéktílus került szembe a Katonából ismert precíz lélektani realizmussal, a Borovszkij-utóérzetű szimbolikus kreáció⁴⁰ pedig a Svoboda-tanítvány Antal Csaba scenográfiájának festői enyészetével. Ami végképp utóbbi javára billentette a mérleget, az Székely fordított Pietája a második felvonás zárásában: amint Cserhalmi Ivanovja karjába vonta az eszméletlenül heverő, már haldokló feleségét, ezáltal egyetlen hosszan kitartott képbe fogalmazva és vetítve előre Anna Petrovna áldozatiságát, Ivanov érzéseinek ambivalenciáját, a gyűlöletbe vegyülő fájdalmat és könnyörületet.

¹ A tanulmány megírását az OTKA 81400-as, *A színházi net-filológia* című projekt támogatta.

² Csehov, A. P.: Sirály, bemutató dátuma: 1982. 10. 19., a bemutató helyszíne: Vígszínház, Budapest. Rendező/dramaturg: Horvai István (ford. Háy Gyula), diszlettervező: David Borovszkij, jelmeztervező Jánoskúti Márta; zeneszerző: Presser Gábor. Színészek: Ruttkai Éva (Arkagyina Irina Nyikolajevna, színésznő), Reviczky Gábor (Trepljov Konsztantyin Gavrilovics, a fia), Miklósy György (Szorin Pjotr Nyikolajevics, Arkagyina fivére), Hernádi Judit (Zarecsnaja Nyina Mihajlovna, fiatal lány, gazdag földbirtokos családból), Kozák László (Samrájov Ilja Afanaszjevics, nyugalmazott alhadnagy, Szorin intézője), Tanay Bella (Polina Andrejevna, a felesége), Kútvolgyi Erzsébet (Mása, a lányuk), Darvas Iván (Trigorin Borisz Alekszejevics, író), Benkő Gyula (Dorn Jevgenyij Szergejevics, orvos), Maszlay István (Medvegyenko Szemjon Szemjonovics, tanító), Bajka Pál (Jakov).

³ *Ványa bácsi, Három nővér, Ivanov, Cseresznyés kert.*

⁴ *Ványa bácsi, Három nővér, Cseresznyés kert, Platonov* (Pesti Színház), *Sirály*, majd szintén a Vígszínház társulatával az *Ivanov*.

⁵ Forrás: <http://vigszinhaz.hu/hu/a-szinhaz/> Letöltve: 2011.12. 09.

⁶ Például Hegedűs Tibor 1956-os *Sirály*-rendezése.

⁷ Lásd Peterdi Nagy László, *Csehov színháza*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1975.

⁸ Erről lásd Koltai Tamás, Szárnyaló és szárnyaszegett sirályok, *Nagyvilág*, 1975/5, 775–779.

⁹ David Borovszkij, a Taganka Színház és Jurij Ljubimov magyarországi rendezései állandó diszlettervezőjét a következő előadásokból ismerhette a hazai közönség: *Bűn és bűnhődés* (Vígszínház, 1978), *Csere* (Trifonov) (Szigligeti Színház, 1979), *Háromgarasos opera* (Nemzeti Színház, 1981) és *Don Giovanni* (MÁO, 1982).

¹⁰ 1995-ben rendezte meg az Ivanovot a Vígszínház társulatával a Pesti Színházban. Horvai ciklusokban való gondolkodását a kritikai recepció is regisztrálta: „Tiszteletre méltó az a művészi eltökéltség, amellyel Horvai István „végigrendezi” a Csehov művek sorát [...]” Barta András, Sirály, Csehov komédiája a Vígszínházban, *Magyar Nemzet*, 1982. november 6., 11, valamint vö. Elbert János, Az unalmon túli Csehov, *Új Tükör*, 1982. november 14., 29.

¹¹ Háy Gyula az eredeti nyelvből, oroszból fordított, szemben például a század eleji („másodkézből” való) fordításokkal, melyeknél (többnyire) Max Reinhardt szövegeknyvét használták a magyar színpadi textushoz. [...] a századeleji magyar nézőnek, de még a színházi embereknek sem volt közvetlen élménye Csehov drámáiról. Az értékelést is onnan vették, ahonnan a rendezőpéldányokat: Reinhardt-tól.” Peterdi Nagy László, *Csehov színháza*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975, 89.

¹² Ahogy azt Peterdi Nagy László a *Cseresznyés kert* kapcsán megjegyezte Vö. Peterdi Nagy László, Csehovot játszani, *Színház* 1974/7, 33–38.

¹³ Hasonlóan érzekelte ezt kritikájában Mészáros Tamás: „Ami alapvető – ez az előadás nem a művészetéről szól. Még ha természetesen változatlanul írók és színésznők a főszereplői.” Mészáros Tamás: Az ember, aki akart; *Magyar Hírlap*, 1982. november 6., 7, illetve Tarján Tamás is: „Nem a művészetéről, nem is a tehetségről, még csak nem is a benső tisztaságról szól a játék, illetve csupán annyiban, amennyiben e három is része az életnek, sok egyébbel egyenrangú része. Horvai István rendezése az életéről szól...” Tarján Tamás, Boszorkánytő – A Sirály a Vígszínházban, *Népszabadság*, 1982. december 10., 7.

¹⁴ Ez az előadásban még az első részhez tartozott.

¹⁵ Vagy például az első felvonásban, amikor Ruttkai Arkagyinája azt ecsetelte, hogy milyen ellenállhatatlan férfi volt Dorn doktor, Tanay Bella Polinája elsírta magát, ekkor Kozák László Samrajovja rákiált, majd a kezébe temeti arcát. A rendező által beiktatott rövid jelenet azt sejteti, hogy Samrajov tudott felesége viszonyáról a doktorral, s ez a ki nem mondott „tudás” több évtizedes cinkos hallgatással vált.

¹⁶ Szép példája ennek a színészek (Ruttkai, Benkő) közötti szereposztásbeli átfedés az 1956-os és az 1982-es vígszínházi *Sirály*ban, illetve Horvai korábbi Csehov-rendezéseinél a Művész Színház tradíciói felé fordulás. Például a *Három nővér* Madách színházi 1954-es színrevitele előtt Jób Dániellel konzultált, aki a Művész Színház előadásainak scenikai megoldásait és hangvételét próbálta követni '20-as évekbeli Csehov-rendezéseivel. Lásd: Peterdi Nagy László, *Csehov színháza*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1975.

¹⁷ Például a kint-bent egymásba oltása Tovsztionogov rendezéseiben jelent meg először; Krejča *Ivanov*-jának karámszerű kerítése pedig Horvai-Borovszkij *Három nővér*-ének díszletében. Részletesebben lásd Koltai Tamás, Vázlat egy rendezőről. Otomar Krejča látványszínháza, *Nagyvilág*, 1972/2, 292–299, illetve Köröspataki Kiss Sándor, Hatszor Három nővér, *Nagyvilág*, 1973/2, 291–294.

¹⁸ Ahogy Peterdi Nagy is összegezte 1974-ben Horvai addigi három rendezését. „Amit a Vígszínházban eddig láttunk, az jobbra csak a hagyományoknak a világ különböző színpadairól átemelt új elemekkel való összeötvöztése.” Peterdi Nagy, 1974, i. m., 36.

¹⁹ Elbert János kritikájában a tőba hajított szék látványát egyértelmű idézetként tekinti Mihalkov filmjéből. Vö. Elbert, i. m.

²⁰ Amint egy intim és megható közeli képen a dűhében útrakelni szándékozó (alvó) férje kezét simogatja Szófia Jegorovna, majd a távolítással a képen már a (célnak megfelelően) bördöndökkel megrakott, de lovak nélküli kocsis is látható, ezzel ironikusan megkérdőjelezve Vojnyicsev cselekvőképességét.

²¹ A *Cseresznyés kert* díszletének szürrealitását például Dali-képekéhez mérte a Ranyevszkaját alakító Ruttkai. Lásd Földes Anna, A Sirálytól a Cseresznyés kertig, *Színház*, 1974/5, 34–37.

²² Például: „Darvas Iván a még mindig hódító negyvenes Trigorint, a híres író alakítja. Ennek a »fiatalításnak« a hitelesítéséhez még az ő rendkívüli tehetsége sem kielégítő; kivált, ha igyekezetében vissza-visszanyúl modorosságaihoz, halkan indított, és nagy sóhajjal, egy oktávval magasabban és megduplázott hangerővel zárt mondataihoz, szerepemelékből előkotort megtörő gesztusaihoz.” Barta, i. m.

²³ Uo.

²⁴ Például Nagy Judit a következő jelenetet emelte ki kritikájában: „A Csehovnak tulajdonított melabú itt tökéletesen hiányzik a színpadról. [...] És mert az érzések aszinkronitása mulatságos helyzeteket teremt, így vagyunk most Dorn doktorral (Benkő Gyula), aki filozófál. Ez alatt a magatehetetlen szélütött Szorint (Miklósy György) éppen vetköztetik a lefekvéshez hálóingre.

S ez a kettősség mindenképp a *groteszk* alapja.” Nagy Judit, A Sirály utolsó próbáin, *Film Színház Muzsika*, XXVI. évf. 44, 2–3. Ugyanakkor szervületlen elemként/anyagként hatottak a szereplők váratlan, nagy érzelmi amplitúdójú kitörései, melyek akár az Efrosz-rendezések nyersségét, vadságát is idézhették. Például ahogy Kútvolgyi Másája üvöltötte Maszlay Medvegyenkőjének, hogy „Takardj a szemem elől!”, a dramatikus szöveg szerinti „Bár sose látnálaki!” helyett.

²⁵ Ez után már csak 1983-ban az *Amerikai Elektra* Christine-jét, az 1986-os *Az öreg hölgy látogatásának* Claire-jét játszotta el a Vígszínházban, 1985-ben pedig a *Találkozás* Máriaját a Pesti Színházban.

²⁶ Többek között Krejča, Tovsztonogov és Efrosz nyomán. Nagy Judit a következőképpen írta le a Sirály díszletét: „[...] a díszlet is megdöbbenő és magyarázatot igénylő. Nem naturalis kert vagy házbelső, hanem egyszerre mind a kettő. Nincs más-más hang, visszafogottság vagy öblösítés, az intimebb környezetű lakás vagy a közeli rétek színhelyén. Itt – s ez már Horvai Csehov újrafelfedezésének sorozatával kapcsolatos – egy *térszerkezetet* látunk; alapszíne a barna. A Három nővérben már megismertük a kert és a házbelső »együttjátását«. Itt is békésen megfér a nagybácsinak vetett ágy, a tó, a csónak egymás mellett, s ahogy amott David Borovszkij díszletében a falevelek hullottak a szoba bútoraira, itt, a letarolt őszi ágakon ott függ a kivilágított csillár, és a csillár együtt él a színpad jobb oldalán koppanó őszi esővel, a tóról felszálló párafelhővel is. Mindezek fölött ott áll a színpad, Konsztantyin (*Reviczky Gábor*) és Nyina (*Hernádi Judit*) elárvult színpada, egy kicsit az élet kopárulószintere.” Nagy, i. m.

²⁷ „Nyilván sok vádat vállalva, merész itt Horvai és Borovszkij. (De a jelentős alkotni akarásban ez talán nincs is másképp.) Hiszen a Taganka világhírű díszlettervezőjével amúgy gyakran szegeznek szembe: el akarja díszletével játszani a drámát.” Elbert, i. m.

²⁸ „A tó tehát, amelyről a drámában újra meg újra szó esik, bár a hagyományok szerint eleddig a szó szoros értelmében háttérbe szorult (legfeljebb a horizontfüggönyre festett tájképként jelent meg), most előlép, hogy részt vegyen a játékban. S nemcsak az által, hogy az előadás második részében már befagyva, jótékonyan segíti megteremteni azt a téli hangulatot, azt a testet-lelket gémberítő ridegséget, amely *Horvai István* rendezésében végül a szereplőket is olyannyira jellemző-meghatározó közeg lesz. Ez a tó, azon kívül, hogyhogya érzékletesen »funkcionál« a színpadon, miként maga a behozott Természet, mindvégig többlet is jelent: sötét felülete olyan, akár a »lélek tükre«, vagy ha úgy tetszik, kútja; minduntalan ott áll a szereplők előtt-között-mögött, megkerülhető, de kiiktathatatlan művoltában.” Mészáros, i. m.

²⁹ Vö. Scipiadés Erzsébet, Tó a színpadon, *Magyar Hírlap*, 1983. február 22.

³⁰ A díszleten kívül a térhasználat is hangsúlyos: Ruttkai Arkagynája a színpad közepén foglalt helyet fia előadása alatt, vitájuk után azonban székeivel háttal fordított a tónak, s egyben fia művészetének. Eközben Darvas Trigorinja onttan vonszolta székeit és magát is Ruttkai Arkagynája mellé.

³¹ Mihályi (1984) idézi Urbanovits Krisztina, *Kortárs képzőművészek a hazai színházi látványtervezésben az 1970-es, 80-as években*, (SzFE, kiadatlan disszertáció), 2012, 16.

³² Vö. Aronson, Arnold, The scenography of Chekhov, in *The Cambridge Companion to Chekhov*, eds. Gottlieb, Vera – Allain, Paul, Cambridge, University Press, 2000, 134–148.

³³ Az eredetileg négy felvonást két részben játszották, a szünetet a harmadik és a negyedik felvonás közé iktatva, ezzel érzékelte a (dramatikus szöveg instrukciói szerinti) idő múlását. „Horvai kitűnően, logikusan, dramaturgiai hitelesen választotta meg a színházi este metszeshelyét. A szünetet a harmadik és a negyedik felvonás közé iktatta[...]jellegé nem dicsérhető rendezői komolysággal – iránymutatónak értelmezi a csehovi zárójelent: »A harmadik és a negyedik felvonás között két év telik el.«...” Elbert, i. m.

³⁴ Székely Gábor későbbi rendezéseinek (*A mizantróp*, *Ivanov*) scenográfiájában (is) megjelenő leszakadt csillár jelentősége már nem redukálható egyetlen olvasatra, hanem épp a bizonytalanság, a számos asszociáció lehetősége teszi izgalmassá. (Például politikai allegóriaként értelmezése az 1988-as *A mizantróp* esetében, Vö. Kékesi Kun Árpád, Az „éltető gyűlölet” tragikum, *Theatron*, 2013. ősz, 36–39.)

³⁵ Vö. Balogh Tibor, A negatív létezés mutatványa, *Színház*, 1981/7, 1–4.

³⁶ Vö. Barta, i. m., Tarján, i. m.

³⁷ Horvai rendezése után Budapesten először az R.S.9. Stúdiószínház társulata vitte színre a darabot 1994-ben, Lábán Katalin rendezésében.

³⁸ Vári Évával (Arkagynia), Kamarás Ivánnal (Trepljov) és Szalay Mariannal (Nyina) a főbb szerepekben. Horvai rendezéséhez hasonlóan Alföldi is kiemeli vizuálisan a dramatikus szövegben újra és újra előkerülő tavat, azonban míg Borovszkij díszletében (a *Három nővér* faleveleihez és a *Cseresznyeskert* lefűrészelt törzshő fáihoz hasonlóan) a színészek mozgását részben gátoló/nehezítő térelemként (céltalanul) urálja a színpadot, addig Kentaur scenográfiájánál a játéktérre (a második felvonás elejétől) fokozatosan beszivárgó/azt elárasztó víz metaforikus képe olvasható/értelmezhető funkcióval bír. Alföldi *Sirály*-rendezéséről és az említett képről lásd: „[...] 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.” Kékesi Kun Árpád, A félreértett szövegköziség. Alföldi Róbert, *Sirály* (Madárkák), 1997, *Theatron*, 2013/2, 56.

³⁹ Vö. Kékesi Kun Árpád, A reprezentáció játéka – A kilencvenes évek magyar rendezői színháza, in *Tükörképek lázadása*, Bp., József Attila Kör – Kijarat Kiadó, 1998, 85–104.

⁴⁰ F. Kovács Attila színpadképéről lásd Sándor L. István, Melyik az igazi? Csehov: *Ivanov*. *Színház*, 1996/1, 6–9.