

DOMA PETRA

Csányi János: Szentivánéji álom, 1994

Az előadás színházkulturális kontextusa

A Csányi Sándor rendezte *Szentivánéji álom* a kilencvenes évek magyar rendezői színházának egyik megkerülhetetlen előadása volt.² Az ehhez kapcsolódó mítosz keletkezésének fontos keretfeltétele volt, hogy a VII. Stúdió- és Alternatív Színházak Országos Találkozásán bemutatott, s ily módon „alternatívának” minősülő előadás a hagyományos kőszínházi kereteken kívül jött létre, szereplői pedig különböző színházak tagjai voltak. A legendát táplálja az a játék is, amelyet a múlt kutatójával úz a színházi filológia: az OSZMI Színházi Adattára a bemutató időpontját a fesztivál előtt, a Merlin Színházban lezajlott előadáshoz rendeli, pedig ekkor még csak az első felvonást sikerült megmutatni a közönségnek – igaz, már akkor is nagy sikerrel. A legtöbben az előadást befogadó Új Színházban látták a fesztivál győztes alkotását, a színházi emlékezet viszont a Bárka alapításának emblémájaként őrzi az eseményt.³

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Csányi János nem szakított, hanem a lehető legkövetkezetesebben megvalósította azt az először Peter Brook által színre vitt Jan Kott-féle és Magyarországon az Arvisura Színház által is megfogalmazott darabértelmezést, amely „teljesen durván elrugaszkdik a tisztá szerelem petrarcai idealizálásától. A szentivánéji álom, legalábbis az a nyáréjszakai álom, amit a legmodernebbnek és a leginkább revelatívnek érzünk, az állatóság testi megtapasztalása.”⁴

A darab három cselekményrétege – a tündérek, az athéni arisztokrácia és a mesteremberek világa – Jan Kott és Peter Brook szerint is szorosan összefüggnek, fedik egymást, s ez teszi lehetővé a szerepkettőzések megjelenését is.⁵ Csányi János alkotása pontosan jelzi ehhez a színházi hagyománnyal való viszonyát. Rendezése ugyanis nemcsak követi ezt a szokásrendet, hanem tovább is gondolja: a négy fiatal szerelmes kivételével mindenki megkettőződött színpadi alak, vagyis van valóságos (nappali) és álombeli (éjszakai) szerepe is. Titánia és Hippolyta (Udvaros Dorotty), Oberon és Theseus (Kulka János), valamint a Manó és Philostratek (Kaszás Gergő) figuráinak egymásra vetíté-

sén kívül a mesteremberek is tündérekként jelennek meg.⁶ Egeus szerepét egy az egyben kihúzták, Cingár Róbert pedig „betegségre hivatkozva táviratban menti ki magát” a próba alól.⁷

A dramaturgiai értelmezés tradíciójához fűződő viszonyt jól példázza az is, hogy Csányi János új fordítása, akár csak Brook rendezői koncepciója, a darab erotikus töltetere helyezte a hangsúlyt,⁸ s emellett a legradikálisabb változtatásokat a mesteremberek szövegén hajtotta végre, melyekről „még százalékban sem adható meg, hogy mennyi a feltételezhetően shakespeare-i.”⁹ Ugyanakkor mindvégig ügyelt arra, hogy a közönség fülébe már „beleégett” Arany János-féle fordulatokat ne változtassa meg. Ezáltal egy friss és mai, mégis ismerős szöveggel szembesültek a nézők.

Rendezés

Csányi rendezése mind a színészi szerepformálás, mind a színészi testekből kialakuló képek révén konzekvensen megkérdőjelezte a darab komédia jellegét. A Manó alakjában a skót mitológia hobgoblinja és a magyar mitológia legerotikusabb figurája, a lidérc¹⁰ jelenik meg: így csak rossz és soha el nem feledhető álmokat hozhat a vele kapcsolatba kerülőkre. Ezt mutatja az előadás végén az esküvőn Hippolyta és a már számából visszaválogott mesterember egymásra ismerése is, miközben lidércnyomásos álmoként dereng fel bennük az erdőben töltött éjszaka. Az előadás szexuális csúcspontjában, Titánia és Kurtha Miki (Szabó Győző) egyesülésekor ugyanis a színészek saját teste válik a legelemből szexuális szimbólummá. Titánia szét-tett, Kurtha Miki pedig felemelt lábakkal, gyertyaállásban helyezkedik el egy-egy hintában, s lengenek egyre gyorsabban egymás felé. Ennek az emlékképe testesül meg az előadást lezáró esküvőn: Kurtha Miki gyertyaállásból kialakuló falloszt képez a testéből, Hippolyta/Titania pedig görcsösen fonja össze lábait. Továbbá a szerelmes párok nem házastársaikra néznek, az előadást lezáró táncot nem az athéni rend által legitimált társukkal, hanem az erdőben megismert másikkal járják a derengő fényben. Az előadás a Philostrateként élénk lépő Manó monológjával ér véget, s így eldöntetlen marad, hogy a theseusi rend garanciája vagy az oberoni káosz ere-

dője beszél-e hozzánk: az álom nem merül a feledés homályába.

Felszínre kerülnek tehát „a vígjátéki ábrázolás mélyén [lappangó és] tragédiával fenyegető konfliktusok”,¹¹ s azok a tragikus sorslehetőségek, amelyek „mindenképpen az embervilágon túl, mintegy a tudaton kívül merülnek fel és el.”¹²

Színészi játékok

Ezek a tragédiával fenyegető konfliktusok okozzák a darab mindhárom szintjén pattanásig feszülő légkört. Az athéni arisztokrácia körébe tartozó alakok cselekvéseit a hatalom akarása és a túlfűtött erotika motiválja.

Udvaros Dorottya nemcsak néma és büszke, szinte megközelíthetetlen, hanem fizikailag is erős, valódi amazon. Erőteljesen „fenséges” megjelenése Titánia dacos alakjában tér vissza, ám az előadás végére, ismét Hippolytaként, már leigazva ül férje mellett. Kulka János Theseusként és Oberonként is erőskezű uralkodó, tündérr királyként viszont játékosává válik. Emellett a rendezés eltér attól az értelmezői szokásrendtől, amely nem tekinti individuálisan megkülönböztethetőnek a szerelemeket. Csányi egyértelműen és következetesen karikírozza a megkülönböztető testi jegyeket: Murányi Tünde, Hermia alakítójaként sipákoló, idegesítő, apró hisztérikává válik, míg vele szemben a magasított talpú cipőn járó, rövid hajú és mély hangú Vasvári Emese még folyton kivillanó, csipkés melltartója ellenére is „férfiasabb” Helénát formál meg, ami ok-okozatilag motiválja Theseus/Oberon vonzódását. Az „erdőben” bolyongó négy szerelmes egymásra találásait is a szexuális közeledés és aktus ismert képeinek variációi jelzik.¹³ Az előadást újszerűvé teszik a mesteremberek rögtönzésen alapuló jelenetei, melyek a színház intézményes illetve mindennapi működésére reflektálnak, s olyan sztereotip helyzeteket parodizálnak, mint a színészek közötti kicsinyes versengés, a drámaíró meg nem értettsége, a primadonnáskodás, a kérés, a rendezői tehetetlenség stb. Szinte minden esetben van azonban egy olyan pillanat, amikor a paródia mérhetetlenül keserűvé, a néző nevetése pedig görcsössé válik: a falat játszó, pösze Ormándi Bélát (Scherer Péter) fejfelé lefelé keresztire feszítik, de még így sem akar „kötni”; a Kurtha Miki több perces improvizatív haldoklását a sűgolyukból végig néző Csutka Tomi pedig tényleg „beledöglődik a Dilettáns Megszállott Rendező szerepébe”.¹⁴

Színházi látvány és hangzás

A tradíció következetes végiggondolása teremti meg a rendezésben a látványt is. Brook híres trapézait (amelyeken Oberon és Puck ülnek), illetve Titánia

és a számárrá vált Zuboly ágját (mely a Brook által megvalósított ötlet értelmében egy közösülésük helyeként funkcionáló hintaként jelent meg¹⁵). Ezt Csányi megsokszorozta, és egy, az előadás emblematikájává váló színpadképet hozott létre belőle. A díszletet is tervező rendező alapötlete értelmében „egy hintaerdő-szerű tér jött volna létre”,¹⁶ azonban technikai okok miatt a nézőtér és a játéktér közötti látható határ teljes lebontása nem valósulhatott meg, helyette felépült az a 14 × 10 × 12 méteres faállványzat, amelyet megközelítőleg nyolcvan hinta osztott vertikálisan két részre.¹⁷ A közönség által U alakban közrefogott üres játszótéren csak egy kisebb emelvény és két nagyobb hinta jelent meg, amelyek a későbbiek folyamán Titánia és számár kedvese együtt-létének meghatározó kellékévé válnak. Ily módon a rendezés a nézők testi jelenlétét is meghatározó problémaként értelmezte a hatalmi középponttal bíró rend és az ösztönvilág rendezetlenségének identitásképző viszonyát.¹⁸ Az előadás erotikus túlfűtöttségét stilizálja, illetve erősíti fel az a reneszánsz dallamokat idéző zenére létrejött koreográfia, amelyben a félhomályban sejtelmesen összegabalyodó és egymáshoz tapadó testek járják táncukat az erdőben, illetve az előadás végén.

Az előadás hatástörténete

A Csányi János rendezte *Szentivánéji álom* bizonyíthatóan hatott a magyar színháztörténeti kánon alakulására. Jelzésértékű, hogy ezt követően sem Novák Eszter,¹⁹ sem Alföldi Róbert,²⁰ sem pedig Mohácsi János rendezése²¹ nem folytatja az uralkodópárok szerepkettőzésének Magyarországon legkonzekvensebben ebben a rendezésben kibontott hagyományát. Oberon zöld vesszőkből összeállított esernyője és az eső motívuma megjelenik Alföldi Róbertnél, majd központi szerepet kap Mohácsi Jánosnál.²² Az előadás az egyhangú szakmai és közönségsiker okán a kezdőbb vagy a fővárosban ismeretlenebb színészek pályája szempontjából is jelentős volt. Szabó Győző 2012-ben ismét eljuttassa Zuboly szerepét, ismét hosszú haláltusával. Mucsi Zoltán viszont nem az egyik mesterember, hanem Puck, Kaszás Gergő pedig Demetrius szerepét alakítja a Karin Beier rendezte, többnyelvű *Szentivánéji álomban* (1995). Továbbá nem elhanyagolható tény, hogy a színházi emlékezet annak a Bárka Színháznak az alapításához köti Csányi János rendezését, amely színházcsinálók generációja számára válhatott olyan helyé, ahol „mindenki a saját csodáját kereste”.²³

¹ Bemutató dátuma: 1994. 05. 06. A bemutató helyszíne: Merlin Színház, Budapest. Rendező: Csányi János. Díszlet: Csányi János. Jelmez: Papp János. Zene: Faragó Béla. Koreográfia: Goda Gábor, Mándi Ildikó. Színészek: Kulka János, Udvaros Dorottya, Kaszás Gergő, Szakács Tibor (szerepátvétel: Fekete Ernő), Jónás Rita (szerepátvétel: Murányi Tünde), Magyar Attila, Vasvári Emese, Mucci Zoltán, Szabó Győző, Tóth József, Gazdag Tibor, Scherer Péter.

² Ezt igazolják a díjak is: a XIV. Országos Színházi Találkozón Kulka János nyerte el a legjobb férfi főszereplő díját, a Színkritikusok Céhe pedig 1995-ben három díjjal, köztük a legjobb előadás, a legjobb férfi főszereplő (Kulka János) és a legjobb férfi mellékszereplő (Scherer Péter), is jutalmazta a produkciót.

³ Ily módon historiográfiai döntés, hogy melyik dátumot tekintjük bemutatónak: 1994. 05.06. (Merlin Színház) vagy 1994. 12. 11. (VII. Stúdió- és Alternatív Színházak Országos Találkozója, Gödöllő). Vö. „Az előadást tavaly tavasszal, az országgyűlési választások napján játszották először, míg legközelebb csak fél ével később, az önkormányzati választások idején. Rádásul a premiért a szünetben félbe kellett hagyni, mivel a Fővárosi Önkormányzat épületét, melyben a Merlin Színház is van, a vaksolás miatt 5-kor bezárták. Gödöllőn, a VII. Országos Stúdió- és Alternatív Színházi Találkozón azonban már teljes hosszában lemehetett az előadás, s ez a megismételt bemutató olyan jól sikerült, hogy Csányi János és renitens sztárokból álló csapata meg is nyerte vele a fesztivált.” Tasnádi István, Shakespeare: *Szentivánéji álom*, *Kritika*, 1995. február 11.

⁴ Jan Kott, *Kortársunk Shakespeare*, ford. Kerényi Grácia, Bp., Gondolat, 1970. 262–263.

⁵ Vö. Peter Brookot idézi Koltai Tamás, *Peter Brook*, Bp., Gondolat, 1976, 190. „Ebben a darabban az egyik világon belül egy másik található; és azon belül még egy; nem hiába mondják olyan színjátéknak, amelyben színjáték szól a színjátékról. Észrevesszük ugyanis, hogy ezek a merev és szilárd választóvonalak csak felületesen szemlélve vannak jelen, és minél mélyebbre hatolunk, annál inkább eltűnnek, szétolvadnak. Ezért játssza ugyanaz a színész Theseust és Oberont, ugyanaz a színésznő Hippolytát és Titániát, és ezért azonos Puck és Philostrate alakítója is.”

⁶ Dömötör Adrienne, *Álom az egész világ – Shakespeare: Szentivánéji álom*, *Színház*, 1995/3, 12.

⁷ Uo.

⁸ Vö. Kékesi Kun Árpád, *A rendezés színháza*, Bp., Osiris, 2007, 281.

⁹ Kékesi Kun Árpád, A reprezentáció játéka – A kilencvenes évek magyar rendezői színháza, *Színház*, 1997/7, 28.

¹⁰ „Amikor épp varázsol, négykézlábra ereszkedik az áldozat fölött, majd keresztbe ugrik, másik szögben ismétli meg a szertartást. Mozdulata szabályos lidércnyomást idéz, az idegi fáradtság bizonyos fokán fellépő félálombeli érzetet, melyet a néphit a »nyomó«-nak, a boszorkánynak tulajdonít.” – [A] boszorkány ötörök eredetű. A magyar szónak megfelelő török basırqan alapszavuk az egész törökségben ismert és a baszik alakban a magyarba is átkerült a bas- 'nyom' ige. [...] A basırqan a basige műveltető alakjából képzett, cselekvőt jelölő főnév; nyomó → 'lidércnyomás, lidérc' jelentésfejlődésen ment át. A 'lidérc'-ből feltehetőleg már a törökben kialakult az 'ártó szellem' → 'boszorkány' jelentés. Benkő Loránd szerk., *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, Bp., Akadémiai, 1984. boszorkány szócikk

¹¹ Kéry László, *Shakespeare vígjátékai*, Bp., Gondolat, 1964, 138.

¹² Géher, i. m., 124.

¹³ Lysander és Hermia szökésük első közös éjszakáján egymás helyett Puckot ölelik magukhoz, míg később Demetrius és Lysander a virágpor hatása alatt két oldalról tapadnak Heléna lábára, s a szoknyája alá is bebújnak.

¹⁴ Bérczes László, Béla a keresztben, *Magyar Narancs*, 1995. január 12.

¹⁵ Vö. Koltai, i. m., 197.

¹⁶ „Az alapötlet az volt, hogy egy hinta-erdő-szerű tér jöjjön létre, ahol a különböző magasságokban ülő nézők között játszódik a darab.” Csányi Jánossal beszélget Galgóczi Krisztina, *Balkon*, 1995/4, 42.

¹⁷ Tasnádi, i. m., 11.

¹⁸ „A négy ifjú szerelmessel történet eseményt a legtalálhatóbban az átmenet rítusaként (Arnold van Gennepp) írhatjuk le. Ezek a rítusok az élet olyan válsághelyezetei (születést, beavatást, esküvőt, terhességet, munkába állást, magasabb társadalmi osztályba lépést, halált) szabályozzák, amelyeknek a hatására megváltozik az ember addigi életformája, és amelyektől elválaszthatatlan a régi identitás feladása és egy új elsajátítása.” Erika Fischer-Lichte, *A dráma története*, Pécs, Jelenkor, 2001, 139.

¹⁹ Shakespeare: *Szentivánéji álom*, R. Novák Eszter, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, 2000.

²⁰ Shakespeare: *Szentivánéji álom*, R. Alföldi Róbert, Szegedi Nemzeti Színház (2001), Bárka Színház (2006).

²¹ Shakespeare: *Szentivánéji álom*, R. Mohácsi János, Weöres Sándor Színház, 2012.

²² Míg a Bárkában színes hungarocellmorzsák hullnak, addig Szombathelyen a tündérpár viszállya miatt zuhogó esőben zajlik a produkció.

²³ Vö. Bérczes László, Mindenki a saját csodáját kereste, in Kiss Gabriella szerk. *Bárka-mozaik*, Bp., Józsefvárosi Önkormányzat, 2014 (megj. előtt).