



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK



2017/1.

A Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata IX. évfolyam 1. szám

Juhász Gyula

Görög prolog

Pán sípja dalol most, édes fuvola
S a szép görög égnek napja ragyog.
A mának borúja száll messze, tova,
Ifjak boldog csapata táncba fog:
Erdei nimfa, forrási najád
A víg faunna kelletti magát,
A völgy ölében és a hegy oldalán
Örök melódiáját fújja Pán.

Az isteneknek is kedves a tánc,
Hol ifjú szíveknek új ritmusa ver,
Hol lejt az öröm és szökell a vágy...
Fel hát, fiatalság, fel, táncra fel!
Ujjongjon az ének, dobogjon a föld,
Lobogjon a hajban a tirusz, a zöld!
Evoé, éljen az élet, a szent,
Elég pihenőnk lesz majd odalent!

(1926)

Szerkesztőség:

Tóvay Nagy Péter főszerkesztő
Bolvári-Takács Gábor lapigazgató
Macher Szilárd
Major Rita
Mizerák Katalin

Lapterv, tördelés:
Telling András

A borítón Ernst Herter: *Terpsikhoré*
(1909) című szobra látható (Toruń,
Wilam Horzyca Színház).

Tánc tudományi közlemények

A Magyar Táncművészeti
Egyetem lektorált, tudományos
folyóirata

A szerkesztőség címe:

MTF Elméleti Tanszék

1145 Budapest,

Columbus u. 87-89.

Tel.: 273-3430, fax: 273-3433

e-mail: ttktnp@gmail.com

www.mtf.hu

ISSN 2060-7148

Lapnyilvántartási szám:

CE/14319-3/2016.

Megjelenik évente kétszer, a

Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és

Innovációs Hivatal támogatásával

(NKFIF K115676).

A folyóirat terjesztése ingyenes,
további példányok korlátozott
számban a szerkesztőségtől
kérhetők.

tartalom

A Magyar Táncművészeti Egyetem folyóirata IX. évfolyam 1. szám



Tanulmány

Gara Márk: Cesare vagy Cézár? – Smeraldi mester magyarországi működése 4

Konferencia (Shakespeare és a Tánc-Mű/Film/Zene. 2016. április 23.)

Bólya Anna Mária: Dionüszosz öröksége 11

Kovács Ilona: Változatok Puck-portrékra William Shakespeare
Szentivánéji álom című vígjátékának nyomán zenében és táncban 25

Lanszki Anita: Shakespeare az online forráskutatás tükrében 37

Szakály György: Shakespeare hőseim 47

Tóvay Nagy Péter: Szentivánéji álom: variációk egy témára. A koreográfiák
és az irodalmi mű kapcsolata 51

Beszámoló

Beszámoló az MTA Tánc tudományi Munkabizottsága 2016. évi működéséről 90

Kukár Barnabás Manó: Néptáncfilmek digitalizálása az MTA BTK
Zenetudományi Intézet Néptánc Archívumában 93

Recenzió

Nagy Yvette: Könyv az Állami Balett Intézet első végzős évfolyamáról 98

Széles Erika: Nurejev, a vad tatár 100

Stíluslap 102



Gara Márk

Cesare vagy Cézár?

Smeraldi mester magyarországi működése*

Oláh Gusztáv munkásságát kutatva akadtam rá az első, Smeraldi Cézárra vonatkozó adatra. Érdeklődésemet az keltette fel, hogy a halálhírét közlő cikkben¹ életkora is szerepelt. Ez az adat eddig minden hazai szakkönyvből kimaradt, csupán kérdőjelek mutatták a hiányosságot. Ennek kapcsán úgy vélem, megérdemel Smeraldi Cézár egy rövid életrajzi összefoglalást.

Az előbb hivatkozott írásból az is kiderült, hogy Smeraldi 78 éves korában halt meg, azaz születési éve 1846. A Világ című lap² szerint 79 éves korában érte a halál, amelyet – feltételezem – úgy érdemes érteni, hogy 79. évében, azaz 1846. január 1. és március 14. közé tehető a születési dátuma. Születésének helyeként a Világ tudósítója Nápolyt jelölte meg. Ugyan ez csak feltételezés, de Cesare Smeraldi nyilván többek között Milánóban, talán Blasis növendékéként nyerte el képzését. 1875. december 26-án már biztosan a Scalában találjuk, ahol Luigi Manzotti koreográfiájában, a Rollában táncolta Stefano szerepét.³

Ezzel nagyjából egy időben kezdődhetett meg Smeraldi koreográfusi, balettmesteri valamint színpadra állítói karrierje is. Ne felejtjük el, hogy ezek a tevékenységek a XIX. században nem feltétlenül váltak el egymástól annyira, mint mai, specializált világunkban! A Harvard Egyetem könyvtárában⁴ négy adatot őriznek Smeraldi koreográfusi működéséről. Ezek közül az első 1875-ben a Claretta Angot⁵ című balett megkoreografálása volt a torinói Viktor Emánuel Színház számára 1875 őszén. Az 5 felvonásos balett zenéjét Enrico Borelli komponálta. A következő szezonban (1876/77) a torinói Teatro Regioban vitte színre Smeraldi Romulado Marencó 4 felvonásos, romantikus-fantasztikus balettjét 6 képből, Rinaldo címen, Ferdinando Pratensi koreográfiája után. 1879 tavaszán a torinói Teatro Alfieri számára készült a 8 képből és előjátékból álló újabb önálló koreográfia, az allegorikus-fantasztikus balett, a Ric-a-rac avagy a hét fő bűn. 1882-ben ismét adat bukkan fel, ezúttal a Romualdo Marencó és Ferdinando Pratensi páros darabját viszi színre Torinóban (Teatro Regio) Smeraldi Bianca di Nevers⁶ címen.

Talán nem túlzott az elképzelés, hogy a legnagyobb sikert Cesare Smeraldi számára több szempontból is az Excelsior hozta meg. Luigi Manzotti balettje, amelynek zenéjét az eddig két-

* Készült a NKFI-115676 számú kutatás keretében.

¹ Az Ujság, 1924. 03.16. 18. – Az idézeteket általában a mai helyesírásnak megfelelően adom közre, kivéve, ha az eredeti írásmód megjelenítése indokoltabb. A korabeli folyóiratokból származó cikkek bibliográfiai adatait az irodalomjegyzékben nem sorolom fel, csak a lábjegyzetben jelzem.

² Világ, 1924.03.18. 8.

³ http://enhancedwiki.almervista.org/?title=Stagioni_di_balletto_del_Teatro_alla_Scala#1870_-_1879 2017.02.19.

⁴ <http://search.lid4l.org/catalog/687474703a2f2f64726166742e6c64346c2e6f72672f686172766172642f6e61653132366334656365356430646435> 2017.02.19.

⁵ Charles Lecocq: Angot asszony lánya című operettjét (vígoperáját) 1872. december 4-én mutatták be Brüsszelben, innen indult diadalútjára. A balett az operett történetét mesélte el. Ugyanerre a témára készült a Mam'zelle Angot című balett Massine koreográfiájával 1943-ban. Ez utóbbi esetben Lecocq zenéjét Richard Mohaupt hangszerelte a New Yorki Metropolitanben működő Ballet Theatre számára.

⁶ A mű valószínűleg kapcsolatba hozható a Budapesten 1888-ban bemutatott Nevers Mária (Marie de Nevers) című darabbal.



szer említett Romualdo Marencó írta, az emberiség XIX. század végére elért haladását mutatta be optimista szemüvegen át. A fény szelleme és a sötétség „nemtője” csapott össze a színpadon, miközben a néző szembesülhetett olyan vívmányokkal, amelyeknek bemutatása valójában nem is kívánczolt balettszínpadra (a Szezezi-csatorna megnyitása, az első gőzhajó, az elektromosság feltalálása, stb.). A Scalában 1881-ben bemutatott, leginkább a revükre emlékeztető, nagyon látványos alkotás találkozott a századvégi ember elvárásaival és igen rövid időn belül jelentős világkarriert futott be. Valószínű, hogy Manzottitól Smeraldi megkaphatta a betanítás jogait és ezáltal jutott el Budapestre.

Cesare Smeraldi 1886-ban érkezett Budapestre, az akkor éppen két éve megnyílt Magyar Királyi Operaházba, ahol a veterán Campilli Frigyes balettmester mellé szerződttették táncos és balettmesteri pozícióba. A Fővárosi Lapok szerzője lelkesen számolt be a tetterős taljánról: „Smeraldi már megkezdte hivatalos működését s a színpad beható megtekintése után a szükségelt 8 quadrille összeállításához fogott [...] Smeraldi szakember a szó legszorosabb értelmében, még a gépészethez is ért.”⁷ A Pesti Hírlap így tudósított az Excelsior előkészületeiről: „E balett előadási jogát az opera intendánsa megvette az intézet számára s az január hó elején színre is fog kerülni. Betanítani Smeraldi Cézár milánói balettmester fogja, kit e célra szerződttettek. Még 6 táncost is fognak e balett kedvéért szerződttetni Olaszországból, s mert az opera balettszemélyzete nem futja ki az ilyen látványos előadásokra, hát az énekkarokból, színiiskolai növendékekből fogják kiegészíteni. A jelmezeket (mintegy 300 db), mind az operaház szabó műhelyében készítik.”⁸ Úgy tűnik a híradásokból, hogy Manzotti szigorúan odafigyelt koreográfiái utóéletére, ugyanis a Fővárosi Lapokban egy rövid hírben ez szerepelt: „... a rendezésre pedig Manzotti egyenes kívánságára Dürer Emil impressario ügyel.”⁹ Az Excelsior bemutatójára 1887. január 22-én került sor az operaházban. A felvilágosodás nemtőjét Zsuzsanits Emília, A polgárosodás nemtőjét Coppini Zsófia, A sötétség démonát Smeraldi Cézár, Papin Dénest Kiss Nándor táncolta, valamint fellépett még egy sor művész: Vincze (János?), Himrer Gizella, Pini Henrik, Weisz Róza, Maruzzi Fanni, Németi (Jakab?), Svetschine, Huszarek Mártha, Mazzantini Lajos, Fernando Vittini, Antonio Botticelli, Augusto Ginghami, Andrea Murazzano, Dario Del Soldato.¹⁰ A Budapesti Hírlap ekként jellemezte az előadást: „A budapesti opera az Excelsior kiállításával igazán fényeskedett. A milánói kreáló előadások csakis tánc dolgában voltak jobbak, ami nem is csoda, mert Olaszország a balett hazája. A bécsiék meg csak nagyobb tömegeikkel hatottak, s a díszletek és gépek nem nyögtek az Asphaleia éhletlensége alatt. A párizsi Eden Színház Excelsiorját nem láttam, de megbízható barátoktól tudom, hogy nyomába sem léphet a budapestinek. E kiállításnak legnagyobb erénye a mindenben mutatkozó jó ízlés s a kitűnő rendezés. A mai nagy közönség egyaránt adózott mind a kettőnek.” Kicsit később Smeraldiról is szó esik: „... nagyon kitűnik a jó iskola, melyben Cesare Smeraldi, a Milánóból idejött khoreográf a szereplőket részesítette. Ily tökéletes, drámai némajátékot nem igen láttunk egyhamar. Smeraldi úr, aki a sötétség démonát személyesíti, jeles mimikus; a mint végiggonoszokja az egész darabot, azt egymagát is érdekes volna megnézni. Természetesen az olasz iskolát követi; mikor más ember csak a kis ujját emelné, ő két karjával az egeket veri. [...] Smeraldit sokat tapsolta a közönség; kár, hogy a derék mester minden tetszésre elősietett a színpalak közül, akár illett a jelenetbe, akár nem és köszönte az elismerést, olaszosan csókot is hányva...”¹¹

⁷ Fővárosi Lapok, 1886.10. 22. 2137.

⁸ Pesti Hírlap, 1886.10. 24. 3.

⁹ Fővárosi Lapok, 1886.11. 25. 2382.

¹⁰ Látható, hogy valóban több olasz művészt szerződttettek a produkcióba, azonban sajnos még a magyar szereplők teljes neve sem ismert minden esetben. Az olasz művészek általában az 1886/87-es évadban táncoltak az operaházban. Forrás: M. Kir. Operaház 50. éves évkönyve 100. old. Vincze János és Németi Jakab a ház énekkari művészei voltak.

¹¹ Budapesti Hírlap, 1887. 01. 23. 2-3.



Hiába ment azonban nagy sikerrel az Excelsior, a Budapesti Hírlap botrányt és panamát kiáltott 1887. november 27-i számának címloldalán. A célkeresztben Keglevich István gróf, intendáns állott, akit sok minden miatt támadtak. Ezen hadjárat Smeraldit sem kímélte. Szemére hányták, hogy a Campilli helyére szerződtetett Smeraldi Excelsiora demoralizálta ez együtttest, hogy sok a külföldi és drága a vendégművésznő, Giovannina Limido, valamint megvádolták Smeraldit azzal is, hogy a feleségét szerződte, aki nem is balettmester, és a bűnlajstrom egy magyar segédbalett-tanáró kihasználásával zárult. A névtelen cikkíró azt sem átalotta megírni, hogy a kosztümök sokba kerülnek és a készítésükkel megbízott személy rosszul dolgozik évi 4.000 Forintért. Smeraldi nem hezitált sokat, a következő lapszámban visszaverte az őt ért rágalmakat.¹²

„Tekintetes szerkesztőség!

Becses lapja tegnapi száma vezércikkben szerény személyemmel méltóztatott foglalkozni, mi arra indít, hogy részben a való tényállás kedvéért, részint reputációm érdekében kérjem az alábbi közvételét.

Hogy az Excelsior balett demoralizálólag hatott-e vagy nem, azt egyéni felfogás dolga lévén nem vitatom, bár a kontinens egyéb színházaiban e demoralizáló hatást nem fedezték fel. Ami azonban azt illeti, hogy balettmester vagyok-e avagy nem, erre már, mint nem egyéni felfogás dolga, az a megjegyzésem, hogy 14 év óta¹³ működöm nem minden siker nélkül ezen minőségben, mint azt turini, római, milánói, velencei, londoni színházak szerződésai tanúsítják; mit bizonyít az is, hogy több önálló művel is dicsekszem, melyek egyike, másika olasz színpadon nem közönséges sikert aratott. Mivel azonban a m. kir. opera műsora több oly balettet tartalmaz, melyek azon színházaknál, melyekben működtem, napirenden nem voltak, mivel pedig elődömtől ezeket illetőleg zongorakivonaton kívül egyéb nem maradt hátra, mivel végre nevezett balettekben szerepem is volt, természetes, hogy útbaigazítás végett ahhoz kellett fordulnom, ki e baletteket elődömmel színre alkalmazni segítette. Ki különben nem régi segéd-táncosnő, hanem a m. kir. operaháznak évek óta kinevezett balett-tanítónője.¹⁴ De hogy ezen útbaigazításokat nem zárt ajtóknál nyerem, az ellen az esetleges félreértés elkerülése végett tiltakozom. Ami pedig Limido kisasszonyt illeti, annak demonstrálására, mennyire sikerületlen primabalerina, kérésére ide csatolok néhány szerződési ajánlatot, hol a kisasszonynak egy régi szerződés megújításáért évi 4500 Frankot ajánlanak. A tekintetes szerkesztőség szíves jóakarátába továbbra is ajánlván magamat, maradok kiváló tisztelettel: Cesare Smeraldi balettmester.”

Smeraldi, aki először hivatalosan 1886. október 6-tól 1889. április 30-ig¹⁵ állt az operaház alkalmazásában, az Ó u. 6. alatt lakott a Budapesti Czim- és Lakjegyzék szerint.¹⁶ E három kurta szezon alatt az olasz mester beállt a repertoáron lévő darabokba, például a Sylvia Orion szerepébe, Campilli Coppéliájába és még számos balettbe. 1887. szeptember 25-én Smeraldi felesége is fellépett a rengeteget játszott Excelsior Felvilágosodás nemtője szerepében.¹⁷ 1888. augusztus 25-én lelkes beharangozó látott napvilágot, amely egy új, magyar balett előkészületeiről szólt. „A balettszemélyzet Szabados Károly magyar tárgyú balettjére készül, amely Erdélyben játszik a Szent Anna-tó környékén, s Jókainak a Szent Anna-tó tündére című novellájából van készítve. A főszerepet Müller Katalin fogja adni. Smeraldi balettmester legközelebb a székely népviselet és tánc tanulmányozása végett a Székelyföldre utazik.”¹⁸ Úgy tűnik azonban, hogy ez a balett végül mégsem került színpadra. Helyette talán A négy kérő című táncgyűvelet tűzték műsorra nagy

¹² Budapesti Hírlap, 1887. 11. 28. 3.

¹³ Ennek megfelelően Smeraldi 27 éves korában kezdett el koreografálni.

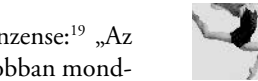
¹⁴ Vélhetően Himrer Gizelláról van szó, aki 1869. szeptember 1-től volt az együttes felügyelő tanítónője (forrása a 15. lábjegyzet)

¹⁵ N. N., 1909. 322.

¹⁶ Kolos, 1888. 194.

¹⁷ Budapesti Hírlap, 1887. 09. 25. 13.

¹⁸ Budapesti Hírlap, 1888. 08. 25. 2.



hirtelenjében, amelyet malíciózus hangon eképp méltatott a Fővárosi Lapok recenzense:¹⁹ „Az opera után A négy kérő című balett járta, valami Corrodi Kázmértól. Báli kaland, jobban mondva egy német, egy hollandi és egy spanyol kérő kikosarazása egy délceg magyar ifjúért. Banális zenére ugrál az álarcos, jelmezes csoport. De kedvünk telhetett Müller Katalin kisasszony kecses pas-jaiiban és ropogós magyar csárdásában, amelyet Zsuzsanits Emília kisasszonnyal járt az Allaga zenéjére. Meg is ismételték. Bravourral táncolta Smeraldi balettmesterrel a hollandi kettőst is. A balettcskét hevenyészve vették elő. A nagy számú közönségnek tetszett ez is.” Ekkor azonban már látszott, hogy Smeraldi elszerződik a színháztól. „A Babatündér előtt az Excelsior még kétszer megy, utána hosszabb időre leveszik. Smeraldi helyett más balettmester jön és a Szent Annát is ő koreografálja majd.”²⁰ Egy sokkal fontosabb bemutató zajlott le szűk egy hónappal később, amikor Joseph Hassreiter koreográfiájában színre került Budapesten A babatündér, a bécsi nagy kedvence, Joseph Bayer zenéjére. A babatündér esetében is betanítói feladatok vártak Smeraldira: „Hassreiter jelen lesz a bemutató előtti próbákon, a betanítást Hassreiter után Smeraldi végzi el.”²¹ Azonban Smeraldi távozása előtt betanított egy három képből álló élőképet is (Az arckép, A szerelmes levél, A románc), amelyet a Gyermekbarát Egyesület javára adtak a balettnövendékek a Várszínházban jótékonyági céllal.²²

Smeraldi második alkalommal 1895. november 15-ével kerül az operaház állományába. Hogy időközben mit csinál, csak sejtethük. Valószínűleg különböző darabokat tanított be, amint ezt az alábbi hír is megerősíti. „A római Teatro Nazionaleben megvolt A babatündér premierje. A balett felénél elment a fény, Smeraldi az áram visszatérése után berohant a színpadra és bejelentette, hogy megismétli a teljes darabot.”²³

A Magyar Királyi Operaházba visszaszerződött Smeraldi érkezése egyben Cesare Severini távozását is jelentette. „Smeraldit Nopcsa kormánybiztos tegnap mutatta be a balettnak. Müller Katalin búcsúztatta Severinit, holnap, 15-én kezd Smeraldi.”²⁴ A Millennium évében koreografálta Smeraldi az Ércember című balettet (fantasztikus balett két felvonásban, négy képből, Kerner István zenéjére). Ez az év hozta el a balettmesternek a kán szerepét a Naílában, de táncolt a Karen/Katalin című operában és a Piros cipő című balettben (Hassreiter koreográfiája), valamint ismét egy kisebb botrányt következett, amelyet a Pesti Hírlap²⁵ talált az olvasók elé. Eszerint Deutsch Elvira balettnövendék megtagadta az engedelmisséget Smeraldinak, amiért Nopcsa Elek kormánybiztos kirúgta.

Smeraldi legközelebbi táncos produkciója koreográfusként és táncosként a Zulejka, mely már a szeptérvári orosz vendégjáték után került színre 1900-ban. 1902. április 16-án pedig utolsó nagy, önálló koreográfiáját készítette el Smeraldi Szerelmi kaland címen. A négy képből összeálló alkotás egy újabb egyveleg volt, a színház karmesterének, Máder Rezsőnek – nemzetközi porondon Raoulnak – zenéjére. Jól jellemzi ezt a korszakot Pónyai Györgyi összefoglalása: „a hazai balettművészetet reprezentáló operai balett önmagát keresi, átesik a látványosság-hajhászás, nosztalgizálás vagy éppen a bizarr újdonságkeresés gyermekbetegségein. Divatos, egzotikus témákat dolgoz fel revüszzerűen, allegorikus jellegű művekkel kísérletezik és néha elhajlik a korban már erotikusnak, „orfeumszerűnek” minősített produkciók felé. A műfaj válságát az is jelzi, hogy ezeket a darabokat szintén balettnak nevezték, holott valójában már igen távol álltak még a technicista balettirányzattól, nemhogy a hajdani romantikus nagybalettektől.”²⁶

¹⁹ Fővárosi Lapok, 1888. 11. 23. 2380.

²⁰ Budapesti Hírlap, 1888. 12. 01. 4.

²¹ Fővárosi Lapok, 1888. 12. 13. 2523.

²² Fővárosi Lapok, 1889. 01. 28. 204.

²³ Fővárosi Lapok, 1894. 10. 18. 2474.

²⁴ Budapesti Hírlap, 1895. 11. 15. 8.

²⁵ Pesti Hírlap, 1896. 08. 20. 8.

²⁶ Pónyai, 2004. 59.



Az 1902/03-as szezon nagy változást hozott Smeraldi életében, ugyanis a meglehetősen lagymatag hazai balettel és az ad hoc bemutatók a szentpétervári táncművészek kiérlelt és bravúros vendégszereplésének fényében (1899, 1901) azonnali változtatást igényeltek. Nicola Guerra (1865–1942) lett az új messiás, aki többé-kevésbé valóra is váltotta a balettel kapcsolatos elvárásokat. „Smeraldi Cézár helyébe pedig Guerra Miklóst, a bécsi udvari operaház első magántáncosát és mimikusát szerződtették balettmesternek. Guerra az Ördög Róbert táncgyulegének új koreográfiájával fog bemutatkozni közönségünknek.”²⁷ Guerra valóban kalibernek számított a maga korában. Blais növendéke volt, Budapestre Bécsből érkezett és a Nagy Háború után Párizsban két évig vezette a Garnier Opera balettagyűjtését. Sok balettet vitt színre Budapesten, ez azonban azt eredményezte, hogy Smeraldi másodbalettmesteri pozícióba szorult vissza. Nyilván nem tudjuk, hogy mennyire volt ettől lesújtva a mester, azonban majdnem minden új baletten kapott feladatot. Smeraldi 1905-től más fővárosi színházak számára is készített táncbetéteket, így Lehár Petykó és Palkó című „tündérmeséjében” is közreműködött a Magyar Színházban 1906-ban²⁸ vagy 1918-ban a Városi Színház Alessandro Stradella előadásához.²⁹

Smeraldi társadalmi aktivitása valószínűleg megnövekvő szabadideje miatt erősödhetett. Az 1909-es szicíliai és calabriai földrengés áldozatainak javára öt Koronát ajánlott fel.³⁰ Igaz, ez az összeg eltörpült Augustza főhercegnő 2000 Koronája mellett, de az olasz „honosok” együttérzése mégiscsak megnyilvánult. 1910-ben Smeraldi részt vett a táncmesterképzés színvonalának emelésében is. „A közoktatásügyi miniszter elrendelte, hogy ezentúl táncmesteri képesítést csak négy középiskolát végzett emberek kaphatnak. Ezért a táncmesterek egyesületei elhatározták, hogy közösen, állami segítséggel és felügyelettel táncitanítói akadémiát állítanak. A két egyesület a minap tartott közös tanácskozásán vezérlő bizottságot választott Saphir M. Imre elnöklésével. Az akadémia tanáraiul Róka Pált, Zigler Józsefet, Mazzantini Lajost és Smeraldi Cézárt, az Operaház balettmesterét választották meg. Az ünnepi megnyitás a kormány képviselőinek jelenlétében április 15-én lesz.”³¹

1915-ben, a háború második évében érdekes hír látott napvilágot a Budapesti Hírlapban³² Olaszok, akik magyar állampolgárok akarnak lenni. „A főváros katonai és illetőségi ügyosztályához Smeraldi Cézár, Pini Henrik, Serafini Serafino és Cerny Sándor olasz alattvalók, a M. Kir. Operaház alkalmazottai kérelmet adtak be, melyben a magyar állam kötelékébe való felvételüket kérik. Annál is érdekesebb a cikk, mivel Guerra éppen ebben az évben hagyta el az operaházat azzal az indokkal, hogy szülőhazája és a Monarchia hadban állnak. Természetesen indokolható az olaszok döntése, hiszen ki szeretne volna, ha ellenséges elemként internálják, miközben évtizedek óta éltek a magyar fővárosban.

Noha Smeraldi már túl volt 60. évén, töretlen lelkesedéssel alakította régebbi vagy új szerepeit a színpadon. Részt vett Az infánsnő születésnapja (1918) és a Mályvácska királykisasszony című, a korban nagy sikert aratott produkciókban. A Színházi Élet³³ külön megemlítette az agg mestert a Mályvácska kapcsán: „Ez azonban mind semmi Smeraldi Caesar rekordjához képest. Az öreg mimikus, aki a budapesti Operának csak harmincnégy esztendő óta tagja és aki a Mályvácska spanyol hercegének szerepében ezúttal is a tőle megszokott hévvel táncolt, a korát semmiképpen sem volt hajlandó elárulni. Legfeljebb csak annyit mondhatok – válaszolt a maestro olasz és francia szavakkal kevert németes magyarsággal – hogy az idén lesz hatvan esztendeje,³⁴ hogy először táncoltam színpadon.”

²⁷ Pesti Hírlap, 1902. 09. 19. 8.

²⁸ Budapesti Hírlap, 1906. 12. 16. 15.

²⁹ Magyarság, 1918. 10. 11. 10.

³⁰ Budapesti Hírlap, 1909. 01. 05. 11.

³¹ Budapesti Hírlap, 1910. 01. 14. 8.

³² Budapesti Hírlap, 1915. 09. 09. 8.

³³ Színházi Élet, 1922. 1. szám 19.

³⁴ Eszerint Smeraldi 1862-ben, 16 évesen debütált.



Smeraldi Cézár 1924. március 15-én hunyt el. Haláláról talán Az Ujság³⁵ tudósított legszelbben: „Operaházunknak gyásza van: volt balettmestere és régi kitűnő táncosa, Smeraldi Cézár elköltözött az élők sorából. A boldogult a színház legrégebbi tagjai közé tartozott. Némi megszakítással harmincnégy esztendőig állt Operaházunk kötelékében. Fiatalabb korában a régi stílus legjobb táncosai közé tartozott, de testének rugékonyságát és frissességét késő öregségéig megőrizte. Utolsó nagy táncos szerepét a Prometheus-balletben játszotta, az öreg faunt alakította nagyszerűen s groteszk táncával rendkívüli hatást keltett. Ebben a szerepében még két-három esztendővel ezelőtt is fellépett. Legutóbb már inkább csak mimikai szerepeket bíztak rá, mert korára való tekintettel nem akarták nagyon fárasztani, de ha szükség volt rá, a táncról sem riadt vissza s akárhányszor eljátszotta egy-egy kevésbé kimerítő táncos szerepét is. Most az Argyrus királyfiiban kellett volna eljátszania Tó apót. Szorgalmasan próbált és kitűnő alakítással gyönyörködtette volna a közönséget. A múlt hét végén azonban influenzában megbetegedett. Bajához három nappal ezelőtt tüdőgyulladás járult. Az orvosi tudomány már nem segíthetett rajta s ma reggelre megváltotta szenvedéseitől a halál. Elmúlásának híre őszinte részvéttel és mély szomorúsággal töltötte el pályatársainak és ismerőseinek nagy seregét. Hetvennyolc éves volt.” A rákoskeresztúri temetőben temették el kollégáinak és barátainak körében.³⁶

Smeraldi Cézár az utolsó XIX. századi olasz mester volt a budapesti operában. Élete tipikusnak számított annyiban, hogy vélhetően alapos képzést követően világot látott és külföldön kereste kenyerét koreografálással, oktatással és mások műveinek színpadra vitelével. Ez utóbbi területhez különösen jó érzéke lehetett, hiszen Manzotti és Hassreiter darabjai a nyugat-európai későromantikus balett hanyatlásának jeles állomásait jelentették. Később – talán meggyőződésből, talán kényelemből – magyar állampolgárrá lett. Megérdemli tehát, hogy főhajtással emlékezzünk rá és csak a szöveg szintjén rekonstruálható életművét alaposabban is megismerjük. Még akkor is, ha az a közel száz év, amely halála óta eltelt, számszerűleg nem nagy idő, mégis egy réges-rég elveszett világ figuráját leheljük meg Smeraldi mesterben.

Smeraldi rekonstruált budapesti táncos repertoárja

- 1887 Excelsior – A sötétség démonja (koreográfia is Manzotti után)
- 1887 Sylvia – Orion
- 1887 Renaissance – Herceg
- 1887 Coppélia – Coppélius (Campilli koreográfiája)
- 1888 A babatündér – Játékkereskedő (koreográfia is, Hassreiter után)
- 1888 Satanela – Stefano, tisztt
- 1888 Nevers Mária (Marie de Nevers) – Lagardère
- 1888 A négy kérő - Evester
- 1896 Az ércember (koreográfia)
- 1896 Naila – kán
- 1896 A piros cipő – Onegin
- 1898 She – Leo
- 1899 Zulejka – Lord Brown (koreográfia is)
- 1902 Szerelmi kaland – Paul (koreográfia is)
- 1904 Művészfurfang – Brisson
- 1904 A törpe gránátos – József

³⁵ Az Ujság, 1924. 03. 16. 18.

³⁶ Világ, 1924. 03. 18. 8.



1905 Maladetta
 1906 A négy évszak
 1907 Álom – Ehrenfels gróf
 1908 A csodaváza – Mókó
 1909 Mesevilág
 1910 Pierrette fátyola – Gitolo később Pierrot inasa
 1911 Havasi gyopár – Cristinao, festő
 1912 Coppélia – Coppélius (Guerra koreográfája)
 1913 Ámor játéka - Pantalone
 1913 Pierrette fátyola – Pierrette atyja
 1918 Az infánsnő születésnapja – szénégető
 1918 Prométheusz teremtményei – Öreg faun
 1921 Mályvácská királykisasszony – Treff herceg (az egyik kérő)
 A zsidónő balettbetétje

Irodalomjegyzék

Kolos, Lajos (1888. szerk.): *Budapesti Czim- és Lakjegyzék*. Budapest: Franklin Társulat.

N., N. (1909): *A Magyar Királyi Operaház 1884–1909*. Budapest.

N., N. (1935): *A Magyar Királyi Operaház évkönyve 50 éves fennállása alkalmából*. Budapest: M. Kir. Operaház Igazgatósága.

Pónyai, Györgyi (2004): *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből I. rész*. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola.

Staud, Géza (1984): *A Budapesti Operaház 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó.

Bólya Anna Mária

Dionüszosz öröksége*

A balkáni maszkos szokások és az angol masque műfaj elődjének tekinthető mummer's play kapcsolatai

A mummer's play

A mummer's play nem éppen ismeretlen a mai Anglia területén. Angolhonban az utóbbi hatnyolc évben nagy számban láthatjuk a mummerek játékát. A felújított régi hagyományokat gyakorló, házról-házra járó vagy a csupán a főtéren előadó csoportok népi színjátékai nagy számban megtalálhatók az internetes megosztó portálokon. Néhány példa – a teljesség igénye nélkül – azokra a helységekre, ahol mummer játékokat mutatnak be: Otterbourne (Hampshire megye), Longparish (Hampshire megye), Marshfield (Gloucestershire), Middleton (Suffolk megye), Eydon (Northamptonshire megye), Moulton (Northamptonshire megye), Ditchling (East Sussex megye), Gloucester (Gloucestershire megye), StAlbans (Hertfordshire megye) stb. 2010-ben a Globe Színház is előadta színpadra rendezett mummer játékát. A mummerek főként karácsonyi időszakban és vízkeresztkor adják elő szöveges vagy szöveges-énekes játékukat, de húsvétkor és Szent György napon is találkozunk velük az angol hagyományban.¹

A jelenetek középpontjában Szent György vagy az idegen földről érkezett lovag harc közbeni halála áll. Elterülés után jó ideig fekszik a földön, miközben hosszabb-rövidebb próbálkozások történnek a feltámasztására. A jelenet elmaradhatatlan figurája a doktor, kinek monológját már a közönség is fújja. A doktor sokat sűrög a halott körül, de nem mindig ő a sikeres feltámasztó. Az életre kelést mindig a közönség hangos helyeslése vagy tapsa kíséri. Egyébként is jellemző a nézelődők, nézők aktív auditív jelenléte, az egyes humoros vagy jelentős jeleneteket mintegy kórusként jellegzetes hangokkal kommentálván.²

Az elbeszélő mellett, a jellegzetes „In comes I” belépővel megjelenő szereplők között találunk még férfi által alakított női figurát, néhol sárkány vagy egyéb állatfigurát is. Feltűnik az idegen földről érkezett szereplő, ez általában török lovag vagy egyiptomi figura. Néhol láthatunk menyasszony és a vőlegény figurát – néhány megyében a mai mikuláshoz hasonló jelmezt viselő Karácsony Apót, ritkán csörgősipkás bolondot. Az alakokat jellemzően férfiak személyesítik meg, azonban mai mummer's play-ekben már található néhány kivétel. A szereplők kezében gyakor-ta van bot, néha a végére erősített hólyaggal, vagy pedig seprű. Jellegzetes rekvizitum még az

* Az itt következő tanulmányok a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszéke által szervezett, 2016. április 23-án megrendezésre kerülő Shakespeare és a Tánc-Mű/Film/Zene konferencián elhangzott előadások szerkesztett szövegei.

¹ Chambers 1933: 3-6. https://www.youtube.com/results?search_query=whitby+mummers, <https://www.youtube.com/watch?v=qinWIMRjtEs>, <https://www.youtube.com/watch?v=xEPXtIS83rw>, <https://www.youtube.com/watch?v=2jHW9RZjPLA>, <https://www.youtube.com/watch?v=SBvo46D-rzs>, <https://www.youtube.com/watch?v=3f8sPFP8xM>, <https://www.youtube.com/watch?v=zyjpkP5FFVk> a linkek letöltési dátuma: 2016.07.04.

² <http://www.winterbourndownbordermorris.co.uk/mummersplay.html>, <https://tallyessin.wordpress.com/2008/12/26/mummery-on-boxing-day>, <http://www.cotswolds.info/strange-things/mummers-plays.shtml> a linkek letöltési dátuma: 2016.07.04.



eke vagy annak különböző részei, melyek Szántó Hétfőn³ egyenesen főszerepben vannak, de a mumming különböző fajtáinál sem elhanyagolhatóak.⁴



Mummer's play. 2015 St Albans (Hertfordshire megye)

A mummerek játékára minden figurát tekintve a humoros momentum, a nevetetés jellemző. A történet sémája a következő: a különböző szereplők beharangozása, megjelenése után következik a harc és halál, majd a doktor belépője és különböző hosszúságú jelenetek után a halott életre kelése. Az angol mumming játékban – még a balkáni alakoskodásoknál is jelentősebben – a halál-életre keltés jelenet áll a középpontban. Az életre keltés gyakran valamilyen ital szájbatöltésével történik. A játékot a mummerek tánca zárja, melybe sok helyen a nézők is beállnak. Egyes esetekben a játék elején is tánc van. Ha a résztvevőknek kardjuk is van, azzal néhol a közönséget is megbökdösik. A jelmezek sokszor a figurákra utaló attribútumokkal rendelkeznek (pl. a doktor táskája), több helységben azonban színes papírszalagokkal díszített jelmezbe öltözött alakok játsszák az egyes szerepeket, máshol feketére festett arcú szereplőkkel találkozunk. A zenei kíséretet általában harmonika, dob és esetleg furulya adja.

A két legfőbb archaikus eredettel rendelkező elem a mummingban a halál-újjaéledés témája és a központi szerepben levő doktor figurája. Az angol folklórban az archaikus tartalom a XVI. századtól regisztrálva a Szent György legendával kontaminálódott, ami azt az eredményt adta, hogy a meghaló, megesbesülő hős a legtöbb mummingban Szent György lett.⁵

A mummer's play igen régi eredetű, a középkorban is említett szokás. Edmund Chambers 1933-ban terjedelmes gyűjteményt adott az angol folklórterületen élő mummer's play-ekről. A mummer's play vagy mumming vagy mummering nem egy egységes szokásmegnevezés, inkább

³ A mumming rokonszokása, a rituális szántás kellékeinek hangstúlyos jelenlétével, vízkereszt utáni első hétfőn. Chambers, 1933. 90., Millington, 1979. 1.

⁴ Chambers, 1933. 3–6, Baskerville, 1908. 265., Ujváry, 1969. 127.

⁵ Chambers, 1933. 3–6, Baskerville, 1908. 265.



egy alakoskodásokat megnevező kategória. A mummer csoportok változatos, vidékenként eltérő elnevezést mutatnak. Gyakori a táncos megnevezés pl. Cornwall megyében Geese dancers vagy Shropshire megyében Merry Dancers. A mummering rokonszokásai a Sword Dance, a fegyvertánc, (amely egyes vidékeken a mummingba integrálva is előfordul) és a Plough Monday, szántó hétfő napjához kötődő Plough Play, a szántó játék.⁶ A két rokonszokást Millington szintén a mumming fogalmkörébe sorolja, más irodalmak azonban eltérnek ettől. Ezen írásban a cikk elején bemutatott, a Chambers által és a mai népi szóhasználatban mummer's play-nek tekintett halál-életre keltés jelenet köré csoportosuló, táncval végződő dramatikus játékot jelöli a kifejezés, melynek azonban egyes momentumai az említett rokonszokásokban is megtalálhatóak.⁷



Mummer's play. 1930 Longparish, (Hampshire megye)

Feltehetjük a kérdést, hogy honnan erednek vajon a mummer's play jellegzetes elemei és figurái? Honnan a halál és életre kelés témája, miért van főszerepben a doktor, hogy kerül traveszti figura vagy vőlegény és menyasszony a szereplők közé?

A dzsoloma

Hogy a választ megadjuk, vizsgáljuk meg az angol folklór mummer's play-ével rokonságban álló balkáni szokást, a macedón Kavadarci régió Begniste és Reszava falvaiban ma is gyakorolt dzsoloma szokást.

A dzsoloma szintén a téli időszakhoz kapcsolódik, állapotát tekintve pedig angol párjához képest, a rítustól színjátszásig vezető út sokkal korábbi fázisát mutatja. A játék beszédet nem tartalmaz és sokkal priméresebb formában mutatkozik meg benne a vizsgált játékok valódi gyökere: a termékenység mágia.

A macedón hagyományban a maszkos, alakoskodó csoportok jellemzően régi Újév⁸ napján járnak, de a vízkereszt időszakáig tartó időszak más pontjain is előfordulnak. A begnistei dzsolomárok régi Újév napjának előestéjén kezdik meg tevékenységüket. A szokás főszereplőinek, a dzsolomárok az elnevezése természetesen homályba vész. Ijesztő külsejüket hamuval besötétített arcuk és kezük, gyapjúszakálluk, sötét kecskeszőrből készült köpenyük és kapucnijuk, széles bőrvöyük és az erre függesztett, mintegy 15 kg-t kitevő kolompok adják. Az ijesztéshez hozzájárul állandó agresszív incselkedésük, tettelegességgel fajúló kötekedésük, és a kolompokkal keltett éktelen zajongásuk. Az eredeti cél nem a gyermekek és férfielemek ijesztése, edzése, hanem a

⁶ Millington, 2004., Chambers, 1933. 3–12.

⁷ Chambers, 1933. 3–6., Millington, 2004.

⁸ A gregorián naptár január 14-i dátumára esik. A tevékenységek előestén, 13-án kezdődnek meg.



termékenységet negatívan befolyásoló rossz erők elűzése volt. Hogy ebből melyik dominál ma, azt a kedves olvasó eldöntheti a világhálón fellelhető nagyszámú videós szokásregisztráció alapján.⁹



Dzsolomárok. 2014 Begniste (Kavadarci régió)

A dzsolomában megtalálhatjuk a Balkánon elmaradhatatlan szexuális aktus jelenetet, parodizált formában, traveszti hölgygel alakítva. Ne gondoljuk azonban, hogy ilyesmit ne találhatnánk északabbra, például az annak idején még nem turista látványosságként gyakorolt mohácsi busójárásban. A dzsolomárok fallikus botjai harci szerepben is előfordulnak, a résztvevők bottal való ütögetésének pedig a termékenység serkentése a célja. A dzsoloma valamely szereplője a nagy forgatagban és zajban elvágódik és kimúlik, ezt azonban szerencsés életre kelés követi.¹⁰

A két évkör közötti vegetációs erő átviteléhez kapcsolódik a dzsolomában a fekete anyó és a fehér menyasszony alakja, melyek a régi elküldendő és az új termékeny évet szimbolizálják. A dzsolomár csoport része egy feldíszített élő szamár is, amely nem feltétlen híve a dzsoloma szokásnak. A szokáskör fő része a dzsolomárok orója, mely a hajnalban megkezdett zajkeltés egyenes folytatása, körformába és ostinato ritmusba rendezetten. Az orót a házak udvarán is megismétlik, az ottani rossz szellemeket is elűzendő.¹¹

Kapcsolatok

A balkáni és az angol dramatikusan szokáskör rövid bemutatása után rátérünk e szokások közös gyökereire. A két szokás olyan elemeket mutat fel, amelyek között hasonlóak vagy azonosak is találhatóak, míg az archaikus elemekkel való kapcsolatuk különböző fokon áll. Mindkettő egy

⁹ Svetieva, 1996. 7–9, Janevski, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=9Ns1-cvfd8>, https://www.youtube.com/watch?v=G_65FbHCh3c, <https://www.youtube.com/watch?v=CAWQ81aorGc>, <https://www.facebook.com/Begnishite/photos/pcb.940269916021829/940269392688548/?type=3&theater> a letöltések dátuma: 2016.07.13.

¹⁰ Svetieva, 1996. 7–9, Janevski, 2014., Minorics, 2012. 38.

¹¹ Svetieva, 1996. 7–9, Janevski, 2014.



olyan tágabb, dramatikusan elemeket mutató európai hagyományhoz tartozik, amelynek legjellegzetesebb időpontja a karácsonyi-vízkereszti illetve a farsangi ünnepkör, és amelyek különböző mitikus képzeteket hordoznak: meghaló és feltámadó istenekét, a halott ősök tiszteletét, a növényzet szellemének tiszteletét, az agrárritussal kapcsolatos képzeteket és engesztelő szertartások maradványait.¹²

A népi színjátszás eredete mágikus és vallásos rítusokban lelhető fel. A kultikus eredet a néprajzi vizsgálódás szerint az agrárkultuszhoz és az ősök kultuszához vezet el. A történelem előtti idők archaikus kultikus cselekményeinek homeopátiás mágiaja később Dionüszosz és más antik istenség kultuszába integrálódott. Ezek nyomait láthatjuk az Európa-szerte elterjedt dramatikusan népszokásokban.¹³ E szokások a rítustól a színjátszásig vezető út különböző állomásaival állnak kapcsolatban, amely állomások több tudomány szemszögéből vizsgálat tárgyát képezték.¹⁴

Archaikus gyökerek

Az archaikus rítushoz való kapcsolódást a szokások egyes elemeiben vizsgáljuk. A termékenységi mágia maradványai a Balkánon szinte mindenhol jól detektálhatóak a télközépi dramatikusan játékokban. Prototípusnak tekinthető a huszadik század elején regisztrált és magyar szerzők által is gyakran idézett, G. A. Megas által leírt trákiai eredetű kalogherosz játék, mely a télközépi játékok jellemző elemeit szinte mintaszerűen vonultatja fel. Ebben jellegzetes alak Babo az öregasszony a túlméretezett és gyorsan felnövő csecsemővel. Feltűnik az esküvő jelenet, a menyasszony figura, a menyasszony üldözés és elragadás, bizonytalan eredetű névvel rendelkező állatbőrökbe öltözött figura: a kalogherosz, fallosz-bot, gyilkosság-újraéledés jelenet, idegen világból érkező szereplő, tárgy elcsenések, rituális szántás és gabonaszórás.¹⁵ A téma kutatói szerint ezek a játékok a dionüszoszi kultuszban gyökereznek, melynek középpontjában Dionüszosz halála és feltámadása áll.¹⁶

Az egyes elemeket vizsgálva központi momentumként tűnik fel a halál-életrekelés jelenet. Ez az egykori termékenységi kultuszban a növényzet újjáéledéséhez és az ismeretlen, ezért félelmetes termékenységi erő befolyásolásához köthető.¹⁷

Ehhez kapcsolódóan jelenik meg az ünnepeken Erosz és Thanatosz gondolköre. Erosz hordozói a balkáni szokások általános orgiasztikus hangulata, a fallikus szimbólumok megjelenése, a Balkánon a téli szokásokban feltűnő erotikus énekek, a nemi aktus utánzása, az esküvő paródia és a traveszti szerepek.¹⁸

A játékokban a nemi potencia az életerőhöz, az újjáéledéshez kapcsolódik. Ez utóbbira utal, hogy a balkáni hagyományban előfordul olyan jelenet, ahol az öregapó életre kelésével párhuzamosan egy másik szereplő szexuális aktust utánzó mozdulatokat tesz. E tematikában a halál, mint a szétvált állapot, a gyógyítás, mint a liminalitás, a határhelyzeti állapot mutatkozik, majd az aggregáció, vagyis az újjáéledés megjelenítője a nemi potencia. A nézők reakciójából ítélve még a mai mummer's play-ben is kiemelt szerepe van az életre kelésnek.¹⁹

¹² Ujváry, 1997. 13., Gusev, 1977. 30–31.

¹³ Ujváry, 1981. 113–114., Bólya, 2014. 90–101. Arnaudov, 1972. 96–97., Kličkova, 1957. 197–198., Petrovska-Kuzmanova, 2012. 112., Plevneš, 1989. 51–53., Vargyas, 1947. 181–182., Ujváry, 1969. 113–114., Ujváry, 1997. 64–65., Ridgeway, 1910. 22–23., Dawkins, 1906. 191–206.

¹⁴ Ujváry, 1997. 13., 60., Lozica, 1981. 88–91. Vö még: Szemes, 2002., Gusev, 1977, Dömötör, 1979., Dömötör, 1983., Chicherov, 1957., Propp, 1963., Turner, 1982.

¹⁵ Ujváry, 1969. 113–114., Megas, 1963.

¹⁶ Arnaudov, 1972. 96–97., Kličkova, 1957. 197–198., Petrovska-Kuzmanova, 2012. 112., Plevneš, 1989. 51–53., Vargyas, 1947. 181–182., Ujváry, 1969. 113–114., Ujváry, 1997. 64–65., Ridgeway, 1910. 22–23., Dawkins, 1906. 191–206.

¹⁷ Nilsson, 1941. 46–47., Veličkovski, 2012. 12., Bólya, 2016. 136.

¹⁸ Petrovska-Kuzmanova, 2012. 113., Iljoski, 1970. 34–38, Svetieva, 1996. 8., Ujváry, 1969. 113–114., Chambers, 1933.

¹⁹ Svetieva, 1996. 8., Antoniević, 1990. 252–253. Vö: van Gennep, 2007.



Az esküvő jelenet, a nász témája és a fordított nemi szerepek a szemiotikai elemzések szerint az androgün mítoszához köthetők, ahhoz a kultikus tartalomhoz, amelyben az eredeti – maskulinra és femininre még nem szétvált – androgün-lét ünnepe az eredeti „egy” állapotot állítja vissza a házasságkötéssel.²⁰

A bot, mint fallikus szimbólum, szinte kivétel nélkül egész Európában feltűnik a téli időszaknak a termékenységi kultusz nyomait őrző dramatikus játékaiban. A szimbolikus bottól kezdve a pirosra festett végű, vagy a végén hólyaggal ellátott boton át a valódi fallosz figuráig láthatunk rekvizitumokat, utóbbit jellemzően a balkáni folklórban. A fallosz kultusz az európai folklórban az antik civilizációig vezethető vissza.²¹ Ujváry Zoltán szerint „...az antik színjátékokban, bohózatokban megjelenített falloszt napjaink népi színjátékpárodíáinak falloszától roppant nagy idő választja el, mégis úgy tűnik, a fallosz lényegét tekintve a paraszti játékokban évezredek átfogó rituális emlék.”²²

A meghaló és feltámadó istenek kultuszához kapcsolódik másfelől Thanatosz gondolköre. A harc, a feyverek, az agresszió és a halál témája mindig megjelenik a játékokban. A balkáni maskos csoportok között véres kimenetelű harcokról is tudunk. Ide sorolhatjuk a trákiai kalogherosz játék rendőrségi megbírságolásait vagy a rokon szokás hétfalusi csángó magyar borica és a kalogherosz játék tárgy elcsenéseit, vagyis bizonyos fokú incselkedő agresszió jelenlétét is, melyek a dzsoloma agresszív kötekedésében és a mummerek karddal való böködéseiben is megjelennek.²³

A dramatikus játékok legérdekesebb résztvevői, és sokszor névadói is az olyan figurák, melyek számunkra ismeretlen alakot formáznak. Ezek lehetnek maskosok vagy festett arcúak, különféle állatbőrökbe vagy rongyokba öltöztek. A szokás többi szereplőjéhez hasonlóan mindig férfiak játsszák őket. Nevük eredete szinte mindig homályba vész, legtöbbször a szokásmagyarázat sem próbálkozik meg az eredet felfedésével. Csupán néhány példa: a macedón dzsolomárok, a trákiai kalogheroszok, a bolgár kukerek, a sokác busók etc. E figurák integrálódtak a betlehemezés szokásába is, pásztor illetve csobán alakokként. Az angol mummerek esetében e furcsa figurák nem külön néven, hanem egyes szereplők vagy akár az összes szereplő színes papírcafatokkal, szalagokkal való feldíszítése révén tűnnek fel.²⁴



Mummer's play.
2002 Otterbourne (Hampshire megye)

²⁰ Ivanov, 1984. 11–17., Jung, 2002. 163., 237–240., Petrovska-Kuzmanova, 2012. 112., Petrovska-Kuzmanova, 2013. 141.

²¹ Ujváry, 1997. 310.

²² Ujváry, 1997. 69.

²³ Svetieva, 1996. 10., Felföldi, 1987. 214., Vargyas, 1947. 181., Horger, 1899. 112., Bólya, 2014. 97.

²⁴ Bólya, 2014. 92., Svetieva, 1996. 10., Tömöri, 2009. 62–420., Vargyas, 1947. 182. Vö: Janevski, 2014., Megas, 1963., Arnaudov, 1972., Minorics, 2012., Chambers, 1933.



Ezek az alakok mára már homályba vésző jelentésű kultikus figurák. A maskos/alakoskodó tevékenységek eredetét tekintve jellemző, hogy maskot viselő személy valamilyen erőt vagy szellemet képvisel. Sok esetben fő tevékenysége a tánc, melynek célja, hogy megvalósítsa a termékenységi erő átvitelét az egyik vegetációs periódusból a másikba. A masko rituális táncokban való megjelenése szorosan kapcsolódott a közösség vallási életéhez.²⁵

A gyógyítással, életre keltéssel kapcsolatosan gyakran tűnik fel fontos szereplőként az orvos vagy kuruzsló. A gyógyító személy alakja szintén rituális emlék. A népi színjáték alakulásának törvényszerűsége, hogy a rituális tartalomvesztéssel a nevetést kiváltó tartalmak kerülnek előtérbe. Így járt a mummer's play doktor alakja is, amelynek monológja igen szórakoztató bemutatót tart arról, hogy mi mindent is (nem) tud meggyógyítani.²⁶ Ujváry szerint „a kultikus hagyományok, a termékenységi rítusok varázslója annak az ősi rítuscselekvésnek az elején áll, amelyre évszázadok (sőt talán évezredek) folyamán különböző rétegek ráakódtak, melynek következtében azok megváltoztak, funkcionálisan átalakultak s a középkor orvosa, sarlatán kuruzslója az utolsó fázist mutatva a komédia, a népi bohózat színpadára lépett.”²⁷



Mummer's play. 2012 Gloucester (Gloucestershire megye)

Jellegzetes szereplők még a játékokban még Karácsony Apó, traveszti menyasszony figura, vőlegény, terhes menyasszony vagy öregasszony, öregember, idegen földről érkezett alak, koldus, a különböző mesterségeket utánozó figurák és néhány későbbi réteget képviselő alak. Ezek közül kiemelendő Karácsony Apó és az idegen földről érkező.

Karácsony Apó figurája kiterjedt balkáni párhuzammal rendelkezik. A macedón hagyományban nem a dramatikus játékokban, hanem a karácsony este szokáskörében tűnik fel. Ez az autoriter személy az ősök kultuszához köthető.²⁸

²⁵ Ujváry, 1997. 61., Nilsson, 1941. 46–47., Lommel, 1972. 7.

²⁶ Dean-Smith, 1954. 74., Chambers, 1933. 4., 8–10., Ujváry, 1997. 13., Gusev, 1977. 87.

²⁷ Ujváry, 1997. 310.

²⁸ Veličkovski, 2012., Bólya, 2016. 22., Malinov, 2006. 90., Pócs, 1965. 127–128., Ujváry, 1969. 109–110.



Az idegen földről érkezőt a mummeringben a török lovag testesíti meg, ennek párhuzama a dzsolomároknál a cigány (gyuptin) alakja, de itt említhetjük a magyar dramatikus játékok dróttostót vándorát is. A külső világból érkező alakok, akárcsak a polazenik, a külvilágból váratlanul érkező, áldást hozó látogató alakja, az Epifánia tulajdonságait hordozzák magában.²⁹

Valójában az archaikus szokások házról házra járó csoportjai, mint amilyenek a dzsolomárok vagy a mummerek, áldást, szerencsét hozó polazeniknek tekinthetők, akik a néphagyományban az év egyik ciklusából a másikba való átmenetet segítik. Tevékenységükért minden esetben ajándékot kapnak.³⁰

Külön szót érdemel még a dzsoloma fehér menyasszonya, az európai szokásokban szintén gyakran feltűnő sajátos fehér alakoskodó. Ennek rokonát a közelmúltig fellelhetjük például a Luca nap körüli szokásokban, a magyar nyelvterület északi és nyugati vidékein. A fehér alakoskodó megjelenését a kutatás az ősök kultuszához köti.³¹

A játékokban valamilyen módon feltűnnek állatok. Ezek lehetnek élő állatok, mint a dzsoloma feldíszített szamara, de lehet állathang utánzás és állatalakoskodás is, utóbbi a mummer's play-ben megjelenik. Mindezeknek széleskörű példáit figyelhetjük meg az európai folklórban. A néprajzi kutatások szerint az állatokkal kapcsolatos rítusoknak és állatmaszkoknak a földművelő kultúra termékenységi szertartásaiban jelentős szerepük volt.³²

A tárgyalt szokásokban feltűnik a rituális szántás vagy annak átalakult változata, mint például az eke vagy az eke egyes részeinek használata. A rituális szántás kontaminált változata az európai hagyományból jól ismert a tuskóhúzás is. A rituális szántás célja a termékenység előidézése, a földre vetett mag életre keltése.³³

Az angol Sword Dance, a kardtánc jellegzetessége, hogy a tánc alatt ekét hordoznak körbe. A kutatások szerint az eke rituális használata specifikus összefüggésben áll a Sword Dance-szel. A tánchoz tehát itt a termékenységet előidéző rituális funkció kapcsolódik, mely az eredeti szokás magja. Ezzel elérkeztünk a tánc központi funkciójához.³⁴

A maszkos és/vagy beöltözött alakok tánca a legtöbb esetben szokáskör lényegi része, mely az elkövetkező év termékenységéhez és a rossz erők elűzéséhez kapcsolódó tevékenység. Ehhez az eredeti funkcióhoz való kapcsolódást legerősebben a dzsolomárok orójában figyelhetjük meg.³⁵



Dzsolomárok orója.
2014 Begniste (Kavadarci régió)

²⁹ A polazenik a kinti világból érkező látogató, aki áldást hoz a néphagyomány szerint. Bartha, 1996. 72., Pócs, 1965. 113., Pócs, 2002. 63., Chambers, 1933. 7., 43., Svetieva, 1996. 8–9., Ujváry, 1997. 193–195.

³⁰ Risteski, 2005. 365., Chambers, 1933. 3–6., Janevski, 2014., Svetieva, 1996. 8–12., Kiss, 1983. 77., Király, 1891. 365–366.

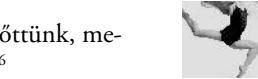
³¹ Ujváry, 1969. 113–114., Ujváry, 1997. 45. 311., Bólya, 2014.

³² Ujváry, 1969. 119., Ujváry, 1997. 62., 241., Mannhardt, 1905. 155., 183.

³³ Ujváry, 1997. 62–64.

³⁴ Chambers, 1933. 227–229., Baskervill, 1908. 265., Ujváry, 1969. 127.

³⁵ Ujváry, 1997. 59., Bólya, 2016. 22., Janevski, 2014.



A felsorolt jellegzetes momentumokkal az agrárrítushoz kapcsolódó elemek állnak előttünk, melyeknek többé-kevésbé átalakult variánsait mindkét említett szokásban megtaláljuk.³⁶

Mummeringből masque

A középkori népi mummering lett az alapja a Tudor és Stuart ház uralkodói reprezentatív műfajának, a masque-nak. Az I. Jakab uralkodásának idején már fejlett színpadi műfaj ezért tartalmaz még mindig a népi mummeringből eredő vonásokat. Eklatáns példája ennek Inigo Jones két masque-ja: The Masque of Christmas és utolsó műve, a Love's Welcome at Welbeck, melyeknek alapját a népi mummering képezte. Előbbi művében yorkshirei és durhami mummering feyvertáncának énekére ismerhetünk. A feyvertánc vezetője Karácsony Apó. Feltűnnek más ismerős figurák is: a menyasszony és vőlegény és az idegen világból érkező alakja.³⁷

A népi mummer's play udvari transzformációjáról a legkorábbi említés 1377-ből való, amely évben a későbbi II. Richárd még hercegeként beállt egy Londonból érkezett mummer csoport játékába, amely a londoni polgároknak és udvari nemeseknek a terem két részére különült táncával zárult. Az udvari masque a népi mumming udvari formájából az elkövetkező évtizedekben a királyok legfőbb reprezentatív műfajává alakult. Integrálta az udvari ünnepélyek más dramatikus formáinak, például a pageant-nek egyes elemeit. Függetlenül attól, hogy egyes királyok részt vettek az előadásban, mások pedig nem, a masque műfaja sosem volt más, mint az uralkodó személye köré épülő látványosság.³⁸

A mummering vagy disguising (alakoskodás) helyett a masque megjelölés használata és az udvari műfaj kikristályosodásának kezdete VII. és VIII. Henrik uralkodásának idejére esik. VII. Henrik idejében a zene és tánc a műfajjal már szoros egységet képez. VIII. Henrik idejében indult el az udvari nemesek hangsúlyos részvétele, amely a nézők, az udvari nemesek táncba kéréséhez kapcsolódik. A táncbakérés cselekménye fontos momentum, amely feloldja a színjátéktér és a nézők közötti határt.³⁹

Ezután a masque két irányba fejlődött tovább. Az egyik a Petrarca szonettek egyes jellemzőit is beépítő inkább irodalmi, a másik pedig inkább a táncos látványosság köré épülő forma. Az I. Jakab uralkodása alatt kiterjedt masque szerző, Ben Jonson egyesítette a két formát. Ők – a főként látványelemek tervezéséért felelős – Inigo Jones-sal együtt öntötték valódi művészi formába az udvari masque műfaját. A maszkos, alakoskodó, táncos szokásból indult cselekményt XIV. Lajos udvari előadásaihoz hasonló nagyszabású királyi reprezentatív műfajjá fejlesztették, amely bonyolult térformákat felvonultatató táncokat integrált magába.⁴⁰

A tánc szerepe

Befejezésképpen ejtsünk néhány szót a termékenységi szokásból alakult, változott, kontaminálódott szokások legfőbb tevékenységéről, a táncról. A tánc központi jelentősége az egyes szokásokban különböző szinten van jelen, az archaikus cselekményekben való központi jellege azonban mindenhol kitűnik: legjelentősebb az angol mummeringnél archaikusabb fázisban levő, még valódi rituális, mágikus eredetű táncot tartalmazó dzsoloma, ennek legfőbb ható tevékenysége a

³⁶ Chambers, 1933. 217–220., Svetieva, 1996. 7–9., Vö: Ujváry, 1969., Ujváry, 1981., Bartha, 1998. 470–472.

³⁷ Baskervill, 1908. 257–261.

³⁸ Chambers, 1951. 155., Orgel, 1981. 22., 37–38. Welsford, 1927. 30–50., Chambers, 1933. 193–194., Dean-Smith, 1954. 74–86.

³⁹ Chambers, 1951. 150., Welsford, 1927. 30–50., Chambers, 1933. 193–194, Dean-Smith, 1954. 74–86., Orgel, 1981. 22.

⁴⁰ Orgel, 1981. 116–117, Baskervill, 1908. 260–261.



dzsolomárok orója. Az újabb fázisban levő mummer's play XX-XXI. századi állapotát tekintve a tánc már nem mágikus szerepkörben van, ugyanakkor központi szerepe még látható a szokás és a szokás résztvevőinek igen gyakori táncos elnevezéseiből, és a táncnak még mindig igen jelentős szerepéből. A tánc még a mai felújított mummingokban is fontos helyet foglal el, mint záró cselekmény, régi rituális szerepkörének azonban már csak nyomait őrzi. Az egykori mágikus elemmel való szoros kapcsolat látszik az eke rituális használata és a mumminggal rokon fegyvertánc közötti kapcsolatból.⁴¹

A masque műfajának létrejötténél a tánc központi szerepe megmarad. A táncot – mintegy minőségbeli változáson átesve – nem rituális, hanem szociális szerepkörben találjuk, reprezentatív táncvá válik. A lényegét azonban itt is a tánc képezi, sok elem e köré épül. A rituális funkció tehát változik, a cselekményben betöltött központi szerep azonban marad.

A szakirodalomból tudjuk, hogy a mágikus cselekedetek központi hatóereje a táncban rejlik és Bėjart könyvének magyarra fordítása óta már a szűken értelmezett tánc történeti szakirodalomban is olvasható, hogy a tánc vallásos eredetű cselekedet.⁴² A rituális közegben tehát a táncnak központi szerepe van. Az angol mummer's play esetében azt látjuk, hogy az új, reprezentatív közegbe került, szociális funkciót felvett tánc e megváltozott szerepkörben is a szokás magja, lényege, fő hatóereje. A tánc tehát a teljesen új közegben, új funkcióval, központi szerepben marad.

Az emberi közösségben betöltött szerepét tekintve a tánc szívósságára lehet bizonyíték a ritualitását vesztett, szociális szerepkörbe került tánc központi szerepének megmaradása. A táncnak az emberi közösségben betöltött – a nyelvi kommunikációhoz mérhető – központi szerepét más megközelítésben az agykutatás is hangsúlyozza.⁴³

A formát tekintve az archaikusabb rituális forma a dzsolomárok táncában a körforma, a mummering zárótáncában és a fegyvertáncban alapvetően a körforma és az abból kiinduló helycserés formák, míg a XVI-XVII. századi masque táncai bonyolult térformákat felvonultató komoly koreográfiákká fejlődtek.⁴⁴

A tánc kiemelt helyzetére utal, hogy a szereplők és nézők közötti határ feloldásában és egyben a masque műfajának aktív királyi, nemesi részvételű műfajjává válásában elsőrendű szerepet tölt be.⁴⁵

A tánc tehát nem csupán a rituális, hanem a szociális és a politikai gondolkodás központjában is állhat, amint azt az angol és francia udvari élet barokk kori életformája igazolja.⁴⁶

A tánc és ének központi szerepe a masque történetében mindig megmarad, hiszen a Tudor és Stuart kori angol masque a zenés táncos színpadi műfajok egyik prototípusa.⁴⁷

E műfaj népi előzményeit, mutatta be röviden az írás. A dráma gyökerei köztudottan kultikus cselekményekben kereshetők. Ennek egyik vetülete a cikk témája: a mágikus termékenységű rítus és antik termékenységű kultuszok nyomait hordozó népi dramatikus játékok két európai példájának összehasonlítása, a közös gyökerek néprajzi módszerű vizsgálata, és a népi játék integrációjának bemutatása a tánc központi szerepének megmaradásával. Mindezekkel megvilágításra kerültek az angol udvari masque műfaj egyes elemeinek és szereplőinek archaikus kultikus tartalommal való kapcsolatai.

⁴¹ Chambers, 1933. 5., Bloch, 1974. 56–78., Sachs, 1963. 3–5., 144–145.

⁴² Vö: Ujváry, 1969., Paládi-Kovács, 1988. 5–81., Pócs, 2002., Sachs, 1963., Oesterley, 1923.; Bėjart, 1985. 112.

⁴³ Pušnik, 2010. 5–8., Brinson, 1983. 59–60., Franko, 2015. XVIII-XIX., Friedlander, 2015. 3–4., Orgel, 1981. 22., Brown-Parsons, 2008. 83.

⁴⁴ Demaray, 1968. 12., Orgel, 1981. 22., Baskerville, 1908. 261., Janevski, 2014.

⁴⁵ Chambers, 1951. 38., Orgel, 1981. 26., Buckland, 1996. 46–54., Vö: Freshwater, 2009.

⁴⁶ Brinson, 1983. 59–60., Franko, 2015. XVIII-XIX., Pušnik, 2010. 5–8., Friedlander, 2015. 3–4., Orgel, 1981. 22., Österlund, 2016. 8–9., Kovács, 1999. 80.

⁴⁷ Demaray, 1968. 12., Orgel, 1981. 22., Buelow, 2004. 26–28.



Irodalomjegyzék

Antonievic, Dragoslav (1990): *Ritualni trans*. Belgrád: Srpska akademija na nauka i umetnosti.

Arnaudov, Mihail (1972): *Studii v' rhu b'lgarskite obredi i legendi*. Szófia: B'lgarska akademija na naukite.

Bartha, Elek (1998): „Néphit, népi vallásosság“. In: Voigt, Vilmos (szerk.): *A magyar folklór*. Budapest: Osiris, 470–504.

Baskerville, Charles Read (1908): „The Sources of Jonson's Masque of Christmas and Love's Welcome at Welbeck“. In: *Modern Philology*. (2. sz.), 257–269.

Bejart, Maurice (1985): *Életem: a tánc*. Budapest: Gondolat.

Bloch, Maurice (1974): „Symbols, Song, Dance and Features of Articulation Is religion an extreme form of traditional authority?“ In: *European Journal of Sociology*. (15. sz.), 54–81.

Bolya, Ana Marija (2014): „Patuvanjeta na Dionis“. In: *Ars akademika*. (1. sz.), 90–101.

Bólya, Anna Mária (2017): „Ismertetés – Bone Velickovszki: Macedón erotikus népdalok“. In: *Ethnica*. (2. sz.), 20–22.

Brinson, Peter (1983): „Scholastic Tasks of a Sociology of Dance. Part 2.“ In: *Dance Research*. (2. sz.), 59–68.

Brown, Steven; Parsons, M. Lawrence (2008): „The Neuroscience of Dance – Recent Brain-imaging Studies Reveal Some of the Complex Neural Choreography Behind Our Ability to Dance“. In: *Scientific American*. (július), 78–83.

Buckland, Theresa (1994): „Traditional Dance: English Ceremonial and Social Forms“. In: *Janet, Adshad-Landsdale; June, Layson: Dance History – An Introduction*. New York: Routledge, 45–58.

Buelow, George J. (2004): *A history of baroque music*. Bloomington: Indiana University Press.

Chambers, Edmund Kerchever (1933): *The English Folk-play*. Oxford: Clarendon Press.

Chambers, Edmund Kerchever (1951): *The Elizabethan Stage. I*. Oxford: Clarendon Press.

Chicherov, Vladimir Ivanovich (1957): *Zimnij period russkogo zemledel'cheskogo kalendarya XVI–XIX vekov*. Moszkva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR.

Dawkins, Richard MacGillivray (1906): „The Modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysus“. In: *The Journal of Hellenic Studies*. (26. sz.), 191–206.

Dean-Smith, Margaret (1954): „Folk-play Origins of the English Masque“. In: *Folklore*. (2. sz.), 74–86.



Demaray, John G. (1968): *Milton and the Masque Tradition*. Cambridge: Harvard University Press.

Dömötör, Tekla (1979): *Naptári ünnepek, nép színháztársaság*. Budapest: Akadémiai.

Dömötör, Tekla (1983): *A népszokások költészete*. Budapest: Akadémiai.

Felföldi, László (1987): „Rituális táncok a magyar néphagyományban“. In: *Ethnographia*. (2–4. sz.), 207–226.

Franko, Marc (2015): *Dance as Text – Ideologies of the Baroque Body*. Oxford University Press. New York.

Freshwater, Helen (2009): *Theatre and Audience*. New York: Palgrave MacMillan.

Gennep van, Arnold (2007): *Átmeneti rítusok*. Budapest: L'Harmattan.

Gusev, Viktor (1977): *Istoki russkogo narodnogo teatra. Rossijskij gosudarstvennyj institut scenicheskij iskusstv. Szentpétervár*.

Horger, Antal (1899): „A hétfalusi csángók boricatánca“. In: *Ethnographia*. (2. sz.), 106–114.

Iljoski, Vasil (1970): *Varijanti so svadbeni motivi vo folkloriot kompleks obred, pesna, igra i drama*. Skopje: Makedonska akademija na naukite i umetnostite.

Ivanov, Viacheslav Vsevolodovich (1984): „The semiotic theory of carnival as the inversion of bipolar opposites.“ In: *Thomas Sebeok (szerk.): Carnival!* Berlin, New York, Amsterdam: Mouton, 11–36.

Jung, Carl Gustav (2002): *A pszichoterápia gyakorlata*. Budapest: Scolar.

Király, Pál (1891): „A palázulás“. In: *Ethnographia*. (9. sz.), 365–366.

Kličkova, Vera (1957): *Veligdenski običaji vo Poreče. Glasnik na Muzejsko-konzervatorsko društvo na Makedonija*. Skopje: Goce Delčev.

Kovács, Gábor (1999): *Barokk táncok*. Budapest: Garabonciás.

Lommel, Andreas (1972): *Masks; their meaning and function*. New York: McGraw-Hill.

Lozica, Ivan (1981): „Theatrical Conventions and Oral Communications“. In: *M., Boskovic-Stulli (szerk.) Narodna umjetnost, Folklore and Oral Communication*. Zágráb, 83–92.

Malinov, Zorančo (2006): *Tradiciskiot naroden kalendar na Šopsko-bragalnickata etnografska celina*. Skopje: Institut za folklor „Marko Cepenkov“.

Mannhardt, Wilhelm (1905): *Wald- und Feldkulte*. Berlin: Verlag von Gebrüder Borntraeger.



Megas, Georgios (1963): *Greek Calendar Customs*. Athens: Academy of Athens.

Millington, Peter (1979): „The Origins of Plough Monday“. In: *Millington, Peter (szerk.): Traditional Drama '79*. Sheffield: University of Sheffield.

Millington, Peter (2003): „Textual Analysis of English Quack Doctor Plays: Some New Discoveries“. In: *Peter, Millington; Eddie, Cass (szerk.): Folk Drama Studies Today – International Traditional Drama Conference 2002*. Traditional Drama Research Group: Sheffield, 97–132.

Minorics, Tünde (2012): *Ehhez mérem az egész évet – A mohácsi busók szokásvilága*. Pécs: Pécsi Tudományegyetem. (Doktori értekezés)

Mladenović, Olivera (1973): *Kolo u Južnih Slovena*. Belgrád: Srpska akademija nauka i umetnosti.

Nilsson, Martin Persson (1941): *Geschichte der griechischen Religion*. München: Verlag C. H. Beck.

Oesterley, William (1923): *The Sacred Dance. A Study in Comparative Folklore*. Cambridge: Cambridge University Press.

Orgel, Stephen (1981): *The Jonsonian Masque*. New York: Columbia University Press.

Österlund, Joni (2016): *Evolution of Position in Classical Ballet*. Budapest: Hungarian Dance Academy. (BA Degree Thesis.)

Pušnik, Maruša (2010): „Introduction: Dance as Social Life and Cultural Practice“. In: *Anthropological Notebooks*. (3. sz.), 5–8.

Paládi-Kovács, Attila (1988): *Magyar Néprajz*. Budapest: Akadémiai.

Petrovska-Kuzmanova, Katerina (2009): „Tekstot i jazikot vo obredite so maski“. In: *Philological Studies*. (19. sz.), 9–18.

Petrovska-Kuzmanova, Katerina (2012): „Veligdenski igri – etnoteatrolóški osvrt“. In: *Spektar*. (30. sz.), 111–118.

Petrovska-Kuzmanova, Katerina (2013): „Veligdenskite igri od Poreče vo folklorističkite istražuvnja“. In: *Eli, Lučeska; Zvonko, Dimoski (szerk.): 105 godini od ragjanjeto na Jozef Obrembski*. Prilep-Poznanj; Institut za staroslovenska kultura – Institut za slovenska filologija UAM, 137–144.

Plevneš, Jordan (1989): *Besovskiot Dionis*. Skopje: Elektronska biblioteka na kulturata i tradicijata na Makedonija.

Pócs, Éva (2002): *Tér és idő a néphitben*. Budapest: L'Harmattan.

Propp, Vladimir Jakovlevich (1963): *Russkie agrarnye prazdniki*. Szentpétervár: Izdatelstvo Azbuka.

Ridgeway, William (1910): *The Origin of The Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sachs, Curt (1963): *World History of the Dance*. New York: W. W. Norton & Company.

Svetieva, Aneta (1996): „Erotskite elementi vo obredite so maski kaj Makedoncite“. In: V. Bocev (szerk.): *Običai so maski*. Skopje: Muzej na Makedonija, 7–14.

Szemes, Péter (2002): *Rítus és tragédia*. Budapest: Pro Philosophia Füzetek.

Tömör, Márta (2009, szerk.): „*hanem vagyok Úristen követje*“ *A téli ünnepkör dramatikus szokásai* – Nemzetközi Betlehemes Találkozók játékszövegei. Budapest: Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus.

Ujváry, Zoltán (1969): *Az agrárkultusz kutatása a magyar és az európai folklórban*. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem.

Ujváry, Zoltán (1981): *Agrárkultusz*. Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem.

Ujváry, Zoltán (1997): *Népi színhátek és maszkos szokások*. Debrecen: Multiplex Media – Debrecen University Press.

Vargyas, Lajos (1947): „Mimos-elemek a magyar betlehemes játékban“. In: *Antiquitas Hungarica.*, 177–184.

Veličkovski, Bone (2012): *Makedonski erotski narodni pesni*. Maska. Skopje.

Welsford, Enid (1927): *The Court Masque*. Cambridge: Cambridge University Press.

Elektronikus források

Friedlander

2015 Friedlander, Juliette: *Ritual Dance in England - An Anthropological Study of the Evolution of Ritual Dance*. academia.edu, 1-27.
http://www.academia.edu/7956588/030482_Ritual_Dance_in_England_An_Anthropological_study_of_the_Evolution_of_Ritual_Da

Janevski

2014 Janevski, Vladimir: *Terensko istraživanje vo selata Begnište i Resava*. Štip: <http://eprints.ugd.edu.mk/9505/>.

Millington

2004 Millington, Peter *Historical Database of Folk Play Scripts*. [Online] Available at: <http://www.folkplay.info/Texts.htm> [Hozzáférés dátuma: 2016.07.13].

Kovács Ilona

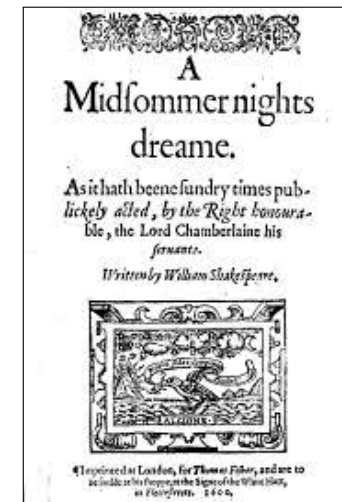
Változatok Puck-portrékra

William Shakespeare Szentivánéji álom

című vígjátékának nyomán zenében és táncban*

William Shakespeare oeuvre-je önmagában is csodálatra méltó és lenyűgöző, ám a – mai ismereteink szerint – harminchétfő színművet tartalmazó életmű darabjai szinte létrejöttüktől kezdve mind a mai napig izgalmas inspirációs forrásul szolgálnak más művészeti ágaknak – így a zenének és a táncművészetnek – is. Tanulmányom az angol drámaíró egyik legnépszerűbb, legösszetettebb – és éppen ezért az egyik legtöbb adaptációt magáénak tudható – alkotásának, a Szentivánéji álomnak egyik központi figuráját, Puck megjelenését vizsgálja zeneművekben és balettben, és ezek különféle művészi megközelítéseiből ad szubjektív válogatást.

A Szentivánéji álom Shakespeare életművében



1. kép, A Szentivánéji álom első kiadása

Shakespeare maga „csak” két hosszabb epikus költeményét¹ és 154 szonettből álló versgyűjteményét jelentette meg nyomtatásban, mivel – az utókor számára felfoghatatlan módon – a kortársak a drámát akkoriban még nem tekintették igényes irodalmi alkotásnak.² A drámaíró életében mások által kiadott 18 színművének³ – köztük az 1600-ban napvilágot látott Szentivánéji álomnak – a szövegét a szerző vélhetően nem ellenőrizte (1. kép).⁴ Ennek ellenére az életművet kutatók szerint a Szentivánéji forrásul szolgáló első kiadás igen megbízható. Elképzelhető, hogy az egykorú nyomdász a szerző eredeti kéziratából dolgozott,⁵ és a szöveg korabeli ismertségét erősíti az a tény is, hogy a darabot Shakespeare életében többször is előadták nyilvánosan – színpadon.⁶ Az első kiadásban még nem osztották felvonásokra a szöveget. A történet öt részre tagolása majd csak 1623-ban (Shakespeare halála után hét évvel), a drámák első gyűjteményes kiadásában bukkan fel.⁷

* A tanulmány a 2016. április 23-án, a Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszékének Shakespeare-konferenciáján elhangzott előadás szerkesztett változata, mely az OTKA NKFIH K115676 számú kutatás keretében készült. A 3-4-5. számú kép közlési jogáért ezúton mondok köszönetet Karczag Mártonnak, a Magyar Állami Operaház Archivuma vezetőjének.

¹ Venus és Adonis; Lucretia elrablása.

² Pethőné, 2007. 345.

³ Negyedréti könyv (kvártó) formában jelent meg. Pethőné, 2007, 343.

⁴ Kéry, 1961. 918.

⁵ Kéry, 1961. 918–919.

⁶ Kéry, 1961. 925.

⁷ A kiadást két színésztárs jelentette meg, mely 36 drámát tartalmaz, kétrét formátumú (fólió) gyűjteményben. Kéry, 1961. 319, Pethőné, 2007. 343.



A shakespeare-i életművet az irodalomtörténészek műfajok és alkotói korszakok szerint rendezik csoportokba, ám e besorolások gyakran eltérő eredményeket mutatnak a színművek összetettsége, sokrétősége miatt. Bizonyos esetekben valóban nehéz meghatározni a műfaji hovatartozást, mégis helytálló királydrámákra, vígjátékokra, tragédiákra és színművekre felosztani Shakespeare színpadi alkotásait.

A drámaírói pálya korszakokra osztása az egyes darabok bizonytalan keletkezési ideje miatt ütközik nehézségekbe. Mindazonáltal, mára általánosan elfogadottá vált az életmű négy korszakra sorolása. E szerint 1594-ig tart az első, a művészi kísérletezés korszaka. Az 1595-től 1600-ig tartó második korszakában a szerző már érett drámaíróként ad tanúbizonyságot. „A nagy tragédiák (Hamlet, Othello, Lear király, Macbeth) és a komikumot iróniával vegyítő színművek vagy sötét komédiák az 1601 és 1608 közti harmadik korszakában születnek, utolsó korszakának – 1609-1613 – kiemelkedő darabjai a tragikus alaphelyzetet a vígjátéki hagyományokra emlékeztetően feloldó, csodás elemeket is felvonultató regényes színművei (Téli rege, A vihar).”⁸ (1. táblázat).

Shakespeare drámaírói pályájának korszakai – példakkal		
I.	–1594	első királydrámák (<i>VI. Henrik, III. Richárd</i>) korai komédiák (<i>Tévedések vígjátéka, A makrancos hölgy</i>)
II.	1595–1600	királydrámák (<i>II. Richárd, V. Henrik</i>) vígjátékok (<i>Szentivánéji álom, Abogy tetszik</i>) tragédiák (<i>Romeo és Júlia, Julius Caesar</i>)
III.	1601–1608	nagy tragédiák (<i>Hamlet, Othello, Lear király, Macbeth</i>) a komikumot iróniával vegyítő színművek/sötét komédiák
IV.	1609–1613	„regényes színművek” (<i>Téli rege, A vihar</i>)

1. táblázat, Shakespeare drámaírói pályájának korszakai

A Szentivánéji álom keletkezésének legvalószínűbb időpontja 1594 vége vagy 1595 eleje.⁹ Ezek alapján bízást kijelenthető, hogy a színmű – bár az első remekművek közé tartozik – a korábbi feltételezésektől eltérően nem a korai vígjátékok egyike, hanem a Romeo és Júlia kortársa.

A mű témáját számos – a késő reneszánsz művészehez közel álló – forrásból merítette a szerző. A történetben megjelenik a mitológia, a középkori mondavilág, valamint az európai és brit (elsősorban a Shakespeare szülőföldjéről származó) népmesei hagyomány. A cím is néphagyományt őriz: Szent Iván éjszakája, azaz június 24-e már a pogány időkben is jeles ünnep volt, mely a naptárreformok előtt még egybe esett a csillagászati nyár kezdetével.¹⁰ A néphit szerint ezen az éjszakán a tündérek előszeretettel űznek csúfot az emberekből. „Ilyen tréfának, bolondos

⁸ Pethóné, 2007. 344–345.

⁹ A mű pontosabb datálását több dokumentálható tény segíti: tudjuk, hogy 1598-nál később nem keletkezhetett, mivel ekkor jelent meg Francis Meres Palladis Tamia című műve, amely tizenegy más Shakespeare-darab mellett a Szentivánéji álom című vígjátékot is felsorolja. Másrészt, a szöveg utalásai a szokatlan időjárásra (II. felvonás I. szín), illetve a Pyramus és Thisbe-történetben szereplő oroszlán említése (mely egy, a skót udvarban megtörtént esetre utal) a 1594/95-ös év fordulóját valószínűsíti. Lásd Kéry, 1961. 918.

¹⁰ A modern időszámítás szerint is ezekben a napokban vannak az év legrövidebb éjszakai és az emberek számára a fény és a sötétség váltakozása mindig is mágikus eredettel bírt. A sötétség az elmúlást, a fény pedig a megújulást jelentette, ezért ezen a napon az emberek nagy tüzeket raktak.

szentivánéji álomnak szánta Shakespeare is a maga darabját, amelynek cselekménye egyébként nem júniusban, hanem április utolsó napjaiban és május elsején játszódik. Május elsején a legenda betyár, Robin Hood emlékét ünnepelte az angol nép.”¹¹

A színdarab központi témája a szerelem, melynek Shakespeare többféle arcát mutatja be. A két fiatal pár történetében az esztelen, vak szerelmet ábrázolja, amit Zuboly jellemez találóan: „Ész és szerelem mai napság ritkán tartanak együtt.” Ám látunk példát a higgadt, letisztult szerelemre is. Ilyen Theseus Hyppolyta iránt érzett érzelme, mely példát mutat a fiataloknak és a civódások után kibékült tündérpárnak, Titániának és Oberonnak is, akik végül szintén a nyugodt boldogságot dicsőítik. Az egyes szerelmi történetek több eseményszálon jelennek meg. A Szentivánéji álom azért is különleges, mert míg általában a vígjátékok két párhuzamos eseményszálon futnak, addig itt három szinten, négy cselekmény fonalán bonyolódnak az események. „A keret, amely külön szállnak vehető: Theseus és Hyppolyta egybekelése; a cselekmény Theseus palotájából indul és oda tér vissza. A középső részben Theseus és környezete a háttérben marad – teljesen nem fedlekezünk meg róluk, hiszen Zubolyék a Theseus palotájában előadandó közjátékokra készülődnek – az előtérben, az éjszakai erdő holdsugarában a másik három cselekményszál képviselőjét látjuk: a tündéreket, a szerelmeseket és a kézműveseket, állandó változásban egymással. Az egyes csoportok közt az ellentétesség sokféleképpen érvényesül: emberekkel a tündérek, nemesurakkal kérges tenyerű iparosok, higgadt javakorabeliekkel bolondos fiatalok, az avult régi rend képviselőjével az új, szabadabb világ hírnökei állnak szemben – de ez a sokféle ellentét mind a vígjátéki légkör páratlan egységében jelentkezik. Theseus környezetének boldog, lakodalmas derűje, a fiatalok bohózatos érzelmi viszontagságai, a tündérvilág meshangulata és a kézműves-jelenetek életes komikuma megannyi lépcsőfok, amelyen a »kedv játszai szelleme« le s föl szökellhet.”¹²

A színdarab magyar fordítása Arany János munkája.¹³ Az első magyar előadásra 1864. április 23-án, Shakespeare születésének 300. évfordulóján került sor, Szigligeti Endre rendezésében.¹⁴ Azóta – túlzás nélkül állítható, hogy – rendszeres műsordarabbá vált a magyar színházakban.

A Shakespeare-korabeli színházi gyakorlatban a színjátszás szerves része volt a zene. A színdarabokhoz köthető zenei betétek a színészek és/vagy hivatásos muzikusok előadásában hangoztak el.¹⁵ A Szentivánéji álomban több alkalommal is találunk konkrét utalást zenére. Figyelemre méltó, hogy a szöveg összes zenei utalása a tündérvilághoz kapcsolódik. A II. felvonás 2. színében a tündérek altatódalt énekelnek Titániának.¹⁶ A III. felvonás 1. színében az elvarázsolt Titánia kéri Zubolyt, hogy énekeljen.¹⁷ A IV. felvonás 1. színében először a még mindig varázslat alatt álló Titánia kérdezi Zubolyt, hogy nem óhajt-e zenét,¹⁸ majd miután Oberon feloldotta „a rossz álom zaklatásai” alól a tündérr kiránynőt, azaz Titániát, mindketten zene után kiáltanak.¹⁹ Végül a vígjáték befejezésében (V. felvonás 2. szín), Oberon házi áldásában – énekkel – áldja meg mind

¹¹ Kéry, 1961. 919.

¹² Kéry, 1961. 922–923.

¹³ Arany János két ízben is lefordította a darabot. Először egy német fordításból dolgozott, majd 1858-ban már az eredeti szöveget vette alapul. A munka 1863 végére készült el. A kezdetben még A nyáréji álom címet viselő színmű 1864-ben a Kisfaludy Társaság magyar Shakespeare-sorozatának nyitó köteteként jelent meg, immár Szentivánéji álom címmel.

¹⁴ Kéry, 1961. 927.

¹⁵ Két példa a korabeli gyakorlatra Dobszay László: A hangok világa. Szolfézs-könyv a zeneiskolák III. osztályának című könyvéből: Betétdal Shakespeare Rómeó és Júlia című színdarabjában (251. gyakorlat), Színdarab-betétdal Shakespeare korából (252. gyakorlat) Dobszay, 1969, 154.

¹⁶ Titánia: Most egy altatódalt; És dolgozokra mind, hadd nyugszom. [utána következik a Tündérek dala] - II. felvonás 2. szín, Shakespeare, 1961. 406–407.

¹⁷ Titánia: Kérlek, nemes halandó énekelj: Füleml szerelmes ígéző dalodba - III. felvonás 1. szín, Shakespeare, 1961, 418.

¹⁸ Titánia: Nem óhajtasz zenét, édes galambom? - Shakespeare, 1961. 438.

¹⁹ Oberon: [...] Zenét, királyné, mely jobban leverje a rendes álomnál érzéseket. Titánia: Zenét! Zendüljön altatózeném! [...] Oberon: Zenét! – Királyném, fogd kezem s jövel: [...] - IV. felvonás 1. szín, Shakespeare, 1961, 440.



a három ifjú párt. A The Song (Az ének) felirattal jelölt szövegszakasz a tündérkirály szólójával kezdődik, melybe később az összes tündér bekapcsolódik és táncra teszik még ünnepélyesebbé a zárójelenetet.²⁰



2. kép, Puck

Ahogy arra a bevezetőben utaltam, a Szentivánéji álom története a létrejötté óta eltelt évszázadok során szinte minden művészeti ágban – a képzőművészettől az irodalomig, a filmművészettől a baletten át a zenéig – hálás, tovább-feldolgozásra inspiráló témát kínált. Különösen gazdag a szerzői adaptációk sora. Ezek közt találunk masque-ot,²¹ színpadi kísérőzenét, barokk zeneszerzők műveiből a 21. században összeállított pasticcio-t,²² zongorára írt prelűdöt, musicalt, operákat,²³ sőt, még diszkó-zene stílusában komponált showt is (2. táblázat).

Az alábbiakban ezekből mutatok néhány variációt Puck karakterének lehetséges ábrázolási módozataira (2. kép).

Zenei adaptációk Shakespeare Szentivánéji álom című színművének nyomán (válogatás)		
MŰFAJ	KELETKEZÉSI ÉV	SZERZŐ/ A MŰ CÍME
masque	1692;	Henry Purcell: The Fairy-Queen
opera-paródia	1745	John Frederick Lampe: Pyramus and Thisbe
nyitány/kísérőzene	1826/1843	Felix Mendelssohn-Bartholdy: Szentivánéji álom
karakterdarab zongorára	1901	Edvard Grieg: Småtroll (Puck) (Lírikus darabok, op. 71 no. 3)
prelűd (zongorára)	1909/1910	Claude Debussy: La danse de Puck (Prelűdök, I. kötet, no. 11)
opéra-féerie	1949	Marcel Delannoy: <i>Puck</i>
kórusmű	1951	Ralph Vaughan Williams: <i>Three Shakespeare Songs</i> (szöveg: no. 1 és no. 2 -Vihar, no. 3 - Szentivánéji álom)
opera	1960	Benjamin Britten: A Midsummer Night's Dream

²⁰ Oberon: The Song – Az ének -V. felvonás 2. szín, Shakespeare, 1961. 461; Kéry, 1961. 939.

²¹ Henry Purcell: The Fairy Queen – A tündérkirálynő (1692).

²² The Enchanted Island – Az elvarázsolt sziget (2011).

²³ Benjamin Britten: A Midsummer Night's Dream (op. 64, 1960).



szimfónia	1992/93	Hans Werner Henze: 8. szimfónia
show	1999	Diane Paulus-Randy Weiner: The Donkey Show: A Midsummer Night's Disco
balettzene	2000	Elvis Costello: Il Sogno
pasticcio	2011	George Friedrich Händel, Antonio Vivaldi, Jean-Philippe Rameau zenéi nyomán összeállította: Julian Crouch and Phelim McDermott: The Enchanted Island
musical	2012	Howard Goodall-Charles Hart: The Dreaming

2. táblázat

Puck alakja zenében (válogatás)

Claude Debussy (1862-1918) a zongora billentyűire álmodta meg Puck alakját, a Prelűdök I. kötetének 11., – Puck tánca (La danse de Puck) című – darabjában.²⁴ Már a kezdő előadói utasítás is jellemez: a darabot szeszélyesen és könnyedén kell megszólaltatni. A mű kezdetén a pontozott ritmusú szólódallam egy játékos, kissé pimasz Puckot mutat meg. A gondtalan ide-oda szökellést Oberon kürtje szakítja meg, hogy aztán ugyanolyan vidám hullámmal folytatódjon Puck mókázása (1. kotta). Egy rövid átvezető szakasz után (Pressez) kezdődik a 2. tématerület, mely az előkéekkel teszi pajkossá és csintalanná a kis manó zenei jellemzését (2. kotta). Hamarosan a Debussyre oly jellemző akkord-mixtúrák kísérik a légies pontozott ritmusokat, melyek Oberon kétszeri kürtjelébe torkollnak (3. kotta). Könnyed tizenhatod-triolák után először a 2. téma, majd új motívum – a bal kéz trillái felett száguldó harmincketted passzázok – között az 1. téma foszlánya sejlik fel. A tempo lassulása után az 1. téma hosszabban is visszatér, benne ismét Oberon parancsot adó kürtjelével. A mű befejező szakaszában az 1. és 2. téma incselkedik egymással, hogy aztán Oberon kétszeri hívására Puck – Rapide et fuyant – eltűnjön az erdő mélyén (4. kotta).²⁵

A Szentivánéji álom-ihlette operák közül kimagaslak Benjamin Britten alkotása.²⁶ A librettót Shakespeare színműve alapján maga a zeneszerző és partnere, az operaénekes Peter Pears állították össze.²⁷ Britten Szentivánéji-je a szerző egyik legkiemelkedőbb műve, egyenrangú társa a sokkal ismertebb Peter Grimes című operájának. Britten maximálisan kiaknázza a műfaj lehetőségeit: szellemes utalásokkal-idézetekkel és briliáns hangszerezéssel teszi még változatosabbá a zenét.²⁸

²⁴ A Prelűdök mindkét kötetén tizenkét darabból áll. Debussy a sorozatot 1909-ben kezdte el komponálni. Az I. kötet 1910-ben, a II. kötet 1913-ban jelent meg.

²⁵ Debussy, Claude: Prelude No.11: La danse de Puck (Puck tánca); A mű teljes kottája: <https://www.pianoshelf.com/sheetmusic/1395/debussy-1.117-no.11-la-danse-de-puck-1395>; A mű egy lehetséges interpretációja: Krystian Zimerman - <https://www.youtube.com/watch?v=F1XBGC8mhss>

²⁶ Az opera bemutatójára 1960. június 11-én került sor Aldeburghben.

²⁷ Tánc történeti szempontból figyelemreméltó, hogy az Aldeburgh Fesztivál keretében színre vitt ősbemutatót egy balett-táncos-koreográfus, John Cranko (1927–1973) dél-afrikai születésű balett-táncos és koreográfus (Royal Ballet-London, Stuttgart Balett) rendezte.

²⁸ Britten a Szentivánéji álom című operájában számos alkalommal parafrázálta: Pyramus első megszólalásakor mintha Verdi Trubadúrjából a Miserérét idézné, az Oroszlán polkát „ordít”, Thisbe örülési jelenete mintha a Lammermoori Lucia hasonló jelenetét parodizálná, később pedig egy viktoriánus ballada hangjaira követ el öngyilkosságot. Lásd: <http://www.theopera101.com/operas/dream/>



1. kotta, Claude Debussy: *La danse de Puck* (Puck tánca) – Prelűdök, 1. kötet. no. 11 – 1-15. ütem

2. kotta, Claude Debussy: *La danse de Puck* (Puck tánca) – 16-35. ütem, Editio Musica Budapest, Z. 6057

3. kotta, Claude Debussy: *La danse de Puck* (Puck tánca) – 36-52. ütem, Editio Musica Budapest, Z. 6057

4. kotta, Claude Debussy: *La danse de Puck* (Puck tánca) – 83-96. ütem, Editio Musica Budapest, Z. 6057



Régi és új izgalmas ellentétét kínálja az egész operán végigvonuló 12-hangos komponálási technika alkalmazásával,²⁹ ugyanakkor – Henry Purcell művészetének egyik legavatottabb ismerőjeként – nem meglepő, hogy Britten olykor archaizál. Oberon szólamában például több esetben is emlékeztet a nagy elődre. Többek között abban is, hogy a tündérkirály megszólaltatója kontratenor hangfajt kíván. Ezzel a hangszínnel – mely gyakran szólóhegedűvel és cselesztával társul – a komponista a természetfölöttiséget jelzi. A másik oldalt, a valós élet kézműveseit a fagott és a harsona képviseli. A tündérek karát sopránok szólaltatják meg, éneküket hárfá kíséri, míg Puck prózai szereplő, mondandóját trombiták és dobok teszik teljessé.³⁰

A Szentivánéji-témájú kompozíciók között kétségtelenül a legismertebb és legnépszerűbb Felix Mendelssohn-Bartholdy megfogalmazása. 1826 nyarán – mindössze tizenhét évesen – komponálta az akkor még önálló hangversenydarabnak szánt Nyitányt (op. 21). Tizenhét évvel később, IV. Frigyes Vilmos megrendelésére kísérezénét írt a színdarabhoz.³¹ E tételekből a Scherzót, az Intermezzót, a Notturnót és a Nászindulót ma is gyakran játsszák.³² Mendelssohn zsenialitását dicséri, hogy a jóval később komponált kísérezene nemcsak a zene tematikájában kapcsolódott törésmentesen a nyitányhoz, hanem stílusában is: az érett zeneszerző képes volt tökéletesen viszáidézni tizenéves korában írt kompozíciójának hangvételét.

Mendelssohn nővérének visszaemlékezése szerint gyermekkoruktól „összenőttek” ezzel a színművel. Tény, hogy a komponista fantáziáját szinte egész életében foglalkoztatta a tündérek világának zenei ábrázolása. Első remekműve, az 1825-ben³³ írt Oktett 3. (Scherzo) tétele és a halála előtt három évvel, 1844-ben befejezett e-moll hegedűverseny (op. 64) szintén 3. (záró)tétele jól példázza a szerző egész pályáján átívelő kapcsolatát a transzcendens világ szellemeivel.

A Nyitány szorosán követi Shakespeare darabjának történetét: rögtön a tündérek világába csöppenünk a darabot indító „függőymotívum” négy akkordjával. Álomszerűségét különleges harmóniarendjének és kifinomult hangszerelésének köszönheti. Miután felment a függöny, meg-elevenedik az erdő tündéréinek világa, ahol e kedves lények képzeletbeli táncát látjuk-halljuk. A darabot egyébként átszővi a tánc: a nyitány melléktémájában a színdarab komikus szereplői, a mesteremberek táncolnak bergamaszkát.

A kísérezene tucatnyi száma közjátékokból, melodráma-részekből, kórus és két énekes szólista által megszólaltatott részekből áll.³⁴ A zene – mint ahogy a prózai szövegben is – elsősorban a tündérek szférájához kapcsolódik. A Scherzo-ban például Puck zenei portréja elevenedik meg. „Ebben a zenei anyagban van egy árnyalatnyi népies humor, amely Puck népmesébe illő tréfáit, köztük szegény Zuboly számárára változtatását jellemzi. A tételt a ritmus- és hangsúlyeltolódások szellemes tréfái teszik rendkívül változatosá.”³⁵ Ezt a fajta tündéri scherzo-hangvételt a 20. században majd Dohnányi Ernő műveiben találjuk meg. (Például: fisz-moll szvit (op. 19) – 3. tétel: Scherzo, Szimfonikus percek (op. 36) – 1. tétel.)

²⁹ <http://static1.squarespace.com/static/508751ee4b02f71416cb391/t/5123bb89e4b0b5151b79b85b/1361296265051/Britten+notes.pdf>

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=uC-Pqo8g8B0>

³¹ A manapság, hangversenyeken előadott Szentivánéji- szvit darabjai általában a felvonásokat összekötő zeneként hangoztak el az eredetiben. A teljes kísérezénét 1843-ban adták elő Potsdamban.

³² Ritkán, a teljes művet is előadják. Például: 2016. január 19. A Magyar Rádió szimfonikus Zenekara és Gyermekkórusa, vez.: Vásáry Tamás.

³³ Grove, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51795#S51795>. Egyes források 1826-ra teszik az Oktett befejezését.

³⁴ Grove, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51795#S51795>

³⁵ Boschán, 1979. 130.



Puck alakja Seregi balettjében

Mendelssohn muzsikája sok koreográfus fantáziáját megmozgatta Marius Petipától napjainkig (3. táblázat).³⁶ Seregi László „Shakespeare-korszakának” középső darabjaként 1989-ben készített koreográfiát a Szentivánéji álom című baletthez,³⁷ az 1985-ös Rómeó és Júlia és az 1994-es Makrancos Kata balettek között. A koreográfus többretegű zenei anyaggal dolgozott: Mendelssohn muzsikája – a Szentivánéji-szvit (op. 21 és op. 61) és az e-moll hegedűverseny (op. 64) – mellett a londoni British Museum gyűjteményéből származó Shakespeare-korabeli dalokat használt,³⁸ a csengő-bongó tündérvilágot pedig Novák János elektroakusztikus kompozíciói festették meg. A balett második felvonásának végén, egymás után halljuk e három zenei világot. Mikor Zuboly ébred az álomból, elektronikus zene idézi az erdő zajait; láthatóan nem érti, mi történt vele, töprengése alatt Shakespeare-kortárs zene szól; majd megtalálja társait, akikkel örömmel bergamaszkát táncolnak a Mendelssohn-nyitányból ismert részletre.³⁹

Seregi Szentivánéji-olvasatában a két súlypont a szerelem, valamint Puck csibész alakjának ábrázolására került.

Az előbbinél az alkotói szándékról a következőket nyilatkozta a koreográfus: „Természetesen az erotikus tartalmat sem hanyagoltam el – bár vigyáztam, hogy ne legyen kirívó. De hát ez egy erotikus tartalmú játék! Különösen, mikor Zuboly számárrá változik, és szerelmeskedik Titániával. Ott és akkor tényleg a csúcspontra jut a darab ebben a vonatkozásban. Nem véletlen, hogy nálam ekkor hangzik fel fortissimóban a Nászinduló. Amikor Kanada három városában játszottuk nagy sikerrel a Szentivánéji álmat, az egyik kritikus azt írta: „Nagyszerű a balett, feltétlenül nézzék meg, de a gyerekeket ne hozzák magukkal...”⁴⁰ (3-4-5. kép)



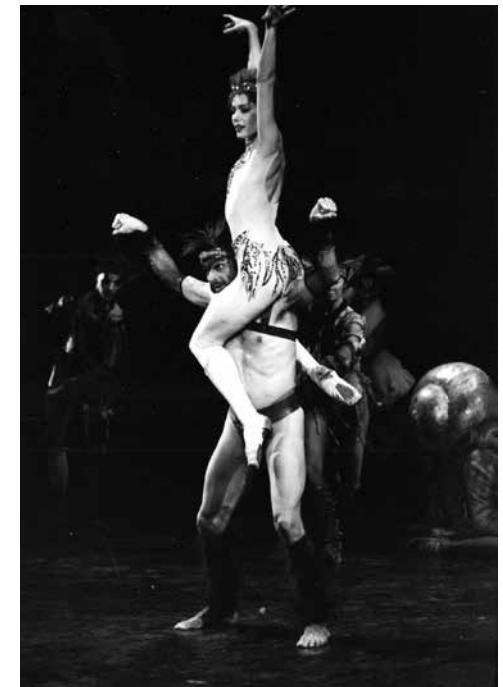
³⁶ Lásd Maác, 1992/93. 17–52, ide: 25, Mazo, 1993. 953.

³⁷ A három felvonásos balett bemutatója 1989. december 22-én volt. Balettszínpadra alkalmazta, koreográfiáját tervezte és rendezte Seregi László. Asszisztense: Kaszás Ildikó; balettmesterek: Pártay Lilla és Behumi Ferenc; a balett zenéjét Mendelssohn műveiből összeállította és vezényelte: Jármái Gyula. Az elektronikus hanghatásokat Novák János készítette. Díszlet: Forray Gábor, Jelmez: Vágó Nelly. Szereposztás: Titánia – Pongor Ildikó, Oberon – Szakály György, Hermia – Rujsz Edit, Heléna – Végh Krisztina, Lysander – Szilágyi Gyula, Demetrius – Nagyszentpéteri Miklós, Theseus – László Péter, Hippolyta – Bán Teodóra, Egeus – Balikó István, Puck – Kovács Tibor, Zuboly – Erényi Béla, Vackor – Hevesi Imre, ösztövré – Tóth Richárd, Dudás – Balogh Béla, Gyalu – Balogh András.

³⁸ Ezek a mesteremberek verbális jeleneteit festették alá, melyek eredeti rekonstrukciók az 1623-as Shakespeare Színházból megmaradt sűgópéldányok alapján. Lásd: Kaán, 2005. 156.

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=gBFmynT5MCM>

⁴⁰ Kaán, 2005, 162.



3-4-5. kép, Mendelssohn-Seregi: Szentivánéji álom. Aleszja Popova (Titánia) és Szakály György (Zuboly) Forrás: Operaház archívuma – Fotó: Mezey Béla

Seregi különös gonddal rajzolta meg Puck alakját is. Mivel a manó egyik fő tulajdonsága a gyorsaság – maga mondja, hogy „Övet kerítenék negyven perc alatt a föld körül”⁴¹ –, az alkotó a csibész ábrázolásánál trükkhöz folyamodott: „Támadt egy ötletem: ahhoz, hogy Puck itt-ott felbukkanhasson, megsokszoroztam. Tehát három (!) Puckot használtam egyformára öltöztetve: az egyik repül, de máris a földön van; jobbról eltűnik, balra visszatűnik – ez nagyon kedves és hatásos lett.”

Seregi darabjaiban a konkrét történet mögött mindig meghúzódik valami mögöttes üzenet is. Ezúttal talán e darabban fogalmazza meg legérzékletesebben saját művészi hitvallását: „Úgy fejeződik be a darab, hogy a teljes társulat fokozatosan civillé válik: mint amikor valóban vége van egy előadásnak, a szereplők leszedik magukról a sminket és a kosztümöt, gratulálnak egymásnak, majd válllva kimennek a színről. Ott marad a néma színpad, amelyről most már azt hisszük, hogy üres. Ám ebben a pillanatban egy rongygomolyag alól kibukkan Puck, aki mindvégig ott feküdt. Elkeseredetten látja, hogy az eltört varázspálca milyen rombolást vitt véghez a világban. Hogy minden színtelen lett; minden összedőlt. Ekkor megfogja a két eltört darabot, s nagy elhatározással összeilleszti újra. És egyszerre csak kigyúlnak a csillagok, a kandeláberek fényei, a díszletek újra kiegyenesednek... Feltámadnak. Vagyis: a művészetre szükség van, a művészet örök, a művészet nem halhat meg. A művészetnek és a színháznak léteznie kell, ameddig emberiség él a földön. Ezt mondtam el én, ezt mondta el nálam a Szentivánéji álom – a tánc nyelvén.”⁴²

⁴¹ II. felvonás 1. szín

⁴² Kaán, 2005. 162. – <https://www.youtube.com/watch?v=VHyKohOAELE>



Shakespeare Szentivánéji álom című vígjátékának balett-adaptációi (válogatás)				
Koreográfus	A bemutató helyszíne	A bemutató időpontja	Zeneszerző	Megjegyzés
R Risli	?	1846	?	(Egy amerikai előadócsoport)
Giovanni Casati	Milano, Scala	1855	Paolo Giorza	„Sh. avagy a nyáráji álom”
Marius Petipa	Szentpétervár	1876	Mendelssohn	
Mihail Fokin	Szentpétervár	1906	Mendelssohn	1 felv.
Szentpál Olga	Budapest, Opera	1920	Mendelssohn	„Oberon és Titánia”
Max Reinhard (prózai rendezés)	New York	1928	?	Puck szerepében: Harald Kreuzberg
Mihail Fokin	London	1925	Mendelssohn	
Ludomir Rogowski	Varsó, Opera	1926	?	
David Lichine	„B. Russes de Monte Carlo”	1933	J. Ph. Rameau	„Nocturne”
Bronislaw Nijinska	Németország	1937	?	film
Millos Aurél	Budapest	1937/38	Mendelssohn	Németh Antal prózai rendezése; 1938-tól Brada Rezső koreográfiájával ⁴³
John Cranko	(Stuttgart?)	1960	B. Britten	
George Balanchine	New York, N. Y. C. B.	1962	Mendelssohn	2 felv.
Frederick Ashton	London, Royal B.	1964	Mendelssohn	„Az álom”, 1 felv.
George Balanchine	USA	1968	Mendelssohn	filmprodukción
Manfred Taubert	Braunschweig	1970	Mendelssohn	
Frederick Ashton	USA, Joffrey B.	1973	Mendelssohn	
Oscar Araiz	Buenos Aires	1976 k.	(Mendelssohn?)	
Heinz Spoerli	Basel	1975	Mendelssohn	
Frederick Ashton	Amszterdam Het National B.	1977	Mendelssohn	„Az álom”
John Neumeier	Hamburg	1977	Mendelssohn/ Ligeti György	
Oscar Araiz	Genf	1980	Mendelssohn	
John Neumeier	Koppenhága Dán Kir. B.	1980	Mendelssohn/ Ligeti György	
Robert de Warren	Manchester	1981	Mendelssohn	

⁴³ Kővágó, 1990-1991, 53-57.



Tom Schilling	Berlin, Komische Oper	1981	Mendelssohn	„Egy új Szentivánéjkm, álom”
John Neumeier	Párizs, Opera	1981/82	Mendelssohn	
Eck Imre	Pécs	1982	Mendelssohn	
Lindsay Kemp	Párizs	1984	?	
Manfred Taubert	St. Gallen	1884/85	Mendelssohn	
Germinal Cassado	Karlsruhe	1985	Mendelssohn	
Gray Veredon	Lódz	1985/86	Mendelssohn	
John Neumeier	Bécs, Opera	1986	Mendelssohn/ Ligeti György	
Inge Berg-Peters	Gera	1987	Mendelssohn/R. Lakomy – elektr.	„Szentivánéji álom, avagy Asgard álma”
Günther Pick	München	1987	Mendelssohn/Orff	
Seregi László	Budapest, Opera	1989	Mendelssohn/ Novák János – elektr.	
Mauro Bigonzetti	Reggio Emilia	2000	?	

3. táblázat

Irodalomjegyzék

Boschán, Daisy (1979): „Felix Mendelssohn-Bartholdy: Szentivánéji álom”. In: *Kroó György (szerk.): A hét zeneműve 1979/2 (április-június)*. Budapest: Zeneműkiadó, 123–133.

Dobszay, László (1969): *A hangok világa. Szolfézs-könyv a zeneiskolák III. osztályának*. Budapest: Editio Musica.

Mazo, Joseph H. (1993): „Midsummer Night's Dream”. In: *Martha Bremser, Lorraine Nicholas (szerk.): International Dictionary of Ballet*. Detroit: London: St. James Press, II. kötet 953–955.

Kaán, Zsuzsa (2005): *Seregi*. Budapest: Nemzetközi Tánc- és Kultúra Alapítvány–Trionfo Kft.

Kéry, László (1961): „Szentivánéji álom – jegyzetek”. In: *William Shakespeare összes művei*. Budapest: Európa, 918–939.

Kővágó, Zsuzsa (1990): „Milloss Aurél színházi koreográfiái II. (1937)”. In: *Táncstudományi Tanulmányok.*, 44–64.

Maácz, László (1992): „Shakespeare a táncszínpadon. I.” In: *Táncstudományi Tanulmányok.*, 17–52.

Pethóné Nagy, Csilla (2007): *Irodalomkönyv 9*. Budapest: Korona.

Shakespeare, William (1961): „Szentivánéji álom“. In: *William Shakespeare összes művei*. Budapest: Európa, 383–462.

Elektronikus hivatkozások:

Grove Music Online: Mendelssohn(-Bartholdy), (Jacob Ludwig) Felix <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51795#S51795>

Britten, Benjamin: *Szentivánéji álom* - opera

– Az opera elemzése:

<http://www.theopera101.com/operas/dream/>

<http://static1.squarespace.com/static/508751eee4b02f71416cb391/t/5123bb89e4b0b5151b79b85b/1361296265051/Britten+notes.pdf>

– Részlet az operából:

<https://www.youtube.com/watch?v=uC-Pqo8g8B0>

Debussy, Claude: *Prelude No. 11: La danse de Puck* (Puck tánca)

– Kotta:

<https://www.pianoshelf.com/sheetmusic/1395/debussy-l.117-no.11-la-danse-de-puck-1395>

– Zene:

Krystian Zimerman - <https://www.youtube.com/watch?v=F1XBGC8mhss>

Felix Mendelssohn-Bartholdy–Seregi László: *Szentivánéji álom* – balett (részletek)

<https://www.youtube.com/watch?v=gBFmynT5MCM>

<https://www.youtube.com/watch?v=VHyKohOAELE>

Lanszki Anita

Shakespeare az online forráskutatás tükrében

Shakespeare alkotásai minden korban aktualizálhatóak, munkássága irodalom-, színház- és tánc-történeti vizsgálódások tárgyát képezi, mely során a kutatók reflektálnak korábbi eredményekre részterületükön belül és az adott tudományágon. Ehhez elengedhetetlen előfeltétel a szakmai előzmények – úgy térben, mint időben történő – lehető legszélesebb körű ismerete, melyek felkutatásához a könyvtárak, levéltárak szolgáltatásai nyújtanak hatalmas segítséget.

Mi a helyzet Shakespeare halála után 400 évvel? Milyen lehetőségei vannak annak a kutatónak, egyetemi hallgatónak, aki a nagy szerző munkásságát kívánja tanulmányozni? Az ezredforduló információs robbanásának köszönhetően számos primer és szekunder forrásanyag hozzáférhetővé vált az interneten, így Shakespeare művei és azok különböző értelmezései is. Az offline katalógusok cédularendszerét egyre inkább felváltják az elektronikusan szerkesztett és igénybe vehető katalógusok. A hagyományosan nyomtatott változatban létező forrásokat folyamatosan digitalizálják, egyre több írásnak jelenik meg az elektronikus változata is.

A tudományos tevékenységek és a technológia jelenlegi ökoszisztémáját vizsgálva, égetően fontos feladat, hogy a felsőoktatásba szervesen beépüljön a világhálón történő forráskutatás módszertana, a hallgatók ugyanis úgy kapkodnak és cikáznak az internet információs kakofóniájában, mint a jogosítvány nélküli sofőrök, akik ugyan tudják, hogyan kell mechanikailag kezelni a gépjárművet, a közlekedés szabályaival és lehetőségeivel azonban nincsenek tisztában. Fontos a kritikai szemlélet kialakítása, melynek szerves része, hogy az információkhoz szelektíven viszonyuljanak, és azokat relevánsan illesszék be kutatásuk, a feldolgozandó tartalom kontextusába. Ugyanakkor elengedhetetlen a szerzői jogok figyelembe vétele, az adatok, információk jogtisztasága, etikus keresése, használata és publikálása is. Mindezt a hallgatók nem tudják maguktól, tanítani kell nekik a felelős információkezelést és tartalomszervezést a digitális világban. E cikk célja annak bemutatása, hogy léteznek olyan hazai és nemzetközi digitális adat- és tudásbázisok, melyeket eszközhasználati kompetenciájuk igénybevételével tudásuk bővítésének szolgálatába állíthatnak.

Izgalmas vállalkozásnak ígérkezik egy pillantást vetnünk a jelenlegi helyzetre, amikor is az internet térnyerése és az informatika eszközrendszerének bővülése óta egyre-másra bukkanak elő a legkiválóbb, ingyenesen elérhető, hazai és nemzetközi online források és az ezekhez kapcsolódó könyvtári szolgáltatások. Jó apropót szolgáltat mindehhez a Shakespeare emlékévé, melynek kapcsán számos művészeti projekt dokumentációja és tematikus adatbázisok is felkerültek a világhálóra.

Primer források kutatása

A könyvtári állományok digitalizációja révén olyan primer források is szabadon hozzáférhetővé válnak online adatbázisokon keresztül a felhasználók számára, melyek korábban féltve őrzött kincsként lapultak egy távoli vitrinben, vagy éppen porosodtak egy raktár mélyén. Sok eredeti primer dokumentum ugyanakkor szerzői jogi oltalom alatt áll, ezért nem kerül fel az internetre.



Ám Shakespeare teljes életműve műfajok és műnemek alapján csoportosítva (1. ábra), jelenetekre és felvonásokra bontva megtalálható a következő felületen (2. ábra): <http://shakespeare.mit.edu/>

The Complete Works of William Shakespeare

Welcome to the Web's first edition of the Complete Works of William Shakespeare. This site has offered Shakespeare's plays and poetry to the Internet community since 1993.

For other Shakespeare resources, visit the [Mr. William Shakespeare and the Internet Web site](#).

The original electronic source for this server was the Complete Moby(tm) Shakespeare. The HTML versions of the plays provided here are placed in the public domain.

[Older news items](#)

Comedy	History	Tragedy	Poetry
All's Well That Ends Well As You Like It The Comedy of Errors Cymbeline Love's Labour's Lost Measure for Measure The Merry Wives of Windsor The Merchant of Venice A Midsummer Night's Dream Much Ado About Nothing Pericles, Prince of Tyre Taming of the Shrew The Tempest Troilus and Cressida Twelfth Night Two Gentlemen of Verona Winter's Tale	Henry IV, part 1 Henry IV, part 2 Henry V Henry VI, part 1 Henry VI, part 2 Henry VI, part 3 Henry VIII King John Richard II Richard III	Antony and Cleopatra Coriolanus Hamlet Julius Caesar King Lear Macbeth Othello Romeo and Juliet Timon of Athens Titus Andronicus	<i>The Sonnets</i> <i>A Lover's Complaint</i> <i>The Rape of Lucrece</i> <i>Venus and Adonis</i> <i>Funeral Elegy to W.S.</i>

1. ábra: Shakespeare teljes életműve tematikus rendszerezésben a <http://shakespeare.mit.edu/> oldalon

King Lear
Shakespeare homepage | King Lear

You can buy the Arden text of this play from the Amazon.com online bookstore: [King Lear \(Arden Shakespeare: Third Series\)](#)

[Entire play in one page](#)

Act 1, Scene 1: [King Lear's palace.](#)
Act 1, Scene 2: [The Earl of Gloucester's castle.](#)
Act 1, Scene 3: [The Duke of Albany's palace.](#)
Act 1, Scene 4: [A hall in the same.](#)
Act 1, Scene 5: [Court before the same.](#)

Act 2, Scene 1: [GLOUCESTER's castle.](#)
Act 2, Scene 2: [Before Gloucester's castle.](#)
Act 2, Scene 3: [A wood.](#)
Act 2, Scene 4: [Before GLOUCESTER's castle. KENT in the stocks.](#)

Act 3, Scene 1: [A heath.](#)
Act 3, Scene 2: [Another part of the heath. Storm still.](#)
Act 3, Scene 3: [Gloucester's castle.](#)
Act 3, Scene 4: [The heath. Before a hovel.](#)
Act 3, Scene 5: [Gloucester's castle.](#)
Act 3, Scene 6: [A chamber in a farmhouse adjoining the castle.](#)
Act 3, Scene 7: [Gloucester's castle.](#)

Act 4, Scene 1: [The heath.](#)
Act 4, Scene 2: [Before ALBANY's palace.](#)
Act 4, Scene 3: [The French camp near Dover.](#)
Act 4, Scene 4: [The same. A tent.](#)
Act 4, Scene 5: [Gloucester's castle.](#)
Act 4, Scene 6: [Fields near Dover.](#)
Act 4, Scene 7: [A tent in the French camp. LEAR on a bed asleep.](#)

Act 5, Scene 1: [The British camp, near Dover.](#)
Act 5, Scene 2: [A field between the two camps.](#)
Act 5, Scene 3: [The British camp near Dover.](#)

2. ábra: A <http://shakespeare.mit.edu/> oldalon található Shakespeare művek jelenetekre bontott, hiperlinkes tagolása



Ugyancsak nyílt forráskódú, Shakespeare műveket rendszerező oldal a <http://www.opensourceshakespeare.org/> is (3. ábra). Nagy előnye az előzőhöz képest, hogy a műfaji tematizáláson túl, lehetővé teszi a részletes keresést. Rákereshetünk szavakra, idézetekre a teljes életműben, de szűrhetünk az egyes szereplők szövegei alapján is. Az oldalt 2006 óta több mint 10 millió felhasználó látogatta meg.

OpenSourceShakespeare
AN EXPERIMENT IN LITERARY TECHNOLOGY

[Use Mobile Open Source Shakespeare on your mobile device](#)
[Add a Shakespeare search box to your browser](#)

Features
concordance + keyword search + advanced search + statistics

Plays
by genre + by number of words + by number of speeches + character list + character search

Sonnets and Poems
individual sonnets + sonnets compared side-by-side + all sonnets + all poems

More than just a collection of texts...
Open Source Shakespeare attempts to be the best free Web site containing Shakespeare's complete works. It is intended for scholars, thespians, and Shakespeare lovers of every kind. OSS includes the 1864 Globe Edition of the complete works, which was the definitive single-volume Shakespeare edition for over a half-century. **READ MORE...**

Why use Open Source Shakespeare?
This site was built with four attributes in mind: **Power, Flexibility, Friendliness, and Openness.** It won't replace the expensive, subscription-only sites at libraries or research institutions, but you can use the **advanced search function**, read the **plays**, and look up words in the **concordance**.
From June 2006 to February 2016, Open Source Shakespeare hosted over 10 million unique visitors, who logged over 46 million page views.

TEXT SEARCH
Search in work:
ALL WORKS
Search

For more search options, try the **advanced search**.

CONCORDANCE SEARCH
Exact spelling
First part of a word
Any part of a word
Search

CHARACTER SEARCH
Search

Enter a name, or the first part of a name, to locate the character(s) you want to find
Full search page

PLAYS
All's Well That Ends Well
Antony and Cleopatra
As You Like It
Comedy of Errors
Coriolanus
Cymbeline
Hamlet
Henry IV, Part I
Henry IV, Part II
Henry V
Henry VI, Part I
Henry VI, Part II
Henry VI, Part III
Henry VIII
Julius Caesar
King John
King Lear
Love's Labour's Lost
Macbeth
Measure for Measure
Merchant of Venice
Merry Wives of Windsor
Midsummer Night's Dream
Much Ado about Nothing
Othello
Pericles
Richard II
Richard III

3. ábra: Az Open Source Shakespeare honlapja

A <http://www.quartos.org/> oldalon (The Shakespeare Quartos Archive) egy olyan különleges adatbázis található, mely egy transzatlanti kezdeményezés eredményeképpen valósult meg, célja pedig az volt, hogy Shakespeare 1642 előtt írt 32 kvartóját, szövegváltozatait összegyűjtsék, az eredeti példányokat digitalizálják, és ezek virtuális verzióit közzétegyék az interneten. A felület felhasználói interaktivitást is lehetővé tesz, hiszen regisztrációt követően a műveket elláthatjuk saját kommentárjainkkal, értelmezéseinkkel, kívághatunk a virtuális mezőből szöveg- illetve képrészleteket, szerkeszthetjük azokat, sőt le is tölthetjük. Az általunk annotált szövegek nyilvánossági foka beállítható, választhatjuk azt, hogy csak mi láthatjuk jegyzeteinket, de publikussá is tehetjük azokat, így kialakítható egy online szakmai diskurzus egyes vitatott műrészletek kapcsán is.

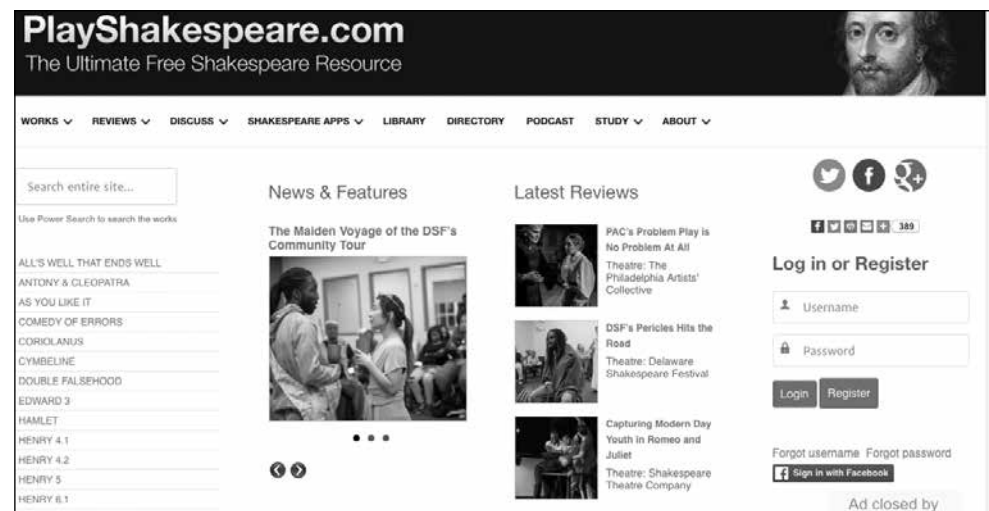
A <http://www.bardweb.net/> (Shakespeare Resource Center) honlapját kifejezetten kutatási munkák támogatásának céljából hozták létre. Szintén elérhető a honlapon keresztül a teljes életmű, azonban emellett számos egyéb primer forrás is hozzáférhető, például 3000 jogtisztá viktoriánus kori Shakespeare-illusztráció. Emellett a legkiemelkedőbb Shakespeare-társulatok és fesztiválok elérhetőségeiről is tájékozódhatunk az oldalon. A fenti honlapoktól azonban az különbözteti meg, hogy tematikus rendszerben találhatóak a főbb kutatási területek, úgy mint például a Shakespeare-i nyelv, a művek szerzőiségével kapcsolatos viták, a Globe Színház, az Erzsébet-kori



angol színház és színjátszás. A Shakespeare Resource Center Web 2.0-ás alkalmazásai beágyazot-
tan jelennek meg a honlapon, így a Facebook és Twitter hírfolyamán keresztül friss tudományos
publikációkról és szakmai diskurzusokról tájékozódhatnak a felhasználók.

Shakespeare művei okoseszközös applikációkon keresztül is hozzáférhetőek. A Play
Shakespeare alkalmazás az összes operációs rendszerrel kompatibilis, elérhetővé teszi az író teljes
életművét írott és hangzó formában is, emellett része az idézetkereső funkció is. Három célcso-
port számára készítették külön alkalmazást (1) tanároknak, (2) tanulóknak, (3) illetve színészek-
nek és rendezőknek.

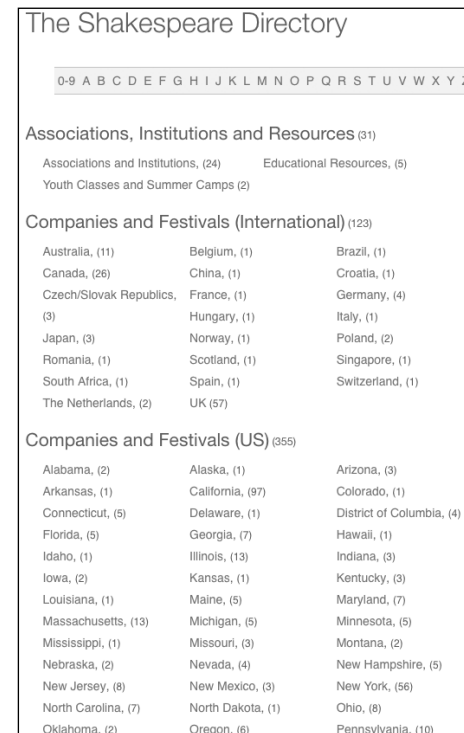
A szolgáltatás nemcsak okoseszközről, hanem természetesen asztali számítógépekről is elérhe-
tő, és szintén nyílt forráskódú, tehát ingyenesen hozzáférhető anyagokat találhatunk a honlapján
(www.playshakespeare.com). Ugyancsak hozzáférhető a szerző teljes életműve angolul, azonban
a "Library" fülre kattintva darabonként mappába rendezve egyéb idegen nyelvű változatokkal is
találkozhatunk letölthető formátumban. Színházi, filmes adaptációk teljes listája is elérhető az
oldalról, az aktualitásokról pedig a hírfolyamból tájékozódhatunk (4. ábra).



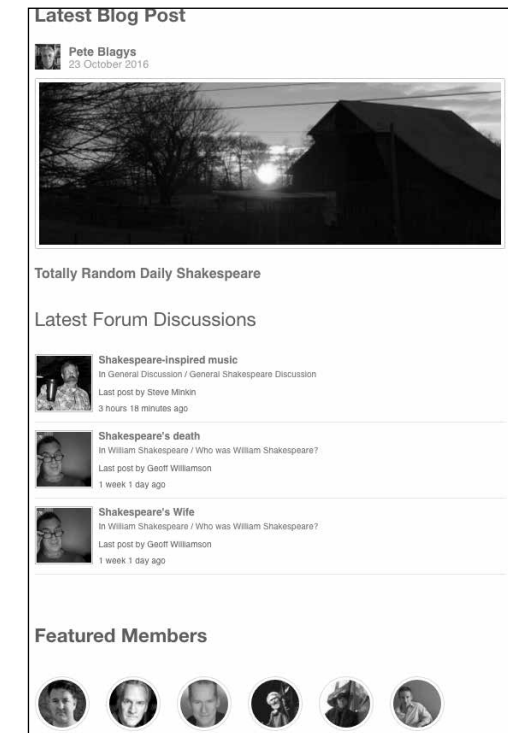
4. ábra: A Play Shakespeare honlapja

A "Directory" fülre kattintva abc-sorrendben és földrajzi elhelyezkedésük alapján sorba rendezve
láthatóak azok a társulatok és kulturális fesztiválok, melyek kifejezetten Shakespeare munkásságát
helyezik munkásságuk középpontjába (5. ábra).

A felület interaktív (6. ábra), elérhetővé teszi az olvasók számára híres Shakespeare kutatók
blogbejegyzéseit, emellett a mintegy huszonötezer tagot számláló online közösség aktív fórum-
életet él: szakmai párbeszédnek lehetünk részesei, Shakespeare munkásságát értelmezhetjük
közösen, sőt mi magunk is értékelhetjük a művek színházi, filmes adaptációit.



5. ábra: A playshakespeare.com oldalon található
Shakespeare-társulatok és fesztiválok elérhetőségei



6. ábra: A playshakespeare.com
felhasználói interaktivitást támogató opciói

Szekunder források kutatása

Az online forráskutatás egyszerű online eszközei: a Google kutatástámogató keresőrendszerei

Az előző fejezetben felsorolt tematikus honlapok nem frissülnek naponta, és bár rendkívül értékes
információforrást jelentenek, a kutató mégsem hagyatkozhat csupán az e felületeken megjelenő,
szerkesztett tartalmakra.

Forráskutatás során a hallgatók számos alkalommal szembesülnek azzal a problémával, hogy
az online adatszomban nem találják releváns tartalmakat, nehézkesen megy keresésük szűkítése.
Legtöbbjük kizárólag a Google keresőmotorjának első oldalalon megjelenített találataira hagyat-
kozik, nem ismeri azokat a szolgáltatásokat, melyeket a Google a tudományos források keresésére
fejlesztett ki.

Olyannyira elterjedt a Google kereső hétköznapi használata, hogy sok nyelvben megjelent a
"google" igei szótóként is, sőt szótári alakkal együtt az adott nyelv értelmező szótárában is helyet
kapott. (pl.: angol: to google, német: googeln, googelte, hat gegoogelt, dán: at google)¹, jelentése
pedig keresni valamit a world wide web-en a Google keresőmotorja segítségével. Magyar nyelven
a szleng szóhasználatban találkozunk a guglizik, kiguglizza változatokkal. A tevékenység tehát
már nevet is kapott a különböző nyelvekben, és bizony számos alkalommal tapasztaljuk is, hogy

¹ Források: Oxford English Dictionary, Duden, Den Danske Ordbog



a hallgatók egy-egy beadandó, akár szakdolgozat forrásai után is úgy kutatnak, hogy a Google keresőmotorját használják. Találataik azonban sajátos sorrendben jelennek meg, melyben a rendező elv nem a kronológia, az impact faktor vagy esetleg a szakterület, hanem a keresési gyakoriság, az egyéni előzmény-preferenciák és bizony a keresőoptimalizálásnak "hála" gyakorta kereskedelmi célok. Ráadásul nehéz rábukkaniuk a megjelenő információk sűrűjében a lektorált, tudományos igényű, hiteles forrásokra. Emellett gyakorta szembesülünk azzal a problémával is, hogy egyes témák "ungoogleable"-ök, azaz internetes kereső segítségével elérhetetlenek, hiszen az információ nem mindig a kívánt kontextusban jelenik meg.

A Google ennek a problémának az áthidalására fejlesztette ki a Books és Scholar szolgáltatásokat, lehetővé téve a célirányos, tudományos igényű, részleesebb keresést.

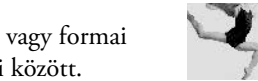
A Google Books a digitális formátumban elérhető könyveket jeleníti meg – igaz, nem az összes oldallal –, azonban a kutató számára így is nagy segítség, hogy a szakirodalmak felkutatása során a találatok számát szűkítheti a forrás nyelve szerint, illetve lehetséges a találatok rendszerezése azok megjelenési ideje alapján. Óriási segítség, hogy a rendszer megjeleníti a könyvek pontos bibliográfiai adatait, sőt, a Google Books hasonló témában egyéb kiadványokat is javasol nekünk. Amennyiben a tartalomjegyzék és a naponta változó, randomszerűen kiválasztott oldalak alapján megvásárlásra érdemesnek találjuk a könyvet, egy kattintással olyan online felületekre navigál a rendszer, ahol antikvár és új példányok egyaránt megrendelhetőek. Amennyiben elnyerte tetszésünket a kiadvány, de egyelőre nem szeretnénk megvásárolni, az "add to my library" gombbal a személyes Google fiókunkhoz taratozó könyvtárunkhoz adhatjuk. A felület interaktív is, ugyanis megírhatjuk véleményünket, értékelésünket a könyvről ("write review" gomb segítségével), illetve részt vehetünk online chat-diskurzusokban is.

A Google Scholar a referált folyóiratok világában segít tájékozódni egyetemeken, tudományos kiadványok adatbázisait használva, találatait alapértelmezés szerint a relevancia, azaz a hivatkozások száma alapján rendszerezi. Kéziratok, absztraktok, konferencia- illetve antológiacikkek és tanulmányok között is keresgélhetünk segítségével, azonban megjeleníti a Booksban fellelhető könyveket is. A találatok rangsorolásában szempontnak számít: a teljes szöveghez való hozzáférhetőség, az írás lektorált volta, a szerző és/vagy a tanulmány idézettsége, mellyel kapcsolatban pontos számadatokat is találhatunk. Ezenkívül megmutatja azt a fizikális vagy webhelyet is, ahol a szöveg megtalálható, tehát ellenőrizhető, hogy könyvtárból hozzáférhető-e az írás. A Scholar a Bookshoz hasonlóan ajánl nekünk kapcsolódó, témareleváns cikkeket is, illetve lehetővé teszi a publikációk megjelenési ideje alapján történő szűrést is. A Scholar listáz olyan találatokat is, melyek nem szabadon hozzáférhetőek, ebben az esetben a bibliográfiai adatoknak vehetjük hasznát, és így kereshetünk rá a tartalomra az egyetemeken által előfizetett adatbázisban (pl.: ERIC, EBSCO).

Az idézettséggel kapcsolatos beállításokat a "citations" menüpont alatt koordinálhatjuk, nyomkövethetjük, mai, divatos kifejezéssel élve menedzselhetjük az idézettségünket. Saját profilt alakíthatunk ki, mely tartalmazza tudományos publikációinkat, szakmai adatainkat és idézettségünket. Megjelennek saját publikációink és azok is, melyekre mi hivatkozunk. Publikussá téve profilunkat, a szolgáltatás egyfajta nemzetközi mtmt-ként működik. Természetesen sajnos itt a magyar nyelvű írások hátrányban lesznek majd az angol nyelvűekkel szemben.

Saját Google fiókunkhoz a Scholar segítségével köthetünk egyéni tartalomrendező, minikönyvtár szolgáltatást, amelyben megjeleníthetjük keresési találatainkat illetve címkézés segítségével rendszerezhetjük is ezeket. A Google Scholar tehát nagy segítséget jelent a kutatóknak abban, hogy személyes virtuális kutatási felületet hozzon létre, melyet nevezhetünk egyszerűen PRE-nek (Personal Research Environment) is.

A Google Books és Scholar szolgáltatások segítenek abban, hogy a hallgatók hitelesnek számító, tudományos igényű, lektorált tanulmányokra, könyvekre találjanak. Kevesen tudják azon-



ban a hallgatók közül, hogy ma már elérhetőek olyan források is, melyek tematikus vagy formai rendszerben jelennek meg egy-egy könyvtári portál adatbázisában vagy szolgáltatásai között.

Multimédiás, tematikus keresés digitális könyvtárak szolgáltatásain keresztül

A hitelesnek számító nyomtatott források mellett egyre növekvő számban jelennek meg lektorált, digitális vagy digitalizált, elektronikus források is, melyekről azonban a hallgatóknak nincs tudomásuk.

Sokan és sokféleképpen gondolkodnak arról, hogy milyen előnyei vannak a nyomtatott források digitalizálásának. Kétségbevonhatatlan tény, hogy a digitalizáció hatására a források mennyisége bővült, ugyanis a hagyományos nyomtatott források mellett (gondolok itt elsősorban könyvekre, folyóiratokra) megjelentek ephemerek, családi fotók, multimédiás dokumentumok is.

Az interneten rendelkezésre álló könyvtári szolgáltatások tér- és időfüggetlen adathozzáférést tesznek lehetővé, az információ elérhetőségét nem korlátozza a könyvtárak nyitvatartási ideje vagy a távoli lokáció. Az otthoni számítógép mellől érdekes forrásokra bukkanhat a kutató.

A digitalizált anyagokat egyre több könyvtár online adatbázisokba, tematikus gyűjteményekbe szervezi, melyek közül több oktatási segédanyagként, helytörténeti forrásként szolgálhat. A LOC (Library of Congress) az USA saját nemzeti könyvtára és ilyen minőségében gyűjti a nemzet fogalomkörébe tartozó műveket, melyeket a dokumentumok típusa alapján, tematikusan és felhasználói körök számára rendszerez.

A Library of Congress hatalmas online adatbázisba enged betekintést, amely a szabadság bódító érzésével és a tájékozódási képtelenség frusztrációjával tölti el a felhasználót első pillantásra. Nemcsak szöveges, hanem álló- és mozgóképes illetve hangzó anyag adatbázisokhoz is hozzáférést kapunk. Találatainkat számos rendezési elv szerint jeleníthetjük meg (keletkezés éve, szerző, cím stb. alapján), azonban igazi könyvtárhoz méltóan számos egyéb szolgáltatással is találkozhatunk: blogokat jelenít meg az oldal, sőt, az „education” fülre kattintva módszertani kincsesár tárul eléink óratervekkel, foglalkozások leírásával. Itt tantárgyak, témák és korcsoportok alapján választjuk ki a keresett témát.

Az oldal mellett igazán interaktív: kapcsolatba léphetünk könyvtárosokkal, fórumok alakulnak ki egy-egy téma vagy olvasmány körül, szakmai blogokba olvashatunk bele.

Az oldal középpontjában helyet foglaló keresőbe beírva a "Shakespeare" kulcsszót, kiválasztható a keresett információ formátuma is. A hagyományos írott szöveg alapú médiumok közül "könyv", "törvények", "térképek", "kották", "újságok", "folyóiratok" kategóriájában kereshetünk. Emellett szerepelnek olyan új kategóriák is, mint: "személyes narratívák", "szórolapok, rajzok", "zenék", "archivált weboldalak", "szoftverek". Audiovizuális forrásokat is kereshetünk, hiszen szerepel a kategóriák között a "videók" fülecske is - színházi előadások, műhelyviták felvételei tárulnak eléink. A dokumentumok nagy része letölthető vagy a felületen megtekinthető/meghallgatható. A kereső megmutatja, hogy mely amerikai könyvtár adatbázisában találhatóak meg a keresett adatok, megjelennek továbbá a felhasználás jogi feltételei és a pontos bibliográfiai adatok is.

A World Digital Library az UNESCO digitális könyvtára, melynek teljes anyaga a Library of Congress szerverén található. Az oldal tartalma hét világnyelven jeleníthető meg (arab, angol, spanyol, francia, portugál, orosz és kínai – érdekes módon a német nem szerepel e nyelvek között), melyet a jobb felső sarokban található kis zászló melletti nyilacska segítségével állíthat be a honlapra látogató.



Az oldalra jellemző a letisztult megjelenés. Fentről lefelé haladva a három főbb területre bonthatóak a megjelenő szolgáltatások. A felhasználó rögtön észreveszi a középen elhelyezkedő keresőt, azonban ha kicsit felfelé tekint, a felső sávban cizelláltabb forráskutatásra nyílik lehetősége.

Az „explore” fülecskére kattintva a források többféle csoportosításával találkozhatunk. A következő rendezési elv szerint válogatták szét a tartalmakat:

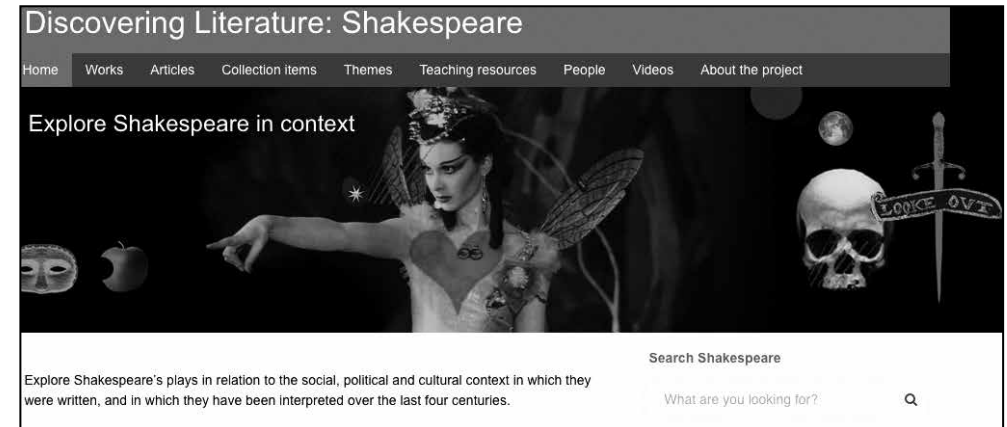
- a források származási helye (kontinens szerinti felbontásban),
- a források származási ideje,
- a források témája,
- a dokumentum típusa, (naplók, kéziratok, térképek, mozgóképek, fotók és egyéb nyomtatott efemerák, hangzó anyagok)
- a források nyelve,
- a forrás intézményi elérhetősége interaktív térképpel illusztrálva.

A felső, fekete sávon tovább mozogva a „timelines” és az „interactive maps” fülecskékre bukkanhatunk, melyek öt nagyobb ívű történelmi folyamat vizualizációját segítik elő.

A letisztult felületű honlap alsó részében az adatbázisból randomszerűen kiemelt, izgalmas gyűjteményekkel, dokumentumokkal és intézményekkel találkozhatunk. Az egyes itemekre kattintva élénk tárulnak az elem bibliográfiai adatai, de a metaadatok mellett egyéb információkkal is gazdagabbak lehetünk. Az elsődleges forrás képe letölthető, mellette rövid ismertető olvashatunk róla, a gyengén látók e szöveget meg is hallgathatják. Visszakereshető a dokumentum megjelenési nyelve és az, hogy fizikálisan melyik adatbázisban található (a lokáció interaktív térképen történő megjelenítése mellett). Ezen kívül megjelennek egyéb besorolási kategóriák is, nevesen az, hogy milyen típusú dokumentum, mely intézmény birtokát képezi, milyen gyűjtemény darabja, milyen méretű, milyen tudományág alá sorolható be, sőt tematikus címkék is feltűnnek alatta. A web 2.0 participatorikus világához alkalmazkodva pedig azonnali megosztást lehetővé tevő ikonok segítik a felhasználót, aki így megoszthatja a fellelt tartalmat a közösségi médiumok valamelyikén (Twitter, Facebook) vagy továbbküldheti azt e-mailben.

A World Digital Library kiemelkedő jelentősége abban áll, hogy a hatalmas adatmennyiségben történő keresést különböző struktúrák, útvonalak mentén teszi lehetővé (pl. eredeti tartalom típusa szerint vagy a forrás lokalizációja szerint), ugyanakkor - mivel virtuális gyűjtemény - számos primer forrásba enged közvetlen betekintést.

A British Library a Shakespeare emlékévé tiszteletére egy grandiózus tematikus elemmel gazdagította online felületét (<http://goo.gl/J3BH2D>). A szerző teljes életműve és 91 tanulmány mellett oktatási segédanyagokat, illusztrációkat is találhatunk rajta (7. ábra). A gyűjtemény legjelentősebb pozitívuma azonban Shakespeare életművének társadalmi, kulturális és nyelvi kontextusba helyezése, illetve a műelemzés különböző megközelítési szempontjainak tematikus egységekként történő megjelenítése (pl.: „Mágia, illúzió és a természetfölötti”, „Nyelv, szójátékok és szöveg”, „Az örökség értelmezései”, „Etnikum és identitás”, „Politika és társadalom”, „Nemiség és párkapcsolat”).



7. ábra: A British Library tematikus Shakespeare-gyűjteménye

Magyar virtuális gyűjtemények, adatbázisok után kutatva a Nemzeti Audiovizuális Archívum (NAVA) a magyar nemzeti műsor-szolgáltatói kötelempéldány-archívumot lehet kiemelni.

Gyűjtőkörébe a közszolgálati televíziózás és rádiózás illetve a két nagy kereskedelmi tévécsatorna műsorai tartoznak. A teljes adatbázis azonban csak NAVA-pontokon keresztül hozzáférhető. Ezek a NAVA-pontok általában köz-és felsőoktatási intézmények és könyvtárak. A kereső találatai többnyire nem szabadon hozzáférhetőek, bár ezen anyagok köre folyamatosan változik. Leginkább az egy hónapon belül sugárzott videók tekinthetőek meg újra bármilyen gépről, ez a szolgáltatás azonban a Médiaklikk oldalról is elérhető.

A műsorok rendezése csatorna és kronológia alapján történik. A műfaj alapján történő keresés nem igazán pontos. Sajnos nem a televíziózás műfajai találhatóak fenn a felületen, hanem csupán a tartalomra vonatkozó tematikus besorolás. Pozitívum azonban, hogy a gyűjtemények rovatban megtalálhatóak a 100 év mozi sorozat filmjei és a Mindentudás Egyeteme adatai. Több tematikus gyűjteményhez is eljuthatunk a kezdőlapról. Az egyik az első világháború eseményeit feldolgozó dokumentumfilmekből és híradórészletekből álló összeállítás, a másik pedig a Tolnay 100, mely a művésznek legfontosabb alakításait megőrző filmeket illetve interjúkat és portréfilmeket is tartalmaz.

Szolgáltatásai annyiban merülnek ki, hogy feliratozás kérhető a tartalmihoz, mely a siketek és a magyart idegen nyelvként tanuló emberek számára hatalmas segítség. Shakespeare kutatók, hallgatók és tanárok számára azonban megkerülhetetlen forrás, hiszen a legfontosabb hazai audiovizuális források (előadások, műhelyviták, dokumentumfilmek) és rádióműsorok (színdarabok, Shakespeare mesék, riportok) lelőhelye.

Irodalomjegyzék

Daniel, Dominique (2012): „Teaching Students How to Research the Past: Historians and Librarians in the Digital Age“. In: *The History Teacher*. (2. sz.), 260–282.

Tóvári, Judit (2013): *Forráskutatás a világhálón*. Eger: Líceum.

**Elektronikus források**

www.nava.hu
www.bl.uk
<http://goo.gl/J3BH2D>
www.loc.org
www.wdl.org
www.books.google.hu
www.scholar.google.hu
www.playshakespeare.com
www.bardweb.net
www.quartos.org
www.shakespeare.mit.edu
www.opensourceshakespeare.org



Szakály György

Shakespeare hőseim

Örülök a lehetőségnek, hogy ezen a konferencián néhány személyes élményt oszthatok meg a hallgatósággal, amely Shakespeare-hez való „kapcsolatomról” szól. Mint bizonyára mindenki tudja a konferencia napján – a Julianus naptár szerint – hunyt el a világ talán legnagyobb drámaírója, akinek művei számtalan társművészetben működő, kiváló alkotót ihlettek meg. A Wikipédián ugyan említik ennek kapcsán a zene és filmiparban megvalósult műveket, valamint említést tesznek a musical feldolgozásokról is, de egyetlen szó sem olvasható arról, hogy a balett vagy tánc előadások milyen jelentős tényezők a világ kulturális életében, és milyen sokan ezáltal ismerkednek meg a drámaíró munkásságával.

A Tánctudományi Tanulmányok '91/92-es kötetében erről egy igen bő tanulmány jelent meg Maác László tollából. A mellékletben található összegzés szerint több ezerre tehető az ismert feldolgozások száma, és figyelem, azóta eltelt 24 év. Megszámolva a kötetben olvasható bemutatókat, pl. 1943 óta a Rómeó bemutatóinak száma 228 volt a világban, ebben valószínűleg benne vannak a premiert követően, más országban, színházban tartott premierek előadásai is, bár bevalom ezt nem tekintettem át olyan részletességgel, mint a szigorú számadatokat.

Ha esetleg valaki azt várja, hogy tudományos elemzésbe kezdek Shakespeare kapcsán, az csalódni fog. Örültem a lehetőségnek: a konferencia kapcsán beszélni azokról a Shakespeare szerepekről, amivel megajándékoztak az alkotók. Csak remélni merem, hogy vissza tudtam adni, amit szerettek volna látni a koreográfusok, és hogy hasonlított a nézők elképzeléseihez az adott figura.

Kedvenc idézetem Kiss Manyihoz köthető, akitől azt kérdezte rendkívül eredeti módon egy „felkészült” újságíró, hogy hogyan készül fel egy szerepre. A következő, majdnem pontosan idézett választ kapta: Hát megkapom a szövegkönyvet, elolvasom és, ... eljátszom!

Anélkül, hogy összehasonlítanám magam Kiss Manyival, valahogy így vagyok / voltam ezzel én is. A koreográfussal nem szabad vitatkozni, némelyikkel nem is lehet, némelyikkel meg nem érdemes. Sokkal rosszabb lesz ettől az egész. Lehet, hogy Shakespeare-rel vitatkoztak annak idején, de Seregi Lászlóval, vagy pláne Pártay Lillával nem lehetett vitatkozni. Pontosan megmondták, hogy mit szeretnének viszontlátni a lépésekkel, és egy idő után az ember már nem azt gondolta, hogy nem tudom megvalósítani a saját gondolataimat a szerepről, hanem elhittem, hogy ezek az én egyszemélyes gondolataim a szerepről.

Bár a legtöbben már azelőtt ismerik, sőt idézik Shakespeare-t – színház az egész világ, ó, Rómeó, miért vagy Te Rómeó, országomat egy lóért, lenni vagy nem lenni, és a sort még folytathatnám, – hogy mélyebben megismerték volna a világirodalom valószínűleg legnagyobb hatású drámaíróját, akár az iskolában tanulva róla, akár a színpadról megérintve a hallgatót, olvasót.

Emlékeim szerint az első igazán mély élmény, amely közelebb hozta hozzám W. S. – t, egy, a BBC által készített TV sorozat volt, – talán a hetvenes évek elején – amely az író olyan embe-rinek, vagánynak, okosnak, sőt kortársnak mutatott be, hogy rögtön kedvet kaptak több milli-ónyian a világon, hogy olvassák, nézzék, értelmezzék műveit. Én is azonnal megvásároltam azt a



könyvet, amely alapjául szolgált a sorozat forgatókönyvének és nagyon élveztem akkoriban, sőt, most újrალapozva is csak ajánlani tudom a fiataloknak, még akkor is, ha tudjuk, hogy William életének rengeteg mozzanata csak az életrajzírók képzeletének szüleménye lehet, hiszen a mai napig vitatkoznak Shakespeare műveinek keletkezéséről, életéről is, és nem egyszer megkérdőjelezzik egyesek, hogy valóban ő írta-e a fantasztikus életművet.

Ám jobban belegondolva, mégsem ez a sorozat volt a legelső találkozásom a drámaíróval. Bor István tanár úr magyar óráján – még az igazi Balett Intézetben – a Lear király elemzésénél jöttem rá, hogy ezt a történetet III. vagy IV. osztályos koromban már megismertem, mert egy iskolai előadáson mint juhász már játszottam a történetre kísértetiesen hasonlító mesejátékban. Amikor a tanár úrnak elmondtam a valószínűleg csak számomra „elképesztő” felfedezésem, megnyugtató, hogy az írónál nem ez az első eset, hogy más alaplumból bontott ki fantasztikus történeteket. (Lásd, pl. Rómeó és Júlia.)

Itt, rögtön meg is említhetem Seregi Lászlót, aki szintén előszeretettel használta, ha nem is más balettekből, ám az is előfordult, – hangsúlyozom, hogy vállaltan – de más művészeti ág már sikeres feldolgozásának bevált részleteit. Így volt ez a Rómeó esetében, amelyről az első pillanatban tudtuk a színházban, hogy nagy „durranás” lesz. Bár arról tudtunk, hogy vannak Shakespeare feldolgozások a balett-irodalomban, ám ez nem volt jellemző a magyar balett életre. Pl. a mexikói turnénkon – Bartók/Seregi művekkel – láttuk Mexikó Cityben a Stuttgart Balett Makrancos feldolgozását, és be kell vallanom, nem voltam elájulva tőle, nem éreztem belőle a shakespeare-i játékoságot, a felhőtlen szórakozást, azt a lendületet, amely négy év múlva olyan természetességgel tör majd elő a budapesti Rómeó előadásból, hogy szerintem főleg ettől lett olyan sikeres az az előadás. Ettől függetlenül, a németországi táncosok tudása lenyűgöző volt, de mint balett nem értettem a siker okát.

Természetesen rám is óriási hatással volt Zeffirelli jóval korábban bemutatott Rómeó filmje, felfedezés volt, hogy így is lehet filmet – színházat – csinálni, hogy szinte ott érezte magát az ember a helyszínen, aktív résztvevője volt a történetnek. Irigyeltem a színészeket, akik bele tudtak bújni a szereplők bőrébe, mert az a fajta színjátszás, érzésem szerint, még nagyon távol állt a magyar előadásmódtól. Az igazság kedvéért meg kell említenem a Madách Színház III. Richard című művét, amely a mai napig élénken él az emlékezetemben, köszönhetően az iskola és a kollégium törekvésének. Rengeteget vittek bennünket színházban, moziba, – oké, volt orosz film is – kiállításokra, koncertekre, amit nem minden esetben fogtunk fel pozitívan, de ma már nem lehetne bepótolni azokat az élményeket, amelyek akkor értek bennünket.

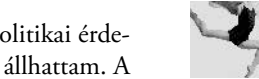
De ideje kicsit konkrétan foglalkozni a szerepekkel.

Mercutio, Capulet, Oberon, Zuboly, Otelló, és ki ne felejtsem Lőrinc barát a Shakespeare szerepeim sora.

Hogy mi a közös bennük a drámairodalmat nézve vagy a balett színpadra transzponált verziókban? Talán csak Shakespeare.

Tulajdonképpen későn találkoztam ezekkel a szerepekkel, de szerencsésnek is mondhatom magam ezért, mert ha korábban jönnek ezek a feladatok, talán nem lettem volna elég magabiztos, elég felkészült ezeknek a nagyon összetett, egyáltalán nem fekete-fehér figuráknak a megjelenítésére. Az 1985-ös Rómeó idején már eléggé ismertem Seregit, túl voltam néhány sikeres előadáson, még élénken élt sokakban, sőt tartott a Macskák elsöprő sikere, szóval készen álltam a szerepre. És örültem Mercutióknak, mert soha nem akartam Rómeó lenni, ám Jágó szívesen lettem volna. Csak utólag olvastam egy Lacival készült interjúban, (*Fuchs Lívia: Film, Színház, Muzsika 1985. június*) hogy nem engem akart a mester erre a szerepre. (De spongyát rá! A mondata végén azért nagyon megdicsért.)

Mercutio és Capulet a színpadon megjelenített „valós” élet hús vér figurái, Oberon és Zuboly a tündérvilág romantikus teremtményei. Otelló a hiszékenységének és rossz ítélőképességének



áldozata, aki kételkedik saját magában, mondhatni önbizalom hiányban szenved, politikai érdekei ellenére. Érdekes, hogy a Rómeóban és a Szentivánéjiben is mind a két oldalon állhattam. A Montague és a Capulet családot is képviseltem, és az uralkodó tündérkirály Oberont, valamint Zubolyt, a takácsot is játszhattam, akit időközönként számárrá változtat a tündérkirály, hogy a vele töltött éjszaka után Titánia észhez térjen.

Mercutio a látszólagos magabiztossággal éli az életét, aki még halálával is szórakoztatni akar, hogy annál nagyobb erővel törjön ki belőle a gyűlölet mindenki iránt, akik miatt az értelmetlen és meddő háborúskodás következtében elveszti életét. Úgy él, mint aki sejt, nagyon rövid lesz földi léte, értelmetlen halála legalább annyira fájdalmas mindenki számára, mint a főszereplők tragédiája.

Capulet a gazdag családfő magabiztosságával kívánja irányítani a környezetét, akinek akarata mindent felülír. Azt gondolom, hogy utóéletében Capulet fog a legtöbbet szenvedni a büntudattól, még akkor is, ha ezt soha nem fogja olyan nyíltan megmutatni, mint ahogyan belül érez.

Oberon a nyugodtan magabiztos, hiszen nála nagyobb hatalommal senki nem rendelkezik közel s távol, okosan keveri a lapokat, irányítja az elemeket, hogy aztán atyai jóindulattal és megértően rendezzen el mindent.

Zuboly az ösztönös cselekvő, aki szeretne magabiztos lenni, szeretné azt csinálni, ami boldoggá teszi őt, hogy boldoggá tegyen másokat a színpad varázsával, hogy aztán megélje a „valós” varázslatot is.

Otelló a féltékenység áldozata, aki jobban hisz a cselszövőnek, mint saját magának. Mi ez, mint a magabiztosság teljes hiánya, ami egy vezértől elég szokatlannak tűnik. Nem tudja elhinni, hogy egy idősödő emberbe is lehet ösztön szerelmes egy gyönyörű, nála fiatalabb lány.

És hogy Lőrinc barátot se felejtsem ki: ő nem önmagában hisz, hanem a mindenhatóban, cselekedeteit a jóisten vezérli, meggyőződése, hite szerint teszi a dolgát, segíteni akar a fiataloknak és mégis ő az, aki a legnagyobb tragédia okozója.

Sokat használtam az előbb a magabiztos jelzőt. Nem véletlen.

Azt gondolom, hogy a világ, már akkor is azokat részesítette előnyben, akik a magabiztosságot, vagy annak látszatát sugározták. Ezt Shakespeare korában még nem fogalmazták meg olyan egyértelműen, mint Freud, vagy még később a magatartáskutatók tették néhány száz év múlva, de biztos vagyok benne, hogy akkor is nagyon sokat számított a magabiztos fellépés.

Ha lépésekkel kellene/lehette jellemezni ezeket a figurákat, akkor azt mondanám, hogy:

Mercutio – pattogó

Capulet – döngő léptű

Oberon – suhanó

Zuboly – toporgó

Lőrinc barát – csoszogó

Otelló – vonuló.

Sorba véve a szerepeket jutott utólag eszembe, hogy 1976-ban, a vizsgakoncerten Tybalt szerepét kaptam, amelyet Csajkovszkij Rómeó és Júlia Nyitányfantáziájára és más műveinek részleteire Harangozó Gyula koreográfiájában tanultunk be, és már akkor megéreztem, hogy hogyan kell tehetségesen hozzányúlni egy témához, hogy röviden, de nem csonkítva a történetet, a táncszínpadon is teljes egész élményben legyen részünk. (Akkor még csak nem is hallottam A mór pavánja című darabról.)

Talán a legnagyobb meglepetéssel Lőrinc barát szerepének felkínálását fogadtam. Herczog István kért fel erre a szerepre, aki akkoriban a dortmundi balett igazgatója volt, és rögtön igyekezett meggyőzni, hogy szándéka szerint a pap figurája lesz a központi szereplő, az ő szemszögéből próbálja bemutatni a történetet, ami persze igen komplikált, de véleményem szerint nagyon is el-



fogadható változat volt. Később a Pécsi Balett vezetőjeként is felkért erre a feladatra és nagy örömmel vállaltam ott is, pláne, hogy akkoriban, a 90-es évek elején már kezdett korban is hozzám illő lenni ez a szerep, ahogy Capulet is nagyon a szívemhez nőtt és nem csak az évek múlása miatt.

Majdnem négy éves balett-igazgatói működésem alatt megéltem egy pár premiert, úgy értem, valódi premiert a színházban, de csak kevés alkotóval bonyolódtam vitába, – lehet pl. a Seregivel vitatkozni? Még most sem! – de Pártay Lillával ez történt, amikor jelezte, a következő alkotása a fantasztikus Anna Karenina után, az Otelló lesz. Ismerve a Mór pavánja című 15 perces művet, nem tartottam a darabot három felvonásra alkalmasnak, nem gondoltam, hogy a féltékenység ilyen hosszan lehet taglalni, hiszen tulajdonképpen ez a fő motívum a darabban. Ám Lilla hajthatatlan maradt, én meg gazdagabb lettem három gyönyörű pas de deux-vel, minden felvonás végén egygel.

A szereposztásról szólva, általában lehetett tudni a koreográfus körülbelüli elképzelését, főleg, ha magyar volt az illető. Igazán nagy meglepetések a külföldi alkotóknál fordultak elő, de az én időmben még nem volt olyan nemzetközi járás-kelés, mint mostanában. Szóval, ha ember jól számolt, akár több hónappal előbb is tudott a rá váró feladatról, és ha akart utána tudott olvasni a történetnek, ha szükségét érezte. Velem is előfordult számtalan darabban, de hogy a Shakespeare szerepeknél extrán vettem volna elő a műveket, nem emlékszem. (Spartacus igen, Anna Karenina igen, Mozart igen, Zorba igen, stb.) Lacinál hiába olvastam volna el a történetet pluszban, ő úgyis megmondta, hogy mit akar viszontlátni és nem volt apelláta. Azt is megmondta, mit kell érezned abban a pillanatban. Versek, mondókákat költött, hogy jobban érthető legyen a ritmusképlet, kommentálta végig a próbán a jelenetet, nem tudtál mást csinálni, mint amit elképzelt.¹ Vagy belevitt a saját egyéniségedet a szerepbe, vagy halálra cikizett és azt is megbántad, hogy a kerületbe szerződte.

Nincs vége a történetnek, csak a mai előadásnak, mert hosszan lehetne sorolni a sztorikat és a felkészülés különböző módjait, hiszen mindenki máshogy jut el a végső kidolgozáshoz, sőt menet közben is alakulnak a szerepformálások, nincs két egyforma előadás, de ahogy Laci is az első előadók figurájában gondolkozott, valószínűleg a jövőben is azt kellene megőrizni, amit ő mondott egy-egy feladatról, szerepről. Remélem, mindig lesz valaki, aki tovább tudja adni az ő információit, instrukcióit, mert attól lesz igazán egy Seregi által írt darab valódi előadás, még ha Shakespeare is a kiindulási pont.

Azt szokták mondani egy repertoárban bizonytalan színházigazgatónak, hogy ha nem jut eszedbe semmi érdekes, vegyél elő egy Shakespeare darabot, abban nem lehet csalódnia. Így igaz.

Köszönjük Will!

¹ Fából faragott mondóka! Fogom a csöcsödet, te meg a pö...met! taraaaamm! Ezt mindig hozzá tette, és sajnos minden előadáson eszembe is jutott, de bocsánat ez nem Shakespeare.



Tóvay Nagy Péter

Szentivánéji álom: variációk egy témára

*A koreográfiák és az irodalmi mű kapcsolata**

Maácz László – egy régi, a kilencvenes évek elején végzett – kutatása szerint Shakespeare műveiből készült koreográfiák a legnépszerűbbek a táncszínpadon. A stratfordi zseni olyan alkotókat utasít maga mögé, mint Puskin (Anyegin, A bahcsiszeráji szökőkút), Goethe (Faust), vagy Cervantes (Don Quijote). A shakespeare-i drámák közül a tragédiák vezetnek a listát (Rómeó és Júlia, Othello, Hamlet), a negyedik helyet a Szentivánéji álom foglalja el, amely ezzel a helyezéssel a vígjátékok körében messze a legtöbb feldolgozást mondhatja magáénak.¹ Jóllehet Maácz kutatási eredményei nem pontosak – hiszen a vizsgálódást nem a világháló és elektronikus adatbázisok segítségével végezte, hanem az általa elérhető lexikonok szócikkeit és az egyes folyóiratok kritikáit cédulázta – mégis úgy vélem, hogy a tánc-történész adatai az általános trendeket jól szemléltetik.

Jelen tanulmányban elsősorban a Szentivánéji álomról készült koreográfiákat vizsgálom meg közelebbről, elsősorban a tánc és az irodalom kapcsolatát kutatva.² Elemzésem során az alábbi kérdésekre keresem a választ: Milyen irodalmi értelmezési módok alakultak ki a műre vonatkozóan? Megjelentek-e ezek az irodalmi értelmezési módok az egyes koreográfiákban? Hogyan bukkantak fel ezek az irodalmi értelmezési módok az egyes koreográfiákban?³

A hagyományos értelmezés

A tündérek

A Szentivánéji álommal kapcsolatban a legrégebben kialakult és alighanem máig a legnépszerűbb olvasatnak az a hagyományos – a 19. században folyamán szárba szökkenő – értelmezés nevezhető, amelyet a szakirodalom a hangulati-tematikai egységet kereső magyarázat (Szenczi) vagy romantikus olvasat (Allan Lewis) elnevezéssel jelöl.⁴ (Jómagam a továbbiakban, az egyszerűség kedvéért,

* A tanulmány megírásához nyújtott segítségéért Major Ritának tartozom köszönettel. Készült a NKFI-115676 számú kutatás keretében.

¹ Rómeó és Júlia (228 feldolgozás), 2. Otelló, a velencei mór (42), 3. Hamlet, dán királyfi (41), 4. Szentivánéji álom (33), 5. Macbeth (17), Antonius és Kleopátra (17), 6. A vihar (10), 7. A makrancos hölgy (8), 8. Lear király (3) és a Vízkerezt, vagy amit akartok (3), 9. Coriolanus (2), A windsori víg nők (2), Sok hűhó, a semmiért (2), 10. Tévedések vígjátéka (1) és az Ahogy tetszik (1).

² A vizsgálat az alábbi koreográfiákra terjed ki: Duke Ellington / Maurice Béjart: Such Sweet Thunder (1960), George Balanchine: Szentivánéji álom (1962), Frederick Ashton: Az álom (1964), John Neumeier: Szentivánéji álom (1977), Tom Schilling: Egy új Szentivánéji álom (1981), Lindsay Kemp: Szentivánéji álom (1984), Harald Wandtke / Bernd Köllinger: Puck (1987), Inge Berg-Peters: Szentivánéji álom avagy Asgard álma (1986), Eck Imre: Szentivánéji álom (1982), Seregi László: Szentivánéji álom (1989), Heinz Spoerli: Szentivánéji álom (1996), Juronics Tamás: Szentivánéji álom (2004), Jean-Christophe Maillot: Az álom (2005), Gyulai Júlia (2012), Vámos György: Szentivánéji álom (2013), Kozma Attila: Páros/páratlan (2014). A művek többségéről készült filmfelvétel, de vannak olyanok is, amelyeknél csak az írásbeli kritikák beszélgetéseire hagyatkozhat a kutató. Az Ashton-művek esetében a koreográfiák a Rudolf Benesh-féle táncjelírással is rögzítésre kerültek.

³ Jaus, 1999., Bókay, 1997. 331–332.

⁴ Lewis, 1969. 252., Szenczi, 1989. 131.



hagyományos magyarázatnak hívom majd.) Ez az olvasat a művet úgy mutatja be, mint egy bájos tündérmesét. Ebben a felfogásban a Szentivánéji álom egy könnyed Grimm-szerű történet, amely csupán „szórakoztatni akar, semmit nem kell komolyan venni a darabból, mindent átható komikum” jellemzi.⁵ A mű lényegében egy édes kis semmisség, egy álomkép, amely a szerelemi érzéseket figurálja ki, a szerelemnek görbe tükröt tartván nevetségessé teszi azt. Ennek a hagyományos értelmezésnek az elterjedését nagyban elősegítette az a tény, hogy (hosszú szünet után) 1840-ben Madame Vestris (Lucia Elizabeth Vestris) ebben a szellemben vitte a színpadra a darabot. A tündérek (Puckot, Oberont is!) nők játszották,⁶ az erdőimitáció, a gazdag díszlet, a koboldszerep, a játsszi kergetőzés, a Mendelsshon-muzsika és a tündérballet – mintegy hetven évre – elengedhetetlen kellékeivé váltak a viktoriánus kor színházi előadásainak.⁷ Hasonló szellemben fogant Augustin Daly látványos effektekre épülő londoni előadása (1895) és Herbert Beerbohm Tree (1911) rendezése is, aki még mohát, harangvirágokat és élő nyulakat is alkalmazott díszletként a darabban.⁸ Max Reinhardt (1905),⁹ Tyrone Guthrie (1937)¹⁰ rendezései szintén ezt a hagyományt folytatták.¹¹ A 20. században kibontakozó új művészeti ág, a film, ugyancsak ezt a fajta olvasatot preferálta.¹²

⁵ A hagyományos értelmezést követték pl. Hermann Ulrici (1839), Georg Gottfried Gervinus (1849–1851), Wilhelm Oechelhäuser (1885), William Hazlitt (1817), Charles Knight (1840), Geoffrey Bullough (1958), Madeleine Doran (1959), Dover Wilson (1963) Vö. Szenczi, 1989. 131–133., Lewis, 1969. 251.

⁶ A színpadokon a tündérek „a Stuart-kor óta bájos hölgyek, balett-táncosok alakítják.” A „kicsi, törékeny”, színésznők által megformált, Puck alakja is ekkorra datálható. Kott, 1993. 46–47. Oberon szerepét maga Madame Vestris játszotta el. Charles Kean (1856) rendezésében Puckot szintén hölgy jelenítette meg. Lewis, 1969. 256. Ez utóbbira a hazai színházi történetben is találunk példát: a Nemzeti Színház 19. századi gyakorlata szerint Oberon szerepét az „éppen vizsgáló vagy már vizsgázott 20–23 éves akadémiai leánynövendékeknek adták.” Székely, 2001. 100.

⁷ Koltai, 1986. 85.

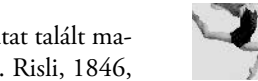
⁸ Lewis, 1969. 256. A Daly-féle bemutatón lépett először színpadra – egy tündér szerepében – Isadora Duncan is, aki már akkor kitűnt egyéni tánctechnikájával. A modern táncművészet nagyszónya „már akkor is arra törekedett, hogy kifejezze érzéseit. Mendelsshon Scherzójára táncolt és magával ragadta a közönséget. Augustin Daly viszont mérgelődött, mondván, hogy ez nem egy mulatóhely, táncszámok nem valók egy Shakespeare-darabba. Mindez 1897-ben történt és nem sokkal később Isadora Duncan fellépett a Carnegie Hallban, ahol Oféliát táncolta. Lehet, hogy ez volt a figura első táncbeli megjelenése.” Sorell, 1964. 8.

⁹ Jóllehet Reinhardt verziójában nem szerepelt balettkar, viszont itt alkalmazta először a forgószínpadot, amely „megelevenítette az erdőt, amelynek tündérlakói úgyszólván egyek a fával, fűvel, pázsittal, úgyhogy amikor mozdulnak, az ember szinte azt hiszi, maga az erdő mozdul. Tündérvilágot hozott a színpadra balettkar helyett, a geometriai evolúciókat rejtelmes és ritmikus mozdulások pótolják – az erdő megmentett poézisa árad el Reinhardt színpadjáról.” Hevesi, 1964. 84. Reinhardt rendezése „mese- avagy tündérvilágként értelmezte a darabot, amivel sok évtizedes tradíciót teremtett, amelyet több mint tíz új (Európa és az Egyesült Államok számos vidékén készült) rendezésében ő maga is állandóan megerősített. Reinhardt Shakespeare-rendezései az előadás igen erős hangulatot árasztó vizuális dimenziójába ágyazott cselekmény és a jellemek kiemelésére törekedtek azzal a céllal, hogy a jelenkori befogadó számára átélhetővé (ne csak megismerhetővé) tegyék ama varázslatos, tökéletes világot, amelyet Reinhardt a shakespeare-i drámákban feltárulni vélt. A földet, minden virágjával, a tengert, minden viharával, a nap, a hold, a csillagok fényét, a tüzet, minden borzalmával, a levegőt, minden szellemével, s közben az embert. Az embert minden szenvedélyével, az embert, aki elementárisan nagyszerű, aki a legelőbb valóság.” Kékesi-Kun, 2005. 32.

¹⁰ Guthrie rendezéséhez Ninette de Valois készítette a koreográfiát, míg Michael Benthal (1954) verziójához Ashton. Walker, 1993. I. kötet, 410. Cyril Ritchard (1967) rendezése szintén hagyományos szellemben született. Lewis, 1969.

¹¹ A hagyományos szellemben fogant hazai előadások néhány példája: Szigligeti Ede (Nemzeti Színház, 1864), Paulay Ede (Nemzeti Színház, 1869), Hevesi Sándor (Nemzeti Színház, 1909, 1921, jelmeztervező: Kéméndy Jenő), Hevesi Sándor (Nemzeti Színház, 1924), Hevesi Sándor (Nemzeti Színház, 1928, jelmeztervező, díszlet: Oláh Gusztáv), Németh Antal (Nemzeti Színház, 1937, jelmeztervező: Nagyajtay P. Teréz, díszlet: Jaschik Álmos, koreográfus: Milloss Aurél), Németh Antal (Nemzeti Színház társulata, Margitszigeti Szabadtéri Színpad, 1938, 1939, Kamaraszínház, 1938, jelmeztervező: Nagyajtay P. Teréz, koreográfus: Brada Rezső), Németh Antal (Nemzeti Színház társulata, Margitszigeti Szabadtéri Színpad, 1941, jelmeztervező: Nagyajtay P. Teréz), Major Tamás (Nemzeti Színház, 1948, jelmeztervező: Nagyajtay P. Teréz, díszlet: Oláh Gusztáv), Major Tamás (1949, 1952, Nemzeti Színház társulata, Margitszigeti Szabadtéri Színpad, Első bergamaszk táncos: Tóth László, Második bergamaszk táncos: Fülöp Viktor, illetve Géczy Éva és Sallay Zoltán, jelmeztervező: Nagyajtay P. Teréz). A Színházi Adattárban nem szereplő előadások közül (táncbetéttel): Rákosi Szidi (Király Színház, 1916), Keleti Márton (Budapest, Állatkert, 1934) rendezései említhetők. N. N., 1916. 12., N. N., 1934. 6. Egy általam nem beazonosítható rendező előadása: Kosztolányi 1978b, Székely, 2005.

¹² A tizedik műsza segítségével létrejött korai alkotások közül Charles Kent (1909, némafilm), Max Reinhardt (1935) al-



Természetesen ez a hagyományos értelmezési mód a táncszínpadon is gyorsan utat talált magának. A Szentivánéji álom legelső – 19. századi, 20. század eleji – feldolgozásai (R. Risli, 1846, Giovanni Corsati/ Casati, 1855,¹³ Marius Petipa, 1876,¹⁴ Mikhail Fokine, 1906,¹⁵ David Lichine, 1933)¹⁶ minden kétséget kizáróan ebben a szellemben születtek. A hagyományos olvasat népszerűségét jól jelzi, hogy a naiv tündérmese a század második felében is tovább élt a táncszínpadon George Balanchine (1962),¹⁷ Frederick Ashton (1964),¹⁸ Heinz Spoerli (1994), vagy hogy hazai példákat is említsek, Eck Imre (1970), és Vámos György (2013) alkotásaiban.¹⁹

A hagyományos értelmezést követő táncművek egyik jellemző vonása a tündérek megformálásában érhető tetten. Ezekben a koreográfiákban a tündérek tipegő, kecses, bájos, éteri, szárnyas lényekként kerülnek megjelenítésre. Ebből kifolyólag általában hölgyek vagy gyerekek táncolják. Nagy valószínűséggel állítható, hogy Petipa és Fokine verziója is ebbe a sorba tartozott: a koreográfia egy naiv tündérmese volt, amely a tündérekre helyezte a hangsúlyt.²⁰

Balanchine szintén a hagyományos olvasatot követte. Nála a tündérek rovarszerű szárnyas lények, akik a természet harmóniáját hivatottak megjeleníteni. Két típusuk van: a kisebb, törékenyek és fürgé méhszerű, vízi rovarok illetve a nagyobb – szitakötőkre, szentjánosbogarakra, vagy pillangókra – hasonlító bogarak.²¹ Az Ashton-verzióban „a tündérek mintha képeskönyvből léptek volna elő, fejükön virágkoszorúval, vállukon szitakötő-szárnyakkal.”²² A tündérek a harmóniát, az isteni Szépség eszményét testesítik meg:²³ „Ashton úgy irányította a balettkart, hogy tagjai törékenyen, tündérien táncoljanak, a fejek és karok teljes precizitással és pontossággal kerüljenek a megfelelő-

kötésük mellé megemlíteni. Ez utóbbihoz Nizsinszka alkotott koreográfiát, a magyar verziójához pedig Kosztolányi készítette fordítást. Erényi, 1936. A század második feléből Elijah Moshinsky (1981) és Michael Hoffman (1999) verzióira utalok, amelyek szintén a hagyományos paradigmát követik.

¹³ Erről a verzióról csak annyit állíthatunk biztonsággal, hogy a milanoi Scala-ban került bemutatásra. Sajnos a cím nem elég garancia a hűség adaptáció igazolására, mert a korban számtalan olyan Shakespeare feldolgozás volt, ami egyáltalán nem ragaszkodott az eredeti shakespeare-i cselekményhez. Edgecombe, 2011. 201.

¹⁴ A mű egy felvonásból állt és valószínűleg Mary Lamb Shakespeare meséit használta fel. Jevgenyija Szokolova táncolta Titánia szerepét. Edgecombe, 2011. 202.

¹⁵ A Marinszkij Színházban bemutatott egyfelvonásos koreográfiában viszonylag sok tündér szerepelt, az egyik főtündér éppen Nizsinszkij volt. Edgecombe, 2011. 202., Beaumont, 1945. 27., Sorell, 1964. 8.

¹⁶ A darabot Nocturne címmel mutatták be. Sorell, 1964. 8.

¹⁷ Balanchine művével kapcsolatban az egyik kutató az alábbi mű távoli hatását véli felfedezni: Janine Charrat: *Le Massacre des Amazones* (1951). Edgecombe, 2011. 212.

¹⁸ Ashton baletjté köztudottan sokat merített a művet viktoriánus kosztümben színre vivő Tyrone Guthrie verziójából (pl. Titánia nyughelye, Oberon jelmeze, Zuboly eszmélése). Walker, 1993. I. kötet, 412., Vaughan, 1981. 67., Kavanagh, 1997. 455., Macaulay, 1986. 961., és Max Reinhardt hollywoodi produkciójából. Williams et al, 1964. 18. Másokat Ashton műve egy 19. századi Herbert Beerbohm Tree előadásra emlékeztetett. Williams et al, 1964. 14. Bizonyos kritikusok Tieck Szentivánéji álom (1842), Robert Helpmann Hamlet (1942) című alkotásával is éreznek hasonlóságokat. Edgecombe, 2011. 212. A viktoriánus díszletről („a sötét fák, hegyoldalak kitűnően emelték ki a ruhák világosabb színeit”): Barnes, 1964a 2., Williams et al, 1964. 19.

¹⁹ A közelmúltban bemutatásra került Gyulai Júlia-féle Szentivánéji álom is ebbe a sorba illeszkedik.

²⁰ A londoni Drury Lane Színháznál dolgozó Fokine 1924-ben (1925-ben) ismét visszatért a témához. Ekkor egyszerűen Tündérek címen futott a koreográfia. Beaumont, 1945. 128., Sorell, 1964. 8. Egy korabeli néző (Ernest Newman) visszaemlékezése szerint a mű naivitása igencsak próbára tette a türelmét. Edgecombe, 2011. 202–203.

²¹ Goldner, 2008. 83., Croce, 1982. 357. A shakespeare-i szövegben az egyik tündér neve pille, éjjeli lepke (Moth). Innen jöhetett Balanchine ötlete / „félreértése”, hogy pillangónak értelmezze a tündért és lepkésárnyakkal ábrázolja őket. Edgecombe, 2011. 209. Henry Fuseli (Titánia és Zuboly, 1790 k.) által megfestett tündérek is „gyerekek, homonculus-rovarok, gyerekbogarak” figuráira emlékeztetnek. Kott, 1993. 47. A képen egyébként a tündérek alakjának romantikus átértelmezése is tetten érhető. Shakespeare korábban ui. minden tündér egyformán parányi volt, ezen a képen azonban Titánia már valamivel magasabb, mint a tündérek. Igaz még így is kisebb, mint Zuboly. Székely, 2001. 102. Megjegyzés: Fuseli még két illusztrációt készített a műhöz (Titánia ébredése, Huon és Sherasmin).

²² Schneiders, 1964. 10.

²³ A romantikus balett gyakran alkalmazott szárnyakat az éteri lények ábrázolására. Ezeket litográfiák is megörökítették (Marie Taglioni – A szilfid, 1832, Carlotta Grisi – Giselle, 1841). Edgecombe, 2011. 208–209.



helyzetekbe.²⁴ Az isteni Szépség eszményére egyébként a Balanchine műben is találhatunk példát, hiszen a tündérkirálynő fekhelye egy kagylószerű ágy Boticelli híres festményét, Vénusz születését idézi meg. Vámosnál a tündérek első pillantásra modernnek tűnnek, hiszen – a neumeieri verzióhoz hasonlóan – nincs szárnyuk és úszósapkát illetve testhez tapadó dresszt viselnek, azonban a természetre utaló sötét és világoszöld színükkel és kedves viselkedésük miatt inkább jószágos lények: a hagyományos értelmezés tündéréinek megformálói ők – modern jelmezben.²⁵ Hasonló megállapításokat tehetünk a Spoerli-féle trikóba és rövid nadrágba bújtatott tündérek karáról is.

A tündérekkel egyívású Puck figurája, aki ezekben a koreográfiákban kedves kis koboldként, „a német gyermekese mókás manója”-ként, „a romantikus tündérvilág villója”-ként jelenik meg.²⁶ Balanchine-nál és Ashtonnál parányi szarvú Puck-ot, Vámosnál két mókás zöldhajú, élénken grimaszoló és nyelvet öltő kobold(oka)t láthatunk, akik többször többször bohóckodnak a színpadon. Egyszer-kétszer az éppen felcsendülő muzsika hangszereit (kürt, brácsa, hegedű) utánóznak a kezükkel, majd karmesterként vezényelnek; sőt a varázskesztyűvel egymást is elvarázsolják véletlenül.²⁷ Spoerli Puckja a mű főszereplője is egyben, aki pajkos szellemként varázsol, bábként rángatva az embereket. Bejart hegyes fülű, szárnyakat viselő, kedvesen grimaszló Puckja ugyancsak ebben a hangulatban fogant.²⁸

A balanchine-i változatban a tündérek – bár Puck a vezetőjük – teljesen egyenrangúak vele és egyáltalán nem félnek tőle. Sőt amikor Puck el akarja rabolni az indiai kisfiút többször is elűzi és elpáholják Robin pajtást. Puck szikrázó, csillogó porral bevont jelmeze mozgékonyására, fűrgeségre utal.²⁹

Oberon a tökéletes férfit és – jelmeze alapján – a természet urát jeleníti meg, Titánia pedig az eszményi nő megtestesítője, akik mindenféle testiségtől, érzéki vágyaktól mentes, az embereket segítő, irántuk jóindulattal viseltető magasztos lények (Ashton).³⁰ A balanchine-i verzióban a tündérkirály az Ősz megszemélyesítője, míg Titánia a Tavaszt szimbolizálja. Mivel a koreográfus forrásként nem az angol folklórt használta, hanem a germán legendán alapuló Weber operát, ezért az Oberont alakító táncos kisebb, mint Titánia, aki a monda szerint magasabb volt.³¹ Spoerli művében egy rövid hajú, fiús kinézetű, modernizált Titánia szerepel. Vörös szoknyája utalhatna az érzékiségére, azonban a figurája teljesen hagyományos módon van megkomponálva. Oberon egy harmonikus kisugárzású, görögös bőrpáncélt és fejpántot viselő táncos alakítja. Bejart tündéri uralkodópárja hatalmas körgallért és hosszú palástot viselő, kecses és fenséges mozdulatokat bemutató fejedelmi házaspár.³²

²⁴ Barnes, 1964a 2.

²⁵ A tündérfigurák modern értelmezését erősítene az a tény is, hogy a mű elején a dévaj koboldok (és néhány tündér is felbukkan) letépi az erdőben mulatozó fiatalokról a ruhákat és elinalnak velük: hol a lányok bukkannak fel melltartóban vagy bugyiban, hol pedig a fiúk alsónadrágban vagy félmeztelenül. Mivel azonban az egész a humorra, nem az elfojtásokra és a szexusra van kihegyezve, ezért véleményem szerint a táncmű a hagyományos feldolgozásra rimel. Ez a jelenet jól harmonizál a shakespeare-i szöveggel, ahol a tündérek mondják Pucknak: „te vagy ki pórléánynak rémulést szerez.” Weiss, 1996. 20.

²⁶ Kott, 1970. 251.

²⁷ Női táncos jeleníti meg Puckot a Gyulai-féle verzióban is, aki gyakran tűnik a tündérkar irányítójának (pl. közepén áll a fátyolos jelenetben). Robotmozgásra emlékeztető, gépies tánc humoros.

²⁸ Bejart és Ellington művében (Such Sweet Thunder, 1960) a Szentivánéji álom sűrítvénye található csupán. A mindössze négy perces alkotásban a tündérek (Oberon, Titánia, Puck), a szerelmek és a nász jelenetei villanak fel előttünk.

²⁹ Reynolds, 1977. 216.

³⁰ A tündérkirálynő jelmeze kissé jellegetlenre sikeredett ui. alig lehetett megkülönböztetni Titániát a tündérektől: Barnes, 1964a 2., Williams et al, 1964. 19.

³¹ Reynolds, 1977. 218.

³² Oberon hajában virágfüzékeket visel, míg Titánia fejét egy korona díszíti.



Vita, nász, kibékülés

A hagyományos értelmezést követő koreográfiákban a Titánia–Oberon vita is nélkülözi a szélsőségeket. Nem is vita van közöttük: csupán finom rivalizálás, sértődés jellemzi a szituációt. Természetesen a tündérkirály és a tündérkirálynő közötti nézeteltérés is csak az ind apród személye körül bontakozik ki, a szövegben említett féltékenységnek³³ nyoma sincs (Ashton) vagy pedig csak finom utalás formájában jelenik meg (Balanchine).³⁴ Fontos hangsúlyozni, hogy Oberon és Titánia az ind fiúcska felé csak gondoskodó szülői érzéseket táplálnak.

A balanchine-i verzióban az ellentét finom utalásokban jelenik meg. A tündéri uralkodópár a színpad két ellentétes oldaláról vonul be. Oberon kísérei a kis rovarok és a nagyobb lepkeszerű tündérek, Titánia kíséretét magas, hosszú lábú Boticelli-szerű nimfák alkotják.³⁵ Oberon a jelenetet egy kézcsókkal kezdi, ami szintén azt hivatott jelezni, hogy itt nem vérre menő vitáról, hanem egy kis évődésről, csetepatéről van szó csupán. Ezután finoman átteszi a maga oldalára a fiút és a köpönyegének a végét a kezébe adja – jelezvén szolgáljaul választaná. Titánia gögös, nem mozdul Oberon szavára és csak kézmozdulataival jelzi, hogy nem szándékozik odaadni a fiút Oberonnak. Titánia visszahívja a fiút magához és már vége is a jelenetnek. A jelenet rövid idő alatt két alkalommal is ugyanezen koreográfia szerint megismétlődik – igaz: gyorsabb és még sürgetőbb mozdulatokkal – szinte ugyanazokkal a gesztusokkal.³⁶ Ez arra utal, hogy a közöttük lévő vita állandó, szokásos cselekvés, szinte egy rituális gyakorlat.³⁷ Házasságuk nem közönséges szerelmen alapszik, hanem egyfajta körforgásszerű rítuson.³⁸

Ashtonnál egy kecses torzsalkodást, egy ártatlan kergetőzést láthatunk csupán, ahol Titánia – a kisgyermeket oltalmazandó – elegánsan mindig ellibben az őt üldöző Oberon elől. A tündérpár közötti feszültséget csupán az jelzi finoman, hogy Titánia néha kissé dacosan felszegett fejfelé lépeget. A kisfiút rongybabaként szinte játékosan, kecsesen, kétfelől rángatják.

Vámosnál az ind kisfiú valójában nem létezik: Puck szemfényvesztése csupán, a tréfás manó jelent meg a kisgyerek alakjában, hogy felvidítsa a tündérkirályt³⁹ és élvezze, hogy rajta civakodik a tündér házaspár. Maga a veszekedés nagy rövid és jelképes: a fiút kétfelől rángatják, majd Titánia mutat Oberonnak egy másik fiút (leányt), hogy az legyen az övé. A tündérkirály abba is hagyja a veszekedést és örömmel megy a leányhoz, azonban arról rövidesen kiderül, hogy nem más, mint egy másik Puck – álruhában.

A tündérkirálynő elalváshoz készülődése a hagyományos verziókban Mendelsshon-zenére (Tündérek indulója, Dal és kórus) történik: a tündérek és Titánia kecses táncot lejtenek, majd nyugovóra térnek. Balanchine-nál és Vámosnál a teljesen hagyományos felfogású tündérkirály-

³³ Titánia szerint Hippolyta Oberon szeretője volt, Oberon azzal vág vissza, hogy tud Titánia Theseus-szal folytatott viszonyáról: „Titánia: Mért jössz most ide / Legtávolabb fokáru Indíának, / Hanemha, mert a pozsgás amazon, / Harcos, kemény-övedzős szeretőd / Kél egybe Theseusszal? (...) Oberon: Hogy tudsz, ha ocard van, Titánia, / Hippolytával így faggatni, tudván, / Hogy én tudom szerelmed Theseushoz?” Shakespeare, 1988. 408.

³⁴ Titániának nincs szerelmi viszonya Theseus-szal, viszont csapodárságát finoman jelzi a koreográfus azzal, hogy a tündérkirálynő kecses duettet táncol egy Ismeretlen lovaggal. Anderson, 1977. 75. Mazo, 1993. 954., Goldner, 2008. 85. Mások dramaturgiai hibának vélik ezt a jelenetet: Edgcombe, 2011. 212. Hasonló eljárást alkalmaz Spoerli és Gyulai változata is: egyikben sem szerepel a ind fiúcska; a veszekedés Titánia csalfasága miatt tör ki. Az előbbinél a ledér Tündérkirálynő csak egy pillanatra bukkann fel a háttérben ifjú lovagok, tündérek kényeztető társaságában. Az utóbbiban tette után a tündérkirálynő megbánást mutat, azonban Oberon nem hajlandó megbocsátani.

³⁵ Croce, 1982. 357.

³⁶ Croce szerint a tündérpár civódása szinte az alábbi shakespeare-i sorok balanchine-i átírata: „S nem jönnek össze rezgő csillagoknál Azóta, rónán, berken vagy pataknál civódás nélkül;” Croce, 1982. 357.

³⁷ Goldner, 2008. 85.

³⁸ Egy másik kritikus szavaival: „társadalmi, politikai célszerűsége, hasznosság” Anderson, 1977. 75.

³⁹ Weiss, 1996. 20.



nőnek kisebb szólója van, inkább a kar jut fontosabb szerephez.⁴⁰ Ashton esetében viszont a hosszabb szólót táncoló Titánia jelenik meg hangsúlyosabban, míg a körtáncot lejtő kar kevésbé jut szerephez.

A hagyományos értelmezés jegyében fogant koreográfiákban Titánia és a samár násza egyértelműen a humorra van kihegyezve; a jelenetben a komikum érvényesül, a durva testiségre csak finom utalás történik.⁴¹ Ezekre a változatokra az is jellemző, hogy a samár alakját vonzó módon igyekeznek megjeleníteni: a koreográfusok a táncos fejére élethű papírmasé samárfejet adnak (Balanchine, Ashton) vagy humoros arckifejezéssel táncolják (Vámos).

Balanchine esetében a humor forrása leginkább abban rejlik, hogy Titánia akarja a samarat, a samár azonban inkább a tündérműkirálynő helyett minduntalan a szénát választja vagy inkább a lábát vakarja. A mámoros Titánia a samár karjaiba veti magát, de az értetlen samár csak üres szemekkel a közönség felé bámul – nem izgatja a dolog.⁴²

A samár a viselkedése alapján már szinte nem is samár, hanem inkább egy elkényeztetett házi kedvencre emlékeztet, hiszen oly módon pítizik az eleségért, mint valami öleb. Titánia a virágfüzérrel úgy vezeti a samarat, mint más pórázon a kiskutyáját.

Az op. 61 lírai tétele (Notturmo) is a komikumot fokozza: az egész Titánia-Zuboly történet komikus voltát igyekszik kidomborítani.

Az ashtoni verzióban a legfőbb komikumot a samarat táncoló férfitáncos spiccre emelése jelenti. Már a királynő és a samár találkozása is humoros: a tündérek rémült grimasszal veszik tudomásul úrnőjük választottját. A darabban a samár és a tündérműkirálynő váltogatott, kecses lépései, valamint Titánia bájos samaragolása szintén a humor kifejezőeszközeiként funkcionálnak.⁴³ A lépések komikumát növeli, hogy egy balanchine-i mű (A négy vérmérséklet) egyes tételeinek paródiái is egyben.⁴⁴ A komikum kelléktárát bővíti, hogy bizonyos elemzők szerint Ashtont nem valami ódivatú nosztalgia vezérelte, művében nem „a romantikus balett kelléktárát akarta újjáéleszteni,” Az álom nem „a múlt balettvilágának ásatási lelete”⁴⁵ hanem egy maró satíra, amely a romantikus balett eszközein élcelődik.⁴⁶ Ashton tehát ebben a művében a romantikus balett karikatúráját adja.

Spoerli koreográfiájában a nászi jelenet – Balanchine-hoz hasonlóan – a Noktürnre van beállítva, azonban ebben az esetben ez inkább ambivalens érzéseket kelt a nézőben, hiszen egy harmonikus muzsikára próbálnak a szereplők bohóckodni. A humor eszközeként egy időtlen, bugyuta

⁴⁰ Spoerlinél ez a jelenet csak egy rövid felvillanás: Titánia egy egyszerű ágyon fekszik és körben az ifjú lovagok kényeztetik. Vámosnál a tündérek kis zöld bogarakként zsongják körül az őket anyásan pátyolgató, hálóköntösben lévő Titániát. Végül a királynő egyedül vonul a fekhelyéhez. Lényegében a Gyulai-féle verzió is a hagyományos eljárást követi. A tündérek egy fátyolba, kendőbe burkolják a nyugovóra térő Titániát.

⁴¹ William Blake (Oberon, Titánia és Puck a táncoló tündérekkel, 1786), Chagall (Szentivánéji álom, 1939) híres festményei is ebben a szellemben készültek. Ez utóbbit Kott is jellemezte: „Ezen a képen a samár szomorú, fehér és nagyon értelmes.” Kott, 1970. 268. Kenyeres felfogásában: „A samár a szomorú bohóc, ahogy Watteau óta ábrázolják: két énje van. Az egyik a nevetető, az a dolga, az a munkája, hogy megnevetesse közönségét, a másik az „igazi” énje azonban szomorú. Chagall ehhez az ábrázolási hagyományhoz tartotta magát.” Kenyeres, 2010. 26.

⁴² Goldner szerint ez a jelenet egy kicsit Jack Benny stílusára emlékeztet, akinek a munkásságát maga Balanchine is nagyra értékelte. Goldner, 2008. 85.

⁴³ A férfi táncos spiccre emelése és dramaturgiai szerepre emelése szinte egyedülálló a balett történetében. Egyetlen előzményként David Lichine koreográfiája (A szorocsinci vásár) említhető. Barnes, 1964b 9.

⁴⁴ Edgecombe, 2011. 212.

⁴⁵ Nádasi, 1982. 36. A balettkar tánci Petipa alkotásaira hajaznak. Taglioniról készült híres litográfia, (Pas de Quatre csoporttánc, 1845) képe szintén megjelenik a műben. Walker, 1993. I. 410., Barnes, 1964a 2. Létezik olyan vélemény is, miszerint Ashton azért tűzdelte tele a koreográfiát a romantikus balett pózaival, mert ezzel Mendelsshonra akart utalni, aki maga is Taglioni lelkes csodálója volt. Kavanagh, 1997. 455.

⁴⁶ Hasonló szellemben született alkotások: Antony Tudor: Gala Occasion (Petipa: Talizmán, Petruska című műveivel ironizál), Saint-Saëns: Az állatok farsangja (Berlioz: Faust elkárhozásának egyik részét a Szilfidek táncát teszi idézőjelbe.) Edgecombe, 2011. 213.

arckifejezésű, ostobán vigyorgó, macskaszerű fülekkel felszerelt samár szolgál, aki minduntalan igyekszik édesen lépegetni és tipegni. A komikum további forrásai a jól ismert koreográfiákat követik: Titánia akarja a samarat, a samár inkább a szénát választja (Balanchine) és ölebként pítizik az edelért (Ashton). Titánia többször meg akarja ölelni a samarat, de csak a levegőt markolja. Máskor a tündérműkirálynő a samár karjaiba veti magát, a samár nem érti a helyzetet és nem érdekli a hölgy. Egyedüli új motívumként a samár durcássága említhető: többször haragosan toppant a lábával és dacosan karba fonja a kezét, Titánia puszijai után undorodva megtörlí a száját. A jelenet tetőpontját az jelenti, hogy a samár a megjelenő tündérekbe szeret és nem akar Titániával barátkozni.⁴⁷

Bejart verziójában samárfejet viselő táncos alakítja az átváltozott Zubolyt, akit Titánia – Zuboly hangos kacagása közben – magához ölel.

Vámosnál egy (papírmasé fej nélküli) samarat láthatunk: Zuboly hosszú farokkal és átalakult mozgással jelenik meg a varázslat után a színpadon. Egy élénken grimaszoló, kissé bugyuta állat, aki néha durcásan viselkedik. A samár megjelenése mellett a humor másik forrása a szokásos (balanchine-i) koreográfiai sémát követi: Titánia akarja a samarat, a samár azonban annyira ostoba, hogy nem érti mit akar a tündérműkirálynő tőle. Sőt nem egyszer meg is üti, rúgja finoman Titániát. A szerencsétlen állat, amint alkalma nyílik rá, és ki tud csusszanni a tündérműkirálynő öleléséből azonnal faképnél hagyja Titániát, aki így csak a levegőt öleli, csokolja. Nem egyszer Titániának a farkánál fogva kell előhúznia a rejtékhelyéről a samarat. A jelenet abban csúcspontodik ki, hogy a végén maga a tündérműkirálynő kénytelen a hátára venni a samarat és becipelni a nászi ágyba az állatot. A komikum harmadik tényezője abban lelhető fel, hogy a samár itt is valamiféle elkényeztetett házi kedvenc szerepét tölti be: Titánia simogatja a fejét, vakargatja a hasát és van – az ashtoni verzióhoz hasonló – samaragolás is: igaz itt ez a tündérműkirálynő lepottyanásához vezet. Az előző variációkhoz képest ebben a változatban található a legtöbb a finom szexuális utalás, természetesen erősen komikus felhanggal.⁴⁸

Természetesen a humorra kihegyezett nászjelenetek más verziókban is megjelentek, azonban a koreográfiák pontosabb besorolása – mivel ezekről nem láttam felvételt, – nem lehetséges.⁴⁹

Végül a tündérpár kibékülésével a harmónia, a rend újra helyre áll.⁵⁰ Ez a rész fontos szerepet kap az ashtoni verzióban: a tündér házaspár kettőse a mű egyik csúcspontja.⁵¹ Sereginél szintén hangsúlyos a kibékülés Titánia és Oberon között, amit hosszú pas de deux-jük is alátámaszt. Spoerlinél ugyanez a helyzet, azzal a különbséggel, hogy ezalatt a szerelmesek végig a színpad sarkaiban szenderegnek. Balanchine-nál a megbékélés nem emberi forgatókönyv szerint zajlik: a tündéri házaspár nem táncol pas de deux-t, hanem külön-külön az ellenkező irányba levonulnak

⁴⁷ Nagyon erőltetett és rendkívül gyenge a mű humora. A samár próbál ugyan aranyos és cuki lenni – de nem az. Csak egyet érteni tudunk egy korábbi változattal kapcsolatos kritikusi verdiktrel: „Nyugodt lélekkel állítható, hogy ez a darab nem tartozik Spoerli legjobb művei közé.” Kirstein, 1988. 39.

⁴⁸ Például a varázslat után a sliccéből lóg ki a hosszú fark.

⁴⁹ Például Wandtke verziója is a tündérműkirálynő és a papírmasé fejet viselő samár mulatságos nászára épít. A koreográfus „fergeteges komikumú kabinetjelenetet hozott létre. A nagyon sok eredeti ötlet mellett állandóan a jó ízlés határain belül marad és a kétértelmű-szövevényes képet esztétikailag is sikeres metaforának mutatja.” Gommlich, 1988. 45. Inge Berg-Peters verziójában a samár és Titánia szintén a humorra volt kihegyezve: „[kettősük] a táncos humor kabinetalakításai közé tartozik.” Kirstein, 1988. 39.

⁵⁰ A jelenet képzőművészeti ábrázolása: Sir Joseph Noel Paton: Titánia és Oberon kibékülése. (1847).

⁵¹ Harris, 1969. Egyes kritikusok szerint a kettős mozdulatai ellentmondásosak, nem jól fejezik ki a kibékülés érzését, túl sok az excentrikus érintés. Edgecombe, 2011. 212. A végső pas de deux családást keltő: Barnes, 1964. 2.



a színpadról.⁵² Vámos szintén ezt a megoldást választja.⁵³ A jelenet kevésbé hangsúlyos szerepet kap a Coincidance társulat előadásában.⁵⁴

A bohó szerelmesek

A hagyományos értelmezésben a szerelmesek története vidám kergetőzéseként vagy melodráma-ként jelenik meg a táncszínpadon. Az ashtoni verzióban az ifjú szerelmespárok meséjének szinte minden mozzanata a humorra van kihegyezve: Heléna és Demetrius viszonya,⁵⁵ Lysander és Hermia kapcsolata,⁵⁶ a Helénát ostromló fiúk,⁵⁷ a szerelmesek veszekedése,⁵⁸ kibékülésük⁵⁹ egyaránt bővelkedik a komikus elemekben, amelyeken főleg George Feydeau hatása érződik.⁶⁰ A darab mulatságos hangvételét tovább fokozza, hogy Ashton a szovjet balettel és a viktoriánus melodrámaival is ironizál.⁶¹ A biedermeier-frakkban pózoló, romantikus Lysander a szenvedő (Werther-attitűd), Demetrius pedig a kolerikus (Sturm und Drang attitűd) alkat megtestesítői.⁶² Bejart esetében szintén a komikus-szarkasztikus elemek kerültek túlsúlyba: a szerelmesek különös grimaszokat vágnak és bohón kergetőznek.⁶³

Ezzel szemben Balanchine-nál nem a humor dominál: a szerelmesek figuráját a melódra irányítja el.⁶⁴ A szerelmes leányok nagyobb szimpátiával vannak ábrázolva: figurájuk egyénibb, amelyet az is jelez, hogy mindketten szólót táncolnak.⁶⁵ A szerelmes fiúk alakja inkább szatirikusan

⁵² „Házások, de nem szerelmesek, nem emberi lények.” Az ő egyesülésük a megőrzésért van. (Mazo, 1993. 954–955.) Ebben a verzióban a három pár házassági ceremóniája és ünneplése jelenti az univerzális rend, harmónia helyreállítását (2. felvonás).

⁵³ Ennek a verzióknak az érdekessége, hogy Titánia ébredés után részletesen emlékezik a szamárkalandra (erotikus csípőmozgások, szóló). A kibékülés után a tündérpár együtt vonul le a színpadról. Kibékülésük azonban nem végleges; ébredés után Oberon fejszólással jelzi kapcsolatával való elégedetlenségét. Majd hirtelen ötlettől vezérelve megkísérli elvarázsolni magát a kesztyűvel; így próbálva némi tüzet csiszolni a kihunyóban szerelmi viszonyba. A kísérlet sikertelenségét újabb fejszólással jelezve eldobja a kesztyűt; ezzel mintegy az érzelmi kapcsolatok illékonyására figyelmeztetve. Weiss, 1996. 21.

⁵⁴ Elsőként Titánia függöny előtti lírai szólóját láthatjuk, amelyhez később Oberon is csatlakozik. A tündérpár duettje összemosódik a szerelmesek kibékülésével: a három pár – harmóniát sugározva – együtt táncol a színpadon.

⁵⁵ A lány akarja a fiút, a fiú nem akarja a lányt. Heléna át akarja ölelni, de a fiú kisiklik a kezei közül így a leány csak a levegőt csókolja.

⁵⁶ A fiú együtt akar aludni kedvesével az erdőben, de a lány külön fekhelyet jelöl ki számára, a fiú csókot akar, de csak pusztit kap stb. A kedvesét kereső (a szöveg szerint: kétségbeesett) Hermia szólója sem tragikus, hanem komikus elemekben bővelkedik.

⁵⁷ A fiúk kétfelől rángatják Helénát, majd a lány helyett kétszer is egymást ölelik meg. A rivalizálás hevében a lányokat bábuként rakosgatják egyik helyről a másikra.

⁵⁸ A fiúk bokszolása, a lányok ökölrázása, pofozkodása egyaránt mulatságos. A veszekedő, toporzékoló, a lábukkal a levegőben kalimpáló lányokat a fiúk választják szét. „Az egész mű legjobb jelenete az a pas des quatre, amely a Heléna által dominált négy szerelmes komikus zúrzavarát ábrázolta.” Barnes, 1964a 2.

⁵⁹ Heléna és Demetrius a kibékülés után is képes egy kis nézeteltérésre: nem tudják eldönteni, hogy melyik irányba induljanak el; a régi reflexek még előjönnek. A végülén még összekeverik a partnerüket: Lysander Helénának, Demetrius pedig Hermiának csókolja meg a kezét.

⁶⁰ Kavanagh, 1997. 455. Edgecombe, 2011. 211.

⁶¹ Például Lysander jellegzetes mozdulata: a homlokához emeli a kezét, megtudván, hogy külön kell aludnia Hermiától; a távolról egymásnak küldött csókok szentimentális mozdulatai stb. Edgecombe 2011. 213.

⁶² Schneider, 1964. 11.

⁶³ Már a párok belépője is vidám: a fiúk mókás pózban hozzák be a lányokat. Heléna rá akar támaszkodni Demetriusra, azonban ő továbbáll így a lány eldől. Heléna később bánatában az ujját szopja.

⁶⁴ Edgecombe, 2011. 211. Mindkét szerelmespárnak van duettje az elején, sőt ebben a verzióban Demetrius-Hermia szenvedélyes kettőst is láthatunk: ui. Demetrius rátalál Hermiára az erdőben és szerelmével üldözi, erőszakoskodik vele. Heléna sem örül az elvarázsolts Lysander közeledésének: igyekszik eltaszítani magától. A Heléna-Demetrius viszony is a melodráma van kihegyezve: az elutasítástól bánatos leány többször arcát a kezében zokogva mutatja ki érzelmeit. A tragikus elem hatására utalnak a leányok „munch-i sikolyai” is.

⁶⁵ Heléna szólója inkább a nemi, testi vágyakozást igyekszik megmutatni, míg az erdőben eltévedt, magára hagyott Hermia sodró erejű szólója inkább a kétségbeesést, a szerelmi örületet igyekszik kidomborítani. Goldner, 2008. 84–85. Mozdulatai azt tükrözik, mintha pókhálóból akarna kikeveredni. Reynolds, 1977. 218.



kerül bemutatásra: Demetrius egy faragatlan fajankó, Lysander pedig ostoba ficsúr, amelyet főként a mimikáival érzékeltet a koreográfus.⁶⁶ Hasonló szellemben vitte színre a történetet Spoerli is.⁶⁷

Neumeier elképzelése szerint a szerelmesek viszonyaiban az őszinte szerelmi érzés mellett,⁶⁸ a komikum uralkodik. Demetrius alakja karikírozva van: egy folyamatosan szalutáló, hajlongó, kissé merev és ostoba katonatisztként jelenik meg. A Helénával folytatott vitájában a humor dominál. Ugyanezt a tréfás hangulatot tükrözi a Helénát szerelmével üldöző kertész, Lysander alakja is. A szerelmesek mulatságos pas des deux-kezt táncolnak, amelyek a MacMillan-féle Manon részeg-jelenetére emlékeztetnek (II. felvonás 1. jelenet).⁶⁹ A darabban minden szerelmes egyformán van hangsúlyozva: az erdőben bolyongó csúnyácska és szemüveges Heléna és Demetrius egyaránt szólót mutat be.

A szerelmesek vonatkozásában Seregi változata is a hagyományos koncepciót követi: humor és szerelem jellemzi a kapcsolataikat. Seregi egy „bajos, temperamentumos” Hermiát, és egy „magát csúnyácskának érző szemüveges lánykát, bohózatos komikummal megáldott Helénát” szerepeltet.⁷⁰ A kibékülő szerelmesek pas de quatre-ja pedig a koreográfia egyik csúcsa és a szerelem harmóniáját tükrözve: „társasági jellegű táncmotívumokból kiindulva, elragadó lírai jelenetté alakul.”⁷¹

Vámosnál a szerelmeseken kívül van a fiataloknak egy nagyobb számú csoportja is, akik már a mű elején megjelennek.⁷² Az erdőben szórakozó fiatalokat a varázslatos erdőben egy sor meglepetés éri. Láthatatlan dévaj koboldok a legváratlanabb pillanatban letépi róluk a ruháikat.

Az erdőbe piknikezni érkező szerelmesek viszonyának bemutatása komikus, amely főleg Demetrius és Hermia,⁷³ Demetrius és Heléna⁷⁴ kapcsolatában és a fiatal párok veszekedésében⁷⁵ jelenik meg. Némi kotti hatás a szerelmesek jeleneteiben érzékelhető, hiszen egyértelmű utalás történik a szerelmesek között végbemenő szexuális kapcsolatokra.⁷⁶ Ennek ellenére ezt a verziót mégis inkább a hagyományos feldolgozások közé sorolnám, mert ezek a célzások tréfásak és finomak és a humor felülírja a szexusra való utalást, a tudatalatti ösztönöknek sincs nyoma a műben.⁷⁷

⁶⁶ Goldner, 2008. 84–85. Egyébként ez rímelt az eredeti szövegre is, hiszen Shakespeare számos művében mutatja éretlennek a férfiakat a nőkhöz képest (Lóvátett lovagok. Sok hűhó).

⁶⁷ Hermia-Lysander kapcsolata harmonikus, míg Demetrius-Heléna kapcsolata diszharmonikus: nincs benne humor, tragikus színben vannak feltüntetve. A két lánynak van egy-egy rövid szólója. A lányok és fiúk közötti veszekedésekben nem találunk komikus elemeket. Heléna nem mutat szimpátiát a hozzá közeledő Lysander felé. Kibékülésük jeleként a felébredő szerelmesek hosszú duettet táncolnak.

⁶⁸ Hermia és Lysander egy egyszerű, kedves, szeretetre méltó ifjú pár, az erdőben járt pas des deux-jük a harmóniát tükrözi.

⁶⁹ Lawson, 2012.

⁷⁰ Pór, 1990. 3.

⁷¹ Gelencsér, 1990, Gelencsér, 1994.

⁷² A mű vége felé, a mesterjelenet után is van egy hosszabb, csoportos táncuk.

⁷³ Demetrius már a varázslat előtt is hevesen üldözi, csókolja Hermiát; a nagy igyekezet közben azonban orra bukik, máskor pedig a lány a férfi test legérzékenyebb pontján rúgja meg. Ráadásul később Demetrius még Helénától is kap pofonokat.

⁷⁴ Amikor Heléna azzal szembesül, hogy Demetrius továbbra is le akarja rázni, akkor mérgesen eldobja a piknik kosarat majd durrásan lemaszírozik a színpadról.

⁷⁵ A veszekedés azon tör ki, hogy Hermia és Demetrius rajta kapják a bokorban szeretkező párt (Lysander-Heléna). A vita hevében a lányok erőteljesen rátaposnak a fiúk lábára, amikor pedig a lányok egymással veszekednek a fiúk ugyanúgy választják szét őket, ahogyan azt már az ashtoni verzióban is láthattuk. A másik – kísértetiesen Ashtont idéző elem – az, amikor a rivalizálás hevében a lányokat bábuként rakosgatják egyik helyről a másikra.

⁷⁶ Ilyennek tekinthető például Lysander és Hermia bekötött szemes fogócskája (a lány a fiú szemébe húzza a sapkáját), amelynek a végére Hermia egy szexuális aktust tervez (Szétnyitja az ingét, és szétvetett lábakkal befekszik a pad mögé – várva, hogy Lysander megtalálja). Heléna sem szemérmes: nem bánja Lysander közeledését: duettjük finom erotikus simogatásokban bővelkedik, amelynek a végén bebújnak egy bokorba és szeretkeznek. Ez a jelenet is a humorra van kihegyezve: a bokor mozogása, Puckék kaján gesztusai is erre utalnak.

⁷⁷ Gyulai verziójában a szerelmesek kapcsolatait a humor helyett az érzelmek uralják. Hermia és Lysander elalvásában nyoma sincs a tréfás évődésnek; az egész jelenet csak jelzészserű: egyszer csak hirtelen összerogyanak. A szerelmesek kergetőzése vad rohangálásként jelenik meg a színpadon. Érzelmeket tükröz Hermia kétségbeesett, vonagló szólója is. A szerelmesek veszekedése sem ingerel nevetésre, hanem inkább az érzelmeket hangsúlyozza, (amelyet a zene is alátámaszt).



A mesterjelenet

A hagyományos értelmezés olvasatában a mesterjelenet általában a harsány humorra van kihegyezve: Neumeier mesteremberei verkli-szóra masíroznak, amely olykor operadallamot (Verdi: Traviata) is idéz. Mozgásuk a Mary Poppins musical kéményseprőit, vagy az Ashton-féle Roszszul őrzött lány klumpás táncát, és a vaudeville műfaját juttatja az eszünkbe.⁷⁸ A mesterjelenet számtalan komikus elembe bővelkedik. Már a mesteremberek felvonulása is teljesen kaotikus: folyamatosan hajlonganak és többször összeütköznek egymással. A Thysbé-t játszó Dudást férfi táncos jeleníti meg: megjelenését humoros gesztusai és hatalmas burleszkfilmekbe illő esései (a holdon, az oroszlánon, Pyramus holttestén bucskázik át) teszik még nevetségesebbé. Az erdei próbán és az előadás alatt Dudás színészi játékával többször érzékelteti, hogy nem akarja a szerepét átélni, eljátszani – számára ez csak egy kínos kötelesség. Viselkedésével a mesteremberek amatőr színészi voltát domborítja ki. Többször kilép a szerepéből: egyszer például – mintegy bosszúból – felrúgja a holdat játszó társát. A jelenetben Pyramus, a hős lovag is karikírozva jelenik meg: a (folyamatosan táncoló) falon lévő résen nemes egyszerűséggel átrángatja a szerelmét. A halála is groteszk és nevetségés: a kardját akarja az övébe visszadugni, de helyette hasba szúrja magát. A halott Pyramus is kilép a szerepéből: felül és átadja a tört kedvesének, aki öngyilkos lesz.

Kempnél a Pyramus és Thysbé jelenet egyenesen egy Rómeó és Júlia paródiává lényegül át. A gólyalábakon járó Júlia és a pöttöm Rómeó groteszk jelenetének létjogosultságát az a tény is alátámasztja, hogy Shakespeare egy időben dolgozott a két művön és az irodalomtörténészek szerint a Pyramus és Thysbé történet végső soron a Rómeó és Júlia történet paródiájaként is olvasható.⁷⁹ A táncszínpadon ennek megvalósulását egy különös erkélyjelenetben láthatjuk, amikor is Rómeó egy rögtönzött kötélhágcsón kényszerül felmászni az órási Júliára, hogy csókot váltson szerelmével. A két öngyilkos szerelmes⁸⁰ végső egymásra hanyatlása szintén nem nélkülözi a humort: a Rómeó és Júlia balettverziók gyakori zárójelenetére utal ironikusan.⁸¹

A mesteremberek amatőrségének bemutatásában is a komikum dominál. A derék mesteremberek minduntalan kiesnek a szerepükből: a bohóc orrot viselő Hold „produkciója” bemutatása után önelégülten mosolyog, és kikacsint a közönség felé, majd jól láthatóan int a színpadról az Oroszlánnak: így adva meg a jelet neki a belépőre. Az erdőt megjelenítő (bohócorros) mesterember sem különb: rendíthetetlenül menetelve a színpadon nekimasírozik a falnak, máskor elfáradván a színpadon való ácsorgásban leengedi a kezében lévő faág díszletet. Az oroszlán pedig késve kapcsol, a karddöfés után elfelejt meghalni. A jelenet még számtalan egyéb humoros elembe bővelkedik.⁸²

Vámos magyar viszonyokra adaptált (Matróz csárda, Pannonhalma közelében) mesterjelenete szintén bővelkedik a humoros részekben.⁸³ A szüleivel autózó Thysbe a csárda parkolójában (?) ismerkedik meg a kerékpáros Pyramus-szal. Azonban a szülők elutasítják a fiú közeledését, a lányt beültetik az autóba és elviharzanak. Pyramus kétségbeesetten teker az egyre távolodó autó után, de végül lemarad és balesetet szenved. A lány közben elszökik a szüleitől, útközben azonban találkozik egy alakkal, aki erőszakot tesz rajta. Közben a begipszelt Pyramus megtalálja Thisbe kendőjét, bánatában leszakít egy mérges gombát és meghal. Később az öngyilkosság hasonló formáját választja kedvese is. Ebben a verzióban a falnak nincs szerepe, csak funkciója. Háttérként

⁷⁸ Lawson, 2012.

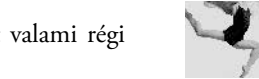
⁷⁹ Géher, 1991. 124.

⁸⁰ Pyramus felakasztja, Júlia pedig leszúrja magát.

⁸¹ Hasonló elem: Júlia a balerinákat utánozva groteszk lábemeléseket végez.

⁸² Például az oroszlán idomított kutyaként viselkedik: minduntalan visszahozza Júliának az elhagyott kendőt. Pyramus pedig – rajzfilmszerű jelenet! – még az oroszlán szájába is belenéz, hogy vajon ott van-e a kedvese.

⁸³ A bázei ősbemutatón a jelenet tiroli környezetben, bórnaprágos alpesi mesteremberekkel került színre. Weiss, 1996. 20.



a helyszín változását illusztrálja: „görgőkön iszkol előre a háttérfüggöny (...) mint valami régi Chaplin filmben.” Az egész jelenet tónusa könnyed és mulatságos.⁸⁴

A vizsgált művek között talán a Maillot-féle mesterjelenet reflektál a legrészletesebben az eredeti szövegre. Már a mesteremberek erdei próbája is egy alaposan kidolgozott, hangsúlyos rész, ahol hatásos hangeffektakkal, látványos pantomimmel humorban bővelkedő rész láthatunk. Maga a bemutató – pantomimmel és beszéddel megjelenített – története itt is a Rómeó és Júlia forgatókönyvét követi: a jelenet Pyramus és Thysbe groteszk születésével és az egymás ellen ágáló két ellenséges család bemutatásával veszi kezdetét. A gyermekek egymás nevét kiáltva jönnek a világra, a szülők pofonokat osztva, fülüket ráncigálva elválasztják egymástól őket.⁸⁵ A humor egyik forrását ebben az esetben is a mesterek amatőr színészi játékának kicsúfolása jelenti. Már az előadást megnyitó Vackor is nyárfalevélként remegve konferálja fel a műsorszámot s az egész műsort végig izgulja, rettegi. A Hold és az Erdő pedig összeszólalkoznak a színpadon. Pyramus szintén kiesik a szerepéből: összeomlik a fellépés okozta sokk alatt és a földre borulva, zokogva hisztizik. Később Pyramus-t az oroszlán megölése után gyerekes öröm keríti hatalmába a színpadon, ám Vackor emlékezteti a szerepére: most szomorkodnia kellene Thysbe miatt. Külön érdekessége ennek a feldolgozásnak, hogy itt a mesteremberek színházi kulisszái mögé is beláthatunk: Thysbe az ujján számolja mikor jön a belépője.

Vígjátéki elemek jellemzik az oroszlánnal való viaskodást (ami az ironikus aláfestő zene hatására inkább egy bikaviadalra emlékeztet) és a szerelmesek halálát is.⁸⁶ Természetesen a burleszkfilmekbe illő hatalmas esések sem maradhatnak el.⁸⁷

Hasonló tendenciák figyelhetők meg az NDK-koreográfusok (Wandtke, Inge Berg-Peters) munkáiban is.⁸⁸

A dualista értelmezés

A Szentivánéji álom recepciójának a második jelentős állomását a dualista értelmezési mód jelenti.⁸⁹ E felfogásban a shakespeare-i műnek két témája van: a felszínen egy bájos tündérmese, amely mögött azonban egy komoly, a szerelem két stádiumáról szóló filozófiai üzenet olvasható ki. Azaz: az ifjúság hóbortos szerelemfelfogása (lázás párkeresés, az örült szerelmesek) és a megállapodott életkor szerelem-értelmezése (házasság, a józan, megfontolt Theseus) kerül bemutatásra a

⁸⁴ Weiss, 1996. 21. Ugyanez mondható el a Coincidence produkciójáról is: már a (mai öltözetet viselő) mesteremberek próbája is bővelkedik a komikus elemekben. Kézilámpával történő bevonulásuk kissé Hófehérke törpéinek menetére emlékeztet. A próba során Vackor egy szigorú kiképzőtisztként viselkedik: nagyokat dobant, egy-egy rosszul sikerült jelenet után kezébe temeti arcát, flörtöl a női „mesterekkel” stb. Az egész jelenet szinte a táncpróbák hangulatát idézi: részletesen ki van dolgozva az alkotás folyamata a mélypontoktól, a kétségbeeséstől (az amatőr színészek összeomlanak, mert nem tudják utánozni Vackor mozdulatait), a dühös letolásoktól kezdve a közös sikerig, mely során a mester pontról pontra kiigazítja, aprólékosan csiszolja a mozdulatokat. A mesterjelenet tovább építkezik a komikus elemekkel. Ebben a verzióban egy folyamatosan mozgó falat láthatunk, amely először elválasztja, ellöki egymástól a szerelmeseket, majd rácsap a rébe nyúló Pyramus kezére. A fal adja a szerelmesek kezébe az öngyilkos fegyvert, Thysbe (akit itt is férfi alakít) a fal résén át pillantja meg szerelme holttestét. Humoros a szteppelő hold, lámpással a kezében, és a prémekbe öltözött barátságos, tréfás oroszlán is, aki egy vidám zenére lejt mókás táncát. A jelenet csúcspontját a játékpisztollyal elkövetett öngyilkosság jelenti.

⁸⁵ A szentivánéji álom eredeti szövegében is van utalás a két hős szüleire: Ösztövért Thisbé anyját, Üstfoltozó Pyramus apját, Vackor pedig Thisbé apját játssza.

⁸⁶ Thysbének nem a sálját, hanem a szoknyáját ragadja el az oroszlán. Thysbe nem leszúrja magát, hanem a halott kedves kezével megfojtja magát. Itt egyébként ismét kiesik a szerepéből Dudás: a halálból feltámad egy kis időre, hogy a lábát hatásosan keresztbe tegye. Ezután a színpadon feléled a halott oroszlán és leszúrja magát, majd példáját a hold és az erdő is követi.

⁸⁷ Például egy alkalommal a Hold vágódik el a színpadon. Vackor felsegíti, miközben a Hold folyamatosan szapulja.

⁸⁸ „a mesteremberek ripacsjelenetei.” Kirstein, 1988. 39. „a mesterembereknél néhány kedves gag, de nem sikerült létrehozni egy igazi nyers, shakespeare-i tréfát.” Gommlich, 1988. 46.

⁸⁹ Részletes ismertetés: Szenczi, 1989. 131–134. Vö. Gyulai, 1864., Charlton, 1938. Kosztolányi Theseus értelmezése: Kosztolányi, 1978a 73–74.



Szentivánéji álomban. Ez az olvasat hatott a legkevésbé a táncszínpadon, azonban némi nyoma a művek bizonyos részleteiben felfedezhető. Néhány elemző Balanchine⁹⁰ és Seregi⁹¹ koreográfiáját ebben a keretben (is) értelmezte.

A modern értelmezés

Jóval fontosabbnak tekinthető a Szentivánéji álom recepciójának harmadik típusa, amelyet modern értelmezési módnak nevezhetünk. Ennek az olvasatnak alapvetően háromféle csoportját különíthetjük el. Az egyik válfaja a marxista, (szocialista) realista értelmezés volt.⁹² A szovjet irodalompolitika mintegy „vörösrre festette” Shakespeare-t: saját ideológiai céljaira igyekezett felhasználni a hatalmas oeuvre-t. Ezért a shakespeare-i művek ajánlatos értelmezési módjaivá azok az olvasatok váltak, amelyek a drámák történelmi optimizmusát, a néphez közel álló nyelvezetét, a cselekvőképes, azonosulásra alkalmas hőseit és Shakespeare népi, népies jegyeit hangsúlyozták.⁹³ Ennek megfelelően a Szentivánéji álomban – a szerelmesek figuráját állítva a középpontba – a reneszánsz szerelem (Hermia, Lysander) és feudális szerelem (Hermia, Demetrius) szembenállásnak kifejeződését, a társadalmi csoportok, a „régis és az új szemlélet összeütközését” tartotta a mű lényegének.⁹⁴

A modern megközelítés második csoportját szociológiai szempontú értelmezésnek nevezem, mert a mű társadalmi mondanivalójára összpontosít. Ez a népies, folklorista értelmezés a shakespeare-i műben a korabeli paraszti közösség hiedelmeinek, szokásainak bemutatására fókuszál. Ezen olvasat szerint Shakespeare ebben a művében kivételesen nem egy eredeti művet dolgozott át, hanem „igazán mélyre...a helyi folklórba markolt.”⁹⁵ A májusünnep, a Szent Iván-éj, a falusi farsang,⁹⁶ misztériumjáték,⁹⁷ és a tündérek által kicsérélt gyerek hiedelmeinek⁹⁸ együttes emlegetése mind erre utal a darabban. Titánia, Oberon és Puck alakjával az ősi pogány germán és kelta

⁹⁰ Arlene Croce szerint például a második felvonás egyik célja annak megmutatása, hogy az éjszakai zavarodottság után a fiatalos érzelmek újra feltöltődtek, helyreállítottak. Croce, 1982. 355. Jack Anderson úgy vélekedik, hogy a 2. felvonás divertissement-je a háborítatlan (fennkölt) szerelmi érzés megjelenítését szolgálja (szemben az első felvonásban megjelenő őriült, szenvedélyes szerelmmel). Mivel Balanchine nem a balettkar táncával zárja a felvonást, hanem visszahozza a szerelmes párokat, ezzel azt jelzi, hogy ez a fajta nemes szerelmi érzés az emberek számára is elérhető, elképzelhető. Anderson, 1977. 75.

⁹¹ „Benne a kamaszfútottság őszinte, de bumfordi lelkesültsége, – a színpadon az athéni szerelmespárok történetében jelenik meg – és benne van az érett életvársi szerelem is, melynek szép példája Oberon és Titánia”...Molnár, 1989. 12. 29.

⁹² A kezdeti időszakban a szocialista realista felfogás még a tündéreket is száműzte volna a műből: „(Major Tamás). Kijelentette, hogy nem szabad tündérmesének játszani; ez csak azoknak lehet az érdeke, akik a földről el akarják vinni az embereket. Realista színházat kell csinálni, amely egyrészt harc az elvont művészet ellen, illetve a jelszavak szajkózása ellen.” (Jegyzőkönyv a Nemzeti Színház társulati üléséről. Budapest, 1948. augusztus 23.) Székely, 2005. 303. (Major későbbi /1960/ rendezésében már szerepeltek tündérek is.) A Kádár-korszak Szentivánéj-értelmezését is általában ez a felfogás jellemezte, aminek politikai okai is voltak: „Európa akkori diktatúrái a nyers, egyértelmű, kegyetlen megkorlátozások után zászlóra tűzik a megbékélés és társadalmi egyetértés jelszavát, a jótét felé veszik az irányt olyannyira, hogy még a negyven évvel ezelőtt leírt jambusokból is csak az emberi boldogságot, a friss, fiatal érzéseket ajánlatos kiolvasni. Kerülni kell a komplikációkat, a gyanús, válság talajából kinőtt, ellentmondásokat önmagában cipelő művészeti jelenségek mélyértelmű elemzését. A legjobb mindenben csak a jót észrevenni, még ha köztudott is, hogy az egész hazugságra épül.” Kútszegi, 1996/97. 33.

⁹³ Nagy, 2004. 148.

⁹⁴ Ezt a nézetet képviselte például Anyiksz, Senczi Miklós. Senczi, 1989. 134–141.

⁹⁵ Cs. Szabó. 1984. 35. Vö. „a mesteremberek kitűnő összjátéka és pantomimje, földet dübörögtető folklórja.” Mátyai, 1990. 6.

⁹⁶ „a falusi mimusok farsangkor gyakran számárfejet viseltek bolondozás közben.” Cs. Szabó. 1984. 44.

⁹⁷ „Alighanem távoli visszhang a misztériumjátékokból Zuboly tanakodása az álszakállról: »vagy szalmaszín szakállal adom, vagy narancsszín szakállal, vagy tulipános szakállal, vagy francoronaszín szakállal, vagy csupa sárgával«” Cs. Szabó. 1984. A 23.

⁹⁸ A changeling motívumról lásd: Kott, 1993. 43., Ruttka, 2000. 47.



hitvilág és az 1594. évi katasztrofális esőzéssel kapcsolatos népi hiedelmek, a titkos természeti hatalmak tisztelete kerülnek megidézésre.⁹⁹

Ez az értelmezés a táncművészetre is gyakorolt némi hatást, hiszen Eck és Seregi műveiben bizonyos fokig kimutatható ez a megközelítés. Eck egy és negyed órás változatában (1982) a magyar szentiváni szokások és azok lényegének (a szerelemvarázslásnak és a jóslásnak) a bemutatása áll, amelyet a műsorfüzet erre vonatkozó – Dömötör Tekla néprajzkutatótól származó – sorai is megerősítenek.¹⁰⁰ A népi kultúra középpontba állítására utal a koreográfia („rusztikus népi hangvételű táncmű”) keretjátéka is: „Shakespeare szerelmespárjainak viszontagságai és Puck tréfás üzelmei egy múltbéli, vidám, bumfordi paraszti közösség szentivánéji szerelemvarázsló népi játékaként elevenednek meg.” Ugyanerre utalhat az a tény is, hogy a műben a tündérek és Puck nem kulcsfigura;¹⁰¹ a koreográfus egyértelműen mesteremberekre és a mesterjelenetre fókuszál.¹⁰² A műben érvényesülhetett Kott és Brook hatása is, azonban mivel az előadásról felvétel nem maradt az utókorra, így ennek mértékéről csak találgathatunk.¹⁰³

Jóval egyértelműbb hatás mutatható ki a Seregi-műben a szociológia értelmezés megjelenését illetően. Pór Anna szerint Cs. Szabó László tanulmányának élménye bukkan fel a koreográfiában: „mint korábban Zeffirelli [ti. a Rómeó és Júlia esetében], ezúttal ez a tanulmány ihlette meg Seregit.”¹⁰⁴ A koreográfust a darab keletkezési ideje, a reneszánsz korának bemutatása vonzza.¹⁰⁵ Így a táncműben a néphagyományok és a pogány rítusok bemutatása lesz a darab egyik fontos rétege: a szentivánéji tűzgrás mellett a nász néppel való közös mulatozás válik hangsúlyos elemmé: „a kis dobogó tetején a párok vetélkedve jelzik, hogy ebben a feudális-paternalista viszonyban a nép és az uraság együtt tudott mulatni, még nem mélyült el köztük a kulturális szakadék.”¹⁰⁶ Zubolyból energiával teli, bumfordi reneszánsz plebejusembert, színpadszervezőt, rendezőt, fókuszfigurát alakít Seregi. A mesteremberek – akik „a rozsdás-barnás-sárgás színeikkel mintha egyenesen P. Brueghel valamelyik zsánerképéről léptek volna a színpadra” – a hórihorgas Ösztövé, a vehemens Vackor, az izgága, kis Dudás, a mókás kedvű Gyalu által a reneszánsz kézműves céhek miszté-

⁹⁹ Cs. Szabó Titánia alakját Dianával, végső soron pedig a Földanyával (Magna Mater) azonosítja. Oberon a germán mondakörből eredezteteti (Alberich, a Rajna-kincs elrablója, gonosz Nibelung gnóm), amely az ófranciában Auberon alakban élt tovább. Cs. Szabó. 1984. 43., Székely, 2001. 99–100., Senczi, 1989. 127–128. Kott egy másik lehetséges eredetre is utal: a tündérek nem a kelta, hanem a skót folklórból kerültek a darabba, hanem Ovidius Átváltozások című munkájából. Kott, 1993. 46. Kott szerint Puck alakja is antik eredetű (Kozmosz démon). Kott, 1984. 90–91. Hermann szerint többféle mítosz is megtalálható a műben: a kelta természetmítoszok és Ovidius mellett a szerelmesek alakja Cardenio és Celine történetére (Cervantes Don Quijote) vezethető vissza. Hermann, 1970.

¹⁰⁰ Gelencsér, 1982.

¹⁰¹ „a csínytevő, mindenre kapható Puck helyett a tudására büszke, hetyke figura jelent meg. Tánc, mozdulatai a Carmina Burana kocsmárosné figuráját idézték fel.” Fonay, 1982.

¹⁰² Kaán, 1982. 4. Vö. „Egyébként a történet követi a shakespeare-i főcselekményt. Azzal a különbséggel, hogy keretbe foglalom, amely erőteljesen kötődik az Európa-szerte ismert népszokásokhoz. Egy faluban a fiatalok kiröppennek a közeli erdőbe, s ahogy kiosztják egymás közt a szerepeket, az már az alapszituáció. Vagyis elkezdnek játszani.” Wallinger, 1982. 3. vö. Névtelen, 1982. a 4.

¹⁰³ Erre utalhat, hogy a koreográfiában érvényesült a szerepösszevonás elve: ugyanaz a táncos jelenítette meg Theseust és Oberont illetve Hippolytát és Titániát. Névtelen, 1982 b 3. Többféle muzsika is szerepelt a darabban: a klasszikus muzsika (Mendelsshon) mellett „van benne néma taktusokra és zörejekre építkező tánc is.” Wallinger, 1982. 3. Más-más mozgásrendszer, táncnyelv jellemezte a tündéreket, a mesterembereket és a szerelmeseket. Fonay, 1982. Még kevesebbet tudunk Eck korábbi Szentivánéji balettbetétjeiről (1970), amelyet Dobai Vilmos kotti ihletettséggel rendezéséhez koreografált. Futaky, 1970. A színházi kritikák közül egyedül Spiró tudósít róla: „A nem túl gyors iramú előadás hosszadalmas balettbetéttel záródik, amely valószínűleg a darab érzékiségét hivatott megjeleníteni, ez a kísérlet azonban sikerületlen marad. A darab közepén talán több értelme lett volna. A másik betét, amikor Titániát altatják el a tündérnő-szolgái, sokkal jobban sikerült. A koreográfiát Eck Imre tervezte megszokott stílusában, amely azonban kissé önkényesnek hat a shakespeare-i közegben.” Spiró, 1985.

¹⁰⁴ Pór, 1990. 3.

¹⁰⁵ Pór, 1990. 1.

¹⁰⁶ Pór, 1990. 5.



riumjátékainak légkörét akarja megjeleníteni a koreográfus.¹⁰⁷ Ezt a népi hatást a 16. sz-i angol népi dallamok és a Rómeó és Júlia sűgópéldányából előkerült ének (Rózsadal) alkalmazása még hatásosabbá teszi.¹⁰⁸

A modern értelmezés harmadik csoportját filozófiai megközelítésnek nevezhetjük. Ezekben az elemzésekben a Szentivánéji álom újplatonista motívumainak bemutatása kerül a középpontba.¹⁰⁹ A filozófiai összefüggések azonban nem gyakorolnak hatást a tánc művészetére, hiszen – Jeanne Cohen, amerikai táncörténelem szavaival élve – minden koreográfus nehéznek találja, hogy táncot komponáljon Kant kategorikus imperatívuszáról. Így tehát érthető, hogy a Szentivánéji álom neoplatonikus motívumait felvonultató táncművek sem születtek meg...¹¹⁰

A legnépszerűbb modern olvasat: a lélektani értelmezés

A modern interpretáció minden bizonnyal legnagyobb hatású irányzatának a pszichológiai, lélektani szempontú értelmezés tekinthető. Ezek közül bizonyos próbálkozások a Szentivánéji álom és az elidegenedés motívumának összekapcsolására irányultak,¹¹¹ azonban ezek a koreográfiái kísérletek művészi zsákutcának bizonyultak.¹¹²

Annál jelentősebbnek mondható az elfojtásokra fókuszáló modern értelmezés, amely szerint a darab fő mondanivalója a szexuális mélyréteg elemzése volna. Ez a Freudra, Jung-ra visszamenő olvasat a darabban sokféle irányt („szülő-gyerek komplexusoktól a pedofiliáig, a homoszexualitásig, promiszkuításig”) azonosíthat.¹¹³ E teória koncepciószerű megfogalmazása a hatvanas években ment végbe a neves lengyel irodalmár, Jan Kott jóvoltából,¹¹⁴ aki saját teóriáját elsősorban a mar-

¹⁰⁷ Pór, 1990. 1., 5., Major, 1990. 4–5., Molnár Gál, 1990. 9. „[Zubolyból] pedig szinte főszereplőt csinál, (...): így Zuboly nemcsak a mesteremberek mindenese, de a társulaté is, amely előadja a szentivánéji komédiát.” S.I., é.n. 18. „Egyébként ő az egész darab mindenese, a produkció tótumfaktuma.” Körtvélyes, 1989. Shakespeare-nál a darab fő szervezője Vackor „a darab középpontjába a mesterembereket és Zubolyt tette. A művészt, aki örökké alkotói lázban ég.” Fuchs, 1990. „Seregi főszereplője Zuboly. Seregi álmát Zuboly álmodja meg.” Kútszegi, 1996/97. 34.

¹⁰⁸ Major, 1990. 5., Kővágó, 1993. „A mesteremberek kedvesen naív jeleneteihez viszont maga Seregi társított angol reneszánsz muzsikát, evvel is felerősítve hőseinek hangúlyozottan népi figuráját.” Körtvélyes, 1989.

¹⁰⁹ Kott, 1984. 87., Nyúl, 1998. Spiró szerint azonban a „szerepösszevonásnak az elemzők által gyakran emlegetett platonizmushoz, neoplatonizmushoz köze nem lehet: ha nincs ideális alapváltozat, annak nem ideális reflexei sem lehetnek; ha nincs abszolút jó, abszolút rossz sem lehetséges; filozófiai konstrukciókat Shakespeare dramaturgiájára vetíteni meddő vállalkozás.” Spiró, 1997. 185.

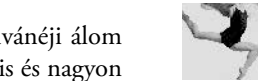
¹¹⁰ Maác, 1992–1993. 39.

¹¹¹ Példaként Tom Schilling verziója említhető, amelyben a társadalom elidegenedett figuráit (a perverz építőmunkás, a huligán, a bukósakos rosszfiú, a családi viszályokban lelkiileg megsérült gyerekek, a züllött szülők) és az „elidegenedés valamilyen formáját” jeleníti meg. Oberon és Titánia, a tökéletes világ képviselői szörnyülködve és iszonyattal szemlélik a modern ember züllöttségét, elidegenedését. Ezért beavatkoznak az emberek életében, aminek hatására az emberek élete jó irányba változik: „a rossz fiúk megjámborulnak, a szülők megbékélnek a vásott fiúkkal, a szerelmesek pedig egymás karjaiba hullanak.” A szereplők „elgondolkozva mutatnak katartikus indulatokat” és érezhetővé válik bennük a változásra való készség. Részletesen lásd: Eberhard–Gommlisch, 1981., Fuchs, 1983., Maác, 1992–93. 48. A tündérek Schilling verziójában is eltérnek a hagyományos ábrázolástól: pl. az erdőben a tündérek agyonvernek egy bűnös házaspárt, a tündérek nem szép, inkább torz lények.

¹¹² Fuchs Livia a mű megtekintését szörnyű megrázkódtatásként értékelte. A művet rettenetesnek nevezte, amelyben a koreográfus ismét „mozgás-közhelyeket mutatott”, „klasszikus és dzsesszes stílus erőltetett keverékét, az erőszak és a nemiség unalomig ismételt sablonjait.” A Berndt Köllinger-féle librettó nagyon meghúzta a történetet: csak a helyszínt, a tündérkirály-párt és a párok cseréberéjének motívumát hagyta meg. „De hogy miért kellett ehhez Oberon és Titánia, s egyáltalán Shakespeare neve? Rejtély.” Fuchs, 1983. 37.

¹¹³ Major, 2005. 39.

¹¹⁴ A Kortársunk Shakespeare című kötet első megjelenése 1965-ben volt, a magyar fordítás pedig 1970-ben látott napvilágot. Kott részletes életművét lásd: Király, 1993. Megjegyzés: Shakespeare nyelvezetét általánosságban elemezvén már Szerb Antal is felfigyelt arra a tényre, hogy az avoni hatyú „stílus tudatalatti mélységekből táplálkozik, szavai elkerülhetetlenül magukkal hoznak valamit a lélek pincéinek mocskából és sötétjéből.” Szerb, 1989. 278.



xista Shakespeare-értelmezéssel szemben alkotta meg.¹¹⁵ Véleménye szerint a Szentivánéji álom „a legerotikusabb Shakespeare darab. (...) A mű nagyon szókimondó, nagyon brutális és nagyon szenvedélyes darab.”¹¹⁶

Kott teóriájának a színházi gyakorlatba való átültetésére több rendező (pl. John D. Hancock, 1967, Ariane Mnouchkine, 1968)¹¹⁷ vállalkozott, ám a legnagyobb hatású verziót Peter Brook (Royal Shakespeare Company, 1970)¹¹⁸ hozta létre, aki a darabot minden misztikusságtól igyekezett megfosztani. Ezért minimáldíszlettel (egy két ajtóval ellátott, fehér falú szoba, doboz)¹¹⁹ vitte színre, így akarván „elkerülni a viktoriánus és a baletthagyománnyal való kapcsolatot.”¹²⁰ A mennyezetről trapéz és kötelek lógtak le, amelyeken a tündérek közlekedtek. A függöny nélküli fehér doboz-színpad előtt egy hatalmas piros toll volt felfüggesztve: az előadás elején még író tollnak tűnik; később nászágyként szolgál.¹²¹ A varázslatos erdő hatalmas drótkercsek képviselték, amelyeket a tündérek horgászbotokon dobtak le a korlától.¹²² Az előadás alatt végig éles világítás volt – az éjszakai jelenetek alatt is.¹²³

A darabot állandóan színészi kiszólások tarkították, a végén pedig a színészek kezet fogtak a közönséggel. Brook értelmezése úttörő rendezésnek bizonyult: számtalan színházi rendezés született meg nyomában. 1972-ban hazánkban is vendégszerepelt a Brook-féle társulat és bemutatásra került a Szentivánéji álom is.¹²⁴

A gonosz és ledér tündérek

Ez a modern felfogás természetesen a táncszínpadra is begyűrűzött és a kotti, brooki értelmezés hatása számos külföldi (John Neumeier, 1977, Lindsay Kemp, 1984, Jean-Christophe Maillot, 2005) és hazai koreográfiában (Seregi László, 1989, Juronics Tamás, 2004, részlegesen: Gyulai Júlia, 2012, Kozma Attila, 2014) megjelent. Hogyan mutathatók ki ezek a közvetlen (olykor közvetett) impulzusok?

Elgondolásom szerint ezek a momentumok részben a tündérek megjelenítésében érhetőek tetten a táncművekben. Mielőtt azonban érvelésemet részletesen bemutatnám érdemes egy kicsit közelebbről megvizsgálni Kott tündérekről való értelmezését. A lengyel irodalomtörténész vélekedése szerint ui. a Szentivánéji álom tündérei – a hagyományos felfogástól eltérően – alapvetően gonoszak és ördögiek. Az erdőben valójában lidércek tanyáznak, ahol minden olyan dolog megta-

¹¹⁵ Ti. Kott „kétségbe vonta azt a kommunista elgondolást, hogy Shakespeare drámái az emberiségről alkotott pozitív képet erősítik meg.” Nagy, 2004. 153.

¹¹⁶ Kott, 1970. 255., 259.

¹¹⁷ Lewis, 1969., Singleton, 1986. 63–89.

¹¹⁸ Lengyel, 1999. 375–376., Brook, 1999. 251–527.

¹¹⁹ „Kocka alakú, fehér tornaterem, tűzoltólépcsővel a két szélén, körben vaskorlát, amelyről a szereplők, ha nincs éppen jelenésük, lenéznek a mélybe, mint gyári munkafelügyelők vagy börtönőrök.” Cs. Szabó, 1987. 179., M. Lázár, 1973. 88. Seregi szerint: „akár egy leeresztett uszoda.” Kaán, 2005. 156. Koltai szerint: „klinika, tornaterem, tudományos kutatólaboratórium, frissen meszelt szoba.” Koltai, 1976. 193. Egyébként ez a motívum Kozma koreográfiájában is felbukkan: az éppen nem szereplő táncosok a színpad szélén, vagy a keret-díszlet mögött állnak és onnan nézik a táncolókat.

¹²⁰ Imre, 2014. 94.

¹²¹ M. Lázár, 1973. 88., Koltai, 1976. 193.

¹²² Később ezek „tekeregő” óriáskigyóvá változnak: Hermia álmának freudi jelképeivé válnak. Cs. Szabó, 1987. 179. Nemcsak lombháló, festett vászon hitheteli el a nézővel az athéni erdő illúzióját, hanem bármi: „A vászon, a deszka, a lombháló éppúgy nem erdő, mint a spirál (...) a spirál is lehet erdő, ha elhiszük, hogy az.” Koltai, 1976. 195.

¹²³ Cs. Szabó, 1987. 179., M. Lázár, 1973. 88. Seregi véleménye eltér ettől: „Brook nem használt világítást, mindössze, ha egy huszonötös égő pislogott.” Kaán, 2005. 156.

¹²⁴ Később számos emblemikus rendezés is született Brook jegyében: Dobai Vilmos (1970, Pécs), Ács János (1980, Kaposvár), Marton László (1983, Pesti Színház), Csányi János (1994, Bárka), Gothár Péter (1994, Katona József Színház) Az előadások kritikái (Kállai, 1995. kivételével) a Színházi Adattárban fellelhetők, ezért itt nem közölöm. A Szentivánéji álom magyar fordításairól (Arany János, Eörsi István, Csányi János, Emőd György, Nádasy Ádám) lásd: Ruttkay, 2000. Minier, 2000. Cs. Szabó, 1984.



lálható, ami a gonosz praktikáik műveléséhez szükséges: „Kettősnyelvű pettyes kígyók, Tüskedisz-nók, innen el; Félre undok poc, vakondok, Asszonyunkhoz ne közel!” (II. 2.).¹²⁵ A tündérr királynő négy fő tündére sem angyalszerű, jóságos lény: „fogatlan, nyáladzó, reszketeg vénemberek és vénasszonyok”, hiszen neveik (Babvirág/Borsóhaj, Moly/Éji pille, Pókháló, Mustármag) szintén a boszorkák szerelmi praktikáit idézik.

Brook rendezésében a tündéreket nem nők vagy gyermekek jelenítik meg, hanem markos leányok – egyikük beillene mézáróseleánynek.¹²⁶ Ezek a tündérek már nem holmi tipegő, gügyögő lények, hanem félelmetes, emberfeletti sorsintézők. A tündérek univerzuma „a szemfényvesztő cirkusz világa:” a színészek kínai artistaruhában szerepelnek, trapézokon szállnak.¹²⁷ A tündérek különféle műanyag csöveket lóbálnak, „amelyek hajlékonyan lengenek, suhognak, s ha beléjük fújnak, kísérteties hangot hallatnak – földöntúli hatalmak eszközeként.”¹²⁸

A brooki rendezésben átértelmeződik a tündérek színpadon való megjelenése is: állandó színpadi jelenlétükkel azt sugallták, hogy a láthatatlan tündérvilág folyamatosan jelen van, az emberi világgal párhuzamosan létezik.¹²⁹

Ezek a félelmetes tündérek fokozatosan teret nyertek a koreográfiákban is. Neumeier változatában például a tündérek nem viselnek szárnyakat: kinézetük egészen futurisztikus.¹³⁰ Úszósapkájukban és szoros dresszükben a tündérek „úgy tűnnek fel, mint az úrből érkező, másvilági lények”¹³¹: hirtelen megmerevednek, majd – mintegy láthatatlan parancsnak engedelmessé válnak – elindulnak és különböző mellúszásszerű, evező mozgásokat végeznek. Ezek a robotszerű, technicizált élőlényeknek a sejtelen gomolygó füstben – Ligeti monumentális Voluminájának morajló zenéjére – monoton, ismétlődő mozgásukkal a tündéri lét radikális másságát, az embertől való teljes függetlenségét és irántuk érzett közönyét hirdetik.¹³² Ezek a tündérek – a brooki koncepciónak megfelelően – mintegy átszövik az emberi világot: a tündérek a háttérben folyamatosan megjelennek, mozognak, léteznek a színpadon. Mintegy a saját világukat élik az emberi történésektől teljesen függetlenül. A hosszú arabeszkkel jellemezhető tündérek közül egyedül Puck mozgása tér el; természete révén jóval élénkebb, ezért más táncnyelvet követ.¹³³

A muzsika jól illik a titokzatos erdőt megjelenítő erdei éjszaka / hajnal titokzatos zsongásához is.¹³⁴ Ebben a tündérvilágban más az idő fogalma, az emberitől teljesen eltérő időérzékelés működik, amelyet „súlytalan járásfajták, dobó-, mászó- és siklómozdulatok” érzékeltetnek.¹³⁵

¹²⁵ „Ki férget ölni pézsmák bimbain / Ki böregérel víni szárnyakért, (...) El, szövő pók, itt ne járj, / Hosszulábu nagy kaszás; / Félre, dúgó éjbogár, / Csiga, féreg, minden más.” A kígyóra és a sünnre vonatkozó sorokat a főszövegben már idézésre kerültek.

¹²⁶ Cs. Szabó, 1987. 179.

¹²⁷ Brooknak azért tetszett a kínai akrobaták hosszú selyemruhája, mert teljesen eltakarta a testüket és így az általuk bemutatott varázslatok természetességét sugallta. Ez pedig nagyon hasonlított az általa elképzelt tündérek viselkedésére. („A kínai akrobaták hosszú, lebegő selymekbe burkolóznak és trükkjeiket olyan ügyességgel és gyorsasággal végzik, hogy az az érzésünk: a világ legtermészetesebb dolga, hogy tányérokkal zsonglórkodnak avagy gólyalábakon járnak. Peternek roppant tetszett ezeknek az akrobatáknak a bemutatója, amelynek sajtóságos atmoszférája messze eltávolodott a nézők fizikai valóságától.”) Kane, 1984. 92.

¹²⁸ Koltai, 1976. 190–191.

¹²⁹ „Ha a szellemek mindenhol jelen vannak, akkor – úgy gondoltuk – nem szabad jelenlétüket csak a tündérlenetekre korlátozni. Ott lehetnek olyankor is, amikor a szerelmesek számára le kell engedni a zsinórpadról a fákat, vagy be kell hozni a kézművesek kellékeit és a hangkulisszák megjelenítésére is felhasználhatjuk őket. Audio-vizuálisoknak neveztük el őket.” Kane, 1984. 93.

¹³⁰ Kogler, 1977. 50. Neumeierrel kapcsolatban Kott hatására Pór Anna utal. Pór, 1990. 1.

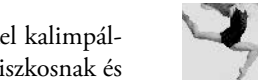
¹³¹ Nádas, 1983. 38.

¹³² Az úszósapkás kosztüm és a mozgások Ashton híres darabját a Monotóniákat (1965, 1966) idézik. Kogler, 1977. 49. A díszlet, a szcenika akár Cranko hatását is tükrözheti: hiszen Cranko A pagodák hercege című koreográfiájában erőteljesen alkalmazta a füstöt és a mozgatható díszleteket. Maác, 1980. 29.

¹³³ Hersin, 1982.

¹³⁴ Maác, 1980. 29.

¹³⁵ Wendland, 1978. 27. A kritikus szerint a neumeieri tündérszín Alwin Nikolais kinetikus táncszínházára hasonlít. Más szerző Roland Petit hatásokat sejt a műben. Lőrinc, 1982.



Kemp verziójában sincs szárnya a tündéreknél: legfeljebb ironikusan a kezeikkel kalimpálnak időnként –, repülést imitálva. Torz pófájú, nagyorrú, lapátfülű, borzas hajú, – piszkosnak és ápolatlannak tűnő – visszataszító lények. Buja gnómok, akik a bennük minduntalan tomboló féktelen párzási szenvedélyről félreérthetetlen mozdulatokkal tesznek tanúbizonyságot.

Maillot tündérei szintén szárny nélküliek, zöldes-feketés, pöttyös jelmezben, szoknyában – jelennek meg a színpadon és egy fantasztikus film szereplőjéhez hasonlóan néznek ki. Itt is felbukkan a brooki koncepció: a tündérek a háttérben néha – látszólag céltalanul, az emberi szférában játszó cselekménytől függetlenül – megjelennek a háttérben.

Seregi tündérei sem angyali szárnyas lények: egyik fajtájuk csupa csúszó-mászó, nyálkás szörnyek. Van köztük csiga, madár, rémisztő totem-arc.¹³⁶ Novák János zörej-zenéjének funkciója hasonló a már fent említettekhez: a tündéri lét idegenségét, az emberekkel szembeni közönyét hivatott alátámasztani.¹³⁷

Az elfojtásokra koncentráló modern olvasat Puck megítélésben is radikálisan különbözik a hagyományos értelmezéstől. Kott szerint ez a Puck korántsem a Grimm mesék kedves koboldja, nem kedélyes krampusz, hanem egy morkoláb, egy lidérc, egy gonosz ördögi figura. Puck egy nem nélküli, kortalan, érdek nélkül ártó, emberiséget nem ismerő, könnyed szörnyeteg.¹³⁸ Neve valójában az ördög egyik neve, hiszen a Gonoszhoz hasonlóan számtalan élőlény alakját tudja magára öltetni, sőt meg is tud sokszorozódni.¹³⁹ Az egyik legfőbb szórakozása, hogy bosszúságot okoz az embereknek.¹⁴⁰ Irányítja a szereplőket, varázslatával feléleszti bennünk a sötét ösztönöket, majd elbukásuk után kigúnyolja őket. A többi tündér is retteg tőle, ezért becézón szólnak hozzá.¹⁴¹ Brooknál Puck gólyalábakon jár vagy trapézra leng fejjel lefelé.¹⁴² Ez a póza mintegy a feje tetejére állított világot, a bahtyini karnevál, és a Zűrzarvar Fejedelmének (Lord of Misrule) szellemét képviseli. Fürgességét demonstrálандó – lengő trapézokon, hintákon repülve szerzi meg a mágikus virágot.¹⁴³

Ez az átértelmezett figura a koreográfiákban is felbukkan. Puck buja lényként jelenik meg: kunkori farkincája van, csapkodja a tündérek fenekét (Kemp), a indiai fiú körül legyeskedik, hozzádörzsöli a fejét, simogatja a karját és az intim testrészeit (Kemp,¹⁴⁴ Maillot,¹⁴⁵ Juronics), sőt: Helénát is tapogatja (Juronics). Állatias mozdulatsorok is jellemzők rá: néha (Oberonnal együtt) majomszerűen ugrál (Juronics), máskor kutyaként vakarózik (Kemp). Oberonnal együtt egy ismeretlen tündérpáron is kipróbálja a virág bűvös hatását, akik azonnal egymásba szeretnek (Neumeier). Voyeur hajlamai is egészen nyilvánvalóak: élvezettel leselkedik, élénken asszisztál Titánia és a samár nászágyánál (Neumeier, Kemp, Seregi). A kócoszt, a karneváli szellemet idéző póza a táncszínpadon is megjelenik (Neumeier).¹⁴⁶ Csillogó jelmeze (Kemp) önegyensúlyozó járással (segway) való száguldozása (Maillot) fürgességét hivatott szimbolizálni.

¹³⁶ Sereginél vannak Puck-szerű, nagyfülű manók, vidám tündérek is.

¹³⁷ Juronics nem szerepeltet tündéreket.

¹³⁸ Futaky, 1970. 1021.

¹³⁹ „Majd ló leszek, majd kan, majd szörnyü medve/ Majd meg kutyává, tűzzé változom: / S nyérít, ugat, rőfög, dörmög, lobog / Ló, eb, kan, medve, tűz, utánatok.” (III.1.) Kott Puckot az antik Kozmosz démonhoz, a mulatozás istenéből eredezteti. Kott, 1984. 90–91.

¹⁴⁰ „Tévútra csal vándort, s kineveti.” (II.1.)

¹⁴¹ „De ki Hobgoblin, édes Puck néven szólít, segíted.” Puck több szempontból Arielre (A vihar) hasonlít, például sebes, mint a gondolat: „Övet kerítnek negyven perc alatt s föld körül.” (II.1.)

¹⁴² Puck csak az eredeti előadásban járt gólyalábakon: a turnén egy trapézra leng fejjel lefelé. Koltai, 1976. 209.

¹⁴³ Mátrai-Betegh, 1972.

¹⁴⁴ Kempnél Pucknak és az indiai fiúnak kettőse is van, miközben a fiú egy Rimbaud-verssorok (Városok című költemény a Színvázlatok kötetből) által ihletett dalt énekel.

¹⁴⁵ Maillot változatában Oberon és Titánia kibékülésekor Puck és az indiai fiú is egymásra talál és testi kapcsolatot létesítenek egymással.

¹⁴⁶ Lysander szerelmével üldözi Helénát, miközben Puck a háttérben figyelőket, egy fa ágán fejjel lefelé lógván Heléna sapkájával bohóckodik.



Puckban ugyanakkor van valami kegyetlen, ördögi hajlam is: felszítja a nemi vágyat, a buja ösztönöket a szerelmesekben majd zavarodottságukat látván cigánykereket hány örömeiben és kikacagja a megzavarodott fiatalokat.¹⁴⁷ Kozma verziójában szintén Puck manipulálja a szereplők ösztöneit: egy alkalommal még Titániát is elcsábítja,¹⁴⁸ majd a lány-össztánc színben az összes női szereplőt (Titánia, Hippolyta, Hermia, Heléna) megsimogatja, megöleli. A darab végén az összes szereplő – mintegy a vak Sorsnak való kiszolgáltatottságot jelzve – Puck lábához hanyatlik le. Puck ördögi természetére utalhat a kotti elgondolással való hasonlósága is: a gonosz képes önmagát megsokszorozni, ezért egy műben egyszerre több Puck is megjelenhet (Seregi, Vámos).¹⁴⁹

Puck erőszakos és van benne egy jókora adag agresszivitás is, amely még Oberonnal való, legalábbis különös kapcsolatában jelentkezik.¹⁵⁰ Puck kíváncsi természetű lény: hol a szerelmesek ruháit (Juronics), máskor a szemüveget próbálja magára (Neumeier).¹⁵¹

Természetesen a tündérr király sem különb a szolgáinál. Oberon természete szerint gonosz: nem bódító, varázslatos, hanem ördögi álmod („denevérszárnyú álom”) bocsát a szerelmesekre.¹⁵² Az elfojtásokra fókuszáló modern értelmezés hatásai Oberon alakjának megformálásában is tetten érhetők. Ezekben a koreográfiákban Oberon általában macsó, tesztoszterontól duzzadó, erőt sugárzó férfiként jelenik meg, aki – a kritikusok találó megjegyzése szerint – „terminátorszerű misztikus alak,” aki „úgy néz ki, mintha valamelyik mai sci-fi filmből való titokzatos lény lenne” (Vámos, Maillot).¹⁵³ Máskor egy parókás, ízléstelenül kifestett, elhízott, hatalmas bugyogót viselő kegyetlen szörnyeteg, aki hangosan hahotázik a szerelmesek erkölcsi bukásán (Kemp). A tündérr király erősen érzéki lény: testét olykor erős szörzet borítja (Maillot, Juronics), hiányos az öltözete (Maillot), erőteljesen csókolja, tapogatja a tündérr királynő testét (Seregi, Juronics, Maillot). Oberon az ind apród felé is félreérthetetlen érzelmeiket táplál (Maillot, Kemp), az alvó Titánia mellől karjaiba zárva magával a fiút a tündérr király (Kemp) sőt valóságos szexuális ragadozó: mindenkit (Hermia, Heléna, ind apród) az ágyába vonzó szörny, a promiszkuitás képviselője (Juronics).

Kott felfogásában Titánia egy buja, kéjsóvár teremtés, ezért a koreográfiákban már a tündérr királynő külső megjelenése is erre utal: vörös ruha, vörös haj és hiányos öltözet, érzéki ruha (Seregi). Titánia érzékiségét a ruhaként funkcionáló állati prémek is jelezhetik (Juronics). Máskor egy felcícomázott, elhízott, hatalmas testű torz alak (Kemp). Oberonnal vadul (testét harapdálva) szeretkezik. (Maillot). Kott szerint a tündérr királynő nem csupán szolgájának akarja az indiai apródot, hanem testi vonzalmat is táplál iránta.¹⁵⁴ Ez a motívum a koreográfiákban is megjele-

¹⁴⁷ A kempi verzióban Puck a szerelmesek homoerotikus vágyainak felébresztésében segít. „Ő az, aki zsinóron ráncigálja az összes szereplőket, akárcsak Harlekin. Felszabadítja az ösztönöket, és működésbe hozza a világ mechanizmusát. Mozgásba hozza, és egyúttal kigúnyolja.” Kott, 1970. 253

¹⁴⁸ Puck „meztelenül” fekszik a földön, Titánia messzebb áll tőle (a háttérben Oberon), kezében tartva a kobold vörös nadrágját a semmibe réved tekintete. A darab végén az összes szereplő Puck lábához hanyatlik le. Majd felállnak és izgatottan, össze-vissza, céltalanul rohanguál, saját érzéseikkel viaskodva keresik a helyüket az életben. Csak Puck marad nyugodt és rendíthetetlen: állva, ülve, majd fekvő firkézi az eget. Talán a párkapcsolatok törvényszerűségeiről, illékonyágáról elmélkedve már egy új játékon töri a fejét.

¹⁴⁹ „Puck ördög, és ő is meg tud sokszorozódni. Könnyen elképzelhetünk egy olyan előadást, melyben Puckot tükörképeként kísérik ördög hasonmásai.” Kott, 1970. 252. Vámosnál a megkettőzés Puck kettős természetére is utalhat: Puck a démon, Robin a kobold. Weiss, 1996. 20. Vámos tudatosan támaszkodott a kotti értelmezésre: http://fidelio.hu/tanc/2013/07/03/bogarak_es_boszorkanyok_gyorben/

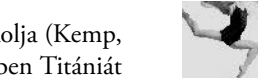
¹⁵⁰ Hersin, 1982. 44.

¹⁵¹ „Óriási ötlet, hogy Heléna szemüveges, s minden bonyodalom abból adódik, hogy elveszti szemüvegét. Puck ui. megtalálja, játékos kedvvel orrára illeszti és attól kezdve csak foltokat lát, varázslata közben ezért cseréli össze a személyeket.” Gelencsér, 1981. 26.

¹⁵² Kott, 1970. 264–265. A shakespeare-i szövegben: „Till o'er their brows death-counterfeiting sleep / With leaden legs and batty wings doth creep” („Míg homlokukra, verdő szárnyon, ólom / Lábbal csúsz a halált utánzó álom.”)

¹⁵³ Jászay, 2005., Weiss, 1995. 20.

¹⁵⁴ Például Titánia Zuboly megjelenése előtt virágokkal díszítette az indiai fiút, ezzel fejezte ki a vágyakozását. Kott, 1993. 43.



nítésre kerül: Titánia az ind apródot simogatja, kényezteti (Maillot), sőt meg is csókolja (Kemp, Maillot).¹⁵⁵ Megváltozik az Oberon és Titánia közötti viszony is: ezekben a művekben Titániát „elfojtott erőszakosság, belső érzékiség” jellemzi.¹⁵⁶ A tündérr királynő teljesen egyenrangú partnerévé válik a tündérr királynak: vad némbor, akinek a hatalmától, üvöltésétől, erejétől, rúgásaitól retteg Puck és olykor a tündérr király is (Maillot, Neumeier). Bizonyos változatok (Kozma) a tündérr párt már minden transzcendenciától megfosztják. Oberon és Titánia egy teljesen mai, átlagos párt alkotnak: eredeti, transzcendens természetükre talán csak a természetre utaló zöldes-barnás jelmezük emlékeztet.

Küzdelem a prédáért

Az elfojtásokat hangsúlyozó modern értelmezés más hangsúlyt ad a Titánia-Oberon vitának is. Itt már nem egy bájos évődés a jelenet, hanem az egók vetélkedése: a peckesen lépdelő, hetyke uralkodók kíméletlen rivalizálását jelenítik meg. Ez a vetélkedés megjelenhet egy – rideg, kimért artistamutatványok mozdulataival megjelenített – lassú, különös birkózásban (Neumeier), vagy egy szenvedélyes, a testiséget a klasszikus tánc nyelvén kifejező mozdulatsorban is (Seregi). Ezekben a feldolgozásokban már szó sincs arról, hogy Oberon és Titánia az ind fiúcska felé csak gondoskodó szülői érzéseket táplálna; éppen ellenkezőleg: a veszekedés az ind apród képében megjelenő zsákmányért való küzdelemről szól, amely egy szenvedélyes, állatias – a prédáért folyó – harc (Maillot, Juronics, Kemp). Olykor valóságos háborúvá fajul a konfliktus, amelyet füst, fény és hangeffektek jeleznek a színpadon (Kemp). A vetélkedésbe néha Puck is bekapcsolódik – ő is a préda, az ind fiú megszerzésén mesterkedik (Kemp, Maillot, Juronics).¹⁵⁷ Az is megfigyelhető, hogy míg a hagyományos értelmezésben született koreográfiákban az ind fiúnak nincs komolyabb táncos szerepe, addig a modern feldolgozásokban jelentősebb szerephez jut (Kemp, Maillot, Juronics).¹⁵⁸

Kottnak fontos felismerése volt, hogy a szöveg alapján levezethető, hogy bizonyos szereplők nem tartózkodnak egyszerre a színpadon, így a darab szerepösszevonásra nyújt alkalmat. Ezt a reneszánsz színházban is megtalálható eljárást (a szerepek megkettőzését) Brook is alkalmazta: ugyanaz a színész játssza el Theseus-Oberon, Hippolyta-Titánia, Philostrate-Puck, Zuboly-Szamar, Aegéus / Vackor szerepét.¹⁵⁹ Kott ezt még megtoldja azzal, hogy Zuboly négy barátja (Orrondi, Ösztövé, Gyalu, Dudás) szintén átváltozik a darabban: „négy tündérré változottan találja Titánia udvarában.” Ugyanakkor a szerelmeseknek nincs szükségük kettőzésre, mert „a szerelmesek cseréje helyettesíti a kettőzést.”¹⁶⁰

A vizsgált koreográfusok közül Neumeier alkalmazta legkövetkezetesebben a szerepösszevonások ötletét, hiszen már a mű 1977. évi bemutatójára (III. Hamburgi Balettnapok) készült mű-

¹⁵⁵ Érdekes megemlíteni, hogy ez a motívum egy hagyományos koreográfiában is felbukkant: Spoerli 1976-os verziójában Titániának az ind fiú a szeretője, akire Oberon féltékeny lesz. Kettősüket azonban „minden erotikus kisugárzás nélküli táncolták el; felfoghatatlan, hogy lehetett Oberon féltékeny erre a semleges nemű lényre.” Kirstein, 1988. 39.

¹⁵⁶ Hersin, 1982. 43.

¹⁵⁷ Néhány koreográfiában hermafrodita apródot találunk (Juronics, Kemp, Neumeier), míg más koreográfusok egyáltalán nem szerepeltetik (Neumeier, Seregi, Gyulai, Kozma).

¹⁵⁸ Míg Balanchine vagy Ashton verziójában áll vagy alszik az ind fiú, addig Wandtke művében jelentős szerepet kap, csábítóként bukkan fel és megkérdőjelezi a házastársi kapcsolatokat. A fiú kiélezett gesztussal, táncal, férfias-erőteljes szerelmet követelően lép Titániához. Gommlich, 1988. 46.

¹⁵⁹ Spiró, 1997.

¹⁶⁰ Koltai, 1976. 190. Egyébként az átváltozás-átalakítás-fordítás témája többször felbukkan a műben: „Heléna: Sok tárgyat, ami hitvány, nemtelen / Naggyá, dicsővé tesz a szerelem.” Hippolyta: „De amint elbeszél e kalandot / S mily változáson ment érzelmök át / Több az, mint pusztá játszi képzelet.” Orrondi: „Isten legyen irgalmas neked, Zuboly! Téged kicseréltek.” Heléna az egész világot odaadná „az egy Demetrius kivéve” ha Hermiává „fordulhatna” Shakespeare itt a translated szót használja, ami az arany fordításból hiányzik. Kott, 1993. 44. A shakespeare-i szerepösszevonásról: Spiró, 1997. 213–217.



sorfüzetben Jan Kott koncepciójára hivatkozott.¹⁶¹ A szerepek megkettőzése a darab prológiájában jelenik meg hangsúlyosan, ahol az enyhén melankolikus Hippolyta – Mme Recamier híres pózát utánozva – egy kanapén fekvő, kezében Lysander Hermiához írott szerelmes levelével és Theseus rózsájával mély álomba szenderül és egy tündérvilágba álmódja magát.¹⁶² Ezért nem véletlen, hogy a darabban a következő szín éppen a tündérek erdeje, ahol Theseus-Oberon, Hippolyta-Titánia, Philostrate-Puck alakjában jelenik meg. Az udvari alattvalókból – Hermia, Heléna, udvarhölgyek, Demetrius, katonák, Lysander, kertész – szerelmesek lesznek az álomban. Ugyanazok a táncosok táncolják ezeket a szerepeket.¹⁶³ A szerepösszevonás eljárása a magyar táncszínpadon is megjelent; a már említett Eck mellett Vámosot említeném meg, akinél Theseus-Oberon, Hippolyta-Titánia kettőzés figyelhető meg.

A szerepösszevonással kapcsolatban Brooknak volt egy finom rendezői ötlete, miszerint: „Zuboly Hyppolyta-Titániában, a gratuláció pillanatában, kézcsókot lehelve ráismerni vél az álmában, vagy nagyon is ébren – imént ölelt partnerére. A királynő egyetlen gesztus nélkül erősíti meg gyanúját.”¹⁶⁴ Nos ez az apró momentum a táncszínpadon is követőkre talált: Vámos koreográfiájában, amikor Zuboly a mesterjelenet révén Hippolyta-Titánia elé járul, akkor az üdvözléskor lábával számárszerű mozdulatokat imitálva emlékezteti úrnőjét korábbi különös találkozásukra.¹⁶⁵

A modern értelmezésben Titánia nyugovóra térése nem egy bájos betétként kerül megformálásra, hiszen az erdőt gonosz lidércek lakják, akik gonosz praktikáik úzéséhez alantas állatokat (kígyó, sündisznó, pocok, vakond) használnak. Titánia altatódala is csak úgy hemzseg a boszorkánykönyvek által használt szexuális ajzószerkektől (kígyó, sünn, denevér, pók, éji bogár, csiga).¹⁶⁶ Ezért az elalvás jelenete olykor a táncszínpadon sem csak egy könnyed divertissementként kerül megkomponálásra. Például a neumeieri koreográfiában az elalvás aktusa nyomasztó, monoton zenére megy végbe, sötét, nyirkos ködben; Titánia a tündérek testét használja fel fekhelyként. A varázslatos ágy folyamatosan mozog, változtatja az alakját: olykor – akár finom shakespeare-i utalásként – sündisznóra emlékeztető formát vesz fel, miközben a tündérek egy másik csoportja vonagló, állatokra emlékeztető mozgást végez.

Egy másik verzióban (Kemp) a tündérkirálynő elalváshoz készülődését a füledt erotika lengi körül. A tündérek már eleve erre utaló pózba jönnek be: egymás hátsó feléhez hajolva tipegnek be a színpadra. A görögös koszorú viselő tündérek és rövid szarvú szatírok folyamatosan dévajkodnak az altatási ceremónia alatt – többször megpróbálnak Titánia szoknyája alá bekukkantani. A tündérkirálynő – a brooki megfogalmazáshoz hasonlóan – egy légtornász trapézon szenderül el a mellette álló, elbóbiskoló ind fiúval. Természetesen az egész jelenetben van egy nagy adag szarkazmus is, hiszen ez a rész mintegy a hagyományos feldolgozások kifordításaként funkcionál, hiszen Balanchine és Ashton is ugyanezt a muzsikát használta fel a tündérkirálynő elalváshoz.¹⁶⁷ Máshol ez a jelenet csak jelzésszerű: a lefekvő Titánia testét a tündérei egyenként buján megsimogatják (Maillot) illetve karjaikba kapják a királynőt és simogatva, csókolgatva levonulnak a színpadról (Spoerli). Sereginél pedig Titánia egy pókhálószerű selyembe bugyolálva készülődik

¹⁶¹ Wendland, 1978. 27. Egy másik kritikus szerint Neumeier „pszichoanalizálja a vígjátékot”. Hersin, 1982. 43. Egy másik vélemény szerint viszont „Neumeier Shakespeare –ciklusából...általában hiányzott az a pszichológiai árnyaltság, amely Cranko és MacMillan balettdrámáit áthatotta.” Fuchs, 2007. 280.

¹⁶² Lawson, 2012. Vö. Jacques-Louis David: Mme Recamier portréja (1800).

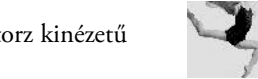
¹⁶³ Gelencsér, 1981. 26.

¹⁶⁴ M. Lázár, 1973. 89.

¹⁶⁵ Hasonló motívum Gyulainál is megtalálható. Titánia és Zuboly a fináleban felismerni vélik egymást.

¹⁶⁶ „Ki férget ölni pézsmák bimbain / Ki bőregérel víni szárnyakért, (...) El, szövő pók, itt ne járj, / Hosszulábu nagy kasszák; / Félre, dúgó éjbogár, / Csiga, féreg, minden más.” (...) „Kettősnyelvű pettyes kígyók, / Tüskedisznók, innen el; / Félre undok poc, vakondok, / Asszonyunkhoz ne közel! (II.2.). Az eredetiben tarajos götte és gyík is szerepel a felsorolásban.

¹⁶⁷ Mendelshon: Szentivánéji álom Nos. 283. Fairies Marches and Song with Chorus



az elalváshoz, zörejszerű, diszharmonikus hangeffektusokra. Végül a csúszó-mászó, torz kinézetű tündérei között tér nyugovóra.¹⁶⁸

Az üzekedő Titánia

Kott olvasatában a tündérkirálynő elvarázsolása sem csak egy könnyed csíny Oberon részéről. Büntetésnek szánja és nyíltan megmondja, hogy a felesége állattal fog hálni. Titániára sórt varázslata a bujaság állati megtestesítőit idézi meg.¹⁶⁹ Brook rendezésében a tündérkirálynő megbűvölése nem virággal, hanem zsonglőrök mutatványos botja végén pörgő tányérral („mintha titokzatos repülő csészealj lenne, egy távoli világ hírnöke.”) megy végbe.¹⁷⁰ A modern értelmezést követő táncszínpadi alkotásokban is gyakorta találkozhatunk ezzel a motívummal ti. hogy a varázs virág helyett valami mást használnak. Ezt a szerepet Maillot-nál az önegyensúlyozó járgány, Vámosnál a varázskesztyű, Juronicsnál pedig a tv, a kandalló, Gyulainál szív alakú piros lufi tölti be.

Titánia és a samár násza szintén jelentős átértelmezésen megy keresztül a modern interpretációban – nem nász, hanem pázrás. Kott olvasata szerint ebben a jelenetben tényleges szexuális aktus történik, hiszen a samár már az ókortól kezdve (Apuleius: Az aranyszamár) a szexuális potencia jelképe.¹⁷¹ Kott elgondolása szerint a törékeny, gyöngye Titánia állati, durva szerelemre vágyik. Azonban ezt a vágyát nem meri magának sem bevallani. Később a varázslat, az álom felhasználja a gátlásait. A költői Titánia megy el a legmesszebbre a szex sötét szférájában: továbbra is virágokról csiripel, de valójában megerőszkol egy samarat.¹⁷² Kott elgondolása szerint a nász jelenetét nem a humor, hanem a swifti keserű satíra jellemzi a legjobban: „Titánia és a samár szerelmes jeleneteit úgy kell játszani, hogy egyszerre legyenek valóságosak és reálisak, lenyűgözők és visszataszítók. Hogy elragadtatást keltsenek és undort, rémületet és iszonyt. Különösek legyenek és egyúttal irtózatosságok is.”¹⁷³

A Titánia-samár nász brooki verziójában is hangsúlyos szerephez jut a kendőzetlen szexualitás. Titánia és Zuboly násza vörös struccokkal variétszámként kerül megjelenítésre; a tündérek nem Zuboly samárfülével babrálják, hanem falloszát mutogatják körbe¹⁷⁴ és csillogó konfettivel szórják be a szerelmespárt. Ezalatt Oberon – a Nászinduló hangjaira – egy hinta tetejéről szemléli kárörvendően varázslata eredményét.¹⁷⁵

¹⁶⁸ Juronicsnál ez a rész kimarad: Puck Titániát egyszerűen leülteti a kanapéra és elvarázsolja: bekapcsolja a tv-t.

¹⁶⁹ „S az első tárgyat, mit ébredve meglát (Oroszlán, medve, farkas vagy bika, Majom vagy ürge pávián legyen), Szerelmes vad hevével üldözi;” (II.) „Amit e szem ébren lát, / Annak hahson bűve rád, / Azt szeresd meg, azt imádd; / Tigris, medve, macska bár / S lenne vadkan, leopárd: / Vél, hogy az szerelmi pár. / Kelj, ha ilyes erre jár.” (II.2.) eredetiben: pávián, bika, kandúr, vad macska, vadkan, ártány.

¹⁷⁰ M. Lázár, 1973. 88., Mátrai-Betegh, 1972.

¹⁷¹ Apuleius, 223–235. (X. könyv). A történet szerint a samár (Lucius) éppen egy előkelő (Thiasus) tulajdona, amikor egy előkelő korinthoszi hölgy (Pasiphae) beleszeret a samárba és fizet azért, hogy – többször is – hálhasson az állattal. Thiasus ezen felbuzdulva úgy gondolja, hogy ezt „látványosságot” a nyilvános játékokon is be kell mutatni, hogy csodaszamarának újabb hírnevet és magának még több bevételt szerezzen. Mivel a szereplést az előkelő asszony nem vállalta, ezért egy halálra ítélt rabnőt választanak ki erre a feladatra. A tervek szerint az előadás táncsal kezdődik, majd utána az est fénypontja a samár és a nő nemi aktusa lesz, amelyet a nő vadállatokkal való széttépetése követ. Lucius samár azonban egyre bizalmatlanabban szemléli a körülötte lévő sürgés-forgást, és attól való félelmében, hogy a vadállatok esetleg őt is széttépi, inkább megszökök. Cs. Szabó, 1987b 178. A Szentivánéji álom és Az aranyszamár kapcsolata M. Generosa: Apuleius and A Midsummer Night's Dream: Analogue or source, Which? 1945. című – a Studies in Philology folyóiratban megjelent – esszéjében került először bizonyításra.

¹⁷² „Jerünk; vigyétek lugosomba le. / Homályosan néz a hold könny miatt, / S ha ő sír, sír minden virág: s jele, / Hogy egy letört szüzességet sirat. / Nyelvék lekötve, halkan el vele!” (III.1.) A Titánia-samár nász előképét Kott egy másik – szintén Az aranyszamárban szereplő – történetben, a Cupido-Psyche mondában is felfedezni véli. Kott, 1984. 88.

¹⁷³ Kott, 1970. 266–267. Kott szerint egyébként a jelenet hiteles képzőművészeti megfogalmazása Bosch és Goya (Caprichos) néhány figurájának szellemében történhetne meg. Kott, 1970. 268.

¹⁷⁴ Cs. Szabó, 1987. 180. A jelenetről készült fotó: Koltai, 1976. 204., Imre, 2014. 94.

¹⁷⁵ M. Lázár, 1973. 88.



Ez a modern, pszichoanalitikus felfogás a táncművekben is megjelenik oly módon, hogy a Titánia-Zuboly nászban nem a humorra, hanem a testi vágyakra, a szexuális elfojtásokra helyeződik a hangsúly. Ezek a verziók általában elvetik a hagyományos feldolgozások által előnyben részesített papírmásé számárfej alkalmazását is, mert az a „német mesejáték matinélőadások” hangulatához közelítené a művet.¹⁷⁶ Ezekben az alkotásokban a számár jelmeze általában jelzészzerű, csupán fülekkel jelzik (Neumeier, Seregi, Eck, Gyulai) vagy egy rémet, egy fenevadat szerepeltetnek helyette (Jurónics-farkas, Maillot-ördög, Kemp-unikornis). Ez utóbbi szintén összhangban van a kotti elgondolással, aki szerint Puck és Oberon szörnynek nevezi az átváltozott Zubolyt.¹⁷⁷

A neumeieri változatban Hippolyta már a prológusban a szorongás jeleit mutatja: attól tart, hogy Theseus túl sokat flörtöl az udvarhölgyekkel és nem lesz hozzá hűséges majd. A későbbiekben a királynő – Titániaként kiélvén vágyait – megszabadul a szorongásaitól. A varázslat állatias megnyilvánulásokat vált ki belőle: végigszagolhatja a szamarat, majd úgy játszik vele, mint egy ragadozó a zsákmánnyal. A komikus elemek teljesen hiányoznak a jelenetből; a számár nem ellenkezik, maga is érdekli a tündérkirálynő iránt, amely kettőjük testi kapcsolatának ábrázolásában csúcspontot ki.

Kemp verziója – amelyet a szereplők tudatalattijának felszabadítása jellemez – már a számár jelmezén is erősen szembetűnik szexuális túlfűtöttsége. A hatalmas hajkoronával, rasztás sörénnyel rendelkező, szőrös számárnak egy hatalmas, falosz-szerű sarv éktelenkedik a homlokán. A jelenet csúcspontját a számár és Titánia heves, naturalisztikus párzása jelenti, melynek a végén a számár – igazi alfahímeként – diadalittasan döngeti meg a mellkasát.

Seregi koreográfiájában szintén egy nagy sörényű szamarat láthatunk, aki sikolyok és heves kiáltások effektjeinek aláfestése közben teszi magáévá a tündérkirálynőt a tündérek testéből formálódó ágyon.¹⁷⁸ Az első felvonás csúcspontja a Titánia-számár nász, „amely a Lamb-féle Shakespeare-mesékbe sehogy sem illene bele. Az alatta diadalmasan felzendülő Nászinduló, a bele-belehasító állati hangokkal és a színpad felett röpdős Oberon szinte hallható gúnykacajával egészen szatíra-erejűvé élezi a képíleg is nagy hatású jelenetet.”¹⁷⁹ Hozzátehetjük: a színpad, a nászágy felett átsuhanó Oberon képe a brooki koncepció egyértelmű leképezése.¹⁸⁰

Maillot víziójában a számár alakja inkább egy szörnyre, egy bukott angyalra, vagy magára Luciferre hasonlít. Apró sárkányszerű szárnyaival és többméteres farkával egy szexuális ragadozóra emlékeztet, akik a tündérkirálynővel együtt a szexuális aktus teljes skáláját – az előjátéktól a beteljesülésig – végigjárják.¹⁸¹ Az aktus jelenete a tündéri pár kibékülés előtt újra visszatér: ekkor már a tündérek is az üzekedő Titánia és Zuboly körül nyüzsgőnek.

Jurónics értelmezésében a számár egy átlagos kinézetű, öltönyös úriember (ti. Aegeus, hiszen itt ő és nem Zuboly változik át), akinek a tudata alakul át és válik az érzelmi rabjává. Titániával heves, verekedésszerű küzdelemként megjelenő nászt láthatunk. Titánia (Oberonhoz hasonlóan)

¹⁷⁶ Molnár Gál, 1990. 9. Brooknál sincs számárfej átváltozáskor, hanem egy bohócorrot kap Zuboly.

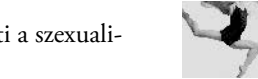
¹⁷⁷ Kott, 1970. 266.

¹⁷⁸ Fuchs Lívia szerint „Talán azért nem volt Zubolynak számárálarca, mert nem fért bele Sereginek ebbe, a mesterember művészképebe az, hogy még számárálcot is adjon erre a figurára.” Fuchs, 1990. „Számár-alakját Seregi nem a megszokott óriás fülekkel jelezte, hanem teljes testi mivoltában stilizálta sörényes, állati figurává, amely azonban férfi-emberi vonásai is megőrzött valamennyit.” Major, 1990. 4.

¹⁷⁹ Major, 1990. 3. Az aktust „szamárböngés, állati üzekedés, erdőszongás hangjai kísérik.” Poór, 1990. 5.

¹⁸⁰ „A klasszikus-romantikus Mendelsshon világtól drasztikusan elütő hangzások, az emberi ösztönök sötétjébe világító jelzések után végül (Brookot megidézve) szinte fájdalmas gúnykacajként hangzik fel a nászinduló néhány üteme.” Pór, 1990. 5. Érdemes megjegyezni, hogy ez a motívum (ti. A nász és a nászinduló együttese) már a Reinhardt-féle fimben is megjelent. Erényi, 1936.

¹⁸¹ Az elvarázsol Zuboly – előjáték gyanánt – a farkával csiklandozza, simogatja Titániát.



farkasprémet visel ui. a koreográfus elgondolása szerint ez az állat jobban megtestesíti a szexualitást, a vadságot, mint a számár.¹⁸²

A modern verziókban a tündérpár kibékülése a lelki harmónia mellett általában a testi egymásra találást is magában foglalja. Kempnél a kibékülés jeleként Oberon és Titánia kézen fogva, verseket szavalva vonulnak be.¹⁸³ Megcsókolják egymást miközben a tündérek groteszk körtáncot járnak körülöttük: csókot váltanak egymással és viccesen összedörgölik a hátsójukat. A tündérpár végül egy hintába ül a tündérpár, majd később lesétálnak a színpadról.¹⁸⁴ Jurónicsnál harmonikus, lány zenére egymást átölelve, cirógatva csendesen andalog a tündérpár. A koreográfusok közül Maillot verziója megy a legmesszebbre: a kibékülés a tündérpár között erősen erotikus színezetű. Hosszú, vad szeretkezés és csókolózás jellemzi az egymásra találásukat.¹⁸⁵

A kéjsóvár szerelmesek

A kotti megközelítésben a szerelmesek alakja is a szexuális narratívába illeszkedik. A lengyel teoretikus szerint ui. a fiatalok esetében nem holmi ártatlan erdei sétáról, eltévedésről, hanem erkölcsi eltévelyedésről, szexuális kicsapongásról van szó: „A szeretők közt jóformán nincs semmi különbség (...) A szeretők fölcserélhetők. De talán épp ez a cél? Mert hiszen ennek a forró éjszakának a cselekménye, minden, ami ezen a részeg bulin történik, a szerelmi partnerek teljes fölcserélhetőségén alapul.”¹⁸⁶ Lysander ébren is egyre azt bizonygatja, hogy kicserélhető Demetriusszal, hiszen származásra, vagyona nézve teljesen egyforma vele.¹⁸⁷ Heléna szexuális megaláztatásra vágyik,¹⁸⁸ Hermia pedig részegsége és kimerültségre panaszkodik.¹⁸⁹ Az elemzők szerint sokatmondó utalás az is, hogy Hermia kígyóról álmodik, ami az elfojtott szexuális vágyaira utal.¹⁹⁰ A vad éjszaka tényére utalhatnak Theseus szexualitást feltételező szavai is a fiatalok megtalálásakor.¹⁹¹ Az éjszakai kicsapongás bizonyítéka lehet az is, hogy az éjszaka eseményeiről egyik szereplő sem akar beszélni, a bűnökre nem akarnak emlékezni.¹⁹² A brooki rendezésben is felbukkan a testiség a szerelmesek realizistikus, vad jeleneteiben.

A párcseréken túl, „a lányok fiúfogásának, agresszív kezdeményező készségének nyílt leplezése” jelenik meg ebben a részben. Brook Hermia-Heléna figurái nemcsak magasságban kü

¹⁸² Czár Gergely táncművész szóbeli közlése. A Coincidence produkciójában szereplő – a mű elején több maszkos lovaggal, tündérral flörtölő – Titánia nászában sincs humor, azonban a testiség csak jelzészzerű. (A tündérek Zubolyt félmeztelenre vetkőztetik, a cipőjét is leveszik illetve Zuboly és Titánia testi egyesülése finoman erotikus mozdulatokkal kerül megjelenítésre. A 2. felvonásban aztán ismét felvillan a nászjelenet).

¹⁸³ A kézfogáshoz később az indiai fiú is csatlakozik.

¹⁸⁴ Puck az ind fiú kezét fogva vonul el.

¹⁸⁵ Neumeiernél nincs meg ez a jelenet.

¹⁸⁶ Kott, 1970. 256. Ugyanez a gondolat Géher István megfogalmazásában: „erotikus happening, melyben a szeszélyesen felvetődő érzelmi asszociációk egytől egyig valóságra válnak: hervadó szüzből bombanő lesz, szolid völegényből csapodár szívtipró, mértéktartásból eksztázis. (Ha) a hölgyek is kapnának a drogból kitorne a csoportsex, a cserebere orgia.” Géher, 1991. 128.

¹⁸⁷ „vagyona, vérre nem vagyok / Alábbvaló; szerelmem gazdagabb; / Van birtokom, csakoly jól rendezett, / (Ha nem különben) mint Demetriusnak.” Koltai, 1976. 199.

¹⁸⁸ „Heléna: Vadászedet vagyok, Demetrius, Minél inkább versz, én hízlek; Bánj mint ebekkel: rúg, üss engemet, Mellőzz, vesztis el. (...) Mit kérjek ennél hitványabb helyet Szerelmedben (s ez drága hely nekem!) Hogy bánj velem, ne jobban, mint ebekkel?” (II.1.)

¹⁸⁹ „Nekem meg olyan, mintha két szemem/ Kettőzve látna mindent.” (IV. 1.) „Soha ily aléltás! ennyi leverő! Megtépvé tuskén, ázva harmaton: Nem járni, bennem csúszni sincs erő; Lábam nem oly gyors, mint kívánatom.” (III.2.)

¹⁹⁰ Cs. Szabó, 1987b 174. „Ne hagyj, Lysander! kígyó – istenem; / Hamar, hamar! ni hol csús, keblemen. / Ó, boldog isten, milyet álmodám!” (III. 2.)

¹⁹¹ Theseus: „No, jó reggelt, fiúk. Bálint-nap elmúlt: S még csak most párosodnak e rigók?” (IV. 1.)

¹⁹² „Hogy, ha fölbred, mint a többiek, / Hadd térjen ő is Athenébe meg, / S ne jusson e kaland eszébe, csak / Mint egy rossz álom zaklatásai.” (IV.1) – mondja Oberon a szerelmesekről.



lönböztek egymástól, hanem kinézetben is: míg az előbbi alacsony és bájos, addig az utóbbi nyakigláb és csúnya.¹⁹³

A kéjszór szerelmesek megjelenítése a modern értelmezést követő színházi előadásokon gyakorinak mondhatók, érdekes módon azonban a táncművek viszonylag ritkán élnek ezzel a lehetőséggel. Kemp változatában – Puck és Oberon sátáni kacaja közepette – a szerelmesek között homoszexuális vonzalom alakul ki, és a meztelenség is megjelenik egy pillanatra a színpadon. Maillot verziójában pedig a fiúk egészen vadul és agresszíven viselkednek: verekszenek, köpködnek, durván bánnak a lányokkal.¹⁹⁴ Demetrius az egész első felvonás alatt végig azzal a szándékkal közeledik Hermiához, hogy megerőszkolja a lányt. Amikor pedig a fiúk rádöbbennek arra, hogy mindketten Helénához vonzódnak, vágyaikat demonstrálandó egyszerre ragadják meg Heléna fenekét.

Juronicus víziójában az elfojtások kerülnek a középpontba a szerelmesek vonatkozásában is. A kihívóan öltözködő Lysander és Hermia a fiatalok lázadó, „korlátokat, gátakat nem ismerő” életét él: isznak, dohányoznak, közös együttléteiket videóra veszik; egyszóval bátran kiélik vágyaikat.¹⁹⁵ Demetrius és Heléna pedig éppen az ellenkező oldalt testesítik meg: gátlásos, zárkózott, neurotikus, elfojtásoktól szenvedő alakok. Ezt hivatott öltözködésük is illusztrálni. Demetrius úgy néz ki, mintha skatulyából húzták volna ki: folyamatosan fehér öltönyt visel; a sűrű térdzoknis Heléna „öltözéke angol lánynevelő intézet hangulatát idézi.” Az elfojtások például Demetrius Hermia alsóneműjével eltáncolt duettjében vagy a társ után vágyakozó, szeretetét leplezni nem tudó Hermia viselkedésében (állandóan a tükörben nézegeti magát, pedantériája, rendrakási kényszere) és „visszafogottságában is vágyakkal teli” szólójában érhető tetten.¹⁹⁶

A fiúk udvarlása szintén meglehetősen gátlástalan: Lysander többször Heléna combjai közé nyúl. A lányok vágyai is igencsak testiek, amelyet Oberonnal való szeretkezéseik és Puck intim érintései is megerősítenek. A testi szerelem csúcspontja a mű végén jelenik meg, amikor is a szerelmespárok meztelenre vetkőznek, majd összebújnak a színpadon. A színpadot – az előadás folyamán fokozatosan – benövő, elfoglaló zöld indák és a finálé egyik jellegzetes momentum, (ti. a fiatalok hatalmas zöld, lombos ágakat dobálnak középre) egyfajta termékenység kultuszt, a természet teremtő hatalmát hivatottak megjeleníteni. A szerelmesek ébredés utáni kibékülése is sajátos színezetet kap: a kanapén ülve adják elő emelésekben, hajlásokban bővelkedő kettősüket.

Kozma verziójában a szerelmeseknek nem sikerült egymásra találniuk a lányok leveszik a menyasszonyi ruhát és újból kezdetét veszi a párkeresés.¹⁹⁷

A buja uralkodópár

A kotti koordináta rendszerben a királyi pár is felettebb szabados erkölcsű, hiszen egybekelésük előtt még szeretőt tartottak: „Ezeknek az információknak a történet szempontjából nincs semmi jelentőségük, semmi sem következik belőlük (...) meg is zavarják a jegyespár éretnes és kissé patetikus képét, amit az első és az ötödik felvonás rajzol elénk.”¹⁹⁸

¹⁹³ M. Lázár, 1973. 89.

¹⁹⁴ Például Hermia pofon vágja Demetriust, Lysander pedig kétszer is leköpi Hermiát (1. felvonás vége, 2. felvonás). Egyébként Aegus sem különb: felpofozza Hermiát.

¹⁹⁵ „A kamera újabb fontos eszköz, amely a táncszínpadról hiányzó szöveget hivatott pótolni: a későbbiekben a megcsalt szerelmesek egy-egy felvétel »visszanézésével« bukhatnak egymás és maguk előtt. A teljes felvétel - amely a színpadi történetek logikáját követve az előadás filmre rögzített változata lenne – a darab végén az indiai tündérgyereket értetlen arccal nézi végig.” Jászay, 2005. 14.

¹⁹⁶ Major, 2005. 39.

¹⁹⁷ Ebben a koreográfiában egyedül Theseusnak és Hippolytának sikerült elérni a boldogságot, akik beszélgetve, tökéletes harmóniában, békésen lesétálnak a színpadról.

¹⁹⁸ Kott, 1970. 258.



Az éretnestől távol eső uralkodópár figurája meglehetősen ritkán jelenik meg a táncszínpadon, inkább éretnes és egzotikus karakterekként (Theseus–bölcs, Hippolyta–vad amazon) kerülnek megjelenítésre. Kemp alkotásában viszont felbukkan az átértelmezett viszony motívuma: az amazonok és Hippolyta körtáncát brutálisan szétdúlja a kíséretével együtt megjelenő Theseus. Ez a karakter távol áll az éretnes és bölcs uralkodó képétől. Már megjelenése is gonoszszagot és agresszivitást sugall: erőszakkal tépi le Hippolytáról az álarcot, majd megveri, fojtogatja és erőszakkal elrabolja a kétségbeesetten vonagló amazonkirálynőt.

Az erőszak és a testiség a fő szervező erő a juronicus verzióban is. Theseus – aki korábban nagy nőfaló volt –¹⁹⁹ „igazi hím, érzékei működtetik, s nem tűrheti a visszautasítást. Erőszakkal is megszerzi, amit magáénak akar (...) a harcos amazon a férfi szemében zsákmány, préda csupán.”²⁰⁰ Kapcsolatuk távolról sem ideális: egyféle „héja-nászként” jellemezhető leginkább.²⁰¹ Állandó viszály jellemzi kapcsolatukat: Hippolyta jelmeze (nyakmervítő, combgipsz) „korábbi összecsapásuk kényszerű emléke lehet.”²⁰² A férfi teljesen uralni akarja a nőt: egy pillanatra sem hagyja magára, ezért amikor egyik alkalommal mégis erre kényszerül (WC-re megy) – az ágyhoz bilincseli a lányt. A kibékülésük sem idilli: megbékélésük jeleként hosszas szeretkezést folytatnak az ágyon. A testiség hangsúlyozása jellemzi viszonyukat Maillot alkotásában is: Aegus többször megpróbálja a problémáját az uralkodó elé tárni, de Theseus alig figyel rá – Hippolytát becézgeti. Ez a momentum a darab további részére is jellemző marad: a királyi pár folyamatosan csak egymással van elfoglalva és állandóan csókolózik.

A mesterjelenet

A mesterjelenet is alaposan átalakul a modern értelmezésben. Kott felfogásában ezt a jelenetet is átszövik a kétértelmű szavak, az erotikus célzások és az obszcén gesztusok.²⁰³ Ezzel szemben Brook nem a szexust hangsúlyozta és a szokásos vaskos komédiázást is elvetette. Az angol rendező a jelenetet komoly hangvétellel vitte színre. A mesteremberek „katarzist kiváltó játékot adnak elő (...) így válik az előadás költői kibontásának részévé a máskor, máshol agyonripacskodott betétszám.” Nála a mesteremberek öntudatos szakszervezeti munkások, „a középkori misztériumjátékban gyakorlott céhtagok ivadécai.”²⁰⁴ A Brook-ikonográfiában a mesteremberek színjátéka egyféle művészi hitvallássá lényegül át.²⁰⁵

Érdekes módon a modern értelmezések többsége nem a brooki megoldást követte a mesterjelenet színpadi megjelenítésében. Hiszen „nehéz hadakozni a kísértés ellen; (...) színész és rendező alig tud ellenállni az alattomosan kínálkozó bohóckodásnak. Hadd szakadjon le a karzat a kacagástól!”²⁰⁶

¹⁹⁹ Erre utalnak az ágy mellett heverő próbababák, amelyek „egykor esett kalandok műanyagá dermedt tróféái”-ként nyerne jelentést a színpadon. Valamint az a gesztus is ezt erősíti, hogy Theseus „miután hátára dobva becipeli s az ágyra dobja a magatehetetlen lányt, nevét krétával felírja az ajtóra, hogy mindenki lássa: »ő is megvolt már.«” Jászay, 2004. 14.

²⁰⁰ Jászay, 2004. 14.

²⁰¹ A leírások alapján Wandtke verziójában is „Hippolyta sokáig vad amazonnak mutatja magát, nem akar behódolni a férfinak (...) Theseus és Hippolyta között folyamatos az összefordulás, egy vad pár, ami mégis rokonszenvet kelt” a nézőben. Gommlich, 1988. 46.

²⁰² Jászay, 2004. 14. A 2. felvonás elején látható hosszú duettjük is ezt illusztrálja.

²⁰³ Pyramus és Thisbé szavai (cseresznyeajak–szeméremtest, kő–hergolyó), valamint a fal szövege erotikus szlenget idéznek. A gesztusokra a fal résein át sugdolózó két hosszserelmes jelenete a legjobb példa, amelyet az Erzsébet-kori színházban úgy jelentettek meg, hogy „egy széttárt lábbal álló színész a két lába közt tárta szét az ujjait.” (Ez az elem Peter Hall 1969. évi filmváltozatában is szerepel.) A mesteremberek előadását a korban erotikusnak tartott tánc, a bergomaszka zárja. Kott, 1993. 45–46., Kott, 1984. 89.

²⁰⁴ M. Lázár, 1973. 89., Cs. Szabó, 1987. 178., Mátrai-Betegh, 1972.

²⁰⁵ Koltai, 1986. 85.

²⁰⁶ Cs. Szabó, 1984. 42.



Az általam elemzett változatok közül lényegében csak Seregi törekedett a mesterjelenet brooki szellemében történő megfogalmazására.²⁰⁷ A mintegy tizenegy perces jelenetben²⁰⁸ van ugyan némi komikum,²⁰⁹ azonban mesterjelenet lényege: „a kétkezi munkás művésszé lényegült.”²¹⁰ A mesteremberek: „vaskosan realizstikusak, életerősek, mulatságosak, de sohasem nevetségesek. A beállítás elkerüli az olcsó ripacskodás csapdáját (...) játéukban az egykori kézműves céhek amatőr művészkedésének hangulata, motivációja is felsejlik. Megjelenik a művészet iránti tisztelet groteszk pátosza, a játék öröme, a kiemelkedés büszkesége, s a jutalom reménye is.”²¹¹ A jelenet komoly hangulatát a választott muzsika is erősíti.²¹²

A brooki felfogás olykor az adott táncmű díszletében és a nézőkhöz való viszonyában is tetten érhető.²¹³

Összegzés

Miről szól hát akkor valójában a Szentivánéji álom? Az egyik alapkérdés az, hogy vígjáték-e a mű vagy pedig egy gondolati-filozofikus, elmélkedő-eszméletető dráma, amely a szerelem titokzatosságának, kiismerhetetlenségének, ellentmondásosságának a parabolája.²¹⁴ Egy tündérmese vagy pedig egy szexuális rémálom? – merülhet fel bennünk a kérdés.²¹⁵ Természetesen a műnek nem létezik egyetlen kizárólagos értelmezése.²¹⁶ Mindkét oldalon érvek és ellenérvek egész arzenálja sorakoztatható fel. A hagyományos értelmezés hívei főként azt róják fel a modern, pszichológiai alapú interpretációnak, hogy értelmezésük erőszakolt, tendenciózus olvasás eredménye.²¹⁷ Ugyanakkor a modern olvasat támogatói is jogosan érvelnek az emberen eluralkodó ösztönök riasztó hatásáról.²¹⁸

Az általam elvégzett kutatás alapján látható, hogy – az idők folyamán – Shakespeare Szentivánéji álom című művének táncban történő tolmácsolására számos koreográfus vállalkozott. A mellékelt táblázat mintegy 51 koreográfiát sorol fel a szóban forgó mű témakörében, amely azon-

²⁰⁷ Sereginél egyébként már a koreográfia kerete is brooki hatást tükröz: „a színészek szerepet memorizálnak és (a la Peter Brook) nyílt színen öltik fel kellékeiket.” Gelencsér, 1990.

²⁰⁸ A mesterjelenetben vannak a legsikerültebb – Harangozóra emlékeztető – táncos megoldások. Molnár Gál, 1990. 9.

²⁰⁹ Például a mesteremberek mozgása bumfordi, a falat szinte csak egy téglá képviseli, amit a mesterember képtelen egy helyben megtartani, folyamatosan mozgatja, így a szerelmeseik csak nagy nehézségek árán tudnak beszélni a résen át egymással. A pamutsörényes oroszán megjelenése humoros, hiszen a szereplőkhöz képest irreálisan nagy: itt gólyaláb helyett egymás nyakába ülnek a szereplők. Thysbe könnyei a maszk szemüregéből kihúzott kék szalagok segítségével jelenik meg.

²¹⁰ Kóvágó, 1993. 54. Hasonló vélemények: „A mesterembereket Seregi mértéktartó humorral formálta meg.” Gelencsér, 1990.

²¹¹ Pór, 1990. 5. Vö. „Seregi egyszersmind szakít Zubolyinak és a mesterembereknek behízelt hars komikumával. Kiemeli őket a bohóci szerepkörből (amit eddig talán csak Jiří Trnka bánatos bábfilmje [1959] kísérelt meg). Faragatlan mesterlegényeket állít színpadra, nem rikító humorú szerepköröket. Nem körmönfont színpadi tudású öreg komikusokra osztja a mesterembereket: a fiatal férfiak sanyarú életük megváltása érdekében igyekeznek kitűnni a fejedelem lakodalmán: több bennük a jutalmul beígért arany vágya a művészi becsvágynál.” Molnár Gál, 1990. 9.

²¹² Kóvágó, 1993. 54., Major, 1990. 5.

²¹³ Kozma verziójában a díszlet alapölete (amely egyébként kicsit a Spoerli-féle díszlethez hasonlít) egy végtelenített doboz, amely egyfajta keretként szolgált a táncosok számára, hiszen egymás mozdulatait is megfigyelhetik – a racionális külvilág, Athén odakint, a tudatalatti, irracionális világ, az erdő pedig odabent terül el. A táncmű folyamán végig érezhető a nézőkkel történő kontaktus, erős, szuggesztív megszólítás, mind kifejezésben, mind szóban (Oberon) egyaránt. Valamint közvetlen séta közöttük és a melléjük ülés szándéka. Lukács Ádám táncművész szóbeli közlése.

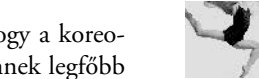
²¹⁴ Tüskés, 1970., Földessy, 1970.

²¹⁵ Allan Lewis kifejezése. Lewis, 1969.

²¹⁶ „Bele lehet törődni, hogy Shakespeare nagysága éppen abban rejlik, vagy nagyságának egyik következménye éppen az, hogy végtelen számú és -féle felfogás, játszási mód és interpretáció születhet művei nyomán.” Kútszegi, 1996–1997. 34.

²¹⁷ „Mert az erdei éjszaka fejleményei kétségtelenül egyfajta pajzánságba összegződnek, de nagyon tendenciózus, erőszakolt olvasás kell, hozzá, hogy e fejleményekben promiszkúitást, szexorgiát lássunk” (Maác). Horst Koegler szintén a hagyományos feldolgozás mellett érvel, a Brook-féle adaptációt nem tartja sokra. Koegler, 2000.

²¹⁸ „erotikus happening, melyben a szeszélyesen felvetődő érzéki asszociációk egytől egyig valóságra válnak (...) Riasztó gondolat, hogy akárkit idejuttathat a természetes ösztön, (...) a hormonok.” Géher, 1991. 128.



ban korántsem tekinthető teljesnek. A zenei anyagot megvizsgálva elmondható, hogy a koreográfusok java része Mendelssohn Szentivánéji álom című muzsikáját választotta. Ennek legfőbb oka – a színes, fülbemászó muzsika mellett – az lehetett, hogy a zene tökéletesen végigköveti a történetet, tehát Mendelssohn zenéjében minden jelenethez van aláfestés. A képet ugyanakkor némileg árnyalja az a tény, hogy a Mendelssohn-mű viszonylag rövid, így a születendő táncmű időtartamát erősen behatárolja.²¹⁹ Ezért a koreográfusok többsége a zenei repertoár bővítése mellett döntött, azonban java részük a Szentivánéji-koreográfia elkészítéséhez Mendelssohn muzsikát (nyitányok, I. Valpurgis-éj, Olasz szimfónia, IX. szimfónia) választott. Az általam vizsgált anyagban meglepő módon nem vagy kevés adatot találtam a Szentivánéji álom-operák (Purcell: A Tündérkirálynő, 1691, Ambroise Thomas: Szentivánéji álom, 1886, Benjamin Britten: Szentivánéji álom, 1960) táncszínpadi felhasználására.²²⁰

A tanulmányban bemutatott értelmezési modell a Szentivánéji álommal kapcsolatos megközelítési módokat igyekezett rendszerezni. Természetesen az általam felállított kategóriákat nem érdemes mereven kezelni, hiszen egy mű egyszerre több kategóriába is besorolható. (Például véleményem szerint Seregi műve a szociológiai és a modern pszichoanalitikus kategóriákba egyaránt behelyezhető.) Inkább tendenciákról van tehát szó, mintsem merev határvonalakról. Ugyanakkor jól látható az is, hogy az irodalmi értelmezési módok és a születendő táncművek között folyamatos dialógus tapasztalható: egy adott mű újszerű értelmezési módozata a tánc művészetére is hatást gyakorol, közvetlenül megjelenik a koreografálás művészetében is.

vita	
Balanchine	hagyományos
Ashton	hagyományos
Neumeier	modern
Kemp	modern
Spoerli (1994)	nincs
Maillot	modern
Eck	nem ismert
Seregi	modern
Juronic	modern
Gyulai	hagyományos
Vámos	hagyományos
Kozma	modern

	tündérek	Oberon	Titánia	Puck	elalvás
Balanchine	hagyományos	hagyományos	hagyományos	hagyományos	hagyományos
Ashton	hagyományos	hagyományos	hagyományos	hagyományos	hagyományos
Neumeier	modern	modern	modern	modern	modern
Kemp	modern	modern	modern	modern	modern
Spoerli	modern, hagyományos	hagyományos	modern, hagyományos	hagyományos	modern, hagyományos
Maillot	modern	modern	modern	modern	modern
Eck	nem ismert	nem ismert	nem ismert	hagyományos	nem ismert

²¹⁹ Erre panaszkodott például Seregi is. Lásd: Seregi, 2005.

²²⁰ Purcell művéről: Maác, 1992-1993. 50–51. Jörg Mannes verziója (2010) a Britten operát is felhasználja.



	tündérek	Oberon	Titánia	Puck	elalvás
Seregi	modern	modern, hagyományos	modern	modern	modern
Juronics	modern	modern	modern	modern	modern
Gyulai Júlia	modern, hagyományos	hagyományos	modern	hagyományos	hagyományos
Vámos	modern, hagyományos	modern, hagyományos	hagyományos	modern, hagyományos	hagyományos
Kozma	nincs	modern	modern	modern	nincs

	nász	kibékülés	szerelmesek	Theseus-Hippolyta	mesterjelenet
Balanchine	hagyományos	hagyományos	hagyományos	nincs	nincs
Ashton	hagyományos	hagyományos	hagyományos	nincs	nincs
Neumeier	modern	nincs	hagyományos	hagyományos	hagyományos
Kemp	modern	modern	modern	modern	hagyományos
Spoerli (1994)	hagyományos	hagyományos	hagyományos	hagyományos	nincs ²²¹
Maillot	modern	modern	modern	modern	hagyományos
Eck	hagyományos?	nem ismert	nem ismert	nem ismert	nem ismert
Seregi	modern	hagyományos	hagyományos	hagyományos	modern
Juronics	modern	modern	modern	modern	modern
Gyulai Júlia	modern	hagyományos	hagyományos	nincs	hagyományos
Vámos	modern, hagyományos	modern, hagyományos	hagyományos	hagyományos	hagyományos
Kozma	modern	modern	modern	modern	nincs

Végezetül a tánc és irodalom viszonyát vizsgálva néhány általános összefüggés is megállapítható. Az egyik ilyen például az lehet, hogy a koreográfusok általában nem alkalmazták a shakespeare-i mű eredeti, ötfelvonásos tagolását, ami teljesen érthető, hiszen az ötfelvonásos balettek gyakorlata lényegében a XIX. sz. elején megszűnt.²²¹

Az irodalmi alapokból táplálkozó táncművek esetében felmerül az irodalmi hűség és a „szavakban kifejezett gondolatok mozdulati transzpozíciójának” kérdése is.²²² Nyilvánvaló, hogy vígjáték cselekményének a tánc nyelvére történő „teljes”, „szövegű” lefordítására egyetlen verzió sem te(hete)tt kísérletet, hiszen a szűzsé bizonyos részei a tánc jelrendszerével megmagyarázhatatlanok (pl. a varázsvirág tulajdonságai, a mesteremberek motivációi stb.). A táncművek bizonyos jeleneteihez (Oberon-Titánia viszály, Theseus-Hippolyta viszonya) pedig elengedhetetlen az eredeti szöveg ismerete.²²³

Mivel a táncművészet olykor eltérő kifejezőeszközöket használ az irodalmi szöveghez képest, ezért például amikor a drámában a lányok magasságára történik utalás, ez a különbségtétel a

²²¹ Spoerli művének első változatában volt mesterjelenet. Kirstein, 1988. 39

²²² „Feltétlenül vannak olyan területek, amelyek alkalmatlannak látszanak a táncban való kifejezésre (...) Lehetetlen elvont képzeteket és gondolatokat koreográfiailag érthetővé tenni...A tánc területe nem a szellemi dolgoké, amelyeket az eszünkkel fogunk fel, hanem az érzékieké, amelyeket mozgásuk révén a szemünkkel ragadunk meg.” Maácz, 1992–1993. 38–39.

²²³ Edgcombe, 2011. 211.

koreográfiákban rendre nem jelenik meg; helyette a koreográfusok a ruhák színeivel operálnak.²²⁴ Így tehát a Szentivánéji álom esetében is beszélhetünk az irodalmi szöveg hű adaptációjára törekvő alkotásokról és a néző előzetes ismeretére építő²²⁵ – az irodalmi forrást csak támpontnak, ürügynek használó – verziókról is.²²⁶

Láthatjuk, hogy a tánc és az irodalom kapcsolata egy rendkívül összetett viszonyrendszert képvisel és talán még ma is érvényesek ezzel kapcsolatosan Clive Barnes szavai, aki szerint: „Az a szomorú valóság, hogy nagyon kevés, közvetlenül az irodalomból vett tárgyú balett bizonyul csak némileg is sikeresnek. Ennek oka könnyen belátható. A színdarab színdarab, a balett balett. A kettőt közös nevezőre hozni nagyjából olyan kísérlet, mintha egy rögbi- és egy futballcsapat mérkőzésétől várnánk egyebet, mint pusztá furcsaságot.”²²⁷

Melléklet

koreográfus	ősbemutató dátuma	ősbemutató helye	zeneszerző, zene	megjegyzés
R. Risli	1846			Egy amerikai előadócsoport
Giovani Corsati / Casati	1855	Milánó, Scala	Paolo Giorza	
Marius Petipa	1876	Szentpétervár	Mendelssohn	
Mikhail Fokine	1906	Szentpétervár	Mendelssohn Mendelssohn Hegedűversenyop. 64.	1925, London
Ludomir Rogowski	1926	Varsó, Opera		
David Lichine	1933	Párizs	Jean Philippe Rameau: Nocturne	Nocturne
Swingin' the Dream	1939			Erik Charell állította színpadra a musicalt, Agnes de Mille koreografálta a táncokat.
Bronislaw Nizsinszka	1937	Németország		
Borisz Romanov	1944.12.26.	Montreal	Mendelssohn	
Jean-Jacques Etcheverry	1955.03.18.	Brüsszel	Mendelssohn	

²²⁴ Balanchine-nál, Neumeier-nél Hermia kék, Heléna piros jelmezben pompázik, Ashtonnál pontosan a fordítottja figyelhető meg. (Az ősbemutatón Ashton utalt a magasságra is: nála Hermia magas, Helena pedig alacsony! Clark, 1970. 297.) A Spoerli-verzióban Lysander piros, Hermia kék, Demetrius, Heléna pedig fehér színű kosztümben lép a színpadra. Sereginél Heléna barna-fehér, Hermia kék-fehér összeállításban szerepel. Vámosnál a lányok a megrévesztésig hasonló ruhában vannak, csak a különböző színű (rózsaszín-Hermia, kék-Heléna) vékony öv árulja el személyiségüket. Gyulainál a szerelmesek hasonló fehér ruhában jelennek meg. A fiúk teljesen egyformák, míg a lányok kissé különböznek. Heléna féloldalas szabású felsőt, ferde vonalú szoknyát, fehér fejpántot, Hermia hagyományos szoknyát visel.

²²⁵ A koreográfus többféle előzetes ismeretre építhet: alapos irodalmi felkészültségre, egzakt tudományra, vagy emlékfoszlányokra, asszociációkra. Maácz, 1992–1993. 49.

²²⁶ Például Schilling és Wandtke esetében nem világos, kissé erőltetett az összefüggés a keretjáték és a történet között. Wandtke verziójában egy hazatérő színész jelenik meg a prologusban, aki egy színház romját szemlélve a Szentivánéji álom szereplője lesz. Fantáziája, Puck, hozzásegíti Zuboly szerepéhez és egy vadonatúj színházi épülethez, amely az epilógusban jelenik meg. Ez az épület a berlini színházi kultúra szinonimája is egyben. Gommlich, 1988. 44., Kirstein, 1988. 40. Schilling művével kapcsolatban is felmerült, hogy „az egész látványhoz miért kellett Oberon és Titánia, s egyáltalán Shakespeare neve.” Maácz, 1992–93. 48. Fuchs, 1983. Major Rita szerint Juronics esetében is erről van szó. Major, 2005. Kozma Attila koreográfiája szintén ebbe a sorba illeszkedik.

²²⁷ Barnes, 1964b 8.



Duke Ellington, Maurice Béjart	1960			Such Sweet Thunder
George Balanchine	1962.01.17.	New York, New York State Theater	Mendelssohn (Szentivánéji-álom, Athalie-nyitány, Hazatérés idegenből, A szép Melusine, 9. C-moll vonósszimfónia, Az első Walpurgis-éj)	
Frederick Ashton	1964.04.02.	London, Royal Ballet, Covent Garden	Mendelssohn (Szentivánéji-álom,)	Az álom (A téma első angol balett feldolgozása.)
M. Taubert	1970			
David Poole	1970		Handel	
Heinz Spoerli	1976	Bázel, Svájc	Mendelssohn	Tartalmaz mesterjelenetet.
Oscar Araiz	1976	Buenos Aires, Argentína		
John Neumeier	1977	Hamburg, Németország	Mendelssohn, Ligeti György: Volumina, Klaus Arp	Overture, „A Midsummer Night's Dream”: op. 21 Felix Mendelssohn Bartholdy Volumina for Organ György Ligeti Incidental Music for „A Midsummer Night's Dream” op. 61 Felix Mendelssohn Bartholdy Barrel Organ Music Overture, „Son and Stranger” (Die Heimkehr aus der Fremde), op. 89 Felix Mendelssohn Bartholdy Barrel Organ Music Etude No 1 for Organ „Harmonies” and Volumina for Organ György Ligeti Overture, „Ruy Blas”: op. 95 Felix Mendelssohn Bartholdy Continuum for Dulcimer and Etude No 2 for Organ, „Coulées” György Ligeti Barrel Organ Music Overture, „Calm Seas and Prosperous Voyage” op. 27 Felix Mendelssohn Bartholdy Barrel Organ Music with a selection from Verdi's „La Traviata” Incidental music for Athalie: op. 74 Felix Mendelssohn Bartholdy
Ann Brodie & Adolfina Suarez-More	1978	Kolumbia	Mendelssohn, Rossini, Geminiani	
Robert De Warren	1981	Manchester, Nagy Britannia	Mendelssohn	



Tom Schilling	1981	Berlin, Németország	Georg Katzer	Egy új Szentivánéji álom
Lindsey Kemp	1984			
Manfred Taubert	1984/85	St. Gallen		
Gray Veredon	1985	Helsinki, Finnország	Mendelssohn	
Germinal Casado	1985	Karlsruhe		
Inge Berg-Peters	1986	Gera	Mendelssohn: Szentivánéji álom és egyéb művek, / Reinhard Lakomy: A titkos élet, Asgard álma Günter Schimm: Ismert operadallamok-népszerű feldolgozásban	
Günther Pick	1987	München, Németország	Mendelssohn	
Harald Wandtke	1987	Berlin, Komische Oper	Mendelssohn: Szentivánéji álom, Csendes tenger és jó út (nyitány), Skót szimfónia, op. 113, op. 114	Puck
Daryl Gray	1987	Berkshire		Szentivánéji álom avagy Asgard álma
Uwe Scholz	1989	Zürich, Svájc	Mendelssohn	
Dennis Nahat	1990	Cleveland, USA	Mendelssohn	
Peter Anastos	1990	Newark, Nagy Britannia	Mendelssohn	
Peter Wissman	1992	Aachen, Németország	Mendelssohn	
Amedeo Amodio	1993	Reggio Emilia, Olaszország	Mendelssohn	
Robert Cohan	1993	Glasgow, Nagy Britannia	Mendelssohn, Barrington Pheloung	
Heinrich Spoerli	1996	Zürich	Mendelssohn Szentivánéji álom, A szép Melusine, Hazatérés idegenből, op.32 Adagio religioso, aus Symphonie Nr. 2 «Lobgesang» op.52 Steve Reich: Drumming, The Four Sections Philip Glass: Concerto for Violin and Orchestra»	Nem tartalmaz mesterjelenetet.
Christopher Wheeldon	1997	Colorado, USA	Mendelssohn	
David Nixon	2000	Columbus, USA	Mendelssohn	
Mauro Bigonzetti	2000	Bologna, Olaszország		

Jean-Christophe Maillot	2005	Monte Carlo	Mendelssohn Daniel Teruggi Bertrand Maillot	Az álom
Jörg Mannes	2010		Benjamin Britten, Frank Bridge, Georg Friedrich Händel	
Jorma Elo	2010	Bécs, Állami Operaház, 2010.		Korunk egyik legnevesebb finn koreográfusa.
Szentpál Olga	1920	Budapest, Operaház		A mű címe: Oberon és Titánia.
Eck Imre	1970	Pécs	Kocsár Miklós	A Dobai Vilmos rendezte Szentivánéji álom színházi előadás balettbetétei. Nem maradt fenn róla filmfelvétel.
Eck Imre	1982	Pécs	Mendelssohn: Szentivánéji álom, Olasz szimfónia, montázs (madárcsicsergés, zörejek)	Nem maradt fenn róla filmfelvétel.
Seregi László	1989	Budapest, Operaház	Mendelssohn: Szent Iván-éji álom, Skót szimfónia, Reformáció szimfónia, Novák János, reneszánsz zene	
Vámos György	1995	Bázel		
Juronicus Tamás	2004	Szeged	zene: Danny the dog, Requiem egy álomért (montázs)	
Gyulai Júlia (Coincidance)	2012	Budapest, RAM Colosseum	zene	A koreográfus szerint a mű legfrissebb verziójának az izraeli Karmiel Fesztiválon bemutatott változat (2016 július 17) tekinthető.
Vámos György	2013	Győr		
Kozma Attila	2014	Miskolc		Páros/páratlan

Irodalomjegyzék

Anderson, Jack (1977): „The glorious unpredictably of George Balanchine“. In: *Dance Magazine*. (október), 75–78.

Apuleius (1971): *Az aranyszamár*. Budapest: Magyar Helikon.

Barnes, Clive (1964a): „Vélemények a Shakespeare-balettekről. Ballet Today“. In: *Külföldi Szemle*. (július-augusztus), 1–5.

Barnes, Clive (1964b): „A Royal Ballet Shakespeare-balettjei. Az Álom“. In: *Külföldi Szemle*. (június), 8–13.

Beaumont, Cyril W. (1945): *Michel Fokine and his ballets*. London: C.W. Beaumont.

Benedek, Marcell (2001): *Shakespeare*. Budapest: Magyar Könyvklub.

Bókay, Antal (1997): *Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban*. Budapest: Osiris.

Brissenden, Alan (1981): *Shakespeare and the dance*. London: Palgrave Macmillan.

Clark, Mary (1970): „Royal Ballet in and out of London“. In: *Dancing Times*. (március), 294–297.

Charlton, Henry Buckley (1938): *Shakespearean Comedy*. London.

Cohen, Selma Jeanne (1962): *A Prolegomenon to an Aesthetics of Dance*. Philadelphia: American Society for Aesthetics.

Cohen, Selma Jeanne (1963): „A Prolegomenon to an Aesthetics of Dance“. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. (1. sz.), 19–26.

Croce, Arlene (1982): *Going to the Dance*. New York: Alfred A. Knopf.

Cs. Szabó, László (1984): „Az athéni fejedelem álma : (Shakespeare: Szentivánéji álom)“. In: *Alföld*. (3. sz.), 33–45.

Cs. Szabó, László (1987a): „Zuboly igazsága“. In: *Cs. Szabó László (1987): Shakespeare*. Budapest: Gondolat, 5–25.

Cs. Szabó, László (1987b): „Szentivánéji álom“. In: *Cs. Szabó, László (1987): Shakespeare*. Budapest: Gondolat, 168–180.

Dal-bor (1989): „A táncos Titánia“. In: *Képes* 7. (december 16.).

Dale, Harris (1969): „Frederick Ashton’s “Dream” is a Statement About Life“. In: *Dance News*. (szeptember).

Dessewffy, Zsuzsa (1989): „Varázsló az Operában“. In: *Mai Nap*. (december 19.).

Edgecombe, Rodney Stenning (2011): „Shakespeare, ballet and dance“. In: *Mark, Thornton Burnett; Adrian, Streeve; Ramona, Wray (szerk.): The Edinburgh Companion to Shakespeare and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 200–217.

Erényi, Gusztáv (1936): „A „Szentivánéji álom“-tól - a „Szentivánéji álom“-ig.“ In: *Nyugat*. (2. sz.), 132.

Fuchs, Livia (1982): „A 150“. In: *Új Tükör*. (március 7.), 3.

Fuchs, Livia (1983): „Pillanatképek az NDK-ból“. In: *Táncművészet*. (9. sz.), 36–37.

Fuchs, Livia (2007): *Száz év tánc*. Budapest: L'Harmattan.



- Futaky, Hajna (1970): „Pécsi színházi esték I. Szentivánéji álom“. In: *Jelenkor*. (11. sz.), 1019–1020.
- Földessy, Dénes (1970): „Szentivánéji álom“. In: *Dunántúli Napló*. (szeptember 24.), 5.
- Fonay, Zsuzsa (1982): „Három új táncmű. Nagy sikerű balettest a Nemzeti Színházban“. In: *Dunántúli Napló*. (február, 27.), 8.
- Géher, István (1991): *Shakespeare-olvasókönyv*. Budapest: Cserépfalvi–Szépirodalmi.
- Gelencsér, Ágnes (1981): „A Hamburgi Balett drezdai vendégjátéka“. In: *Táncművészet*. (9. sz.), 25–27.
- Gelencsér, Ágnes (1982): „A 150-ik. A Pécsi Balett premierje“. In: *Magyar Nemzet*. (február 21.), 6.
- Gelencsér, Ágnes (1990): „Szentivánéji álom. Balettpremier az Operaházban“. In: *Magyar Nemzet*. (január 8.), 6.
- Gelencsér, Ágnes (1994): „Shakespeare és Tolsztoj tánclépésekben. Operaházi balettelőadások“. In: *Magyar Nemzet*. (január 7.), 10.
- Gelencsér, Ágnes (1997): „Seregi–Delibes: Sylvia. Seregi–Mendelsshon: Szentivánéji álom. Harangozó–Delibes: Coppelia. Giselle–Szentpétervár“. In: *Táncművészet*. (1–2. sz.), 38–39.
- Gelencsér, Ágnes (1999): „Szentivánéji álom“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 20.
- Goldner, Nancy (2008): „A Midsummer Night’s Dream“. In: *Nancy, Goldner (2008): Balanchine variations*. Gainesville: University Press of Florida, 83–89.
- Gommlich, Werner; Rebling, Eberhard (1981): „Egy új Szentivánéji álom“. In: *Külföldi Szemle*. (4. sz.), 32–36.
- Gommlich, Werner (1988): „Puck“. In: *Külföldi Szemle*. (1. sz.), 44–46.
- Hering, Doris (1962): „With dances and delight” Appraisal of A Midsummer’s Dream, New York City Ballet’s opulent new production“. In: *Dance Magazine*. (március), 37–41.
- Hermann, István (1970): „Theseus menyegzője : Shakespeare és a mítosz“. In: *Világosság*. (3. sz.), 161–166.
- Hersin, André-Philippe (1982): „Szentivánéji álom“. In: *Külföldi Szemle*. (3. sz.), 42–44.
- Hevesi, Sándor (1964): *Amit Shakespeare álmodott*. Budapest: Magvető.
- Imre, Zoltán (2014): „Szentivánéji álmok. Peter Brook kelet-európai turnéja a hidegháború idején“. In: *Irodalomtörténet*. (1. sz.), 90–113.
- Jálics, Kinga (1989): „Brávó, ezt nevezem!“ In: *Film, Színház, Muzsika*. (december 30.), 21.



- Jászay, Tamás (2005): „Tiszta erotika. Szentivánéji álom“. In: *Critikai Lapok*. (3. sz.), 13–15.
- Jauss, Hans Robert (1999): *Recepcióelmélet-esztétikai tapasztalat-irodalmi hermeneutika*. Budapest: Osiris.
- Kaán, Zsuzsa (1982): „Balettest Pécssett“. In: *Táncművészet*. (5. szám), 1–4.
- Kaán, Zsuzsa (2005): *Seregi*. Budapest: Nemzetközi Tánc- és Kultúra Alapítvány–Trionfo Kft.
- Kane, John (1984): „Puck meséli“. In: *William, Shakespeare (1984): A midsummer-night’s dream. Szentivánéji álom*. Győr: Kisfaludy Színház, 92–94.
- Kavanagh, Julie (1997): *Secret Muses. The Life of Frederick Ashton*. New York: Pantheon Books.
- Kékesi Kun Árpád (2005): „Innovatív törekvések az európai színházban“. In: *Bécsy, Tamás; Székely, György (főszerk.): Magyar Színháztörténet, 1920-1949. III*. Budapest: Magyar Könyvklub, 15–72.
- Kelemen, Gyula (1989): „Táncjáték a mindenségről“. In: *Vasárnapi Hírek*. (december 24.)
- Kenessei, András (1982): „A százötvenedik önálló táncmű“. In: *Magyar Hírlap*. (március 19.), 6.
- Kenessei, András (1989): „A csapos tölt“. In: *Magyar Hírlap*. (december 20.), 5.
- Kenessei, András (1989): „Oberon-Prospero varázspálcája“. In: *Magyar Hírlap*. (december 19.), 8.
- Kenyeres, Zoltán (2010): „Egy Ady-vers körül“. In: *Kenyeres, Zoltán (2010): Megtörtént szövegek: esszék, tanulmányok a 20. századi magyar irodalomról*. Budapest: Akadémiai. 22–32.
- Kéry, László (1964): *Shakespeare vígjátékai*. Budapest: Gondolat.
- Király, Nina (1993): „Jan Kott, avagy az esszéírás stratégiája“. In: *Holnap*. (december), 30–34.
- Kirstein, Sigrun (1988): „Szentivánéji álom–négyezer“. In: *Táncművészet*. (5. sz.), 39–40.
- Koegler, Horst (1977): „Hamburg’s stylish dream of a dream“. In: *Dance Magazine*. (11. sz.), 48–50.
- Koegler, Horst (2000): *Melléklet*. Hilversum: Opus Arte.
- Koltai, Tamás (1976): *Brook. Szemtől szemben*. Budapest: Gondolat.
- Koltai, Tamás (1986): „Ki kit álmodik?“. In: *Koltai, Tamás (1986): Színváltások*. Budapest: Szépirodalmi, 85–88.
- Kosztolányi, Dezső (1978a): „Szentivánéji álom. Jegyzetek az új előadásról“. In: *Kosztolányi Dezső: Színházi esték, I*. Budapest: Szépirodalmi, 72–75.



Kosztolányi, Dezső (1978b): „Szentivánéji álom“. In: *Kosztolányi Dezső: Színházi esték, I.* Budapest: Szépirodalmi, 52–53.

Kott, Jan (1970): *Kortársunk Shakespeare*. Budapest: Gondolat.

Kott, Jan (1984): „Hágcsó metamorfózisa“. In: *William, Shakespeare (1984): A midsummer-night's dream. Szentivánéji álom*. Győr: Kisfaludy Színház, 86–91.

Kott, Jan (1987): *The Bottom Translation: Marlowe and Shakespeare and the Carnival Tradition*. Evanston: Northwestern University Press.

Kott, Jan (1993): „Zuboly és barátai“. In: *Magyar Lettre*. (10. sz.), 43–47.

Kóvágó, Zsuzsa (1993): „De ki törődik ma Zubollyal...“. In: *Ezredvég*. (5. sz.), 54.

Kútszegi, Csaba (1996): „Mendelsshon-Seregi: Szentivánéji álom“. In: *Táncstudományi Tanulmányok*, 29–38.

Lengyel, György (1999): „Utószó“. In: *Peter Brook: Időfonalak*. Budapest: Európa, 371–380.

Lewis, Allan (1969): „A Midsummer Night's Dream: Fairy Fantasy or Erotic Nightmare?“ In: *Educational Theatre Journal*. (3. sz.), 251–258.

Maácz, László (1980): „Táncok és előadók a Flamand Fesztiválon“. In: *Táncművészet*. (12. sz.), 27–32.

Maácz, László (1982. szerk.): *Táncművészeti dokumentumok. 1982*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége.

Maácz, László (1992–1993): „Shakespeare a táncszínpadon. I.“ In: *Táncstudományi Tanulmányok*, 17–52.

Maácz, László (1994–1995): „Shakespeare a táncszínpadon. II.“ In: *Táncstudományi Tanulmányok*, 5–22.

Macaulay, Alastair (1986): „A Summer Night's Ashton“. In: *Dancing Times*. (augusztus), 960–963.

Major, Rita (1990): „Szentivánéji álom. Ünnepi balettbemutató az Operaházban“. In: *Táncművészet*. (3. sz.), 1–5.

Major, Rita (2005): „Álmok és elméletek avagy ürügy volt-e Shakespeare Vilmos? Szentivánéji álom – Szegedi Kortárs Balett“. In: *Ellenfény*. (2. sz.), 38–39.

Maller, Sándor; Ruttkay, Kálmán (szerk.): *Magyar Shakespeare-tükör*. Budapest: Gondolat.

Mátai, Györgyi (1990): „Seregi így képzelte“. In: *Népszava*. (január 4.), 6.



Máté, Judit (1990): „Akit mindig nógatni kell“. In: *Képes Újság*. (március 3.), 14–15.

Mátrai-Betegh, Béla (1972): „A Royal Shakespeare Company vendégjátéka“. In: *Magyar Nemzet*. (október 20.), 5.

Mauraisin, Olivier (1984): „Lindsay Kemp Dance Company“. In: *Külföldi Szemle*. (4. sz.), 20.

Mazo, Joseph H. (1993): „Midsummer Night's Dream“. In: *Martha, Bremser; Lorraine, Nicholas (szerk.): International Dictionary of Ballet*. Detroit: London: St. James Press, II. kötet 953–955.

Minier, Márta (2000): „Szentivánéji álmok. A magyar Shakespeare-kánon útvesztői“. In: *Átváltóságok*. (19), 147–156.

M. Lázár, Magda (1973): „A Szentivánéji álom a Royal Shakespeare Company vendégjátékában“. In: *Alföld*, 88–90.

Molnár, Gabriella (1989): „Násztánc“. In: *Esti Hírlap*, december 29.

Molnár Gál, Péter (1990): „Zuboly álma“. In: *Népszabadság*. (január 20.), 9.

Nádasi, Marcella (1983): „Vendégjáték, musical és táncfilm Londonban“. In: *Táncművészet*. (1. sz.), 38–40.

Nagy, Gabriella Ágnes (2004): „Peter Brook – Transzkulturális Shakespeare-előadások“. In: *Imre, Zoltán (szerk.): Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. Budapest: Áron, 141–154.

Névtelen (1982a): „Cím nélkül“. In: *Heves Megyei Népiújság*. (február 10.), 4.

Névtelen (1982b): „Balettbemutató előtt“. In: *Dunántúli Napló*. (február 11.), 3.

N., N. (1916): „Vizsgálati előadás“. In: *Budapesti Hírlap*. (március 1.), 12.

N., N. (1934): „A Szentivánéji álom Rózsahegy Kálmánnal az Állatkertben“. In: *Az Est*. (augusztus 23.), 6.

Nyúl, Edit (1998): „Minotaurus és az égi Venus (A Szentivánéji álom neoplatonikus és emblematikus képeinek vizsgálata)“. In: *Fabiny, Tibor (szerk.): A reneszánsz szimbolizmus: ikonográfia, emblematika, Shakespeare*. Szeged: JATEPress, 103–116.

Péter, Márta (1989, szerk.): *Táncművészeti dokumentumok. 1990*. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége.

Pónyai, Györgyi (2004): „Reflexiók három előadás kapcsán. Szentivánéji álom, Karamazov testvérek, Anna Karenina“. In: *Zene, zene, tánc*. (11. sz.), 4–5.

Pór, Anna (1990): „Szentivánéji álom“. In: *Táncművészet*. (4. sz.), 1–5.



Reynolds, Nancy (1977): *Repertory in Review. 40 years of New York City Ballet*. New York: Dial Press.

Rózsahegy, Tibor (1990): „Szentivánéji álom (képriport)“. In: *Film, Színház, Muzsika*. (január 13.) X.

Ruttkay, Veronika (2000): „Mesteremberek : Nádasdy Ádám Szentivánéji álom-fordítása“. In: *Hermann, István; Papp, István (szerk.): Shakespeare-kollégium : tanulmányok*. Budapest: Argumentum- Eötvös Collegium, 35–51.

Shakespeare, William (1988): *Shakespeare összes drámái. Vigjátékok. II.* Budapest: Európa.

Schneiders, Heinz-Ludwig (1964): „Vélemények a Shakespeare-balettekről. Das Tanzarchiv“. In: *Külföldi Szemle*. (július-augusztus), 10–11.

Singleton, Brian Robert (1986): *The interpretation of Shakespeare by Ariane Mnouchkine and the Theatre du Soleil*. Birmingham. (doktori értekezés, University of Birmingham)

Sorell, Walter (1964): „Vélemények a Shakespeare-balettekről. Dance Magazine“. In: *Külföldi Szemle*. (1964. július-augusztus), 5–10.

Spiró, György (1985): „Szentivánéji álom Pécsen“. In: *Spiró György: Magániktató*. Budapest: Szépirodalmi, 75–85.

Spiró, György (1997): *Shakespeare szerepösszevonásai*. Budapest: Európa.

Székely, György (2001): „A Szent Iván-éji álom tündérei“. In: *Iskolakultúra*. (1. sz.), 98–102.

Székely, György (2005): „A Nemzeti Színház“. In: *Bécsy, Tamás; Székely, György (főszerk.): Magyar Színháztörténet, 1920-1949. III.* Budapest: Magyar Könyvklub, 215–312.

Szenczi, Miklós (1989): „Szentivánéji álom“. In: *Szenczi Miklós: Tanulmányok*. Budapest: Akadémiai, 122–141.

Szerb, Antal (1989): *A világirodalom története*. Budapest: Gondolat.

Todd, Arthur (1962): „A Szentivánéji álom“. In: *Külföldi Szemle*. (április-május), 23–24.

Tüskés, Tibor (1970): „Bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban. Szentivánéji álom“. In: *Dunántúli Napló*. (október 5.), 7.

Vaughan, David (1981): „Frederick Ashton balettjei (1963–1970.)“. In: *Külföldi Szemle*. (1. sz.), 63–86.

Walker, Kathrine Sorley (1993): „The Dream“. In: *Martha, Bremser; Lorraine, Nicholas (szerk.): International Dictionary of Ballet*. Detroit: London: St. James Press, I. kötet, 410–412.



Wallinger, Endre (1982): „A balett-teremben“. In: *Dunántúli Napló*. (január 10.), 3.

Weiss, Deborah (1996): „Bázeli Balett. Szentivánéji álom“. In: *Külföldi Szemle*. (1. sz.), 20–21.

Wendland, Jens (1978): „Neumeier Szentivánéji álma“. In: *Külföldi Szemle*. (1. sz.), 26–28.

Williams, Peter; Barnes, Clive; Goodwin, Noel (1964): „The Dream“. In: *Dance and Dancers*. (május), 12–19.

Levéltári források

Láttuk, hallottuk, olvastuk. Kossuth Rádió, 1990. 01.04. 18.05. (Mélykúti Ilona és Fuchs Livia beszélgetése), gépi leirat: OSZMI Táncarchívum

Albert István: Magyar Rádió, 1990. I. 9. (OSZMI Táncarchívum, újságkivágat)

kárpáti: Pesti Műsor, 1982. I. 20. (OSZMI Táncarchívum, újságkivágat)

I. S.: Puck csínytevésai, 18-19. (OSZMI Táncarchívum, újságkivágat)

Hangfelvételek

Körtvélyes Géza: Szentivánéji álom a balettszínpadon. Új Zenei Újság, 1989. 12. 31.

Elektronikus források

Lawson, Valerie: A summer's dream in a Hamburg winter. 2012, dancelines.com.au <http://dancelines.com.au/a-summer%E2%80%99s-dream-in-a-hamburg-winter/>

Névtelen: A Szentivánéji álom ősszel Győrben. Népszava, 2013. júl 4. <http://nepszava.hu/cikk/659329-a-szentivaneji-alom-osszel-gyorben>

Péli Nagy Kata: Bogarak és boszorkányok Győrben. 2013.07.03. fidelio.hu http://fidelio.hu/tanc/2013/07/03/bogarak_es_boszorkanyok_gyorben/

Peredi Ágnes: Szentivánéji álom – Vámos+balett Győrben http://infovilag.hu/hir-28254-szentivaneji_alom_vamos_balett_gyorben.html

Rogai, Natasha <http://dancetabs.com/2012/03/les-ballets-de-monte-carlo-le-songe-hong-kong/>



Beszámoló az MTA Táncstudományi Munkabizottsága 2016. évi működéséről

I. A munkabizottság összetételének alakulása

A munkabizottság 2016. január 1-jén 20 rendes tagból állt. Elnök: Andrásfalvy Bertalan DSc, alelnök: Felföldi László PhD, titkár: Bolvári-Takács Gábor PhD, tagok: Barna Gábor DSc, Beke László CSc, Fodor Antal DLA, Fodorné Molnár Márta PhD, Fügedi János PhD, Kavecsánszki Máté PhD, Kővágó Sarolta CSc, Lázár Katalin PhD, Lőrinc Katalin DLA, Mizerák Katalin PhD, Németh András DSc, Ratkó Lujza CSc, Sándor Ildikó PhD, Sirató Ildikó PhD, Tóvay Nagy Péter PhD, Varga Sándor PhD, Vitányi Iván DSc.

A testület állandó meghívott tagjai 2016. január 1-jén: Angelus Iván PhD, Balatoni Katalin, Bernáth László PhD, Bólya Anna Mária PhD, Dóka Krisztina PhD, Fenyves Márk, Forgács D. Péter PhD, Gaál Marianna, Gál Eszter, Gelenczey-Miháلتz Alirán PhD, Halász Tamás, Karácsony Zoltán, Kazinczy Eszter, Kovács Gábor PhD, Kovács Henrik, Kővágó Zsuzsa, Lévai Péter, Macher Szilárd DLA, Major Rita, Mihályi Gábor, Ónodi Béla, Simon Krisztián PhD, Szakály György, Széll Rita PhD, Szűdy Eszter, Török Jolán, Várszegi Tibor PhD, Vincze Gabriella PhD, Zsámboki Marcell.

Az év során felkért további állandó meghívottak: Detre Katalin, Kovács Dóra, Szőnyi Vivien.

II. A munkabizottság ülései

1. ülés: 2016. május 25. Néprajzi Múzeum, Budapest

A résztvevőket a Néprajzi Múzeum részéről Kemecsi Lajos főigazgató köszöntötte, úgy is, mint az MTA Néprajz Tudományi Bizottságának titkára. Előadásában bemutatta a Néprajzi Múzeum jelenlegi helyzetét és a Városligetbe tervezett új épület látványtervét. A beruházás a múzeum számára minden eddiginél kedvezőbb módon teszi lehetővé a gyűjtemény bemutatását, egyúttal a szakmai koncepció újragondolását is szükségessé teszi.

Ezt követően a múzeum munkatársai, Granasztói Péter, Pálóczi Krisztina, Csorba Judit, Földi Rozália adtak tájékoztatást az intézményi gyűjtemények általuk gondozott egységeiről.

Bólya Anna Mária, Simon Krisztián és Vincze Gabriella ismertették a közelmúltban megvédett doktori értekezéseik főbb megállapításait.

2. ülés: 2016. november 15. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest

Szakály György rektor tájékoztatást adott a Magyar Táncművészeti Főiskola működését érintő aktuális kérdésekről. Első helyen az egyetemmé válást említette. Az Országgyűlés döntése nyomán 2017. február 1-től az intézmény Magyar Táncművészeti Egyetem néven működik tovább. Ezt követően bemutatta főiskola Amerikai úti épületének átépítési terveit. Az állami beruházás keretében megvalósuló építkezés eredményeként a főiskola Koreográfus- és Táncpedagógus-képző



Intézete várhatóan 2018. január 1-től az új épületben működik majd, ezzel a jelenlegi Campus valamennyi képzésnek helyet tud biztosítani. Az évek óta leromlott állapotú Kazinczy utcai ingatlanból a főiskola kiköltözik. Sikertelt előre lépni a képzési kínálat vidéki helyszíneken történő bővítésében is. 2016 szeptembere óta ismét működik a nyíregyházi képzési hely, tervezzük a pécsi együttműködés megvalósítását is.

Dóka Krisztina kiselőadásban emlékezett meg Gönyey Sándor néptánckutatóról, születésének 130. évfordulóján.

A jelenlevők eszmét cseréltek a Magyar Táncstudományi Társaság újjáalakításának lehetőségéről.

Az ülésen sor került az év során megjelent tudományos művek bemutatására.

III. A munkabizottság további tudományos programjai és sajtómegjelenései

1. A munkabizottság több tagja részt vett, illetve előadott más táncszakmai intézmények és szervezetek tudományos konferenciáin és rendezvényein:

- **Mozdulatművészet – Orkesztika 100+.** Kiállítás a Ferencvárosi Pincegalériában. Megnyílt 2016. március 9-én, látogatható volt április 13-ig, rendezője Fenyves Márk, a munkabizottság állandó meghívottja.
- **Táncutató Doktoranduszok I. Országos Konferenciája.** Az MTA-DE Néprajzi Kutatócsoport és a Magyar Etnokoreológiai Társaság rendezvénye 2016. április 22-én a Debreceni Egyetem BTK Néprajz Tanszékén. A program moderátora Kavecsánszki Máté, házigazdája Varga Sándor.
- **Shakespeare és a Tánc-Mű/Film/Zene.** A Magyar Táncművészeti Főiskola Elméleti Tanszékének műhelykonferenciája 2016. április 23-án, William Shakespeare halálának 400. évfordulója alkalmából. A munkabizottság tagjai közül előadott: Nagy Péter Miklós, állandó meghívottjai közül előadott: Bólya Anna Mária, Major Rita, Szakály György.
- **Néptánc a médiában.** A Magyar Etnokoreológiai Társaság konferenciája a Szabadtéri Néprajzi Múzeumban, Szentendrén, 2016. június 10–11-én. A munkabizottság tagjai közül szekcióvezető volt: Kavecsánszki Máté, Varga Sándor, előadott: Felföldi László, Lázár Katalin, Sándor Ildikó.

2. 2016-ban megjelent a 2015. évi Tánc és társadalom konferencia előadásait tartalmazó kötet, amelynek a munkabizottság is egyik szervezője volt: Tánc és társadalom. V. Táncstudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán 2015. november 13–14. Szerkesztette: Bolvári-Takács Gábor, Németh András, Perger Gábor. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2016. ISBN 978-615-80297-5-9. Táncművészet és tudomány sorozat, IX.

3. A munkabizottság tevékenységével kapcsolatban **hírek** jelentek meg a Táncművészet folyóirat (ISSN 0134-1421) 2016. évi 1., 2. és 3. számaiban. A munkabizottság **2015. évi beszámolója** megjelent a Táncstudományi Közlemények folyóirat (ISSN 2060-7148) 2016/1. számában.

IV. A munkabizottság tagjaihoz és állandó meghívottjaihoz kapcsolódó személyi hírek

Felföldi László 2016. február 10-én sikeresen habilitált a Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karán.



Ratkó Lujza 2016. április 29-én vette át a Magyar Táncművészek Szövetsége elnöksége által odaítélt „A tánctudományért” díjat.

Bolvári-Takács Gábort 2016. szeptember 14-én a Magyar Táncművészeti Főiskola Szenátusa megválasztotta a főiskola Tudományos Tanácsa elnökének.

Simon Krisztián 2016. február 8-án védte meg a Hagyomány – örökség – szellemi kulturális örökség. Települési ünnepek és újraalkotott szokások vizsgálata a 21. századi bihari térségben című PhD-értekezését a Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karán.

Bólya Anna Mária 2016. február 25-én védte meg Tánc a macedón szakrális hagyományban című PhD-értekezését a Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Karán.

Fenyves Márk 2016. augusztus 20. alkalmából „a magyar mozdulatművészet régi hagyományainak továbbélése iránt elkötelezett és odaadó művészi munkája elismeréseként” Magyar Ezüst Érdemkereszt kitüntetésben részesült.

Budapest, 2016. december 31.

Andrásfalvy Bertalan DSc elnök
Felföldi László PhD, alelnök
Bolvári-Takács Gábor PhD, titkár



Kukár Barnabás Manó

Néptáncfilmek digitalizálása az MTA BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívumában

A filmgyűjtemény létrejötte és jellege

A gyűjtemény legkorábbi anyaga magángyűjtőktől, a II. világháborút megelőző évtizedből származik. 1945 után a néptáncművészet mozgóképes rögzítése az állami támogatás eredményeként fellendült; a szisztematikus, tudományosan megalapozott kutatást 1954 és 1965 között a Népművészeti (Népművelési) Intézetben kezdték meg. Kodály Zoltán közreműködésének köszönhetően a néptáncművészet 1965-ben intézményt váltott, az egyre gyarapodó filmgyűjtemény az MTA keretébe, a Népzene Kutató Csoportba került. Az 1960-as évek végétől a kutatás számára megnyílt a lehetőség a határon túli magyarság néptáncművészetének filmes rögzítésére is, melynek eredményeként átfogó gyűjtéseket szerveztek Erdély, Felvidék és Szlavónia magyarok lakta falvaiban.¹

A filmgyűjtemény széles keresztmetszetet nyújt a 20. századi magyar népi kultúra táncműfajairól, típusairól és azok regionális tagolódásáról. A több mint másfélezer helységben, táncfolyamatok tizedeiről készített mozgóképi és hangfelvételeket tartalmazó filmgyűjtemény különleges értékét a viszonylag kis területen, nagy intenzitással végzett terepmunkának és a gyűjtött anyag hitelességének köszönheti. Sem európai, sem szélesebb nemzetközi összehasonlításban nem található olyan néptáncarchívum, amely egy szűkebb területről (Kárpát-medence) jelentős mennyiségű, a hagyományos keretek között elsajátított táncművészetéről készített filmmel tenné lehetővé az elemzést, az értelmezést és a történeti összehasonlítást, összességében szolgálná a kutatást és a közművelődést.²

A Filmtárban 1464 gyűjtési egységet tartunk nyilván. A 400 000 m állomány megközelítőleg 700 óra mozgóképet tartalmaz. A filmek döntő többsége fekete-fehér (igen kis mértékben színes) 16 mm-es film. A táncokat két filmformátum őrzi: a) negatív-pozitív filmpár; b) fordítós (egypéldányos pozitív) film.

A filmekhez kapcsolódó filmhangok formátumai: a) mágneses szélcsík, a hangos fordítós filmekben található; b) a filmfelvétellel egyidejű magnófelvétellel utólag, laboratóriumban készített 16mm-es perforált mágneses film, amely a tánc és zene szinkronizált lejátszásához szükséges; c) fényhang szélcsík formájában pozitív filmen vagy hangnegatívon. Valamennyi film és perforált filmhang hordozó anyaga cellulóz-acetát.

Digitalizálás

A 2012-2013-ban beszerzett professzionális filmszkenner berendezés és az azóta kiépített infrastruktúra használatba vételével 2015-ben indulhatott be a filmgyűjtemény digitalizálása. Egy éves

¹ Fügedi, 2014.

² Felföldi et al, 2014. 196–199.



tesztidőszak alatt kifejlesztettük azokat a munkafolyamatokat és technológiai környezetet melyek az archívumi, zömében fekete-fehér 16 és 8 mm-es tudományos célból rögzített filmállomány kezeléséhez és feldolgozáshoz szükségesek. Ennek során nemzetközi standardokat kielégítő technológiával, 2 K felbontásban, kockánkénti képkalkotással szkenneljük a sokszor sérült, zsugorodott, perforációhiányos, más módszerekkel lejátszhatatlan tekercseket, illetve a felvételi negatív és fordítós mozgóképeket úgy, hogy a digitális kép információtartalma eléri az analóg képkockáét. A nagy felbontású digitális képanyagot speciális szoftverrel restauráljuk: karcokat távolítunk el, kivesszük a kamera- és filmmozgás következtében jelentkező mozgásokat. Emellett javítjuk a képvilágot, azaz újrafényeljük a digitális verziót az eredeti kép figyelembevételével, így láthatóvá válnak a vetítón értelmezhetetlenül sötét vagy világos részletek.³ A korábban állományvédelmi okokból vetítőasztalon nem lejátszható gyűjtéseket kutathatóvá és megfelelő tudományos feldolgozást követően a nagyközönség számára is megtekinthetővé tesszük, például a Néptánc Tudástár elnevezésű új adatbázisban.⁴



Filmszkennő

Első komolyabb projektünk az intézetben letétként tárolt Magyar Állami Népi Együttes egykori filmgyűjteményének részleges feldolgozása volt 2015-ben, melynek során a paraszti tánc kultúrát megőrző szalagok digitalizálását és restaurálását végeztük el. Az elkészült 128 ANE jelzetű leltári tétel körülbelül 33 óra lejátszási időt és 12.000 méter hosszúságot jelentett, a fájlok tekercsenkénti osztásban, HD felbontásban kerültek átadásra a megrendelő Hagyományok Háza részére. Az archívumi hordozók állapotuk szerint két csoportba sorolhatók: a) csak megtekintésre használt tekercsek a zsugorodáson kívül más hibát nem mutattak, a korábban nem megfelelő eszközökkel (pl. vetítógép segítségével) digitalizált állomány azonban súlyosan károsodott.

Utóbbiakat nagyfokú csavarodás, kül- és beltörések, állandó és mély karcok, mart átszakítások, illetve perforációhiányok jellemezték, ennek következtében a digitalizálás csak rendkívül ala-

³ Bővebben: Kukár, 2015b, 2016b.

⁴ Fügedi, 2016.



acsony sebességgel (2-4 kocka/másodperc) történhetett a további szakadások és törések megelőzése miatt. A rossz fizikai állapot következtében a kézi előkészítés ideje (állapotfelmérés, ragasztások cseréje és megerősítése, perforáció pótlások) egyes tekercseknél 4-5 napot vett igénybe. Ennek ellenére az archívumi feladatokra kifejlesztett filmszkennő jól vizsgázott, a fogaskerék nélküli filmtovábbító technológia, a speciális filmkapu és az érzékeny filmfeszítő mechanika használatával képesek voltunk megőrizni a triacetát keskenyfilmek aktuális fizikai állapotát. Az egész gyűjtemény fényelésen (grading) és restauráláson (remegésmentesítés, stabilizálás, fényhibák korrigálása, élesítés, stb.) esett át, melyet megnehezített az eltérő fókus- és zárbeállítással készült rövid snittek jelentős száma, illetve az operatőri exponálási hibák száma és az ezek iránt kevésbé toleráns fordítós filmek nagy aránya. A digitalizált anyag közel fele átfedésben van a Néptánc Archívum Filmtárában tároltakkal, a többi egypéldányos fordítós vagy negatív állomány egyedülálló táncfolklorisztikai jelentőségű, mind a kutatás, mind a művészeti élet számára. A főként alföldi területeken gyűjtött cigány és magyar anyag korábban nem látott gazdagsággal bír, emellett szerepelnek halászok és pásztorok körében végzett gyűjtések, funkciós lakodalmi fölvételek, rituális eredetű táncok is. A filmállomány az 1950-es években még rögzíthető időszakban készült magyarországi hagyományos paraszti tánc kultúráról jelentősen bővíti ismereteinket, árnyalja az alföldi dialektusról kialakult viszonylag egysíkú képet, a közismert filmekhez képest korábbi nemzeti gyűjtései pedig unikálisak. Részletes fölmérése, tanulmányozása a továbbiakban elengedhetetlen lenne, de ezt a rendkívül hiányos adatolás, a gyűjtések körülményeinek elmaradt rögzítése, valamint a kapcsolódó hangfelvételek hiánya nagyban megnehezíti. A digitalizálás során adatpontosítás vagy tartalomelemzés nem történt, ugyanakkor az intézeti filmtárral való egyezések felderítését elvégeztük.⁵

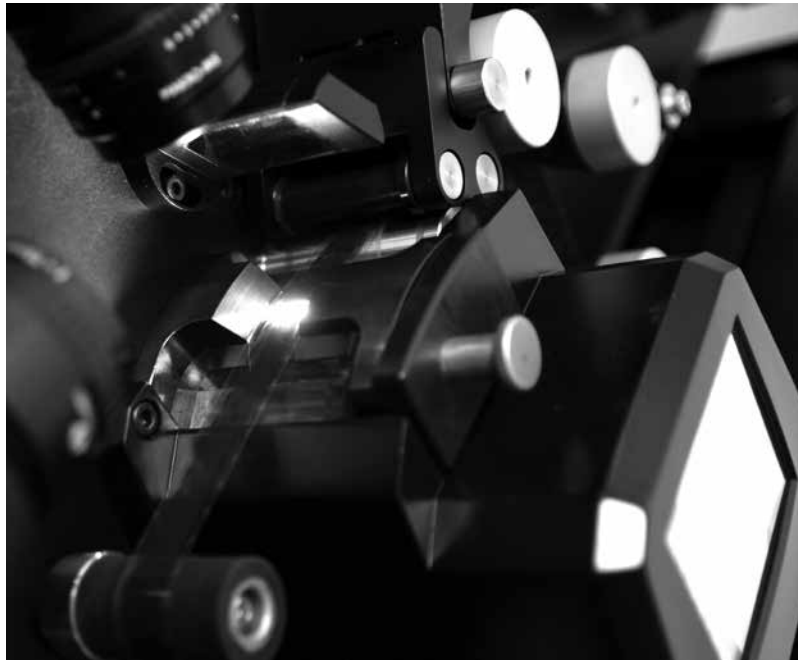


Sérült perforációjú 16 mm-es filmszalag a tisztítógörgőn

A Filmtár korai, 1950-1970-es években gyűjtött törzsalományának rossz fizikai állapota és rohamos ütemben felgyorsult degradációja miatt 2016-ban néhány hónap alatt a teljes mágneses filmhang gyűjtemény digitalizálását el kellett végeznünk, így biztosítva az adat- és információmentést az eredeti hordozók sérülésének esetére is.⁶ A filmtár kémiai és fizikai állapotváltozásának követése 2016-tól professzionális eszközökkel folyamatossá vált, a mérések kiértékelése és a szükséges ál-

⁵ Kukár, 2015a.

⁶ Fügedi János – Kukár Barnabás Manó 2016.



LED megvilágítás
a filmkapuban
a digitalizálás
közben

lagmegőrzési lépések kidolgozása folyamatban van.⁷ A vinegar syndrome-nak nevezett jelenség⁸ a mágneses hangtípusokat fokozottan veszélyezteti, körülbelül 150 óra lejátszási idejű, duplumok nélkül közel 90.000 méter szélcsíkos és teljes sávós (full-coat) mágneses filmhang átjátszása történt meg. Az állományvédelem mellett így felgyorsul a korábban csak hangosítatlan némafilmként hozzáférhető felvételek digitális változatának szinkronizálása, hangosítása.⁹ Mindezek mellett az eredetileg némafilmek táncgyűjtések hangosítását kezdtük el kísérleti jelleggel, melynek

során a terepen a filmfelvétellel párhuzamosan készült – de nem szinkronban felvett – magnófelvétel digitális változatát vágjuk az egyes snittek alá, így hozva létre a digitális hangosfilmet.¹⁰

A közelmúltban került az MTA-hoz Nagy Albert szegedi koreográfus hagyatéka, mely számos terepen exponált normál 8 mm-es tekercset foglal magába. A felvételeken alföldi, szerbiai, erdélyi települések tánc kultúrájának elemeit rögzítette a gyűjtő, emellett nagyszámú koreográfiát és a Szeged Táncgyűjtés külföldi utazásait tartalmazza. A gyűjtések állapota indokolta az azonnali digitális feldolgozást, az exponálási hibák és kezelési, tárolási hiányosságok okozta degradáció időigényes restaurálást igényel. A filmek feldolgozása és azonosítása jelenleg is tart, terveink szerint hamarosan kutathatóvá válik a gyűjtemény.

⁷ Kukár, 2016c.

⁸ Magyarul ecet-szindróma, ecetesedés. A triacetát hordozót érintő, annak fizikai jellegéből és korábbi helytelen tárolási körülményekből adódó kémiai degradáció, visszafordíthatatlan folyamat. A szalag megőrzése másolással és digitalizálással történhet.

⁹ Az első digitális film szinkronizálást 2015 januárjában a szerző végezte el, mely egy közelmúltban megjelent kötet mellékleteként jelent meg (Takács András-Dóka Krisztina 2016). A hangosítható filmek digitális szinkronizálása mára folyamatos gyakorlattá vált. Az analóg hordozók (kép és hang) szinkronizálását korábban összetartolásnak is nevezték.

¹⁰ Az eljárás kidolgozása során használt módszerekről, a felmerült hitelességi kérdésekről és a felhasználás lehetőségeiről tanulmányt tervezek megjelentetni a jövőben. A keskenyfilmek – magnóhangok - pyral lemezek kapcsolódását ld. Kukár, 2016a.



Irodalomjegyzék

Szakirodalom

Felföldi, László; Karácsony, Zoltán; Varga, Sándor; Dóka, Krisztina (2014): „Az MTA BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívuma“. In: *Kiss Gábor (szerk.): Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012*. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 195–210.

Kukár, Barnabás Manó (2015a): „Maác László filmes gyűjtései“. In: *Fügedi, János – Szélpál-Bajtai, Éva (szerk.): Maác*. Budapest: L'Harmattan– MTA BTK Zenetudományi Intézet, 404–419.

Takács, András; Dóka, Krisztina (szerk. 2016): *A Vály-völgy hagyományos táncai és táncélete*. DVD melléklet. Dunaszerdahely- Budapest: Szlovákiai Magyar művelődési Intézet–MTA Bölcsészettudományi kutatóközpont Zenetudományi Intézet.

Levéltári források

Fügedi, János (2014): *Az intézményes néptánckutatás évtizedei*. Kézirat. MTA BTK ZTI Kézirattár 1812.

Fügedi, János-Kukár, Barnabás Manó (2016):*Állapotjelentés az MTA BTK ZTI Néptánc Archívum Fimtáráról*. Kézirat. MTA BTK ZTI Kézirattár 1813.

Kukár, Barnabás Manó (2016c):*Jelentés a Filmtár védett állományának savméréséről*. Kézirat. MTA BTK ZTI Kézirattár 1814.

Kukár, Barnabás Manó (2016b):*Archive film preservation and digitalization in the Institute of Musicology RCH HAS*. Lecture manuscript. Joint Annual Meeting of the Hungarian and Austrian National Committees in the ICTM. Current Projects and Methods in hungarian and austrian ethnomusicology a Focus on young researchers, Budapest, 27–29 May 2016. MTA BTK ZTI Kézirattár 1815.

Elektronikus hivatkozások

Fügedi, János (2016): *Néptánc Tudástár*. Online adatbázisrendszer. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet. http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/index.asp

Kukár, Barnabás Manó (2015b): *Az archív filmek megőrzése és felhasználása napjainkban az MTA BTK Zenetudományi Intézetben*. Előadás. Néptánc - Az elmélet és a gyakorlat kapcsolata. Módszertani napok Szegeden, 2015.04.15-17. https://www.youtube.com/watch?v=dYmmlaLsX84&list=PLtsdX_4Hi0OdwIjFMDwiMtsmQch3ShRi&index=4

Kukár, Barnabás Manó (2016a):*Adatmutató*. Online adatbázis. In Fügedi János (szerk.): *Néptánc Tudástár*. Online adatbázisrendszer. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet. http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/adatmutato.asp



Nagy Yvette Könyv az Állami Balett Intézet első végzős évfolyamáról*

„Az emberi öntudat alapja az emlékezet: a nemzeti öntudat a történelmi emlékezet” – írta több mint 100 évvel ezelőtt Babits Mihály. E gondolat nyugodtan kiterjeszthető, hiszen nemcsak az egyes embernek, s a nemzetnek van szüksége emlékezetre, hanem a kisebb közösségeknek, az intézményeknek s jelen esetünkben egy iskolának is.

Gyarmati Zsófia az Operaház címzetes magántáncosa, a Magyar Táncművészeti Főiskola művésztanára és Macher Szilárd Harangozó-díjas táncművész, 2015-ig az Operaház címzetes magántáncosa, főiskolai tanár, táncszakíró és koreográfus, 2011-től a Táncművészeti Intézet igazgatója. Azzal, hogy megírták az Állami Balett Intézet 1954-ben végzett első évfolyamának történetét, nem csak elődeiknek adóztak, akik valamennyien a szakma kiválóságai lettek, hanem egy hiánypótló könyvet írtak. Munkájukkal hozzájárultak, hogy minél többen megismerhessék őket, s kimagasló eredményeik az idő múlásával ne merüljön a feledés homályába.

Az olvasónak rögtön feltűnhet, hogy az interjúk 1999–2000 között készültek a könyv megjelenésének dátuma pedig 2015. Ennek egészen prózai okai vannak. A könyv eredetileg az Állami Balett Intézet megalakulásának 50. évfordulójára készült, de pénz hiánya miatt „csak” főiskolai jegyzetként jelenhetett meg. Tizenöt évet és egy újabb jubileumot kellett várni arra, hogy könyv formájában is kezünkbe vehessük.

A könyv szerkezetileg három egységre osztható. Az első részben egy rövid áttekintés segít nekünk olvasóknak, hogy az 1950-ben megalakult Állami Balett Intézet létrehozásának közvetett és közvetlen előzményeit megismerjük. Végigkísérhetjük a táncpedagógia kialakulását az 1661-ben megalakult francia Académie Royale de Danse-től (Királyi Táncakadémia), az Intézet kapujának megnyitásáig.

A könyv második részében olvashatjuk a végzett művészek életrajzi adatait – kitérve tanulmányaikra, főbb szerepeikre –, s a velük készült beszélgetéseket. A pillanat művészetét megörökítve életképek, régi előadásokról készített felvételek teszik színesebbé a könyvet. A korábban elhunyt művészeknél a személyes interjú a róluk szóló visszaemlékezések és egykori nyilatkozataik pótolják.

Az első évfolyam jelentősége, szerepe a magyar balett XX. századi történetében című harmadik fejezetben, évtizedek távlatából kapunk képet az első végzett évfolyamnak a magyar táncművészetben betöltött szerepéről. A rövid történelmi áttekintés után néhány beszámolót és kritikát olvashatunk abból az időből, amikor ezek a művészek a pályájuk csúcsára értek. A könyv a színpadi pályafutásuk utáni fényképekkel zárul.

A magyar közönség balett előadással 1804. október 2-án találkozott először Kolozsváron, mégis közel másfél évszázadot váratott magára a balett oktatásának intézményes keretek között történő érvényesülése. Ez azt is jelenti, hogy a művészet világában az intézményesülés a nemze-

* Gyarmati Zsófia – Macher Szilárd: „A tánc csillagai lettek...” Az Állami Balett Intézet első végzős évfolyama. Magyar Táncművészeti Főiskola, Budapest, 2015. 132 o. ISBN 978-615-80297-1-1 A magyar táncművészet nagyjai 5.



ti kultúrák belső fejlődésével van összefüggésben, s csak akkor következik be, amikor az adott művészeti tevékenység egyértelműen önállóvá válik. Az előzményeket olvasva jól láthatjuk, hogy szerepet játszott ebben a politikai változás is, melynek következményeként a hazai táncművészet szovjet mintára alakult át. Az Operaház balett-repertoárja olyan balettkart igényelt, mely mind minőségileg, mind létszámban megfelelnek az elvárásoknak.

A Balett Intézet a Magyar Állami Operaház balettiskolája és a Táncművészeti Iskola egyesítésével született, alapító igazgatója Lőrinc György volt. Létrejötté döntő változást hozott a balettpedagógiában. Míg az operaházakban működő balettiskolák létrehozása elsősorban azért történt, hogy kiszolgálják az operaházak igényeit, s gondoskodjanak az adott operaház balett utánpótlásáról, addig a pedagógiai célok sokszor alárendelő szerepet tölthettek be. Így ebben a független, önálló balettiskolában előtérbe kerülhetett a pedagógiai cél, s fontos volt az is, hogy a balettművészet rangját a többi művészeti ág mellé emelje, melyeknek oktatása addigra már főiskolai keretek között zajlott.

A művészekkel készített interjúkon jól látszik, hogy nem befolyásolták őket, nem egy előre összeállított kérdéssorra válaszoltak. Mindenki saját belátása szerint vallott az életéről, az intézetben töltött éveiről, pályájáról. Egy valami viszont mindegyikük nyilatkozatában benne volt és az nem más, mint maga a mester; Nádas Ferenc. Mindannyian elismerően és szeretettel beszéltek róla és hálásak neki, hogy a szakmai tudáson túl, megtanította őket az alázatos munkára és a szakma szeretetére. Nádas balettmesteri munkássága meghatározó jelentőségű a hazai táncművészet történetében: elég, ha az eredmények tükrében nézzük: az 1965-ig Kossuth-díjjal kitüntetett balettművészek – a koreográfus Harangozó Gyula kivételével – valamennyien az ő növendékek voltak. Hiányérzetem egyetlen dolog miatt lehet; Wellisch Annamáriával és Szépvölgyi Imrével nem készült interjú. Pedig utóbbi Miklósy Margit férje volt. A vele készült interjú során ki lehetett volna térni Szépvölgyi Imrére, vagy mint ahogy a korábban elhunyt művészeknél náluk is hagyatkozhattak volna a róluk szóló visszaemlékezésekre.

Az évfolyamnak a magyar balettben betöltött szerepéről a korabeli sajtóból közölt részleteiből kapunk képet. A Magyar Nemzet, Muzsika írásain át végigkísérhetjük művészeink szakmai fejlődését, szerepformálásuk által igazi nagy művésszé érésük állomásait. Kirajzolódna a különböző képességek, ki a lírai, ki a karakter szerepek megformálásában alkotott maradandót. A tánc a pillanatban él igazán; leírva, lefotózva csak dokumentáció. Az elmúlt vagy mozdulatlan tánc úgy válhat újra művésszé, hogy egy másik művészeti ág a saját eszközeivel újra életre kelti. Ebben a könyvben nagy szerepet játszanak ennek eléréséhez a fotók. Nagy szüksége van a táncnak a fotóra, mert a fotó képes arra, hogy megállítsa a pillanatot, s ha jó, akkor arra is, hogy belesűrítsen mindent.

Ángyási Erzsébet, Boros Erzsébet, Koren Tamás, Menyhárt Jacqueline, Miklósy Margit, Orosz Adél, Pethő László, Róna Viktor, Szépvölgyi Imre, Szumrák Vera, Tóth János és Wellisch Annamária. Ez a válogatás az ő táncos múltjuk és jelenük – mozdulatok és érzelmek hűsége megjelenítője, a múlt pillanat cáfolhatatlan „szemtanúja”.

Összegezve ez a mostani könyv – az olvasás során tapasztalhatják – túllép egy évkönyv nyújtotta élményen. Azt a célt tűzi ki, hogy az iskola múltjának felidézésével megteremtse önművelésének, megkísérelje kijelölni, minek a folytatója, milyen előzmények alapján alakítja sorsát, jövőjét.

Minden táncos növendék kezébe kellene adni ezt a könyvet! A sikerek önmagukért beszélnek, s hiszem, új sikereknek lesznek majd forrásai. Az elmúlt évek, évtizedek itt olvasható kiváló eredményei sarkallják még jobb munkára, kimagasló teljesítményre a jelen és jövő táncosait!



Széles Erika

Nurejev, a vad tatár*

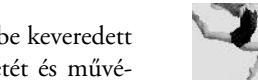
Julie Kavanagh, aki maga is táncosnak tanult, balettkritikusként dolgozott a rangos Spectator című lapnak, művészeti szerkesztője volt a Harpers and Queen-nek és londoni szerkesztője a Vanity Fair és a The New Yorker című reprezentatív újságoknak, megírta Rudolf Nurejevéről szóló életrajzát. Ez önmagában nem különleges teljesítmény. De ez a kötet az európai és az amerikai Nurejev Alapítványok támogatásával tíz évig készült. Nem csak anyagilag, de teljes gyűjteményekkel és kapcsolatrendszerükkel is támogatták az írónt. A végeredmény pedig egy közel ezer oldalas kiadvány lett. Ekkora terjedelemben az elmúlt évtizedben Magyarországon nem jelent meg írás a klasszikus táncról.

Julie Kavanagh lebilincselő életrajza tárgyilagos, részlet gazdag, mégis csodálattal és szeretettel mutatja be Rudolf Nurejevet. Életútját teljes hosszában átöleli, kezdve egy szibériai vonaton történő születésétől, egészen Párizsban bekövetkező haláláig. A szerző a történeti szálát teletűzdelt személyes levelekből vett töredékekkel, interjú részletekkel, idézetekkel. Egy-egy fontos momentumot a többi szereplő szemszögéből is bemutat, csak hogy rávilágítson a sztori valóságalapjára. A családtagok, barátok, szerelmek, koreográfusok és balettek könnyebb megismeréséhez fényképpel illusztrál, de sokszor van szükség a képzelőerőre és némi szakmai ismeretre is. Nurejev előadásiról és koreográfiáiról szakszavakkal dústott, mély részletességgel megírt „kritikákat” olvashatunk.

A vaskos kötetet kezünkbe fogva és a fejezetek címét olvasva láthatjuk, hogy egy részletes munkával van dolgunk. Összesen húsz fejezetből áll, mindegyik az életút egyik meghatározó pillanatát, helyszínét, eseményét, személyét sejteti. Pl.: Vértestvérek, Jazz, London, A beatnik és a herceg, Szent és profán, Kelet és Nyugat, Új fiú a városban, Pygmalion Gyagilev, Megélni a balsorsot.

Nurejev élettörténete nem a megszokott módon kezdődik. Egy, a Bajkál-tó mellett elhaladó vonaton született, ami saját elmondása szerint „élete legromantikusabb eseménye volt, jövőbeli hontalanságának és nomád életvitelének szimbolikus előrevetítése.” (8. o.) Egy tatár család negyedik gyermekeként látta meg a napvilágot. Apja katonaként szolgált, ezért gyermekkorát az anyja és három nővére töltötte ki. Az éhezés, nélkülözés és apja iránt érzett elfojtott érzelmei meghatározóak voltak élete első szakaszában. A mélyszegénység ellenére az anya mindent megtett az ötéves Rudolf érzékeny lelkéért, így megszerezte élete első, az ufai operaház előadására szóló jegyet. Innen már nem volt visszaút „És akkor táncra perdültek az istenek.” (21. o.) A szerző részletesen bemutatja óvodás és kisiskoláskori fellépéseit, majd az első „majdnem valódi balettmester” (25. o.) által adott órákat. Sajátos világába burkolózva próbálta a klasszikus módszert elsajátítani, amihez adottságai nem segítettek hozzá. Ösztönös zeneisége, hajlékony végtagjai, színpadi jelenléte valamint elkötelezettsége a tánc iránt lendítette előre a nehézségeken, így az ufai balett táncosa lett. Bár felvételt nyert a Bolsoj iskolájába is, mégis 1955-től a leningrádi Vaganova Akadémia és

* Julie Kavanagh: Rudolf Nurejev. Fordította: Galamb Zoltán. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2015. 984 oldal. ISBN 978-963-07-9629-3



Puskin mester növendéke lett. Önfejű, makacs viselkedése miatt sokszor összetűzésbe keveredett mestereivel és társaival, akárcsak nagy elődje Nizsinszkij, mégis itt találkozott életét és művészetét döntően meghatározó személyiségekkel. Műveltségét klasszikus zenehallgatással, képtárak, múzeumok és színházi előadások látogatásával bővítette. Kedvtelésből megtanult zongorázni és kincsként gyűjtötte a kottákat. Végül, bár „Bolsoj-táncosnak született” (71. o.) a Kirov művésze lett. Rengeteg tudás, tapasztalat és siker megszerzése után mégis úgy érezte, szűk neki ez a közeg, modern látásmódját nem tudja kibontakoztatni. Ezért az 1961-es párizsi vendégszereplés során disszidál. Táncos pályafutásának legnagyobb mérföldkövei ezután következtek. De Cuevas társulat, a Dán Királyi Balett, londoni Royal Ballet, majd Amerika meghódítása. Korának legnagyobb koreográfusaival dolgozott együtt. Többek között: Frederick Ashtonnal, Kenneth MacMillannel, August Bournonville-lel. Zsenialitását koreográfiáiban is megcsillogtatta. Újra gondolta többek között a Rómeó és Júliát, a Csipkerózsikát, a Hattyúk tavát. A tánc, a művészetek, a zene iránti elkötelezettségét az AIDS sem tudta gyengíteni. Erejének utolsó cseppjeivel karmesterként brillírozott, míg végül 1993-ban a betegség győzött felette.

A világon „második Nyizsinszkij-ként” számon tartott zseni életútján kívül rengeteg információt kapunk a kor világszemléletéről, politikai helyzetéről. Szakmai pontossággal kapunk rálátást a színházi életre, a balettek keletkezési körülményeire. Még ha nem is vehettünk részt egy-egy előadáson, mégis mélyen átélhetjük őket a szerző részletes leírásából. Elképzeltetjük a táncos és a nézők szemszögéből, néhol pedig újságban megjelent kritika részletét is hozzáolvashatunk. De a szakmai részletességen kívül, Nurejev magánéletéről is teljes képet ad a szerző. Szerelmeiről, szexuális beállítottságának kialakulásáról, majd kiteljesedéséről, az élet nagykanállal való habzsolásáról kendőzetlen nyíltsággal ír.

Rudolf Nurejev élete korántsem volt unalmas, fordulatoktól mentes. Így Julie Kavanagh gigantikus műve is olvasmányos, színes, érzelmekben gazdag. Saját véleményét, nézőpontját mellőzve barátok, ismerősök, külső szakemberek véleménye által próbál képet adni a művészről. Az életrajzi mérföldkövek felsorolása sosem válik unalmassá. Mindig talál egy mellékszereplőt, egy baráti, szerelmi szálát vagy egy riport töredékét, mellyel tovább gördítheti a történetet. Számunkra, magyar olvasóknak talán a legérdekesebb lehet Nurejev életének magyar vonatkozású eseményeit olvasni. Megismerkedésért, közös munkáit Orosz Adéllal, Kun Zsuzsával, Róna Viktorral, Aradi Máriával, Magyar Anitával és Pongor Ildikóval. A magyar kiadás utolsó fejezetében Bokor Roland ír Nurejev táncosként, majd karmesterként Magyarországon tett látogatásairól, valamint a nevét őrző budapesti balettkonkurrenca megalapításáról.

Ne rettentse el az olvasót a könyv robusztus volta. A végletekig részletes, lebilincselő kötet híven tükrözi Rudolf Nurejev művészi nagyságát.

stíluslap



A kézirat

A szerkesztőség tánctudományi témájú tanulmányokat fogad el közlésre. A szerkesztőség fenntartja a jogot arra, hogy a kéziratot átdolgozás céljából visszaadja a szerzőnek. A tanulmányok átolvasását a szerkesztőség tagjai végzik, de esetenként külső személyt is felkérhetnek a kézirat formai és tartalmi vizsgálatára.

A korrektúra során használt jelekkel kapcsolatosan a következő leírást tartjuk mérvadónak: Gyurgyák János: Szerzők és szerkesztők kézikönyve. Budapest, Osiris, 2005. 287-299.

A kézirat szövegét elektronikus formában kérjük eljuttatni a szerkesztőséghez a következő címre: ttktnp@gmail.com

Néhány általános megjegyzés a kézírra vonatkozóan:

Hivatkozások

A Táncstudományi Közlemények hivatkozási rendszerének kiindulópontját a — nemzetközi szabvánnyal egyező — Magyar Szabvány (MSZ ISO 690:1991) képezi. A folyóiratban a Harvard hivatkozási rendszer egyik típusát (Harvard reference format 7) követjük. Mivel a hivatkozási stílust a Zotero programmal állítjuk elő, ezért szerzőinknek nem kell a kéziratban hivatkozási rendszert alkalmazni. A szerkesztőségünknek megküldött szerzői kéziratnak azonban vannak minimális követelményei:

- a szakmunkákra mindig eredeti nyelven hivatkozzanak, ellenkező esetben jelöljék meg a munka fordítóját is.
- a szöveg ne tartalmazzon félkövér, dőlt stb. karaktereket
- minden hivatkozást és megjegyzést lábjegyzetben kérünk feltüntetni.
- tanulmánykötetben vagy folyóiratban megjelent tanulmány / cikk esetén a teljes (től-ig) oldalszámot fel kell tüntetni
- a bibliográfiát célszerű források (azon belül: levéltári források, interjúk, nyomtatott források, elektronikus hivatkozások stb.) és szakirodalom részre osztani.
- a kézirat szövegét elektronikus formában (doc vagy odt kiterjesztésű fájlban) juttassák el a szerkesztőséghez a következő címre: ttktnp@gmail.com.

A levéltári hivatkozások tekintetében az alábbi példák irányadóak:

A hivatkozásoknál szükséges a fond címét is megadni. Tehát nem elegendő például a jegyzetben a MOL E 142 jelölés használata, hanem fel kell oldani az irat-csoportrövidítését is: Magyar Országos Levéltár E 142 Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. Acta Publica. Többszöri hivatkozásnál az első előfordulás alkalmával zárójelben = jellel megadott rövidítést alkalmazzuk. Például: Magyar Országos Levéltár (= MOL) Magyar kincstári levéltárak, Magyar Kamara Archivuma. E 142 Acta Publica (= E 142 Acta Publica.), tehát MOL E 142 Acta Publica

A levéltár nevének rövidítése, a szekció betűje és a fond száma után nem teszünk sem vesszőt, sem pontot. A levéltári jelölésekkel kapcsolatosan általánosan a következő kiadványt ajánljuk: Kosáry Domokos: Bevezetés Magyarország történetének forrásaiba és irodalmába. Általános rész I. 2. Budapest, Osiris, 2003.

A bibliográfiában a levéltári források a következő módon kerüljenek feltüntetésre:

A forrás címe, [levél esetén: X levele Y-nak (keltezés helye, időpontja.)] Levéltári jelzet.

A Táncstudományi Közlemények szerkesztősége a fentebb közölt jegyzetelési szabályok betartását kéri a szerzőktől. Kéziratot nem őrünk meg és nem küldünk vissza!

Szerkesztőség

Szerzőink

Bólya Anna Mária,
PhD, egyetemi adjunktus, Magyar Táncművészeti Egyetem

Gara Márk,
tanársegéd, Magyar Táncművészeti Egyetem

Kovács Ilona,
PhD, egyetemi docens, Magyar Táncművészeti Egyetem

Kukár Barnabás Manó,
filmrestaurátor, archivumkezelő, MTA BTK Zenetudományi Intézet

Lanszki Anita,
tanársegéd, Magyar Táncművészeti Egyetem

Nagy Yvette,
egyetemi hallgató, Magyar Táncművészeti Egyetem

Szakály György,
egyetemi tanár, rektor, Magyar Táncművészeti Egyetem

Széles Erika,
egyetemi hallgató, Magyar Táncművészeti Egyetem

Tóvay Nagy Péter,
PhD, egyetemi docens, Magyar Táncművészeti Egyetem



TÁNC TUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK
