



1978-1979

TÁNC-TUDOMÁNYI TANULMÁNYOK



TÁNC-TUDOMÁNYI TANULMÁNYOK
1978-1979



Táncstudományi Tanulmányok 1978-1979

Szerkesztette:

Dienes Gedeon

és

Pesovár Ernő

Kiadja :

A Magyar Táncművészek Szövetsége

Tudományos Tagozata

Budapest 1979

A borítón: Molnár István szobrai

A borítót tervezte és a felvételeket készítette: Moser Zoltán

A kötet a Kulturális Minisztérium támogatásával

jelenik meg

C Magyar Táncművészek Szövetsége 1979

Felelős kiadó: Körtvélyes Géza

a Magyar Táncművészek Szövetsége főtítkára

ISSN 0564-8335

Készült: A Magyar Színházi Intézet Sokszorosító Üzemében

Budapest, I. Krisztina krt. 57.

Felelős vezető: Dr. Osváth László
gazdasági igazgató

Tartalomjegyzék

TÁNCMŰVÉSZETÜNK JELENE

- Körtvélyes Géza: Korszerű tendenciák a magyar táncművészetben 1957 és 1977 között 11

A TÁNCMŰVÉSZET MULTJÁBÓL

- Kerényi Ferenc: A reformkori magyar táncjátékról 123

- Kaposi Edit: Szöllősy Szabó Lajos élete és munkássága /1803-1882/ 145

- Fuchs Livia: A romantikus balett A szilfid és a Giselle tükrében 189

- Gunhild Schüller /Bécs/: Bronislava Nijinska művészeti tevékenysége 239

ALKOTÓK ÉS MŰVEK

- L. Merényi Zsuzsa: Szentpál Olga munkássága /Halálának 10. évfordulója alkalmából/ 281

- Falvay Károly: Molnár István első alkotói periódusa 339

- Pesovár Ferenc: Molnár István és Veszprém 371

- Pesovár Ernő: A ritus szerepe Molnár István művészetében 387

- Martin György: Molnár István verbunktáncai 399

NÉPTÁNC

- Kiss Gáborné: A magyarországi német tánc-hagyomány és forrásai 427

TÁNCMŰVÉSZET FINNORSZÁGBAN

- Doris Laine /Helsinki/: A finn balett 475

- Sirkka Viitanen /Helsinki/: A finn néptáncmozgalom 491



Contents

DANCE ART IN HUNGARY TODAY

- Géza Körtvélyes: New Tendencies in Choreographic
Art in Hungary between 1957 and 1977 116

FROM THE HISTORY OF DANCING

- Ferenc Kerényi: Dance Compositions in Hungary
in the Early 19th Century 143
- Edit Kaposi: Life and Work of Lajos Szóllósy
Szabó /1803-1882/ 187
- Livia Fuchs: The Romantic Ballet as Seen
through La Sylphide and Giselle 236
- Gunhild Schüller /Vienna/: Bronislava Nijinska's
Artistic Activities 276

CREATORS AND CREATIONS

- Zsuzsa Merényi: Olga Szentpál's Artistic
Activities /In Memoriam/ 336
- Károly Falvay: István Molnár's First Creative
Period 370
- Ferenc Pesovár: István Molnár and Veszprém 385
- Ernő Pesovár: The Role of Rites in István
Molnár's Art 397
- György Martin: István Molnár's Recruiting
Dances 414

FOLKDANCE

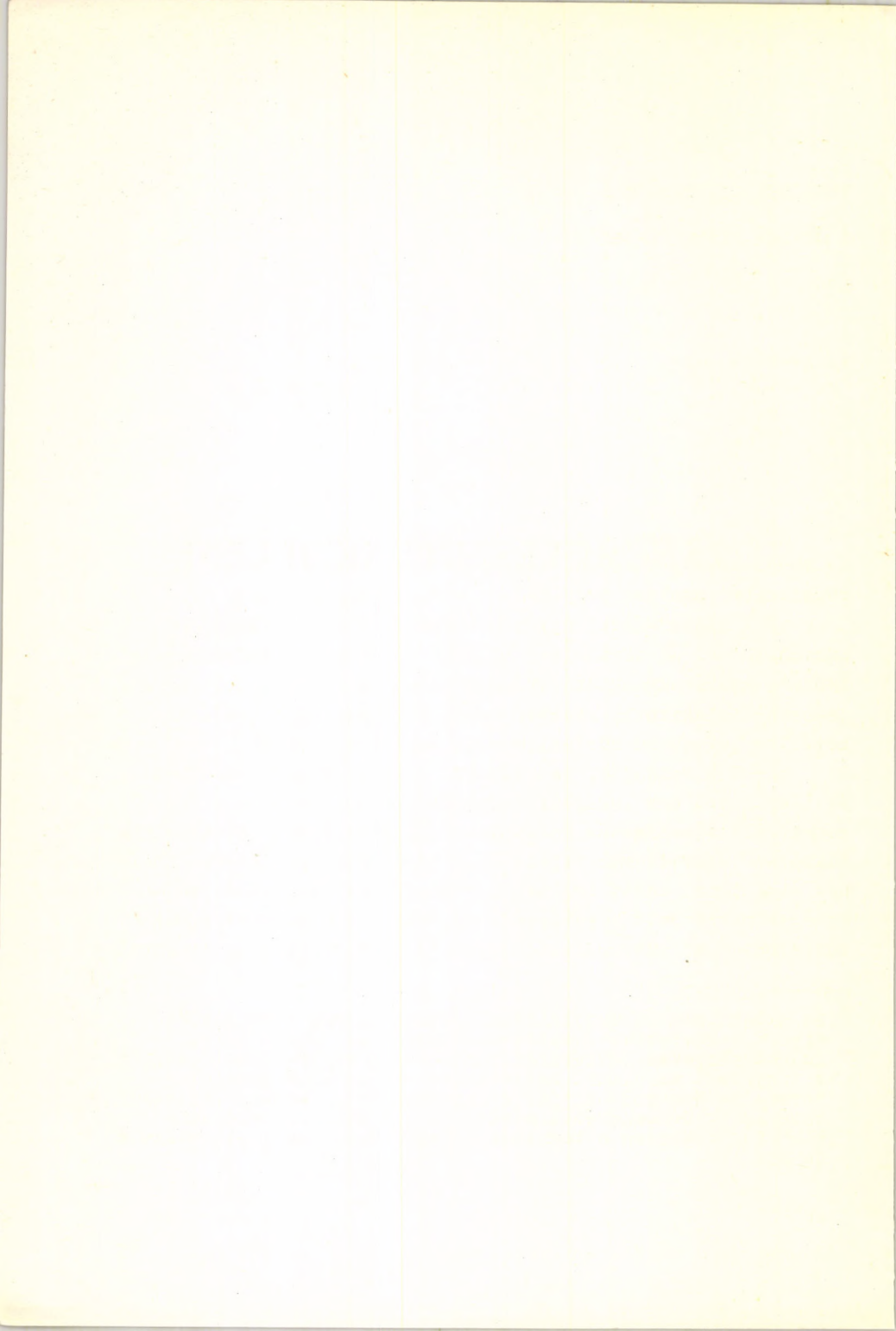
- Gáborné Kiss: German Folkdance Tradition
in Hungary and its Sources 460

DANCE IN FINLAND

- Doris Laine /Helsinki/: The Finnish Ballet 488
- Sirkka Viitanen /Helsinki/: The Finnish
Folkdance Movement 502

UNIVERSITY OF TORONTO

TÁNCMŰVÉSZETÜNK JELENE



KORSZERŰ TENDENCIÁK

A MAGYAR TÁNCMŰVÉSZETBEN

1957 és 1977 KÖZÖTT*

Körtvélyes Géza

Bevezetés

Először azokat a táncesztétikai, ágazati sajátosságokat és művészetpolitikai valamint szakirói megfontolásokat kell rögzítenem, amelyek jegyében ez a tanulmány íródott.

a/ A táncművészet nem a köznapi élet mozdulatanyagát használja fel az ábrázolás, illetve a kifejezés eszközeként, hanem - minden ágazatát átfogó értelemben - történelmileg sajátosan kialakított, részben változó karakterű, elemeiben kötetlen jelentésű művészi mozdulatnyelvvel operál.

b/ Ez a sokfajta, nem fogalmi jellegű nyelv közvetlenül és lényegében nem leképezi-utánozza, hanem - a művészileg konstruált táncalkotás folyamatában - rendszerint az érzelmek tükrében, áttételesen fejezi ki a társadalmi valóságot. A zenéhez hasonlóan, tehát leginkább indirekt módon, elsődlegesen az érzelmekre ható karakterrel érzékelteti a pszichológiai tartalmat s az emberi relációkat, és befolyásolja is azokat.

* Ez a tanulmány a szocialista művészet hazai fejlődését vizsgáló középtávú kutatás részeként, az Eötvös Lóránd Tudományegyetem Esztétikai Tanszékének megbízásából készült, s figyelmét az elmúlt két évtized magyar koreográfiai termésére összpontosítja. A Kutatási Téma Tanács felkérésére 1977. decemberében a Szövetség Tudományos Tagozata kibővített ülésén a tanulmányt megvitatta s azt elfogadásra javasolta.

c/ A táncalkotás általában a zenéhez kötődik: egészében és részleteiben zeneileg megformáltan épül fel - felerősítve ezzel a koreográfia folyamat-jellegét, időbeli megszerkesztettségét, legfőképpen pedig elvontabb-általánosító ábrázolás módját. /Emellett létezik olyan tendencia is, amelyben a mozdulatkapcsolások folyamata nem valamely zenemű által meghatározottan, hanem az emberi mozgás sajátos, "belső" törvényei szerint létesül./

d/ A tánc az előbbiekkal együtt és összefüggéseiben vizuálisan konkrét művészet. A mozdulatfolyamatok térben és időben lejátszódó műalkotásbeli komplexumát a táncosok fizikai jelenléte, akciósorozata realizálja. Az emberi testek "tárgyszerűsége" a táncot /a táncalkotást/ tehát a közvetlenül felfogható látványi valósághoz köti, közelíti. Ennyiben "csökkenti" zeneileg is fokozott elvontságát, illetve: ikonikus jellegét egybekapcsolja az auditív jelleggel, s e kettő dialektikus egységét hozza létre.

e/ A tánc szinpadai művészet, az alkotó és előadóművészet elválaszthatatlan egysége, amelyben a művek rögzíthetlensége folytán az előadóművészi tényező fokozott szerepet játszik. A táncművek létezését, fennmaradását az előadóművészet biztosítja, s a mindenkor néző a művekkel ugyancsak konkrét előadások alkalmával találkozhat, ismerkedhet meg. A tolmácsolás egyedi-személyes jellege, sikerültsége miatt az /egyébként objektíven jelentkező és ható/ előadói szubjektivitás szerepe az említett egységen belül fokozódik. - Az idő múlásával az előadói tolmácsolás társadalmilag igényelt /helyeselt, elfogadott/ módja észrevétlenül is megváltozik, s ez a tény végső fokon a műveket is bizonyos határokon belül átformálja. /Felujítás-probléma./

f/ A táncmű és az előadóművészet a szinpadon együtt él, de az öröklődő tradíció "törzse", alapja elsődlegesen a mindkettőt létesítő mozdulatnyelv és technika. A mozdulatnyelv és technika viszont kölcsönhatásban van az alkotói-előadói gyakorlattal, ennek alapján változik, fejlődik.

g/ A táncművészetnek két alapvető műfaja van: a cselekménytelen /inkább lírai-zenei/ és a cselekményes /inkább drámai-színjátékszerű/ táncművek kategóriája. A korábban említett zenei megformáltság mindkettőnél érvényesül, a cselekménytelen művek esetében azonban ez a jelleg fokozottabb, ami által az elvontság foka is magasabb. A cselekményes táncműveknél az ábrázolásmód közeledik a színpadi dráma műfajainak ábrázolásmódjához /cselekményszerkesztés, jellemábrázolás stb./, de a zenei megformáltság s a zenével való közös interpretáció a táncdráma ábrázolás-jellegét is meghatározza. /Hasonlóképpen, mint a zenedráma, csak szövegi konkretizálás nélkül./

h/ A jelenkor egyetemes táncművészetében több nagy ágazat létezik egymás mellett, amelyek lényegesen eltérő mozdulatnyelvre, tradícióra épülnek. A legnagyobb, átfogó érvényű ágazatok: a balett, a színpadi néptáncművészet és a modern tánc. Mindegyiknek számos, egymástól olykor lényegesen különböző dialektusa van.

Ez a mozzanat jelentősen befolyásolja ábrázoló, illetve kifejező módjuk lehetőségeit, jellegét, tényleges művészi szerepét is. A balett- és néptáncművészet együttesen - valamilyen fejlettségi fokon és valamilyen dialektusban - több mint egynegyed százada jelen van a magyar táncéletben, és dinamikusan változó "együttesük" alkotja a mai magyar táncművészet bázisát. - A modern tánc önálló ágazatként hiányzik művészeti életünkől, de újbóli meghonosításának igénye erősödik, jelentkezését pedig a balett- és néptáncművészetben belül egyaránt észlelhetjük.

i/ A balett- és néptáncművészet karakterét és fejlődésének jellegét is erőteljesen meghatározó mozdulatnyelvi tradíció egyidejűleg "zárt és nyitott". Befogadja ugyan más művészi táncágazatok, pl. a modern tánc, keleti klasszikus táncművészetek, a jazztánc elemeit - sőt, a közhasználatu táncok /régi és új társasági táncok/, az akrobatika és gimnasztika mozdulatszféráját, de ezeknek csupán alkalmi, másodlagos, színező szerepet ad. Nyitottsága eddig terjed, zárt-

sága - relativ "konzervativizmusa" - viszont domináló, az alkotó és előadóművészek munkája s a közönség álláspontja, igénye szerint is.

Magyarországon az ugynevezett modern balett és a néptáncművészet új tendenciái a korszerű kifejezés érdekében az ágazat nyelvezetét az említett egyéb mozdulatkörök anyagával gazdagítják. A korszerű kifejezés - az alkotói szemlélet, a közlendő elsődlegessége, meghatározó szerepe jegyében - egy bizonyos fokig a tradicionális nyelvezet útján, annak kellő értelmezésével is lehetséges.

A korszerű ábrázolás legnyitottabb ágazata a modern tánc, amelyet - bár ugyancsak rendelkezik már nemzetközileg kialakult technikai rendszerrel és több dialektussal - a mozdulatnyelvi tradíció sokkal kevésbé köt meg. Nyelvezete éppen ezért a legkülönbözőbb táncágazatok elemeit képes integrálni, technikája, illetve mozdulatelemei viszont könnyen olvadnak be a balettbe és a néptáncművészetbe is.

j/ Az egyetemes táncművészet különböző ágazatai egymást kiegészítve mintegy "esztétikai munkamegosztással" vesznek részt az egész ág valóságtükröző társadalmi-művészi funkciójában. Önállóan vagy egymáshoz közeledve jelenítik meg - említett közös művészeti sajátosságaik szerint - a társadalom művészi képét úgy, hogy fejlődésükre közvetlen vagy közvetett hatást gyakorolnak a táncművészet lokális-nemzeti és interkontinentális eredményei, produktumai is.

k/ Szoros összefüggésben a tánc rögzítetlenségével az alkotó és előadóművészet esztétikai alapfogalmai, kategóriái csak körvonalazottak. Dolgozatom sem vállalkozhat arra, hogy a kollektív kutatást igénylő esztétikai fogalomtisztítás és meghatározás feladatát elvégezze. Ehelyett arra szorítkozik, hogy a figyelmet elsődlegesen a táncművészet alakulásának hazai tendenciáira, esetenként a művészeti élettel való összefüggéseire összpontosítsa. Ezen belül arra, hogy a vizsgált időszak fejlődésében az eredményeket és problémákat az alkotói mondanivaló és szemlélet, a korszerű megformálás művészi-esztétikai értéke viszonylatában mérlegelje.

l/ Mivel a figyelmet a táncalkotásokra, az önálló mondanivalót megformáló művekre összpontosítom, az előadóművészet s a vele szoros kapcsolatban álló pedagógia fejlődését viszont terjedelmi okokból nem tárgyalom, - ugyancsak nem térek ki a betét-jellegű, "alkalmazott" koreográfia fejlődésére sem. Dolgozatom ezért nem foglalkozik a Fővárosi Operettszínház, az időnként működő varieté és revü jellegű színházak tevékenységével. Eltérő funkciója miatt nem lesz szó a zenés szórakozóhelyek táncműsorszámairól sem.

Más "közegben" jelentkező művészeti produktum a táncfilm és a televíziós táncjáték vagy adaptáció; bár ezek egyre nagyobb szerepet játszanak a hazai táncművészeti életben is, eltérő esztétikai karakterük miatt a terrénum elemzésétől is el kellett tekintenem.

m/ Az előző pontokban rögzített értékelő szempontok mellett - figyelembevéve a táncművészet tényleges hazai és nemzetközi gyakorlatát, - elemzésemben szem előtt tartottam az egyetemes és nemzeti tradíció ápolásának, az új magyar táncművek megalkotásának és a haladó nemzetközi kortárseredmények átvételének egymástól el nem választható művészetpolitikai követelményét. Ez a többi művészet fejlődésének elemzésében is szükséges, a táncművészet esetében viszont egyenesen elkerülhetetlen. Ebből adódóan érintettem a hozzánk látogató külföldi táncművész-együttesek informáló és inspiráló szerepét is.

n/ Tanulmányomban helyenként - rövid kitérőben - felvázoltam a táncművészet magyar és nemzetközi fejlődésének aktuális vagy problematikussá váló egyes kérdéseit, tendenciáit is. Ez azért volt szükséges, mivel a magyar táncművészet egészét időnként sajátos kapcsolat fűzi a hazai művészet egészéhez, közelebbre a zeneművészetéhez, illetve a balett- és néptáncművészet külföldi fejlődéséhez, eredményeihez. Ezek a beiktatott eszme-futtatások azonban csak olyan mérvűek, amekkorára kitérőt a speciális táncjelenségek pontosabb megértése, mérlegelése feltétlenül megkíván.

o/ Ez a tanulmány az eseményeket közelről szemlélő egyetlen szakember kísérlete arra, hogy a tárgyalt időszakról - értékelő igénnyel - áttekintést nyújtson. A vállalkozás természetéből és méreteiből, valamint a tanulmányíró személyes ismereteiből és felkészültségéből fakadó helyes ítéleteket és tévedéseket tehát egyetlen személy számlájára kell írni.

p/ A tanulmány részeinek aránya tudatosan különbözik egymástól, a harmadik rész javára. Feladatomban ugyanis az volt, hogy a mai helyzetet - tehát a legutóbbi esztendő fejlődését - tekintsem át és így a hangsúlyt a 70-es évtizedre kellett helyezni. Ennek tárgyalása viszont csak az előző periódus ismertetése után lehet gyümölcsöző.

I. RÉSZ: 1957--1964

Előzmények

A magyar táncművészet felszabadulás utáni alakulásának 1945-56 közötti legfontosabb sajátossága és eredménye, hogy a balettművészet és a néptáncművészet egymással párhuzamosan és kölcsönhatásban fejlődik.

A balettművészetben megerősödik, majd kizárólagossá válik a Harangozó Gyula teremtette realiztikus-nemzeti stílus, ehhez újként kapcsolódik szovjet közvetítéssel a múlt századi romantikus-klasszikus hagyomány és a monumentális szovjet balettdráma. Ez utóbbiak egyben az előadóművészi "iskola" és stílus változását, továbbfejlődését is eredményezték, amelyeknek hazai alapjait a nagy magyar balettpedagógus Nádasdi Ferenc rakta le. Ezt az alapot erősítette meg, szélesítette ki a szovjet pedagógiai rendszert átvevő és hazai tradíciókkal szintetizáló Állami Balett Intézet /a továbbiakban: ÁBI./

A 20. századi magyar és egyetemes "modern muzsika", a stilizáltabb neoklasszikus és modern tánchoz közelítő koreográfia, sőt maga a /nálunk mozdulatművészetnek nevezett/ modern tánc viszont háttérbe, illetve kiszorult, s ez egyszerre jelentett beszűkülést, időhátrányt és fonák-relatív "vonzó-erőt" az efféle irányzatokat kultiváló, mesterségesen elzárt "nyugati" táncművészet iránt.

A néptánc mint önálló színpadi művészet - széleskörű mozgalmából - ekkor alakult ki. Egyszerre jelentette az örökölt népi-paraszti tradíció gazdagságát, s egyben a születő új társadalom optimista dinamizmusának adekvát művészi kivételését. Színpadi kibontakozásában a példát nagy szovjet alkotók és társulatok adták s az elért művészi eredmények akkor tartalmilag korszerűek és művészileg egyértelműek, meggyőzőek voltak. A problémátlan világlátás azonban a társadalmi valóság tükrében mindinkább kérdésessé vált, a mozgalom pedig - mint e periódus reprezentatív művészi kifejezése, tömeges megnyilatkozása - hivatalos tulfuttatásával devalválódott.

Nagy vonalakban felvázolva a helyzetkép alakulását, így érkeztünk el 1956-hoz, amikor már a társadalmi robbanás előtt jelentkeztek az egészséges megújulás szándékai és részeredményei, de az igazi "ujramérlegelésre" csak 1957-58-tól kezdve került sor.

Az 1957-tel kezdődő és kb. 1963-64-ig tartó új fejlődési szakaszban az általános művészeti tendenciák és problémák érvényesülnek táncművészetünk alakulásában is. A kibontakozásban nagy szerepet játszott a gyakorlatban megvalósuló 1958-as művészetpolitikai határozat, amely - megfogalmazva a helyes elvi alapokat - egyfelől segítette megőrizni, stabilizálni a vitán felüli értékeket, másfelől az oktalanszegényítő tilalomfákat eszmeileg eltávolítva új hazai alkotások születését s a nemzetközi kortárseredmények fokozatos meghonosítását, illetve újrahonosítását is elősegítette.

Először, természetesen, a sok szempontból összekuszálódott helyzet rendezésére került sor. Az Operaházban pl. a

disszidálások miatt egynegyedével megcsappant létszámmal kellett a munkát újratekinteni. A néptáncművészetben csak 1958-ban állt helyre ismét a 4 hivatásos együttes, miközben számos amatőr együttes megszűnt, másokat pedig feloszlattak.

Ezzel egyidejűleg került sor arra, hogy érvényesüljön, illetve megerősödjön az egymást kiegészítő "ujjat teremteni - revidéálni - törlesztetni" hármas tendenciája, s ugyanakkor elvekben és gyakorlatban se válják kérdésessé az, ami jót és értékeset 1949-óta elértünk és kiépítettünk. /Balettművészetben pl. a klasszikus örökség és a szovjet balettdráma eredményei, - s az egész felszabadulás-szülte néptáncművészet./

A Budapesti Balett /Az Állami Operaház balettegyüttese/

Az előbbiek jegyében kezdett az Operaházban gyakoribbá válni a 20. századi magyar és európai balettzene bemutatása, illetve bemutató jellegű felújítása, méghozzá dominálón Harangozó Gyula koreográfiáival. Ez utóbbi mozzanat azért különösen fontos, mivel egyben az újítást és a folyamatos-
ságot is demonstrálta. Harangozó mester ugyanis a harmincas évek végétől lényegében változatlan karakterrel munkálkodott a korszerű, realiztikus és nemzeti repertoár egyéni megoldású kiépítésén, s ekkori művei bizonyították, hogy ez az irányzat nem vált kérdésessé még az újabb periódusban sem. Sőt A fából faragott királyfi újabb verziójával /1958/, - amelyen az új szakaszt nyitó szovjet Kővirág inspiráló hatása érződik, - valamint a Háromszögletű kalap /De Falla, 1947/ s a Francia saláta /Milhaud, 1938/ felújításával /1959, ill. 1962/ formanyelvi és műfaji tekintetben is relative "újított". Az egyfelvonásos Seherezádé /Rimszkij-Korszakov, 1959/ és a többfelvonásos nemzeti jellegű Ludas Matyi /Szabó Ferenc, 1960/ bemutatója viszont a tradicionális szovjet balettdrámát követő dramatikus-félkarakter repertoárt, illetve stílusréteget gyarapította új, de csak részben eredményes művekkel.

Emellett került sor az ötvenes évek végén Eck Imre első operaházi bemutatkozására, egyrészt Gluck Orfeusz c. operája nagy-balettbetétjével /1958/, másrészt Weiner Csongor és Tündéjének egyfelvonásos balettváltozatával /1959/. S ezek a barokk muzsika nálunk is érezhető reneszánszával, s a kortárs magyar zene jelentkezésével együtt nemcsak expresszív-plasztikus, gimnasztikus és neoklasszikus elemeket felhasználó koreográfiai stílus "belépését" jelentették, hanem a művekkel indult meg a következő évek, sőt évtizedek egyik vezető szerepet játszó magyar koreográfusának munkássága is.

Mindezzel párhuzamosan folytatódott a klasszikus multszázadai balett-tradíció és a szovjet balettdrámái repertoár háboru előtti kiemelkedő műveinek - a magyar balettművészetben mind nagyobb szerepet játszó - átvétele, ami egyben a többfelvonásos műfaj megerősödését is szolgálta. A Giselle, a romantikus balett "alpműve", stíláriis iskoladarabja, a Gajane a klasszikus balettel ötvözött karakterstílus kiemelkedő példája, míg a Rómeó és Julia - Prokofjev nagyszerű és korszerű muzsikájára - a szovjet balett drámái kifejezésben és költészetben, klasszikus és egyéb stílusú táncokban egyik leggazdagabb alkotása. E művek tehát jelentősen megerősítették a balett-társulat klasszikus és drámái irányu, humanista hangvételű repertoárjának továbbfejlődését, az összmmunkában pedig részesedését, - ideértve a társulat előadóművészi kulturáját is, amelyben az ÁBI-t végzett új táncosok már mind nagyobb szerepet játszottak.

Vidék és a Pécsi Balett

Fontos új motívum a magyar balettművészet alakulásában az, hogy Budapest monopolhelyzetének megszüntetésére mind jelentősebb kezdeményezések, intézkedések történtek.

Először 1956-tól két évadon át Miskolcon mutat be Téri Tibor /az Operaház volt táncosa/ kislétszámu, gyengén képzett táncokkal olyan egyfelvonásos baletteket, amelyek "letranszponáltan" követik az Operaház példáját, de létező igényeket elégitenek ki.

1958-tól Szegeden indul meg a tánckar létszámbeli fejlesztése /ez évben érkezik az első táncosnő az ÁBI-ből/ s a tánckarvezető Árkos Judit /volt szovjet ösztöndíjas/ mutat be egyfelvonásosokat, továbbá Harangozó Gyula tanítja be A fából faragott királyfit és A csodálatos mandarint, Ligeti Mária készít realiztikus táncjátékokat. 1960-62 között azután 14 kiképzett ÁBI növendékkel értékes kamaraegyüttes alakul, s vendégkoreográfusokkal indul meg magasabb fokon a művészi munka. Erről azonban a későbbiekben esik majd szó. /A hatvanas évek elején Kemény Melinda, majd Bartha Judit a debreceni színház kamaratánckarával is bemutat egy-egy önálló balettet, de a szűkös létszám és a képzettség adott határait ők sem léphették át./

Sokkal jelentősebb munka indult meg azonos időpontban Pécsen. A Pécsi Balett "magja" ugyan 1959/60-ban alakult ki, s első évadjában - a részben ÁBI-t végzett táncosokkal - Térei Tibor, továbbá Lőrinc György és Eck Imre mutatta be egyfelvonásos táncjátékát /ezek az operaházi stílushoz álltak közel/. E "próbaév" után az Intézetet végzett újabb táncosokkal együtt Pécsre költöző Eck Imre vette át a kamaraegyüttes irányítását és eredményes koreográfusi-vezetői munkájával azt a következő két évadban nemcsak fiatal, vállalkozó szellemű együttesé forrasztotta össze, hanem a Pécsi Balettet a hazai tánc és zenei avantgarde törekvések műhelyévé fejlesztette.

E sikeres induláshoz több fontos tényező szerencsés, lényegében egyidejű találkozására volt szükség. Elsősorban magávalragadó erejű és sikeres koreográfus-vezető, megfelelő létszámú és képzettségű táncos /tehát státusz/, legalább is elfogadható tárgyi és személyi munkafeltételek /pl. balettmester/ biztosítása és befogadó szándéku, segítőkész színház /és vezetés/: ezek, úgy látszik, minden új együttes létesítésének elengedhetetlen követelményei.

A Pécsi Balett megszületésére ugyanakkor ritka történelmi pillanatban került sor. Az említett "ujítani - revideálni - törleszteni" feladat akkor vált mindinkább esedé-

kessé, de megoldása ilyen tempóban csakis egy nagy repertoárszínházon kívül volt lehetséges. Ráadásul abban a periódusban, amikor a zenei újatkezdésnek - épp a stíláris problémák kikisérletezésére - a színház más, egyéb intézményeknél ruganyosabb műhelylehetőséget kínált.

Ez hozta magával a széleskörű művészeti-kritikai érdeklődést és támogatást, méghozzá táncművészeti relációban olyan időszakban, amikor a megkésett /mert másutt már kimunkált/, illetve tényleges koreográfiai újításról idehaza közel egy évtizede senkinek semmilyen tapasztalata, információja nem volt, s az ilyen irányban meginduló törekvésnek versenytársa még nem akadt. /Ideértve a külföldi vendégegyüttesek műsorait is, mint ismeretszerzési-összemérési alapot, viszonyítási pontot./

Ilyen körülmények közepette "viharzottak le" az 1960/61-1962/63-as évadok, amelyekben kiépült az együttes alapvető repertoárja, kirajzolódott jellegzetes, hosszú ideig érvényes arculata, sajátosan összetett stílusa. Az indulásról s a társulat 8 éves munkájáról Dienes Gedeon részletes dolgozatot írt A Pécsi Balett repertoárjának koreográfiai elemzése címmel a Tánctudományi Tanulmányok 1967/68-as kötetében, s így e korszak jellegzetességeiről e tanulmányból kelendő információt lehet kapni. Itt most csak annyit szükséges elmondani, hogy Eck ebben a három szezonban 14 egyfelvonásos balettet alkotott, többirányú tendenciával.

Szinte művészettörténeti szükségesség ilyenhez hasonló időszakokban, hogy az előző periódus mondanivalójának, de főleg kifejezőmódjának, eszközeinek megkérdőjelezése kerül előtérbe. A zeneművészetben ez pl. addig ismeretlen külföldi értékek, valamint divatos tendenciák effektív megismerését jelentette, a táncművészetben azonban e folyamat akkor még nem következhetett be! Nem volt mód arra, hogy "mások" eredményeit a hazai koreográfusok gyorsan és kellőképpen tanulmányozhassák, elsajátíthassák. Eck viszont újat és újszerűen óhajtott közölni, tulajdonképpen megérezve-kitalálva /s néhány támpont: fotó és film nyomán formailag

kibontva/ a korszerűnek, időszerűnek tetszőt, - illetve fel-
elevenítette az ötvenes esztendőkbén adminisztratív eszkö-
zökkel kirekesztett műfajokat és stílusokat.

Mondanivalója a közelmúlt és a ma problémái köré sűrű-
södött. Háború és fasizmus /Az iszonyat balladája, A parancs/
ember és természet viszonya /Bányászballada/, egyén és kö-
zösség /Concerto a szívárvány színeire/, választás és kapcsol-
atteremtés /Változatok egy találkozássra, Pókháló/, jelen és
hagyomány kérdései /Nyitány, Etüdök/; ezekről szólt, humanis-
ta alapállásról, szimbólikus, absztrakt vagy épp szatirikus
ábrázolásmóddal. Készített cselekményes és cselekménynélküli
táncműveket, amelyek mozdulatnyelvükben az expresszionista
gesztusokra és a klasszikus tradícióra, a gimnasztika és az
akrobatika, a pantomim s olykor a jazz elemeire építettek.
A formai, koreográfiai megoldásban - a tánc zenei vezérlési
folyamatossága helyett - főként a reliefszerű, plasztikai-
képi hatású, architektonikus tagolású, pózokban leleményes
és gazdag stílusa dominált, de ez látszott egyben legfőbb
korlátjának is. Szorosan összefügg ez az attitűd a zenéhez
való viszonnal, hiszen a diszharmonikus, szaggatott épít-
kezés általában jól kapcsolódott a 8 mai magyar komponista
/Hidas, Szokolay, Vujicsics, Ránki, Maros, Szöllösy, Gulyás,
Decsényi/ Kodálytól Bartók felé távolodó, majd azon túl az
új bécsi iskola irányába tekintő /olykor neoklasszikus, il-
letve jazz ihletésű/ műveivel, - míg a barokk muzsika /Pur-
cell, Couperin, Rossini/ átértelmezve vagy épp a klassziká-
val együtt ironizáltan került színre. És teljesen moderni-
zálódott, egyszerűsödött a szcenírozás is az expresszív,
jelző és elvont formák /diszlet/, a fény megnövekvő hatás-
foka s a gyakorló trikó /jelmez/ irányában. A mondanivaló
ugyanakkor gyakran túl komplikált, olykor homályos volt,
s a megoldásban a brutalitás és szexualitás került előtér-
be.

Az előadási mód játékgényes lett, jelentős a szólisz-
tikus szerepeltetés /kamaraegyüttes/, a klasszikus technika
és stílus pedig viszonylag háttérbe szorult. Mindez együtt

formálta magához az itt művésszé érő táncosok előadói és technikai kulturáját is. Épp ezek a kérdőjeles mozzanatok eredményezték viszont, hogy a táncművészek körében sokkal inkább megoszlottak a vélemények az összeteljesítményről, mint pl. más művészek - főleg a zenészek - között. Ugyanakkor egy új, érzékeny, a tradicionális stílusoktól még "mentes" fiatal közönségréteg mintegy körülvette a társulat munkáját.

Külföldi együttesek vendégjátékai

A közönség tájékozódása és az összehasonlítás lehetősége egyébként a balettművészetben ezen esztendőben indult meg. Vezető szovjet balettegyüttesek: a leningrádi Kirov, a moszkvai Sztanyiszlavszkij Zenés Színház és a Nagyszínház, valamint a Kubai Nemzeti Balett, illetve a londoni Festival Ballet látogatott el hazánkba s a szovjet társulatok nemcsak Budapesten, hanem a meginduló Szegedi Szabadtéri Játékok keretében is sokezer néző előtt mutatkoztak be.

Műsoraikon főként a tradicionális repertoár szerepelt, de a Kirov már említett Kővirág produkciója, a kubaiak néhány koncertszáma és az angol társulat műsora bepillantást engedett abba, hogy hogyan értelmezik más, főként szocialista országokban a balettművészet korszerűségét, milyen arányban fonódik össze az a hagyománnyal?

Megemlítem továbbá, hogy ezekben az években a környező szocialista országokban fellépett az Operaház és a Pécsi Balett együttese is, /a Harangozó repertoárral, illetve a pécsi első műsorokkal/, s ezek a vendégjátékok alakították ki az elsőt, de alapvető benyomásokat a magyar balettművészet jellegzetes tendenciáiról. Ugy vélekedtek rólunk, hogy fő erősségünk a klasszikus alapokon nyugvó, drámai-karakterisztikus operaházi stílus, - illetve a többirányú újító kezdeményezés, a Pécsi Balett sajátos megfogalmazásában.

Néptáncművészet és mozgalom

A magyar néptáncművészet és mozgalom - eszmeileg és szervezetiileg is - a balettől erősen eltérően, más problémákkal és feladatokkal küzdve folytatta, illetve újította meg munkáját. /Takarékosság címén pl. 1955-ben a SZOT, illetve az ÁHV által fenntartott hivatásos néptáncegyüttest is feloszlatták, - művészeik ezután másutt tevékenykedtek; 1956-57 fordulóján pedig, politikai okokból, a hadseregegyüttes léte is kérdésessé vált./

Az ellenforradalom után különös helyzet állt elő, amelyben a következő jellegzetes nézetek, megítélések bukkantak fel:

a/ a nemzeti tradíciót, paraszti folklórt művelő művészi munkát egyesek a ténylegesen, de másutt megnyilatkozó nacionalizmus és reakciós népiesség visszfényében nemzeti-eskedésnek, parasztromantikának mondták;

b/ mások a néptáncművészetet és mozgalmat a szocialista Magyarország eredményének tekintették, amely folytatást és támogatást érdemel akkor is, ha ezt az ágazatot a "Rákosi-korszak" mesterségesen felduzzasztotta, tulfuttatta;

c/ ismét mások - épp e tulfuttatásnak "bedőlve" - az egészet "szocialista gyöngyösbokrétának" minősítve, mint a Rákosi-korszak termékét utasították el;

d/ voltak, akik a hagyomány további ápolása mellett a belőle való továbbfejlődés szükségességét vallották;

e/ ismét mások a szocialista tendenciát a hagyományos folklórisztikus formákra ráerőltették, számonkérve a közvetlen aktualitást, a társadalmi-politikai tanulságot, s ennek érdekében megfelelőnek találták a proletkultos kifejezőeszközöket is.

A kibontakozás ebből a helyzetből nem ment gyorsan, s az új periódust jelző határvonal is a balettművészetétől egy-két évvel későbbre tolódott. A szóbanforgó években mindez a hivatásos együtteseknél változatos formákban "forrt ki" magát, szoros összefüggésben a fenntartó szervek, az állami-

politikai vezetés, valamint az alkotó- és előadóművészek tényleges szándékaival, tevékenységével.

Jelezzük csupán, hogy a két "állami" együttesnél: az Állami Népi Együttesben, illetve az amatőrökből ismét hivatássossá minősített Budapest Táncegyüttesnél /a SZOT együttes utódánál/ az említett tendenciák közepette erőteljesen érvényesült az egyszemélyi koreográfiai vezetés.

Állami Népi Együttes

Az Állami Népi Együttesnél Rábai Miklós - még 1956 előtt megfogalmazott koncepciója szerint - lépett a nagyobb formátumu, dramatikus táncjátékok utjára. /Erről még szó lesz/. Így születtek meg a folklórból a táncszinpadra költött balladái: a Barcsay szeretője, a Kádár Kata, a Jóka ördöge /Arany János költeménye nyomán/, valamint a Latinka ballada s a felszabadulás pillanatát megformáló Hajnalodik. E műveiben az alapvetően életigenlő és derűs, költői és játékos beállítottságu Rábai drámai formáló készsége főként a tömegek kifejező és jelképes mozgatásával, expresszív és más táncelemekkel erősödött meg, de a személyes sorsok ábrázolása már problematikusabban sikerült. Ennek egyik oka az /s ez a mozzanat a többi hivatásos együttesre is érvényes/, hogy a szinpadí néptánc nálunk is inkább kollektív jellegű, a kollektiva művészete. Kevés jelentős, egyéni-dramai szerepet inspiráló és erre alkalmas szólísta fejlődhetett ki ilyen rövid idő alatt!

Budapest Táncegyüttes

A Budapest Táncegyüttes munkájára Molnár István alkotói személyisége nyomta rá a bélyegét. A néptánc művészi ujraköltése mellett - valójában folytatva azt, amit már a felszabadulás előtt elkezdett - Liszt /II. magyar rapszódia, Szerelmi álmok/, Kodály /Galántai táncok, Marosszéki táncok/ és Bartók /Allegro barbaro,

Magyar Képek, Táncszvit/ művekhez kapcsolódva továbbra is a korszerű magyar színpadi műtánc egyéni kialakításán munkálkodott. /Erről is később, az új koreográfus nemzedék jelentkezése kapcsán szó lesz még/. Drámai cselekménnyel vagy anélkül, expresszionisztikus elemekkel is gazdálkodó néptánc-hangvételi koreográfiával ugyanis azt óhajtotta Molnár bizonyítani, hogy még megoldandó, de meg is oldható a táncszínpadon az, amit a muzsikában a modern magyar zene nagyjai már megvalósítottak.

Ez a szemlélet és szándék viszont abból fakad, hogy a magyar néptánc sajátlagos értékei - a korabeli igények és lehetőségek szerint, főként a tudományos gyűjtés hiányában - sem a második világháború előtt, sem azután nem hatoltak be olyan gazdagon, hitelesen és elmélyülten a táncszínpadra /tehát balettművészetünkbe sem/, amint az a műzenében játszódott le. /A hazai modern tánciskolák némelyike próbálkozott ilyen irányban, de a tudományos folklóralapok ott is hiányoztak még./ Épp ebből is adódott, hogy a néptánc önálló művészeti ággá "akart" fejlődni a balett mellett, de ez az érthető tendencia súlyos hendikeppel indult. Pl.azzal, hogy előadóművészi kara amatőrökből verbuválódott és ez a koreografálás lehetőségeit is meghatározta. Molnárnál, aki a modern tánctól jutott el a néptáncához, még balett-ellenes ideológiával is keveredett, mondván: "mindent előlről kell elkezdni", s az előadóművészi technikát is a magyar néptáncból kell kialakítani. /Balettellenes, tagadó attitűdje azonos volt a modern tánc legtöbb uttörőjének nézeteivel./

A két együttesnél mégis a "megőrizni-folytatni-továbblépni" álláspont dominált, méghozzá művészileg eredményesen, ámde az újfajta művek közönségfogadtatása a "hagyományos" művektől elmaradt. A néptáncotól a nézők - megszokásaik alapján - mást: a korábbi stílust igényelték.

A két fegyveres testület politikai vezetőségénél - különösen az ellenforradalom leverését követő első években - a művészi munka propagandisztikus nevelőszerepének megkövetelése került előtérbe.

Néphadsereg Művészegyüttese

A Néphadsereg Művészegyüttesének ezirányu folytatandó és folytatható koreográfiai tradíciója ugyan alig volt, s itt az "egyszemélyes" koreográfiai vezetés is csak 1957-től kezdődött el, Vadasi Tibor munkásságával. A speciális feladat az akkori vezetés által igényelt s a magyar művészetpolitika 1958-ban újrafogalmazott koncepciójához képest kétségtelenül leszűkítő, tulajdonképpen szektás-dogmatikus értelmezésű "katonaprofil" művelése, erőltetése - summásan - a direkt, irodalmi színezetű agitáció és a könnyed szórakoztatás egységét jelentette. Ennek táncos "megoldására" Vadasi azért ígérkezett alkalmasnak, mert a kellekkel élő, fogalmi közléshez közelebb álló dramatikus műfaj s egy könnyedebb, szórakoztató karakterű stílus kimunkálásában már az ÁVH együttesnél, majd egy ideig az ÁNE-ben is jelentős eredményeket ért el. Teljesítménye még művészileg is meghozta gyümölcsét, mivel a Szendre báró lánya, a Szüret mellett a néptánctól eltávolodó, viszont korszerű problematikájú Ujpesti hajnal, majd a jelképesebb-absztraháltabb megoldású Ember és Sors, Készülődés, Harc és Győzelem című alkotásai szocialista szemléletükkel, eszmei meggyőző erővel, általában jól megformáltan fejezték ki mondanivalójukat; formanyelvi relációban pedig Vadasi e műveiben a néptánc, az expresszionista mozdulatelemek és a balett ötvözésével eredményesen kísérletezett. Műveit a társulatvezetés mégsem értékelte kellőképpen, mondván: nem eléggé aktív-zalók és optimisták, nem is eléggé szórakoztatóak. /A néptánc-kompozíciók "nevelő" erejét és maiságát szintén kevesellették, bár gondtalan vidámságuk összhangban volt a szórakoztatás társulati követelményével/.

BM Duna Művészegyüttese

Az 1957-ben ujonnan megalakult BM Duna Művészegyüttese hasonló szerkezetű lett, mint a Budapest Táncegyüttes. Azaz: hivatásos néptáncegyüttes és cigányzenekar, valamint szóló nóta- és népdalénekes. Ez a szerkezet lényegében különbözik az ÁNE és a Néphadsereg Művészegyüttese részlegeinek összeállításától, hiszen az előbbinél vegyeskar, népi zenekar és tánckar - az utóbbinál férfikar, szimfonikus zenekar, népi zenekar, tánckar és színjátszó csoport működött, illetve működik. - Az új hivatásos együttes élére Náfrádi László, Rábai Miklós /s korábban Molnár István/ tanítványa, az ÁNE másodkoreográfusa került, aki szintén eredendően vonzódott a dramatikus megjelenítéshez, könnyen kilépett tehát a néptáncok koncertszámszerű, illetve életképszerű bemutatásának kereteiből. Az együttes kamara-lehetőségekre építve intenzív drámai erővel, tiszta eszmei kisugárzással vitt színre rövidebb-hosszabb mesei, irodalmi és történelmi ihletésű táncjátékokat, amelyek kifejező mozgással és jelképi eszközökkel egészítették ki a néptánc formanyelvét /pl. Makar Csudra, A csodafurulyás juhász, Madrid határán, Emlékezz! A Diktátor, Szerelem-élet, Barátok/. Ezek a művek részben megkapták a társulati elismerést, de a mai témára s a fáradt "harcosok" szórakoztatására ennél az együttesnél is igen nagy hangsúlyt helyeztek, s ebben már nem voltak teljesen elégedettek Náfrádi munkájával. Az a sajátos helyzet alakult ki, hogy a cigányzenekar - karaktere szerint - vállalta az elvárt szórakoztatás feladatát, a politikai-művészi nevelőmunka azonban a tánckarra, a táncművekre terhelődött. Ez az egyenlőtlen teherelosztás azután természetszerűleg váltott ki feszültséget az együttes-vezetés és a koreográfus között. S ugyanitt még valami másra is fel kell figyelni: egyfelől a tánckartól a hatékony nevelőmunkát kérték számon, másfelől azt várták, hogy a néptánc viszont csak "szórakoztasson".

Ez a probléma az együttesen belül is jelentkezett, de azon kívül is, - ott viszont megfordult a "kivánság". A komoly művészet - mondták sokan - nem a néptánc dolga; itt tehát kétféle megítélés ütközött össze, s az ütközés közepébe a koreográfus került. Mindez komplikált szituációt teremtett, mivel "a rendelők és a fogyasztók" is valójában nagyrészt az 50-es évek koreográfusi szemléletét és funkcióját prolongálták. És valóban: az "optimista" néptáncműveken túl mélyebb, igényesebb néptáncalkotás eleddig kevés, vagy nem teljes értékű született, ami részint az amatőr eredet és felkészültség következménye volt. A profi balettszakma is legtöbbször fanyalgott a "túllépő műveken", a nevelésbe és szórakoztatásba pedig "mindenki" nyugodtan beleszólt. S ha nem "igazi" művészet ez, a komolyabb zeneszerzők is fokozatosan "leszakadtak" a hivatásos együttesekről, vagy könnyű műfajú vállalkozásként fogták fel a kapott megbízásokat, - s "a művészetet" máshová tartogatták.

De közrejátszott itt még valami. A Néphadsereg Művészegyüttese vezetői számára - noha a társulat összetétele eltért attól - a példát kisebb részt a szovjet Alexandrov Együttes /nagy kórus, szimfónikus zenekar, virtuóz baletttechnikájú tánckar/, nagyobb részt a hazánkban állomásozó szovjet csapatok szórakoztatásáról gondoskodó u.n. Gavrilov Együttes jelentette /ennek a neve időnként megváltozott/, amelyben "mindent csináltak". Azaz: mozgalmi dal és tangóharmonikaszólo, népzene és cirkuszi akrobatika, operett-részletek és "katonatánc"-számokból szerkesztett műsorokat mutattak be, valójában varietészerű szórakozást nyújtva, és ebben a műfajban igen színvonalasan! Ámde a két társulattípus feladatának összekeverése nem járhatott problémátlan eredménnyel. /A szovjet hadsereg alakulatait egyébként rendkívül távoli területeken kellett az utóbbi együttesnek a lehető legváltozatosabb eszközökkel szórakoztatnia; műsor szerkezete és a társulati forma valójában a második világháború alatt született, amikor a frontkatonák számára "vitték" a könnyebben befogadható művészetet és szórakozást./

Ez utóbbi probléma tehát komplikálttá tette a két fegyveres testület hivatásos együttesének munkáját, profiljának az egyetemes magyar művészetpolitikával való harmónikus összhangját, s a sajtóságos feladatokból származó problémák mindig "a koreográfusok hátán csattantak". A néptánc szinpadai művelésével kapcsolatos említett ötfajta megítélés azonban elsősorban az amatőr néptáncmozgalomra nehezedett. Ennek következtében nemcsak megszűntek a gyenge, mesterségesen életben tartott csoportok, de jó együttesek is feloszlottak, - a mozgalom ideológiai karaktere "gyanussá", legalább is nem egyértelművé vált, - felütötte fejét az erőltetett napi forradalmi-politikai tematika, s ennek nyomán külsőséges eszközök felhasználásával készültek a megkövetelt táncjátékok, - miközben az egész tevékenység /az előbbieket ellenhatásaként is/ a szellemi élet perifériájára szorult. Mindez komoly megpróbáltatást jelentett, sok veszteséggel járt, - de nyereséggel is. Miközben a gyengék elhulltak, más együttesek kezdtek megerősödni, és olyan tehetséges alkotók jelentkeztek első műveikkel, akik a későbbiekben mind fontosabb szerepet játszottak a magyar néptáncművészetben. Azok tehát, akikből a mai vezetőség alakult ki, és akik alkotásaikkal tudták - fokozatosan - a néptáncművészet "becsületét" helyreállítani. Az utóbbi koreográfusok nemcsak elődeiknél szabadabban szellemi légkörben alkothattak, hanem kezdettől fogva határozottan vallották, hogy a néptánc formavilágával korszerű mondanivalót lehet és kell kifejezni. Ehhez jónéhányuknak kellő tehetsége is volt, a szakmai felkészültséget pedig megszerezték. Munkásságukat többirányú, akadálytalan tevékenységével - leginkább közvetett formában - a Pécsi Balett példája is inspirálta. Minderre azonban a következő periódus folyamán került sor, az újító koreográfusok legjava termése pedig a 70-es évek elejére érett be.

II. RÉSZ: 1964--1970

A fejlődés tendenciái s a konkrét bemutatók 1963-64-től 1969-70-ig új periódust jeleznek a hazai balettművészet alakulásában, és ez lényegében a néptáncművészetre is érvényes.

A Budapesti Balett

Az Operaházban a legfontosabb változást a következők jelentik; az új művek alkotása terén véget ér Harangozó Gyula korszaka, - előtérbe kerül a kortárs, illetve 20. századi magyar és külföldi zene balettszínvadi bemutatása, - különböző magyar koreográfusok jelentkeznek táncműveikkel, - az új alkotások zöme egyfelvonásos táncjáték, - műfajilag és stílárisan teret kap a szimfónikus balett, illetve az expresszionista, neoklasszikus /sőt jazz/ formanyelvi megoldás, s ezzel kiszélesedik az 1949-ben diszkvalifikált irányzatok beépítése az együttes munkájába. Továbbá: először visz színre magyar koreográfus, Seregi László /első önálló operaházi művében/ többfelvonásos szovjet balettmuzsikát, a klasszikus orosz repertoár a Csipkerózsikával, a szovjet pedig a második világháború előtt született Laurenciával gyarapodik; bemutatjuk egy gyengének bizonyult amerikai koreográfus: N.Thomson egyfelvonásos jazzbalettjét, - sor kerül szovjet betanításban Mihail Fokin néhány klasszikussá minősült balettjének átvételére, - megindulnak a társulat nyugati turnéi is, - folytatódik és bővül a szocialista országok balettegyütteseinek magyarországi vendégjátéka, a nyugatiaké pedig - hosszabb szünet után - tulajdonképpen újból megkezdődik.

Már ez a felsorolás is érzékelteti, hogy az alkotó és repertoárépítő munka ugyyszólván minden területén lényeges, szerteágazó tevékenység bontakozott ki. A követelmények tükrében csupán két feladat késedelmeskedett: a kiemelkedő

kortárs-ballettek - köztük szovjetek - nagyobb számú átvétele, illetve a vendégszereplő külföldi együttesek körének kiszélesítése. /Megemlítendő még az a fontos mozzanat is, hogy a közönség érdeklődése nem követte eléggé az említett pozitív kezdeményezéseket és ez kisebb részt azok művészi színvonalával, nagyobb részt az Operaház műsorának tradicionális jellegével függött össze./

Nem elhamarkodott kijelentés, ha azt mondom: mindez együttvéve egy világos és összefüggő koncepció jegyében bontakozott ki, amelynek alapelveit a Magyar Táncművészek Szövetségének balett-tagozata már 1961-ben megfogalmazta. Ezek a következők:

a/ az egyetemes és nemzeti hagyomány gyarapítása és folytatása;

b/ új magyar alkotások, zeneművek és koreográfiák bemutatása;

c/ a nemzetközi kortárseredmények javának fokozatos átvétele, - Lőrinc György balettigazgató 1961-től, amikor a társulat élére került, e koncepció realizálására kezdettől fogva sikerrel törekedett.

És most lássuk részleteiben és mérlegeljük az említett változásokat.

A "Harangozó korszak" több dolgot jelent egyszerre. Jelenti azt, hogy egy zseniális mester közel egynegyed század alatt az operaházi balett sajátos arculatát meghatározó repertoárt és előadóművészi stílust teremtett, - hogy ez a tevékenység az adott feltételekkel összhangban /azaz: a klaszszikus tradíció, a néptánc-hagyomány és a koreográfiai kortárseredmény adott színvonala birtokában/ jellegét tekintve a korszerű nemzeti táncjáték megteremtésére irányult, - hogy szemléletében és formálásmódjában realizisztikus és dramatikusan, karakterizáló és tömör szerkesztésű, taneot és színjátékot ötvöző műveket produkált, s hogy mindez a Gyagilev-vezette Orosz Balettnél a század első harmadában született Fokin-Massine-féle balett-típus és stílus hazai megfelelője.

Mindez együtt biztosította az 1960-as évekig e stílus aktuális hatóerejét, miközben az operaházi balettmunka eleven hagyománnyá változott. Szemléletét és ábrázolásmódszerét illetően - bizonyos eltérések mellett is - jól társult a Harangozó-repertoár mellé a többfelvonásos monumentális szovjet balettdráma, amely nemcsak meghonosította nálunk az egész estés táncjátékot, hanem ugyanakkor megerősítette a klasszikus tánc szerepét is. Mint említettem, az utóbbi "önállóan" a mult századi orosz tradíció elsajátításával vált uralkodóvá a magyar balettművészetben - s az 50-es évektől az új hazai közönség épp ezt a három stílust: tehát a harangozói, az orosz klasszikus és a szovjet drámai stílust együtt ismerte és szerette meg, fogadta el és részben változtatlanul továbbra is ezt igényelte. Az orosz és szovjet balett ezért a 60-as években is mint a repertoár igen jelentős része, törzse - új Harangozó művek nélkül, sőt a régiek csökkentése mellett is - változatlanul döntő szerepet játszott a műsorrendben.

Az elmondottak mellett került sor arra, hogy a következő években a magyar kortárszene /Sugár, Láng, Maros/ illetve Bartók, és külföldi muzsika /Sztravinszkij, Ravel, Gould, Prokofjev, Hacsaturján, Henze, Krejn/ balettszínpadra kerüljön, felerősítve ezzel a hangvételében és stílusában igen változatos 20. századi zeneművészet részesedését a balettzenei repertoárban. S amit most kiemelni kell: ezt a sokfajta muzsikát az 1963-70 közötti esztendőkből több magyar koreográfus - a zenéből, az esetleges cselekményből s egyéni tehetségének irányából következően is - igen változatos módon vitte színre. Ezzel a korábbi "romantikus" -szovjet drámai - Harangozó féle "szűkre szabott" homogenitás megszűnt, melléjük belépett a szemléleti, tematikus, műfaji-stiláris és módszerbeli sokféleség. Mondanivalóan pl: az aktív fellépés lehetősége a fasiszta "bűvölet" ellen /Fülöp és Kun: Márió és a varázsló, 1964/, s az "Ember az embertelenségben" gondolat, áttételes kifejezésben /Eck: Zene, 1965/, - a Természet fejlődése az

Ember megjelenéséig /Eck: Sacre, 1963/, s az Ember és Természet küzdelme /Eck: Bányászballada, 1965/, - az antik mitológia újraértelmezése /Lőrinc: A tenger lánya, 1963, Eck: Daphnis és Cloe, 1966/, s a mesei tradíció megjelenítése /Fokin: Tűzmadár és Petruska, 1966, illetve Petipa-Guszev: Csipkerózsika, 1967/, - a forradalmi hagyomány történelmi-irodalmi ihletésű megformálása /Seregi: Spartacus, 1968; Csabukiani: Laurencia, 1970/.

Műfaji és stíláriis tekintetben az egy- és többfelvonásos táncjáték mellé bekapcsolódott a "belső"-cselekményű, illetve a teljesen cselekménytelen szimfónikus balett (/Zene, Barkóczy: Klasszikus szimfónia, 1966/, valamint a táncszvit /Fokin: Chopiniana, 1965, Anyiszimova nyomán-Fülöp: Gajane-szvit, 1968/, a neoklasszikus, az expresszionista, a karakter, az ujromantikus, a jazzstílus és mozdulatnyelv, - ábrázolásmódban pedig a realista és ujromantikus, az expresszionista és szimbólikus megoldás, illetve ezek valamilyen arányu szintetizálása.

És mindez együtt, összességben a - korunk társadalmi-történelmi problematikájára közvetlenebbül és közvetettebben reflektáló - humanista szemlélet, alkotói attitűd jegyében született meg, a táncművészet /bevezetőben említett/ áttételes-stilizált megformálásmódjával, szélesebb és aktuálisabb skálán, mint az előző évtized táncalkotásai. Szembetűnő ezen belül a nemzeti tematika, a nemzeti-népi táncok művészi értékesítésének kétségtelen csökkenése. Ez egyszerre következménye e korábban időszeri feladat - történelmileg meghatározott jellegű, hangvételi - megoldásának s egyben e feladat túlhangsúlyozott, egyéb feladatokkal szembeállított igénylésének.

Harmonizál egyébként ez a jelenség a magyar zeneszerzés alakulásával és problematikájával, érdeklődésének-vonzalmainak megváltozásával is. Előzőleg a korszerű nemzeti zeneművészet kifejlesztésének /főleg Kodály nyomán való továbbművelésének/ programjában a hangsúly ugyancsak a nemzeti-folklorisztikus fogantatásra esett, és mint ismere-

tes, ez a tendencia egy időre erőszakkal kiszorította a korszerű mondanivaló és formálás egyéb, nemzetközileg érvényes lehetőségeit, irányait /pl. neoklasszicizmus, "új bécsi iskola"/, amelynek adaptálására azután mintegy ellenhatásként került sor.

A zenei érdeklődés iránya tehát megváltozott és kiszélesedett - az új magyar muzsika a balettszínpadon azonban inkább a 60-as évek elején jelentkezett /a továbbiakban főként új magyar operákban s újabb, más szerzők alkotásaiban figyelhetjük meg komponistáink és "a színpad" kapcsolatát/.

A koreográfusok pedig javarészt a már többször említett "ujítani-revideálni-törleszteni" alapállással alkották meg műveiket, de még mindig a nemzetközi kortárs-eredmények kellő és közvetlen ismerete, felszívódása nélkül.

/Tegyük hozzá: kényszerűségből, hiszen a táncművészetben a "közvetíthetőség" egyetlen módja a táncalkotások személyes megtekintése, odakint vagy idehaza, tanulmányút vagy vendégjáték, illetve átvétel formájában./

Ha nem is teljesen függetlenül az új művek értékétől, de a korábbi stílusokon nevelkedett közönség, mint említettem, ekkor még nem tudta "meghaladni" az előzményeket. Ezért a sikerültebb alkotások: a Sacre, Zene /mindkettő Eck Imre munkája/ s a Klasszikus szimfónia /Barkóczy Sándor műve/ sem nyerték meg újszerűségükkel a repertoárszínház tradícionális hangvételéhez és "tempójához" hozzáértő közönséget; csak a hagyományt folytató, kiváló balettek /Chopiniana, Gajane-szvit/ találtak széleskörű, pozitív és tartós fogadtatásra.

Ezt az egyszerre tényleges és viszonylagos izlés-konzervativizmust több okból is hangsúlyoznunk kell:

a/ abszolút átütőerejű új mű valóban nem született;
b/ ilyen hatású külföldi kortárs táncalkotás átvételére sem került sor; a Fokin-féle Tűzmadár és Petruska bemutatója megkésett, a Laurencia és főleg az amerikai N. Thompson: Táncoló ifjúság c. balettjének /1965/ művészi intenzitása kevésnek bizonyult;

c/ az előadóművészet is a tradicionálissá vált művekben fejlődött tovább;

d/ a társulat klasszikus tudása fejlesztésére további nagy segítséget kapott szovjet vendég balettmesterektől /Baltacsejeva, Lepesinszkaja, Guszev/;

e/ szaporodó külföldi vendégjátékain is a tradicionális repertoár aratott komoly sikert s ez visszahatott annak presztizsnövekedésére;

f/ az új, fiatalabb táncosok - az ÁBI neveltjei - is elsődlegesen a klasszikus balettstílusban nőttek fel, tehetségük az együttesnél is ebben a szférában bontakozott ki;

g/ a "modern" irányban való továbblépés feladatát sajátjaként amúgy is a Pécsi Balett vállalta el, - az erre irányuló közönségigény tehát az Operaházon kívül elégtelhetett ki, s ez afféle "munkamegosztás" volt a két balett-társulat között;

h/ Ugyanakkor mégis lassan, észrevétlenül szivódott fel az ujitások egy része az operaházi balettmunkába, csak-hogy ezeknek a tradícióval való arányos, szerencsés találkozására volt szükség ahhoz, hogy azokat a táncosok és a nézők is elfogadják.

Ez a "szerencsés találkozás" azután Hacsaturján és Seregi Spartacusában /1968/ következett be. A legyőzött hős, elbukott rabszolgháború témáját, epizódjait és alakjait az "idővágásos" és szemszöveget változtató cselekményszerkesztéssel Seregi sikeresen formálta meg. A klasszikus és népi mozdulat-tradíciót, valamint a felhasznált plasztikus-gimnasztikus és pantomim- /sőt jazz/ elemeket úgy illesztette egymáshoz, hogy a koreográfia egyben a harangozó, a szovjet drámai és a magyar néptáncművészet eredményeinek egyfajta összegezése is lett. /Seregi ezt megelőzően operabetétek alkotásával bizonyította tehetségét, ötletességét és muzikalitását, stílusérzékét és látványos formálásmódját, s most ezek a vonások is összegeződtek első önálló balettjében/.

A Spartacust követő Undine bemutatóval /1969/ Eck Imre szerepe, a Laurenciával pedig a szovjet premierek sora az Operaházban egy időre megszakadt. Gyakorlatilag így a Spartacus vált a periódus záró s egyben az új periódus nyitó darabjává, hiszen - amint a továbbfejlődés során kiderült - Harangozó helyébe alkotóként Seregi lépett, aki azután a társulat vezető koreográfusa lett.

Külföldi együttesek vendégjátékai

Szólnom kell még arról is, hogy a közönség és a "szakma" nemzetközi tájékozódásának folyamata a tárgyalt periódusban kedvezően alakult. Hagyományos és új művekkel vendégszerepelt Budapesten ismét a Bolsoj és a Kubai Nemzeti Balett, a Finn Nemzeti Balett, továbbá a berlini Deutsche Staatsoper Balettegyüttese és bukaresti balett, továbbá a szovjet balettművészet olyan reprezentatív társulatai, mint a gruz, a lett, a novoszibirszki, az észti és a belorusz balettegyüttesek, amelyek együttvéve minden korábbi évtizednél szélesebb betekintést nyújtottak a nemzetközi balettművészet egy jelentős fertályába.

A tanulságok főképpen a tradíció korszerű tolmácsolásában, értelmezésében jelentkeztek. Ez alól inkább csak a kubai, a finn és a román együttes produkciói jelentettek kivételt, de művészi tekintetben általában nem egyenlő intenzitással. Csupán a kubai Rosszul őrzött lány és a koncertműsor egy része nyújtott revelációt; a román koncertműsor is jelezte a bátrabb előrelépést, a finnek viszont jeles műveket közepesen játszottak el, és ez a hatást jócskán gyengítette.

A Pécsi Balett

A Pécsi Balett rakétaszerű, azaz nagysebességű és szípor-kázóan sokszínű indulása /három évad alatt 4 premier, össze-

sen 14 egyfelvonásos, 8 mai magyar komponista műveire/ nemcsak rendkívüli figyelmet, de a folytatást illetően felfokozott várakozást is keltett. Ezt a várakozást kielégíteni, illetve az érdeklődést fenntartani, sőt fokozni korántsem ígért zett könnyű feladatnak. A szóbanforgó periódusban a megnövekedett létszámú társulat és közvetlenül Eck Imre azonban megpróbálkozott vele. Változatos eredménnyel és változatos eszközökkel, fűzhetjük mindjárt hozzá. Ami az eszközöket, illeti, hét újabb magyar kortárs-zeneszerző felkérésére is sor került, miközben Vivaldi /kettő/, Gluck, Haydn, Beethoven, J. Strauss, Brahms, Berg műveit is színpadra vitték. Eck egyrészt u.n. miniatűrűket alkotott, intellektuális igényvel, elvont vagy jelképes /a művész illetve a művészet szerepét, hatalomhoz való viszonyát feszegető/ mondanivalóval, a szürrealizmus felé közelítő ábrázolásmóddal, - lényegében változatlan, vagy inkább a gesztusvilághoz közelítő mozdulategyeszközökkel, tudatosan törekedve a bonyolult-rejtvényt-szerű hatásra, de nagyon is kétes meggyőző erővel. /Pantomim, Passacaglia, Improvizáció és ária 1965., Monódia 1966., Cinque Studii 1967./ Másrészt folytatta a klasszikus zeneművek át- illetve újraértelmezését cselekmény nélkül /Etűdök kétkben 1964., Katonaszimfónia, Szerenád 1967/, illetve cselekménnyel /Prometheus 1965, Don Juan 1966/, amelyek közül az előbbiek - klasszikus nyelvhez közelítő, táncos értelem-ben folyamatosabb - megoldása sikerült jobban, míg az utóbbiak mintha "erőszakot vettek" volna a zenén, és provokáló kellékek beiktatásával sem váltak igazán meggyőzővé.

Az újítás eszközei-modózatai közé számíthatjuk a többfelvonásos műfajjal való próbálkozást is /Don Juan és Pokoljárás 1968/, valamint a feladatok megosztását;

tanítványainak önálló bemutatkozását. S végül, de nem utolsó sorban a szép számmal meginduló budapesti és tájoló vidéki előadásokat, valamint televíziós felvételeket, amelyek érdeklődést és igényt keltettek, elégitették ki és propagálták a táncművészetet - "Pécsi Balett módra".

Bonyolult esztendők voltak ezek a Pécsi Balett életében, hisz népszerűségük egyszerre fakadt az előző és az éppen folyó periódus tényleges eredményeiből, - a modernnéválás általános, szabadon kibontakozó lehetőségéből /sőt, divatjából/, - a sok új, zeneileg is változatos produkcióból, - a tartalom és forma igazi és látszat-értékeiből, - miniatűrök fenegyerekeskedéséből, - a sznobisztikus közönségreakciókból, - hirverésből - s az operaházi balett munka lassu korszerűsödéséből és a külföldi kortárseredmények még mindig késlekedő megismeréséből, vagyis az összehasonlítás lehetetlenségéből, illetve kezdetlegességéből.

A bonyolultságot még csak fokozta, hogy - az előbbiekkal egyidejűleg - a korszerűsödés hazai erőikkel mégis csak megkezdődött Budapesten és Szegeden /ez utóbbiról rövidesen szó lesz majd/, - hogy hatott a pécsiek felrázó ereje s hogy bizonyos eredményeik áttételesen a néptáncművészetben is kezdtek felszívódni. Továbbá, hogy néhány nyilvánvaló sikertelenség /főleg A fából faragott királyfi 1964 nyári szegedi bemutatója/ nyomán, önmaguk és mások jó alkotásaival összemérve is, megindult irányukban az elismerés mellett a bírálat hangja. Mindezek közepette születtek meg a pécsi műhely valódi értékei, elsősorban a Bartók-est /1965/ keretében és Eck Imre formanyelvének táncosabbá válásában, - a tanítványok egyes műveiben s az együttes előadói színvonala emelkedésében; emellett Eck Imre vendégmunkára történő budapesti és külföldi meghívásaira is gyakran került sor.

Nem lehet véletlennek tekinteni, hogy Ecknél - szerintem - a tényleges koreográfiai értékek három relációban jelentkeztek: a pantomim-konceptió nyílt vállalásában, amely tőle szokatlan, tartozkodó-szemérmes erotika szolgálatába állt /A csodálatos mandarin/, - jelképes alakok és alakzatok, eszközök és pózok táncos összekapcsolásában, amelyekkel a zenét saját értelmezéssel transzponálta balettszínpadra /Bartók: Concerto/, - végül: a muzsikához való hajlékonyabb-folyamatosabb kapcsolódásban a klasszikus balettelemek fokozottabb alkalmazásával "visszaszüremkedésével". de korszerű hangvétellel /Etüdök kéken, Katonasziufónia/.

A tanítványok színpadhoz juttatása igen nagy jelentőségi lépés volt, amelynek eredményei kétségtelenen gazdagították az együttes színskáláját. 1964-ben Tóth Sándor jelentkezett friss hangvétellő, jazztáncot és színészi játékot elegyítő, aktuális társadalmi szatirájával /Mit takar a kalapod?/ s ezt folytatta hasonló irányban és eszközökkel két év múlva is /Székek/. Podor Antal - egy sikertelen, 1964 évi produkciója után - teljes sikerrel 1966-ban készített neoklasszikus-szimfonikus balettjével rajtolt /Ballo concertante/, amely táncművét - az azonos évben született operaházi Klasszikus szimfóniával együtt /Barkóczy/ - e műfaj legjobb hazai képviselőjének minősíteném az egész 60-as évtizedben.

A játékgigényesség és a rájuk bízott sokfajta stílárís feladat alakította ki már az előző periódusban a fiatal együttes előadói arculatát, míg a klasszikus felkészültség önálló kiaknázására kevésbé került sor. Ez hátrányosan hatott vissza a táncos kondícióra és stílustisztaságra. Amikor tehát az 1966/67-es évad szimfonikus balettjei műsorra kerültek, illetve a szovjetunióbeli vendégjátékuk előtt Olga Lepesinszkaja /1965/, majd Klavdia Armasevszkaja /1967/ felfrissítették a klasszikus munkát, a technikai színvonal emelkedni kezdett. Ezt több szólista és a balettmester: Végvári Zsuzsa szovjet tanulmányutja tovább erősítette.

E fejlődési szakasz zárókövének az első vendégkoreográfus, a kubai Alberto Alonso meghívását és bemutatóját tekinthetjük /A veronai szerelmesek mártírúma, 1969/, amely komplex felépítésű - prózát is magába foglaló - művel a kísérletezés mintegy kiteljesedett, de az eddigiektől részint eltérő irányba is lépett, egész estés táncszínházi élményt nyújtva a közönségnek és az együttesnek. A bemutató emellett azért is figyelemre méltó volt, mivel a korszerűség, sőt az avantgarde kísérletek tendenciája Kubában igen erős és eredményes; a szocialista országok között kétségtelenül a legerősebb.

A szegedi balettegyüttes

A szegedi balettegyüttes munkája és története tulajdonképpen erre a periodusra esik. Ez a rövidéletű társulat szomorúan példázza, mi történik akkor, ha új balettegyüttes létesítésénél hiányoznak, illetve nem egyidejűleg biztosítottak a Pécsnél említett alapvető feltételek. Ide is - hivatalosan - letelepítettek a 60-as évtized legelején egy kamarategyüttesre való képzett fiatal balettnővendéket, még megfelelő balettmesternőt is kaptak; vezetőképes, lendületes, alkotásokkal magávalragadó koreográfus azonban nem szerződött Szegedre. Önszántából nem ment senki, és hivatalosan sem helyeztek oda koreográfust. Az 1962/63 - 1964/65-ös évadokban egy-egy önálló balettestre vendégkoreográfus felkérésével ugyan sor került, és nem is akárhelyre hívott meg a színház igazgatója: Harangozó Gyulát, Vadasi Tibort, majd Hidas Hedviget, a Fővárosi Operettszínház koreográfus-balettmesterét, az ÁBI igazgató-tanárát. Műveik jó vagy elfogadható sikere - köztük külföldi kortárskomponista magyarországi premierje - mégsem tudta kiegyenlíteni a mostoha munkakörülményeket /sok "betét"-fellépés, alacsony fizetés, lakásprobléma/, nem tudta összekovácsolni és odakötni a táncosokat. 1965-ig minden évad végén néhányan elszerződtek az együttestől, s mire az 1965/66-os évadban a társulattól kinőtt a tehetséges, fiatal koreográfus Imre Zoltán és első önálló, figyelemreméltó balettestjét megrendezhette, a kiképzett táncosok összlétszámának a fele már hiányzott.

Ezt a mozzanatot három okból is hangsúlyoznom kell: 1/ megmutatja, hogy a tartalmi-művészi munka milyen nagy mértékben függ attól, sikerül-e "felszerelt" műhelyt teremteni hozzá, - 2/ meghatározta Imre Zoltán alkotótevékenységének konkrét feltételeit, magyarázza és részben menti egyes fogyatékoságait, másfelől megemeli az elért eredmények értékét, - 3/ határozott és el nem felejtendő figyel-

meztetés arra, hogy vidéki balettegyüttes létesítése milyen konstellációban lehetséges - mikor szabad erre felelősen vállalkozni.

Imre az említett körülmények közepette 3 évad alatt négy balettesten 8 egyfelvonásost mutatott be, sokat ígérő eredménnyel. Zenei érdeklődését jól világítja meg, hogy egyfelől J.S.Bach /IV.Brandenburgi verseny, h-moll szvit/, Corelli és Haydn muzsikáját választotta, - másfelől Szervánszky Endre /Hat zenekari darab - "Metamorfózis"/, Milhaud /A világ teremtése - "Teremtmények"/, valamint Csajkovszkij Romeo és Julia, illetve Borodin Polovec táncok című alkotásait. Mint láthatjuk: a barokk, a klasszikus és modern muzsikához való vonzódása rokonirányú Eck Imréével, - alkotói felfogása, stílusa azonban szinte polemizált vele, mintegy a "másik oldalt", a muzikalitást és a táncosságot együtt hangsúlyozta. Koreográfiáit elsődlegesen a mozdulatok folyamatos egymásbakapcsolása, a zeneiség, a klasszikus balett invenciózus felhasználása és egyéb mozdulatelemekkel való szerves összekapcsolása jellemezte. Imre Zoltán eredendően táncban gondolkodott. Műveiben a hagyományos és korszerű-expresszív /adott esetben jazz, illetve karakter/ koreográfiai nyelv összefűzése, összeütköztetése eredetiségről tanuskodott, még akkor is, ha elképzeléseit nem mindig sikerült hiánytalanul megvalósítania.

Koncepciói - amint azt egyes címek is érzékeltetik: Metamorfózis, Vágy és áhítat, Táncfantázia, Formák diadala, - a belső, eleve táncos-zenei konfliktusok iránti érdeklődését reprezentálták és lényegében a szimfónikus balett műfajában ígértek eredményes folytatást. /Ráadásul - különösen utolsó műsorában - találékonyan ellensúlyozta a képzett táncosok fokozódó hiányát, a meglévő erőkre elosztva a különböző feladatokat./

Ez a folytatás azonban elmaradt, mivel 1968-ban hazai alkotótevékenysége lehetetlenné vált /erre sem az Operaháznál, sem Pécsen nem számíthatott/, Imre külföldre távozott, - az utolsó néhány intézetet végzett táncos pedig itthon

szerződött máshová. Ezzel az önálló baletteket produkáló, képzett táncosokból álló kamarabalett-együttes megszűnt.

A művészeti ág "további" decentralizálásának ez a kudarca egyben a magyar táncművészet komoly vesztesége volt, hiszen jóminőségű művészi erők szórodtak széjjel, és hazánk egyik vezető zenés színházában a körvonalazódó balettműhelyből lényegében semmi sem maradt.

Pedig balettelőadások Szegeden szinte évente - legfőként a nyári Szabadtéri Játékok alkalmából - gyakran zajlottak le, nagy közönségsikerrel; kiváló szovjet balettegyüttesek vendégszerepeltek, s ezek a műsorok egy létező, széleskörű igényt elégítettek ki. /Ezt a későbbiekben az is igazolta, hogy a Pécsi Balett nagy érdeklődéssel kísért, rendszeres előadásokat tartott a Szegedi Nemzeti Színházban/. Az önálló balettegyüttes problémája tehát ott is, másutt is megoldandó kérdés maradt.

Igy pl. - előreszaladva kissé az időben - kiképzetlen, kb. tucatnyi táncosával /és "besegető" amatőr néptáncosokkal, balett-tanfolyamok növendékeivel és statisztákkal/ - a debreceni Csokonai Színház mutatott és mutat be időnként önálló balettet is. Barkóczy Sándor koreográfiájával pl. 1969/70-ben a Polovec táncokat és Ravel Spanyol rapszódiaját, - 1972/73-ban a Seherezádét, 1975/76-ban pedig a csehszlovák komponista, Jan Burghauser Két ur szolgálja című balettjét /a Goldoni-vigjáték nyomán/ vitték színre. Ezeknek a baletteknek szükségszerűen az adott színvonalhoz és létszámbeli feltételekhez kellett igazodniuk, s ezért sem a műveket, sem előadásukat nem lehet a többi hivatásos társulat mércéjével mérni.

Az elismerést érdemlő próbálkozás inkább a tényleges hiányt érzékelteti: a megoldatlan és megoldandó problémát, hogy országunkban, 1977-ben is mindössze két balettegyüttes működik /abból a budapesti valójában helyhez kötött/, s hogy ez a helyzet a magyarországi balettelet egészére, továbbfejlesztésére nézve mindenképpen hátrányos. - Megjegyzem csupán, s ez nem egyedül személyes véleményem, hogy a

megoldást valószínűleg egy budapesti székhellyel működő utazó balettegyüttes hozhatná meg, mivel ez esetben létesítésének személyi feltételei és a megfelelő munkakörülmények is könnyebben biztosíthatók, mint bármely vidéki színházban. /Annál inkább, hiszen az ÁBI növendékei Budapesten tanulnak és nőnek fel, vidékre való letelepítésük tehát - a mai helyzetben - vagy a Pécsi Baletthez való szerződötetést vagy egy teljesen új együttes létesítését tétellezi fel. S hogy ez utóbbi milyen buktatókkal jár, az elmondottak után különösebben hangsúlyozni már nem szükséges.../

Néptáncművészet és mozgalom

Az egymással kölcsönhatásban alakuló néptáncművészet és mozgalom fejlődésének központjába az a probléma került, hogy milyen irányban és milyen eredménnyel bontakozzon ki abból az ellentmondásokkal teli szövevényes helyzetből, amelyről a korábbiakban esett szó.

Közel másfél évtized múltán, úgy tűnik, a kibontakozás több iránya közül a legellentétesebb tendenciák a Néphadsereg Művészegyüttesének munkája és az amatőr néptáncmozgalomban vezető szerephez jutó u.n. "második koreográfus-nemzedék" közös törekvései között mutatkoztak, - bár ugyanebben a viszonylatban jelentkezett először és legerősebben a kapcsolat-teremtés is.

Néphadsereg Művészegyüttese

Igaz, a Néphadsereg Művészegyüttes utját 1964-70 között eléggé zeg-zugos kísérletezés jellemzi, amelyben - különböző arányban - sok koreográfus vett részt. Ezen belül emelkedik ki, hogy 1965-ben a tánckar vezetését az eddig csak amatőrökkel dolgozó Novák Ferenc vette át, s hogy az új társulati vezetés kezdeményezésére az előzőnél ruganyosabban, nagyobb kísérletező kedvvel az egész együttes /1966-69 között/ afféle "komplex produkciókkal" jelentkezett.

Ezek a produkciók /És állt a bál, - Tíz nap, amely megrengette a világot, - Egy matróz, meg a többiek/ megpróbálták a közvetlen politikai nevelő-agitációs munkát, és a legkönnyebb műfajú szórakoztatást úgy összekapcsolni, hogy bennük - menthetetlenül - a művészileg harmadrendű színjétszó csoportté lett a vezető szerep, míg az elsőrendű férfikórus és a tánckar betétfeladatokat kapott. A szándék egyenest következett az említett speciális "katonaprofil" további - bár a megváltozott közönség-igénnyel jobban számoló - erőltetéséből, amely nem vette kellőképpen figyelembe a társulat meglevő részlegeinek "érték- és hatásrendjét" sem /ki mit tud jól vagy gyengén/. Ezekről függetlenül óhajtott afféle "katona-musicalakat" elállítani; a vállalkozások azonban nem sikerültek és nem is sikerülhettek.

Persze, a Fővárosi Operettszínházban ekkor évente került sor egy-egy nemzetközileg márkás musical átvételére /My Fair Lady, Kiss Me Kate, Hello Dolly, West Side Story/ s a siker csábított a műfajú próbálkozásra... Ámde egyfelől az Operettszínházban más felkészültségű művészgarda állt rendelkezésre /ezért lehetett ott kipróbált, jó műveket bemutatni/, másfelől sikeres új magyar musicalak ott sem születtek. Hiába, a Broadway gyakorlatában fél évszázad alatt kikristályosodott zenés játéknak nálunk semmilyen tradíciója, igazi előzménye nem volt.

A táncművészet és a honvédegyüttes fejlődése szempontjából mindenesetre a "valóság fintorának" mondható, hogy Vadasi Tibort 1964-ben olyan táncművek után menesztették a társulattól, amelyekben a szocialista szemlélet, az időszerező technika, a korszerű megformálás magas művészi színvonalon jelentkezett s a folyvást követelt katonaprofil - mint egyáltalán lehetséges művészi irányzatosság - eleddig maximálisan valósult meg /a korábbiakat folytató, felszabadulás-témájú Emlékezzünk, s a gyarmati elnyomást művészi eszközökkel bíráló Néger kantáta/.

Novák Ferenc, a Bihari Táncegyüttes vezetője, az amatőr mozgalomban jelentkező új koreográfus-nemzedék tehetőséges képviselője az 1964-től meginduló szolnoki majd zalai versenyfesztiválokon díjazott számaival hívta fel magára a figyelmet. /Tiszaháti csárdás, Botrányos történet, Szilajok - 1964, Várj reám, Erdélyi táncok, Az alkatrészes, Töredék az ifjú korról - 1965/. E művei egyszerre bizonyították társadalmi elkötelezettségű személyes közlésvágát és a néptánc-hagyomány alapos ismeretét, továbbá azt, hogy szemlélete és feldolgozásmódja nem nosztalgikus, nem is idillikus; a jelenhez és a folklór "keményebb" színeihez egyaránt vonzódik. Legkoncentráltabban mindez a háborus Szimonov-vers /Várj reám/ nyomán készült táncjátékban demonstrálódott, - a szemérmes paraszti líra s a durva valóság táncos, folklór- és expresszív elemekkel való megformálásában.

Ennek alapján kérték fel a Néphadsereg Művészegyüttese tánckarának vezetésére, ahol viszont /a Várj reám és az Erdélyi táncok 1966 évi bemutatója után/ nekiláthatott az említett "komplex produkciók" csak részben néptáncos /részben "komoly", illetve parodizáló operettes, revüs és társastáncos/ betéteinek elkészítéséhez. És Novák - miközben továbbdolgozott a Bihari Együttessel is - egyfelől sikerrel "vágta ki" magát ezekből a feladatokból, - másfelől rendelőként /főként a komplex táncjátékok után/ hívta pályatársait előbb néptánckompozíciók betanítására /Simon Antal: Vágyódás; Szigeti Károly: Botoló/, majd sor került egy Üvöltés című modern, főleg jazzbalettműsor elkészítésére /1968/, amelyben Bogár Richárd, Fodor Antal, Imre Zoltán, Molnár Lajos és Tóth Sándor mellett Novák is ujszerű számokat mutatott be /Edith Piaf-dalokra/. 1970-ben viszont a Színházművészeti Főiskolán működő koreográfus-rendezői tanszak hallgatóinak /azaz Novák évfolyamtársainak/ vizsgaszámaait vette át: Györgyfalvai Katalin Aszinkron, Timár Sándor Két hegedű duo /Bartók/, Geszler György Káin és Ábel, továbbá Per-

Léusz Sándor, Hetényi János és Árva Eszter műveit, néptáncos, illetve balettmegoldásu mai hangvételi koncertszámokat és Novák bemutatta saját Dózsa, valamint Dixiland comedy című számait. Ennek az új hangvételt egy hivatásos együttesnél megvalósító és átvevő törekvésnek volt a perióduszáró s egyben újat nyitó állomása a Tíz magyar néptánc /1971, - Györgyfalvay, Szigeti és Novák koreográfiái/, Novák Dózsjának új, nagylétszámú változata és a Mese a játékkatonáról című produkció, mintegy az amatőr mozgalom átadott-átvett eredményeinek a tradicionálissal vitázó, szembe is állító felvonultatása.

Amatőrrobbanás

És itt helyénvaló szólni arról az "amatőrrobbanásról", amely - az ötvenes évek első éveitől - kétségtelenül a legerőteljesebben alakította át a magyar néptáncművészet arculatát, és művekkel tette lehetségessé, hogy e művészeti ág pozícióját a hazai művészeti életben fokozatosan visszanyerje. A 60-as évek közepétől e nemzedék legexponáltabb tagjait, akik a Vasas, Bihari, Nemzetiségi, Mecsek, Bartók, Ungaresca és Vadrózsák táncegyüttese élén munkálkodtak: Szigeti Károly, Györgyfalvay Katalin, Novák Ferenc, Kricskóvics Antal, Simon Antal, Timár Sándor, Pesovár Ernő és Galambos Tibor munkásságát a legfontosabb dolog kötötte össze: nevezetesen az a szándék, hogy - a további gyűjtések és a magyar etnikum egészét átfogó tudományos kutatás elért eredményei alapján - mindannyian mélyebbre hatoljanak a táncfolklórra, s hogy a táncos anyanyelv birtokában mai eszméket, személyes érzelmeiket és problémáikat fejezzék ki.

Ez az alkotói attitűd kétségtelenül Molnár Istvánéhoz állt legközelebb, akinek egyéni s ugyancsak iskolát-stilusteremtő szerepéről itt kell beszélni. Hazai táncművészetünkben - a harmincas évek elején távolbaszakadt Milloss Aurél után - Molnár István volt, illetve lett az a hivatásos előadó-

művész és koreográfus, aki a modern tánc irányában induló, eredményes /részint Párizsban kibontakozó/ tevékenysége közben, mintegy rádöbrent, hogy személyes alkotói munkásságát a menthetetlenül pusztuló népművészet "felmutatásával" önkifejezéséként való használatával folytathatja, kell folytatnia. Akárcsak a század elején Bartók és Kodály, indulásként ő is a gyűjtés útján fedezte fel önmaga és "a magyarság" számára a néptánc páratlan kincseit, s visszatalálván "a tiszta forráshoz": ebből kívánta megteremteni a korszerű magyar szinpadai táncművészetet. A negyvenes évek elejétől - főként amatőr táncosok közreműködésével - ezután gazdag koreográfiai életművet épített fel, mintegy a magyar népművészet szépségeinek bővületében, az éterikus és mélyebb drámai színek, hangulatok iránti elementáris vonzódással. Igazi lehetősége erre a munkára - amatőrökből lett hivatásos néptáncosokkal - azonban neki is csak az 1950-es évek elején, a SZOT-Együttesben nyílt.

Ekkor születtek meg mindmáig legértékesebb, legnagyobb hatású művei: a Magyar képekkönyv, a Dobozi csárdás, a Kapuvári verbunk és a jövőbe is mutató Szerelmi tánc /ez utóbbi számos később született botolós táncmű magasrendű előfutára/. Ezekben a művekben egy Rábainál kevésbé oldott, kevésbé de-rüis és harmonikus kedélyvilág nyilatkozott meg, s ez tette épp a mélyebb benyomást a bonyolultabb korszakban, később induló fiatalokra.

Legfelső fokként pedig Bartók példája, Federico Garcia Lorca költészete inspirálta az új nemzedék tagjait, de még egyesekre direkt vagy indirekt módon a Pécsi Balett munkája is hatott. /Az utóbbi mozzanatot jól megvilágítja a Néphadsereg Együttese említett Üvöltés című "szakmaközi" műsora, valamint az is, hogy a Színművészeti Főiskolán például György falvay, Novák és Timár pécsi kollegákkal tanultak, dolgoztak együtt és koreográfia-tanáruk Eck Imre volt./

A konkrét produktum azonban az ábrázolási módszerek, a témavonzódások, a hangvétel, a stilizálás foka és a formanyelv más mozdulatelemekkel való színezése viszonylatában

divergenciát mutatott. Ha csupán a tematikai vonatkozásokat villantjuk fel, már ez is mutatja, milyen sokirányú, korszerű és gazdag koreográfiai munka bontakozott ki ebben az évtizedben /s hozzáfűzhetjük: nemcsak a szóbanforgó alkotók műveiben, hanem jónéhány kollégájuk körében is, csak ott kisebb hatóerővel/: az emberi kapcsolatok, köztük a nő-férfi viszony bonyolult, ellentmondásos volta /Szigeti: Néptánc régi szeretőkről, 1964; Györgyfalvay: Két magyar népdal, 1964; Timár: Vissza se tekintek, 1965; Szigeti: Botoló, 1966; Somogyi Tibor: Örvény, 1967; Györgyfalvay: Aszinkron, 1970; Galambos Tibor: Jártabós, 1970/, - a történelmi-társadalmi küzdelmek, sorsfordulók /Kricskovics: Kilencen voltak, 1965; Simon: Ütik a rézdobot, 1969; Novák: Dózsa, 1970/, - a háború és a disszidálás /Novák: Várj reám, 1965; Estem hazámtól távol, 1966/, - a néphagyományok korszerű átértelmezése /Novák: Betlehem, Gergelyjárás, 1967; Regőlés, 1970; Simon: Moreszka; Somogyi: Szívárvány havasán; Timár: Magyar ünnepnapok, 1967/, - Bartók, és kisebb részt Liszt művek színrevitele /Szigeti: C-dur rondo; Timár: Két hegedű duo; Galambos: Három csikmegyei népdal, 1968; Timár: Kolindák, Szabad változatok, 1969; illetve Pesovár Ernő: Kontraszt, Portré, 1966/, - az antik görög drámák népi megformálása /Kricskovics: Iphigeneia, 1967, Pygmalion és Elektra, 1968/, - s a mai élet fonákságai /Novák: Az alkatrész, 1965, Átváltozások, 1968/, - a népi díszítőművészet és a naiv falusi fotók "áthatása" /Simon: Nemzedékek, 1968, Somogyi tükrös, 1970/, és emellett a néptáncok számos korszerű színpadi újrafogalmazása, köztük szomszéd népek táncai is /Tiszaháti csárdás, Erdélyi táncok, Kezdődik a zsozok, Magyar néptáncok, Fergeteges, Székely verbunk, Román férfítánc, Sopszko oro stb./

Maácz László Új alkotások, új jelenségek a magyar néptáncművészetben című tanulmányában /Tánc tudományi Tanulmányok 1969/70/ arra a fontos mozzanatra figyelmeztet, hogy ez a fejlődés legfőként az előző időszak szemléletének és művészeti, esztétikai gyakorlatának tagadásával kezdődött, tehát úgy, ahogyan balettművészetünkben is lejárt-

szódott. Megállapítja, hogy ez a tagadás tartalmilag a társadalmi politikai mondanivaló, valamint a személyiség problematikájának részint absztrahált, részint diszharmónikus kivetítésében jelentkezett, ami a formálás terén egyfelől a naturalista kifejezésmóddal, másfelől a modern tánc térben asszimetrikus, atomizáló, gesztusbeli, expresszionista megjelenítésmódjával mutatott rokonságot. /A naturalizmus különösen a közvetlen politikai témák: 1919, illetve 1944-45 megformálásánál jelentkezett, főleg 1959-63 között, de a felszabadítás évfordulója 1965-ben ugyancsak szaporította a "lágerkompozíció"-kat pl. a Szolnoki Fesztiválon/.

Maác szerint a 60-as évek közepétől követi ezt az antitézist, a folklór és az önkifejezés egységében "a folklór újraértékelésének koreográfiai programja jegyében". Ez legfőként az amatőröknél következett be, míg a hivatásosak inkább expresszionista karakterrel, illetve az 50-es évek esztétikai ideáljához visszatérve folytatták munkásságukat.

Az új szakasz jellemzésénél Maác egyes tánc típusok /pl.: Kállai kettős - Szigeti, 1966. Botolók - Létai 1965, Szigeti 1966, Novák 1966/ verbunkok és balladák átértelmezésével bizonyítja a változást és kiemeli a műzenei formák, köztük elsősorban a rondó /1961-65 között divatos/ koreográfiai megformálást, ami új jelenség a magyar néptáncművészetben.

Visszatérve a hivatásos néptáncgyűttesek munkájához: a konkrét produkció egyaránt következett, mint említettem, a vezetés igényeiből és a koreográfusok személyes szándékaiból, megoldásmódjából, sikereiből vagy sikertelenségéből.

BM Duna Művészgyűjtése

Ahol ugyancsak közeli a néptáncművészet "új hulláma" hatása, pl. a BM Duna Művészgyűjtésénél, ott ez jó részt az új vezetőkoreográfus működésével függ össze. 1965-1970 között ugyanis a jól felkészült kamaratánc-kart Somogyi Tibor irányította, az új művek is zömmel

az ő alkotásai. /Mellette - főleg vidám, szórakoztató célzatu, illetve folklórt feldolgozó - számokat mutatott be Simon Antal, több ízben Vadasi Tibor, sőt Rábai Miklós és Létai Dezső is/. A Somogyi-művek szemléletét és megoldásmódját, témáit - a lényegét tekintve - az új nemzedék törekvéseivel azonosnak mondhatjuk, azzal a kiegészítéssel, hogy a társulatvezetés igényei, folytatván a korábbi műsorpolitikát, a politikai nevelőmunkát változatlanul előtérbe állították. Így születtek az emberi kapcsolatok belső szféráihoz nyúló Három barát /1966/, az Örvény /1967/, a néptánc átértelmezését tükröző Alföldi csárdás /1966/, Gigánynász /1967/, s a tradícióból társadalmi konfliktust kibontó /Kádár-Kata-komplexum/ Szivárvány havasán /1967/ mellett a magyar politikai harcokat táncbaköltő Ballada a szabadságról /1967/ a Tették, amit tenni kell /1970/ s a faji megkülönböztetést ábrázoló Üssétek a dobokat /1967/, amelyben a koreográfus jazzes hangvétellel is megpróbálkozott. Somogyi e művei egy részében azonban - a drámaiság és a társadalmi tematika összefonódásának személyes megoldásmódjában - kezdtek a "sötét színek" /szenvedés, zaklatottság, diszharmonia/ eluralkodni, s ez összeütközött a nevelő-szórakoztató koncepció konkrét vezetői értelmezésével. Az 1970 januári felszabadulási emlékműsor után ezért Somogyi munkássága az együttesnél véget ért, és a következő évadtól az irányítást ismét Náfrádi László vette át.

Budapest Táncegyüttes

Molnár István a Budapest Táncegyüttesnél az új hullámmal egyidőben jelentkezett, továbbra is a korai negyvenes évek műveit, tendenciáit felújító alkotásaival s így az előd és a követők paralel tevékenységének folyamatát figyelhetjük meg. /E periódus végén Molnár a társulat éléről nyugdíjba vonult, de később amatőrökkel tovább munkálkodott./

Az 1963-64. esztendő különböző néptánckompozícióit követő Ballada az emberről /1966/ az Emberiség történetének egyes nagy korszakait követi nyomon, s a művészi tánc majdnem minden ágából merít /csak egyes részekben meggyőző/ formai megoldásához. A Bábtáncoltató /1966/ című táncjáték viszont a Kállai kettőst társadalmi-drámai funkcióval illeszti egy "szerelem kontra feudális elnyomás" témájú történelmi epizódba. Ez a mű mintegy előzménye lett /a Magyar Életképek című sorozat közjátékával/ a IV.Szvit - 50 magyar év alcímével - történelmi panorámájának s a Galántai táncok /Kodály/ újabb színrevitelének /1969-ben/, amelyekben Molnár aktuális szemlélettel és történelmi-filozófiai igénnyel foglalta össze konkrét művekbe több évtizedes munkásságát, annak tartalmi-formai konzekvenciáit. - Fontosnak tartom itt megjegyezni, hogy a modern tánctól és a balettől annakidején művészi meggyőződésből elforduló Molnár e nagy korszakokat és tereket átfogó alkotásaiban, épp a művészi összegezés periódusában - az ábrázolás és kifejezés érdekében - mégis csak kénytelen volt a néptánccvilágból kilépni. Ez részint egyéni felfogásmódjából, részint a vállalkozások jellegéből adódott, és arra utalt, hogy a néptáncművészetben a továbblépés másképpen és más mondanivalóval látszik jól megoldhatónak. /Hogy hogyan, azt az új nemzedék említett művein kívül az 1969-es Tavaszi szél vizet áraszt című műsorban közreműködő Simon Antal, illetve Molnár Lajos koreográfiái - Borica, Legényes - is példázták./

Állami Népi Együttes

A hangvétel és a stílus legkisebb mértékben az Állami Népi Együttesnél változott meg, sőt erre a társulatra érvényes talán leginkább a Maác által említett visszatérés az 50-es évek esztétikai ideáljához úgy, hogy a koreográfusok, Rábai Miklós és Létai Dezső a továbblépést annak jegyében kísérelték meg. /Létai egyébként alkotói egyéniségében Rábainál "szikárabb", kevésbé

érzelmes és spontánul józan, realiztikus beállítottságu, ötletes és jókedélyü, talán Rábai legközelebb álló tanítványa./

Ez a visszatérés, úgy tetszik, kétfelől indokolt, illetve megérthető. Egyfelől azért, mert a korábban említett balladák, táncdrámák nem arattak olyan átütő erejű sikert, mint az együttes "klasszikus" számai. Ráadásul 1964-ben a két koreográfus - Vadasi Tiborral karöltve - a Tizenhárom táncminiatűr című sorozatban lényegében sikertelenül próbálta /tematikában és formanyelvben/ meghaladni kialakított, jellegzetes stílusát. - Másfelől az együttes, mintegy a saját és "a mozgalom" tradícióját folytatva, bizton építhetett arra a létező közönségigényre, amely a néptánctól az üdítő, idillikus, színpompás és nemes szórakozást várta, hiszen 1948-50 óta azt szokta, szerette meg. /S az igény-kielégítés egyben összeesendült az ÁNE azon sajátos feladatával, hogy mintegy a magyar néptáncművészet repertoárszínháza is legyen. Azaz, akárcsak az Operaház, folyamatosan játssza az elmúlt másfél-két évtized legsikerültebb táncalkotásait függetlenül attól, hogy azok mikor és melyik együttesnél kerültek színre. - Valójában az ÁNE-nek ez a tevékenysége csupán saját eredményeire korlátozódott; Rábai azonban a továbbiakban át kívánta venni és felújítani a más társulatoknál született, értékállóknak bizonyult táncműveket is./

Különös, de nem ismeretlen szituáció alakult így ki: a bevált utak szélesítgetése, a tradicionális /de már fokozatosan konvencionálissá váló/ stílus folytatása, amely egyfelől az új utakat kereső művészeti élet szélére való sodródást is akaratlanul "kiváltotta" és erősítette - másfelől sokkal kedvezőbb közönségfogadtatásra talált, mint az özszes ujitás együttvéve. Vagyis az izlés társadalmilag történelmileg meghatározott olyan funkcionálásával /és megváltozásával/ találkozhattunk, amikor a közönség a közismert "színpadi idillt" már nem a dinamikus jelen, tehát az ágazatot szülő 50-es évek eleje egyidejű kifejezésének fogadta, hanem egy időben eltávolodó művészi közelmúlt folytatása-

ként. Bizonyos megszépítő nosztalgiával átszinezve, a megváltozott, ellentmondásosabb élet művészi tükörképe helyett.

Igy és ilyen jelleggel került sor a magyarországi nemzetiségek dalait, táncait és főleg szokásait bemutató új Hétszínvirág /1965/ című Rábai-Létai műsorra, amely szervesen épített a tánckar, az énekkar és a zenekar közös, egymásba olvadó megnyilatkozására és valóban költészettel, szépséggel teli színpompás virágcsokrot nyújtott a nézőknek.

Ezt követte 1968-ban Létainak Magyar századok című, ugyancsak az egész együttesre építő "történelmi képeskönyve", a mágikus vadászszertartástól, sámántáncától az első világháborúba kényszerített katonák keserű bevonuló táncáig, stílárisan kitágítva /és felhasználva/ az előadóművészek technikai sokoldalúságát, ténylegesen a tánc és a zenei tradíciót, fantáziaszülte rekonstrukciót illesztve egymás mellé. - Közel egy esztendő múlva Rábai viszont Jeles napok címmel az évszakok változását követő, munkához és ünnepekhez kötődő hazai táncos népszokásokat gyűjtötte egybe, ismert eredményeivel, szép sikerrel. E periódust azután Rábai utolsó nagyszerű, nem a hagyományt közvetlenül színrevívó táncjátéka /a korábbi Latinka ballada és a Hajnalodik megkésett folytatása/: az Utak zárja le, az alkotó egyszerre költői-dramai, népmesei hangvételű "történelmi vallomása" a felszabadulást követő negyed századról. Rábai ebben a művében e korszak legdinamikusabb, "össznépi" mozzanatait: földosztás, újjáépítés, a kibontakozó diszharmonia, testvérharc s az újrakezdés képeit jelenítette meg és a néptáncnyelvet olyan mozdulati s egyéb /tárgyi-képi/ színpadi eszközökkel egészítette ki, hogy együtt szerves művészi egységet alkottak.

III.RÉSZ: 1970--1977

Ez az 1969/70-től napjainkig tartó és bizonyos jelek szerint ugyancsak önálló periódus az egész magyar táncművészet korszerűsödését mutatja. A fejlődés dinamizmusa azonban

részint nem egyenletesen oszlik meg a belső kisebb időszakok szerint, másfelől - mértékét tekintve is - kissé különbözik a balettművészetben és a néptáncművészetben.

Ezen belül szembetűnő, hogy a korszerűsödés üteme az Operaházban gyorsult fel, s ezzel megszűnt az a "munkamegosztás", hogy az Operaház a tradíció, a Pécsi Balett az újítás fellegvára. A néptáncművészetben pedig a korszerűsödés folyamata összefonódott a folklór-reneszánsz részét alkotó, színpadon kívüli új mozgalommal: a táncházzal, miközben az említett második koreográfusi nemzedék szerepe uralkodó lett. /Mindez a terület személyi átrendeződésével is összefügg, s együtt járt az előadóművészet erőteljes nemzedékváltásával./

Az elmondottak érzékeltethetik, hogy a most következő fejezet, a legutóbbi fejlődési szakasz értelmezése közvetlenül érinti a jelent, tendenciáival és problémáival részben a közeljövőt is meghatározza, ezért az előbbieknél részletesebben kell vele foglalkoznunk. - Ezt a részletességet az is indokolja, hogy erről a periódusról átfogó igényű tanulmányok még nem születtek, az olvasó tehát kénytelen lesz a napjainkig tartó szakasz változatos eseményeiben az itt következő fejtegetések alapján eligazodni.

Az operaházi balett

Az Állami Operaház balett-életének modernizálódása ebben az időszakban "győzedelmeskedik" - a társulaton belül és a közönség körében is. A változás ugyszólván mindenirányu: műsorpolitikai és szemléleti, tematikai és zenei, koreográfiai és formanyelvi, műfaji és stílári. Nagy szerepet játszik benne a külföldi átvételek száma, kiszélesedése, és a külföldi társulatok, táncosok vendégjátékának ismeretadó, izlésformáló hatása. - S hogy még mindig az általánosítás szintjén maradjunk: összhatásában úgy változott meg a társulat arculata, hogy az új vonások kiegészítik, nem pedig gemmisítik a régieket, - az Operaház balettművészi munkája a megőrzés és meghaladás dialektikus egységében vált tehát korszerűbbé.

Ami a tradíció folytatását illeti, az Operaház a klasszikusok felújításával ugyancsak a repertoárréteg sulyának, értékének megfelelően foglalkozott, de helyesen - mint láthatuk - nem kompenzációs funkcióval. Más kérdés, hogy ezek a felújítások: A hattyuk taváé /1969, 1973/ s a Csipkerózsikáé /1975/ részint rendező-koreográfusi, részint betanítói-szcenikai okokból kellőképp nem sikerültek. "Helyettük" a tradíció méltóan Petipa klasszikus, jövőbemutató műve: a Bajadér önálló, divertissement jellegű felvonásával, az Árnyak táncával /1976/ gyarapodott. Ezt a harmadik éve itt dolgozó világhírű leningrádi gyakorlatvezető balettmesterek Naima Baltacsejeva és Abdurrahman Kumisznyikov tanították be, akiknek pedagógusi tevékenysége igen nagy mértékben emelte társulatunk klasszikus kulturáját. /Ez tette lehetővé pl. a neoklasszikus Etüdök magasabb színvonalu interpretációját, s ez mintegy előkészítette - szerintem - a Balanchine-est bemutatóját is./

A technikai-előadóművészi munka megerősödése nálunk együtt zajlott és zajlik le a természetes táncos nemzedékváltással, amely azzal a következménnyel jár, hogy a társulat arculata akaratlanul, szinte észrevétlenül módosul. De együtt jár azzal is, hogy az új fiatal szóló- és kartáncosok azon a sokrétegű repertoáron nőnek fel, amely a tárgyalt periódusban jellemzi a színház munkáját. Summásan ez úgy fogalmazható meg, hogy a mai társulat már a szélesebb színskálájú repertoárral "él együtt", amely szemléletében és stílusában is gazdagabb nemcsak az előzőnél, hanem minden korábbi periódus operaházi repertoárjánál. Végző fokon a félkarakter-romantikus-klasszikus stílustól együttesünk a neoklasszikus és "modern" stíluskomplexum felé közeledett, s ennyiben a társulati és az előadóművészi profil megváltozásáról is joggal beszélhetünk.

És most lássuk mindezt részleteiben, összetevőiben. Seregi László a 25 éves Bartók-évfordulóra újra fogalmazta a társulat "emlélmáját" jelentő két színpadi táncjátékot.

Mindkét bemutató, melyet egyes zenészek fenntartással fogadtak sikert aratott. Két évvel követte ez a premier a Spartacusét s azután olyan gyakorlat alakult ki, hogy a koreográfus ugyancsak két évenként mutatott be újabb műveket és mindig nagy közönségsikerrel. Ez utóbbit azért szükséges hangsúlyozni, mert - emlékezhetünk rá - a 60-as évtized modern vagy arra törekvő balettjeit a Spartacusig a közönség még nem fogadta el, és ez a művek és közönségizlés "együttesével" magyarázható. A sikersorozat, amit négy mű több külföldi átvétele is igazolt /Spartacus, a két Bartók-balett és a Sylvia/, - Seregi pozícióját és szerepét a társulat életében, repertoárja építésében folyvást erősítette, és egyenest vezetett odáig, hogy az 1977/78-as évtől a balettigazgató tisztségét is átvette.

Ez a tény egyben azt is jelenti, hogy a "Lőrinc-korszak" napjainkra ért véget. S hogy ezt a 16 esztendő Lőrinc nevével is fémjelezzük, azért látszik indokoltnak, mivel - mint láthatjuk majd - ez idő alatt minden az ő koncepciózus balettigazgatói tevékenysége hatására következett be. - Egyben e másfél évtized közepétől indult meg és napjainkra fokozatosan beteljesedett az alkotói és vezetői utódlás együttes folyamata is.

Hogy mindez így történt, annak alapjait, már a Spartacus bemutató pozitívumai is magyarázták. Seregi olyan feladatokat, műveket tudott a társulat számára alkotni, amelyek "testreszabottak" voltak s ugyanakkor fokozatosan alakították is az együttes művészi arculatát. Nagy repertoár-társulat esetén e kettő egységének van igazán továbbfejlesztő hatása, hiszen a hirtelen változások és a változtatások egyszerre ütköznek az együttes és közönségé történetileg kialakult közös mércéjébe, és "kettejük" kapcsolatát is megzavarhatják. /A jólsikerült Eck-művek például a 60-as évek elején - művésziileg "igazságtalanul" - ebbe a közegellenállásba ütköztek./

A Spartacust követő 9 esztendőben Seregi 4 önálló egész estés balettbemutatót tartott. Az első, a Bartók-est /1970/ két darabja másképpen és más művészi sikerültséggel vonta

magára a figyelmet. A fából faragott királyfi kissé homályos, szecessziós meséjét Seregi egyértelműbbé, a művész és teremtménye konfliktusát keményebbé tette úgy, hogy a koreográfiában az általános érvényűt a nemzeti kolorithoz képest felerősítette; az "ember"-hősöket neoklasszikus, a Fabáb és a természet alakjait modern tánchoz, jazzhez közelítő mozgással formálta meg. - A csodálatos mandarinban ugyancsak az általánosítást, elvonatkoztatást hangsúlyozta /színhely, csupasz testű címszereplő/, míg a Mandarin jelképes halálában a "megváltás" mozzanatra utal /"Pieta-póz"/. Az ujat ezentul főként a szcenirozás jelentette, - ezért is válhatott kérdéssé: Harangozó maradandó értékű verzióját méltón és szükségesen szorította-e ki ez a változat az amugy is vészesen csökkenő Harangozó-repertoárból.

A Sylvia életet és játékot egybejátszó ötletgazdag, s táncal teli, parodisztikus újrafogalmazása /1972/ nemcsak az egyetemes balettzenei tradíció gazdagítását és új életre keltését, hanem mindmáig Seregi második legegységelműbb sikerét hozta meg. A változatos cselekményvezetés, a lira, játék és humor együttese s a mozdulatnyelvi gazdagság, a szó-ló- és csoportos feladatok igényes, látványos /olykor egyes repertoár-darabokat perszifláló/ adagolása olyan balett-komédiát eredményezett, amely már műfaji ritkasága miatt is sikerre számíthatott s egyben a Harangozó-tradíció időszerű, méltó folytatását is jelentette.

Seregi dramatikus alkatu koreográfus, igazi színházi ember, aki a Sylviaig meglévő, jeles zeneművekre cselekményes táncjátékokat produkált - muzikálisan, stílusosan, hatásosan. Következő alkotását az előbbiekhöz képest rendhagyó művészi kirándulásnak lehet minősíteni. A cédrus /1975/ ugyanis - Hidas Frigyes hozzáírt kíséző zenéjére - valójában különböző karakterű /és értékű/ táncképek laza szerkezetű sorozata, amelyek Csontváry több nálunk közismert nagy festményéhez kötődnek, és egységüket a festő emberi - művészi életutjának, a "művészsors tragédiájának" nyomkövetése teremti meg. Az igazi eredményt a multa vagy jelenre utaló, szuggesz-

tív atmoszférájú néhány tánckép gazdag koreográfiai megoldása, változatos szóló- és kartáncjai jelentik. Az általános érvényű értékek ellenére az egész mű helyhez kötöttek, a hazai eleven Csontváry-kultuszhoz kapcsolódónak mondható.

A Hindemith Kamarazene No.1-re készült intenzív hatású női kettős; ez a művészi s magánéletbe bevilágító virtuóz ba-
lerina-vetélkedő 1976 őszen került színre. Bemutatója csak előjátéka lett az 1977-es Seregi-estnek, amelyben ez a darab más művek között kapott helyet. A mellé illesztett muzikális, invenciózus Air /Bach zenéjére, a TV számára alkotott 1974-es Largo új változata/ a modern tánc felé is tehetségesen tájékozódó Seregit mutatja. Az est afféle időszerű összefoglalója Seregi művészete alakulásának, és benne a főszerepet a Bernstein Szerenádjára koreografált fantáziadus ornamentikájú, cselekménytelen /egyszerre szimfónikus és szvit jellegű/ neoklasszikus balett játssza, jól bizonyítva az alkotó stiláris és műfaji érdeklődését. A városban /ugyancsak Bernstein zenéjére/ mából visszatekintő Broadway-persziflázs, sodróerejű jazz táncokra építve. A három új balett együtt érzékelteti Seregi 1966-tól kezdődő széleskörű nyugat-európai, majd az 1976-os USA-beli tanulmányútjának termékeny inspiráló hatását, ékes-szolón demonstrálva: mennyire szükséges az alkotóművészek részvétele e művészet nemzetközi életében.

Polytatva a magyar bemutatókat, illetve felújításokat, a neoklasszikus stíluskörben jelentkezett 1971 őszen Barkóczy Sándor újabb szimfónikus balettjével, Maros Rudolf Vonósszimfónia című kompozíciójára; muzikalitása és részletértékei ellenére azonban ez a táncmű nem váltott ki kellő hatást, s a koreográfus azóta újabb feladatot nem kapott. - E művel egy műsorban mutatta be a Pécsi Balettől ideszereződött Fodor Antal az Operaházban első önálló, egyfelvonásos balettjét, az Áldozatot /Szokolay Sándor zenéjére/, amely egyfelől témájával és mondanivalójával /vezető és vezetettek viszonya, az új világ építésének kényszerű ára és áldozatai/, másfelől formai megoldásával keltett figyelmet /a neoklasszikát a modern tánc elemeivel ötvözi, s a tömeg mozgatásához eksztatikus

karaktertáncokat használ/. Fodor ezután a Néphadsereg Művészegyüttese számára készített Repülés címmel /1973/ táncjátékot és egyidőben ezzel mutatkozott be /Barkóczy Sándorral közösen/ operaházi fiatal táncosokból toborzott Studióegyüttesével a Budapesti Művészeti Heteken /1973 október/. Műsorszámából kiemelkedett Purcell Pavane és chaçonne-jára készített kis kamara-táncdrámája atmoszférájával, a címbeli történelmi társastáncok formanyelvi felhasználásával, valamint Penderecki Polymorphia című avantgarde művére készült /az anyag antropomorfizálódását megjelenítő/, erőteljesen a modern tánc hangvételével rokon koreográfiájával. /Figyelemre méltó volt Kodály Székely keservesének folklórt és expresszionizmust egybekapcsoló, megütöztető koreográfiája is/. 1974 tavasza hozta meg számára az Operaházban az első igazi sikert, amikor egy egyfelvonásos balettest keretében vitte színre Bach E-dur hegedüversenyére a modern tánc stílusában alkotott, meggyőzően muzikális, szimfonikus koreográfiáját. A táncmű arányosan igazodott a társulat klasszikus képzettségéhez, anyanyelvéhez is, és újszerű feladatot bízott a táncosokra anélkül, hogy "tul messzire ment volna". Hasonló műfajú korábbi táncjátékok után valójában ez a mű honosította meg a szimfonikus tánc műfaját az operaházi repertoáron, s ebben érezhető leginkább a modern tánc "felszivódása" az operaházi koreográfusok munkájába.

Ezek az alkotások jól megvilágítják Fodor új műfaji és stílári, gondolati és zenei érdeklődésének irányát, alakulását is. A Vivaldi-Purcell-Bach "vonulat" folytatta Monteverdi Orfeójának Átváltozások című operabalett-változata /1975/, amely a zenemű felhangzó, tömörített részleteit egyszerre lírai és drámai erővel jeleníti meg, a modern tánc és klasszikus balett elemeiből harmonikusan kialakított koreográfiában.

S hogy Fodor Antal erre a formanyelvi utra lépett, abban egyaránt szerepet játszhattak azok az impressziók, amelyeket a külföldi együttesek budapesti vendégjátékai alkalmából, illetve személyes külföldi tanulmányutjain nyer-

hetett. Tulajdonképpen a magyar táncművészetben Fodor került legközelebb a modern tánc ágazatához, amelynek a mozdulatanyagával - a külföldi tapasztalatok szerint is - különösen a barokk és a legmodernebb muzsikát lehet vizuálisan igen jól kifejezni. Az expresszív, törtvonalu, a klasszikához képest diszharmonikus mozdulatnyelv ugyanis "mai kontrasztot" illeszt a barokk rendhez és harmóniához, - a korszerű feszültségek, problémák és ellentmondások megjelenítésére pedig közvetlenül igen alkalmas.

Az E-dur hegedűverseny és az Átváltozások mellé illesztve az új, neoklasszikus /de nem eléggé sikeres/ megoldásu Don Juan /Richard Strauss/ és a szenvedélyek fokozódását követő eksztatikus karakter- és jazztáncelemekkel, hatásos szcenirozással megoldott, cselekménynélküli új Bolero-verzió /Ravel/ 1977 januárjában az első Fodor-estet jelentette az Operaházban. Eddigi munkásságával Fodor a második operaházi koreográfus posztját foglalta el.

Seregi és Fodor mellett ugyanis, mint láthattuk, más magyar táncalkotó az Operaházban ebben az évtizedben nem tartott bemutatót. A Cieplinski koreográfiájával 1974-ben felújított Bolero - talán érdemtelenül - mindössze két évadot ért meg, és műsorról való levételével ez a /lényegében a harmincas éveket képviselő/ tradícióréteg is megszűnt. - Az erősen megcsappant Harangozó-repertoár megerősítését szolgáló Harangozó-est /1974 október/ egyfelől azt demonstrálta, hogy a "magyar közelmúltat" képviselő sajátos színei /Polovec táncok, Furfangos diákok, Seherezáde/ a sokféle új bemutató közepette már kevésbé hatnak oly elevenen, mint korábban, ... de azért több vonatkozásban hatnak még, állják az idő múlását. Másfelől az is kiderült, hogy erre a társulat egész arculatát, előadóművészetét megalapozó "világra": a játékoság és tömör szerkesztés, a komikum és karakterizálás, a klasszikust és néptáncot elegyítő stílusra épp az egészséges továbbfejlődés és az együttes profiljának megőrzése érdekében ezután is szükségünk lesz!

Külföldi együttesek vendégjátéka

A fejlődés logikája és a hatáskapcsolatok szerint helyénvaló, hogy itt és ezután a külföldi társulatok és szólisták fontos magyarországi vendégjátékáról illetve külföldi művek bemutatóiról szóljunk. Noha 1969/70-óta több jelentős szovjet és más szocialista országból érkező balettegyüttes lépett fel nálunk, a korszerű mondanivaló, szemlélet és formálásmód szempontjából mélyebb hatást csak a kubaiak koncertműsorának tulajdoníthatunk. A többiek - változatos módon és szinten - ugyancsak keresik a szocialista balettművészet kialakításának utjait, de még azokat a formálásbeli mozdulatnyelvi eszközöket is, amelyeket a legjobb haladó "nyugati" művészek és társulatok már egy ideje birtokolnak és használnak. Ez a neoklasszikus szimfónikus balettműfajára és stílusára ugyanugy értendő, mint a szocialista országokban háttérbe szoruló /vagy éppen diszkvalifikált/ modern táncra és az amerikai jazzbalettben rejlő lehetőségek kiaknázására. Az utóbbi kettő ugyanis egyfelől a személyes és a társadalmi diszharmonia, másfelől az elementáris dinamizmus időszerű hangvétellő kifejezésére igen alkalmas. Ezért jól kiegészítheti a klasszikus balettben, illetve népi és történelmi társastáncokban rejlő és különösen a Szovjetunióban rendkívül magas szintre fejlesztett mozdulatkulturát, fokozhatja a megjelenítő erőt.

Igy vált - a békés egymásmellett élés, a kulturális csere s a "sajátítsunk el kritikailag minden értéket" elve alapján - történetileg is lehetségessé és aktuálissá a földrajzi s társadalmi értelemben "nyugati" vívmányok fokozatos megismerése, elsajátítása nálunk is.

Az USA-ban is különlegesség Alwin Nikolais Táncszínháza, amely a képzőművészetet, zenét és mozgást /szinte a táncoló emberi testektől elvonatkoztatva, azokat elrejtve/ szintetizálja, teljesen egyéni módon. 1969. évi villámlátogatása Budapesten minden előzmény és közeg ismerete nélkül, inkább csak a meglepetés erejével hatott, hogy t.i. ilyen is van.

A Balet Praha "elkonspirált" egyetlen vasárnap délutáni előadása 1970-ben főként a Pécsi Balett jobb "beméréséhez" szolgált volna alapul, de ehhez az adott program kevés támpontot nyújtott.

Jelentősebb visszhangja támadt 1971 tavaszán a poznańi illetve a tallinai balettegyüttes vendégjátékának, és nemcsak A csodálatos mandarin két sajtóságos értelmezésű, formanyelvű megoldásával; Conrad Drzewiecki, a lengyel avantgarde exponált alakja /aki hosszabb nyugateurópai tevékenysége nyomán a "nyugati" eszköztárból, stílusból is sokat adaptált/ Bartók Divertimentójának szimfonikus megformálásában jelezte: hazájában is időszerű probléma a korszerű mondanivaló és forma adekvát, szintetikus eszközökkel való kialakítása. - Az észti Mai Murdmaa, a mai szovjet avantgarde neves képviselője pedig egy Haydn-Divertimentóra készült szimfonikus balettjével vonta magára és a szovjet balett általunk alig ismert törekvéseire a figyelmet.

A klasszikus balettet felfrissítő "modernebb" formálásmód vonzóerejét, inspiráló hatását fokozta a Béjart-bemutatókon kívül még 1972 őszén a Kubai Nemzeti Balett említett koncertműsora is /Oedipus Rex, Plasmasis/, a Holland Táncszínház 1973 októberi vendégjátéka, amelyen kiváló idősebb és fiatal amerikai koreográfusok /Jerome Robbins, John Butler, Glen Tetley, illetve Cliff Keuter, Job Sanders/ s a jelentős holland mester, Hans van Manen ezirányú műveit is láthattuk. - S ezt a tájékozódási folyamatot rendkívüli meggyőző erővel vitte tovább az amerikai Alvin Ailey Táncszínházának 1974 júniusi vendégjátéka, amelynek legjobb Ailey számai /Revelations, Blues Suit, Cry/ az ősi és a városi néger folklórt s a jazz és a modern táncot ötvözik egybe az elementáris életerő és humor, bánat és szenvedés megjelenítésére. Bemutatták emellett az amerikai modern tánc több klasszikusának /Ted Shawn, John Butler, José Limón/ egy-egy alkotását is lenyűgöző tehetségű és komplex felkészültségű /színesbőrű, javarészt néger/ művészek előadásában.

A legmagasabb rendű színpadi néptáncművészet sajátosan ritka és szép, egyszerű és mély, nemes és szikártartású, befeléforduló, s mégis eksztatikus erejű, ritmikájú válfaját, - ezt a teljesen korszerű, a mai életérzéssel harmonizáló, egyedi, de egyetemes érvényű művészetet 1970-75 között öt ízben is közvetítette frenetikus sikerrel Antonio Gades spanyol-flamenco táncegyüttese. Ez a produkció és művészi magatartás egyszerre erősítette fel a hazai balett- és néptáncszínpadon hasonló irányba törekvő tendenciákat, értékeivel és fogadtatásával biztatva a mi táncalkotóinkat is, hogy egyrészt a választott úton haladjanak tovább, másrészt rádöbentve arra, hogy a népi tradícióban mi minden rejlik még.

S hogy a folyamatosságot érzékeltessük, kövessük a vendéjátékok sorát 1975 októberéig, amikor is egymás után a modern tánc exponált európai képviselője, a Ballet Rambert és a szovjet balett nagy /"késleltetett tevékenységű"/ kezdeményezőjének, Leonid Jakobszonnak a társulata: a Koreográfiai miniatűrök együttese lépett fel Budapesten. Az előbbi a balett és modern tánc szintézist teremtő nagysága: Antony Tudor egyik több évtizede született alapművével /Sötét elégiák/, a mai vezető koreográfus, Christopher Bruce "tisztán" moderntáncos, erősen elvont, poétikus, cselekménytelen alkotásaival s egy számunkra újabb Tetley-táncjátékkal ismertetett meg /Ziggurat/. - Jakobszon viszont a zeneirodalom legszélesebb skáláját átfogó koncertszámaival lepett meg, amelyekben az egyén és a társadalom életének rendkívül téma- és gondolatgazdag, komikum- és érzelemteli panorámáját változatos műfaji és stíláriis megoldásban tárta elénk, a monumentális balett-dráma "fővonalától" teljesen eltérő jelleggel, hangvétellel és ábrázoló módszerekkel. Jakobszon művészetét az jellemzi, hogy mindezt a balettmatéria szabad és fantáziadús, az expresszív és plasztikai elemeket, folklórt is magába olvasztó felhasználásával munkálta ki, s ezzel a szocialista szemléletű táncművészet még kiaknázatlan lehetőségeire hívta fel a figyelmet.

Külföldi koreográfiák átvétele

Az elbűvölően szellemes, csupatáncos és finoman ironizáló angol balettkomédia, Frederick Ashton A rosszul őrzött lány című /1960-ban született/ kétfelvonásos balettje adta 1971-ben operaházi balettegyüttesünknek az első komoly, mai napig érezhető hatású impressziót a nyugati balettművészetből, a drámai neoklasszicizmus irányában. Ez a romantika előtti tradíciót zseniálisan ujraköltő modern mű a maga játékoságával, remek humorával, jellemrajzával és karaktertáncaival jól, szinte természetesen illeszkedett a harangozó életművön nőtt és a szovjet balettdrámák nyomán továbbfejlődött társulat sajátos profiljához; - rokon s mégis új színnel gyarapítva a meglévő értékeket.

A neoklasszicizmus cselekménynélküli, szvitszerkezetű virtuóz mesterműve /az u.n. dán est keretében/ Harald Lander Etüdökjének /1973 januári/ bemutatása adta a második fontos impulzust együttesünknek. A klasszikus balett iskolagyakorlataiból művet, művészetet formáló alkotás /amely eredetileg 1948-ban a Dán Királyi Balett társulata részére készült/ szerintem az operaházi előadásban technikailag, virtuózításban és egyöntetűségben a bemutató idején még korainak látszott. Felkeltette és fokozta viszont - a táncosokban és a közönségben is - az igényeket a virtuóz, precíz "tisztá táncolás" iránt, mivel a klasszikus balett itt semmilyen drámai-játékos segítséget nem kap /amihez a mieink tradicionálisan hozzászoktak/: önmagában kell teljes intenzitással és teljességet nyújtóan hatnia. /Az est másik darabja, A szilfid, a multszázadi balettromantika első nagy tündérballettjének dán verziója, a későbbi - orosz-szovjet módosításokkal kiteljesített - Giselle-hez képest nem adott többet, legfeljebb csak egyes csoportos karaktertáncaiban./

Ez a két átvétel, az angol és a dán bemutató tehát nem vezette a társulatot és a nézőket merőben más mozdulatvilágba. A művek hangvétele és a klasszikus matéria fel-

használásának a módja azonban új irányban bővítette vagy éppen hosszabbította meg a szovjet balettel megkezdett utat, és a társulat klasszikus jellegét, bázisát erősítette meg.

S bár időben későbbre, 1974-75-re esik, karaktere szerint itt említendő meg Anton Dolin két egyfelvonásos "angol" balettje, a múlt századi nagy balerina-vetélkedőt elég szellemesen rekonstruáló Pas de quatre, valamint az ezt kiegészítő Variációk négy férfi táncosra, - illetve a legendás, de erősen megfakult Fokin-féle Rózsa lelke Dolin-i betanítása. Ezeket azonban nem számíthatjuk a jelentékeny nyugati átvételek közé.

Az igazán korszerűnek tetsző, az eddig bemutatott művektől merőben más stílusvilágból kedv- és étvágygerjesztő izelítőt először a világhírű Bėjart-együttes, A XX. század balettje szólistáinak 1972 márciusi vendégkoncertje adott. Az Opus 5. /Webern/ című kettős mellett három Bėjart-mű részletét mutatták be, s a műsor átütőerejű szakmai és közönségsikert aratott szemléleti, tematikai, zenei és formanyelvi megoldásával egyaránt. Művészi meggyőző ereje, sokoldalúsága, újszerűsége együtt váltotta ki ezt a hatást, amikor a kapcsolatteremtés /Opus 5./, az ember ősi természetéhez kötődő belső világa /Utazás/, a tárgyakhoz fűződő bizarr, komikus viszony /Az ajtó/, s a klasszikus hindu mitológia és művészet mai európai reflexiója /Bhakti/ tárult a nézők elé, eredendően táncos megoldásban, plasztikusan érzékeltetve Bėjart gondolati, stílári és nyelvi "mindenoldalúságát".

Nem elsődlegesen Bėjart növekvő világhire, hanem haladó szemlélete, művészetének filozófikus, gondolat- és érzelemgazdag jellege, komplex mozdulati /igen gyakran táncszínház-karakterű/ kifejezőmódja indokolta, hogy az operaházi balettvezetés több éven át igyekezett néhány művét megszerezni. Így került sor 1973 decemberében a Bėjart-est premierjére, amely bizonyos relációban fordulatot hozott a társulat fejlődésében, a balettegyüttes munkájának hazai megítélésében, a modern repertoár és a közönség viszonyának

alakulásában. A Nyugat-Európában legkorszerűbbnek minősített, baloldali beállítottságu, a legszélesebb rétegekhez és az ingyencsekhez egyaránt szóló, a fiatalok által mindenütt bálványozott Maurice Béjart három jellegzetes, nagyszerű művét vitte színre az Operaház: az említett Opus 5. mellett Sztravinszkij Tűzmadár-szvitjének és Sacre-jének saját eszmei-drámai értelmezésű változatát. A Tűzmadár a forradalom szellemének terjedését s a forradalmár alakját közérthetően, ugyanakkor teljes művészi áttétellel idézi meg, - a Sacre barbár-kultikus természetűnnp, a kiválasztottak és a közösség drámája, szexuális beavatás és mágikus áldozat az élet folytatása érdekében. Neoklasszikus balett, kifejező modern tánc, állatutánzó, eksztatikus mozgás szövetkezik ezekben a koreográfiákban a társadalmi cselekvés, a személyes kapcsolatteremtés s az ember és természet találkozásának megjelenítésére, nagy művészi meggyőzőerővel: korszerű tartalom, korszerű formában.

A tradicionális repertoárszínházban ez a műsor a legaktuálisabb táncművészet irányában áttörést jelentett, miközben példát és mércét adott ahhoz: hogyan lehet még, a neoklasszicizmus mellett az újat és időszerűt megformálni. Ez a példa sarkalta koreográfusainkat s automatikusan mérlegelte is az új irányu hazai vállalkozásokat, - elsősorban a hasonlóra törekvő Eck Imre műveit. Ekkor derült ki igazán, hogy a táncművészeti ágazatok szabad és folyamatos egymásmelletti fejlődése és kölcsönhatása /részben a koreográfusok személyes tehetségétől függetlenül/ milyen lehetőségeket rejt magában, amelyekkel nálunk az alkotók még nem élhettek, de ami létezik, megismerhető és elsajátítható.

S a "mérlegelés" nemcsak abban a viszonylatban vált lehetővé, hogy saját modern eredményeinket az általánosabb összefüggések meginduló ismeretében is latolgassuk, hanem szinte mérlegre került "minden". Ahogy lenni szokott, ezáltal is átélhettük az értékek - különböző jellegű, funkcióju és egymással nem helyettesíthető értékek - szembeállítását is. Egyaránt jelentkezett /szakmában és azonkívül is/ a

"csak ezt, csak ilyet kell" s az "ilyen nem kell az Operaházban" szélsőséges, hamis alternatívája. Az ujszerűség dőb-benetével - ugrátszik - ez együtt jár, de ódiúát természetesen akkor sem szabad az újításra háritani.

Tény, hogy Béjart művészete pozitív eredménnyel, vérpezs-ditően és gazdagítóan hatott az egész magyar balettművészetre. S a leszűrt szépségű, meditativ /Richard Strauss Négy utolsó dalára készült/ Ez lenne a halál? 1975 januári premierje, a már itt járt szólisták ezzel egy műsorban való fellépése s az Egy vándorlegény dalai /Mahler/ című Béjart-mű bemutatása ezt a hatást még el is mélyítette.

A balettdrámái fővonalától a játékos humor és a szelid irónia, illetve a klasszika szabadabb, virtuóz használata és a funkcionális látványosság irányában tért el az új - sajnos gyenge zenéjű - szovjet balett: A világ teremtése is /készült 1971-ben/. E művet 1976 májusában a két koreográfus, Natalja Kaszatkina és Vladimir Vasziljov vitte színre az Operaházban, kellő komédiázást és igényes technikai feladatot bizva a vezető szólistákra. Ez a táncjáték arra volt hivatott, hogy a szovjet balettművészet legújabb értékes tendenciái közül egynek a konkrét megvalósulásából adjon izelítőt, - az eredmény azonban felemás lett. A balett ugyan a legszélesebb közönség körében igen népszerű, de semmi lényegessel nem járult hozzá korszerű repertoárunk eszmei-formai gazdagításához. A klasszikus forma-nyelv mellett gimnasztikus elemekkel és természetes emberi mozdulatokkal operál, amelyek azonban sajátos minőségükben nem adnak komplex előadóművészi feladatot. A balettkomédia műfajában is kevesebbet nyújt annál, amit a Coppélia, a Sylvia, és A rosszul őrzött lány nyújtott, ezért a műsorpolitikai arányok egészséges alakulását sem tudta kellőképp befolyásolni.

Az eddig "utolsó", 1977 decemberi nyugati bemutató e sorok írásakor még nem zajlott le, az előkészületek azonban megindultak már egy teljes, három részes Balanchine-est premierjére. A sorra kerülő három egyfelvonásossal az Operaház neoklasszikus repertoárja a szimfónikus balett irányába lép majd nagyot előre, mivel ennek a műfajnak Balanchine iskola- és stílus-

teremtő nagymestere, egyben a 20. század klasszikusa. Az 1928-ban született Apolló /Sztravinszkij/, az 1934-es Szerenád /Csajkovszkij Vonósszerenádjára/ s az 1947 évi Szimfónia C-durban /Bizet/ két évtizedet ölel át Balanchine zeneileg is páratlanul gazdag életművéből. S ennek az életműnek a muzikalitás mellett talán legnagyobb értéke éppen az, hogy a klasszikus mozdulatnyelvet - megszabadítva az előző évszázadban "rárakodott" romantikus stílusjegyeitől - a korszerű kifejezés szolgálatába állította. Valójában Balanchine-nal született meg a nyugati neoklasszicizmus, ez az irányzat azonban nála annyiféle színezetet kap, ahány komponista-alkotáshoz kapcsolódik. S a Balanchine-repertoár zenei skálája rendkívül széles: Vivalditól Webernig terjed. Ha Ashton táncjátékával a cselekményes neoklasszikus modern balett egyik remeke honosodott meg nálunk, Balanchine-nal viszont a szimfonikus neoklasszicizmus mesterműveiből részesedünk, amely igen jelentősen kiszélesíti az Operaház korszerű játékkrendjét.

Szovjet balettek átvételének néhány kérdése

És itt olyan fontos problémához érkeztünk, amiről külön és részletesen kell szólnom, ez pedig a szovjet balettek átvétele, illetve a szovjet és a nyugati bemutatók arányának kérdése, alakulása.

A Szovjetunió új koreográfiai termése - egyetlen országról lévén szó - sok balettegyüttese ellenére sem lehet olyan bőséges, mint a nagyvilág "össztermése". A szövetségi köztársaságok társulatai emellett igen gyakran ugyanazt a művet vagy annak helyi változatát játsszák, mint ami Moszkvában és Leningrádban született. - Igaz, információink az össztermésről fogyatékosak, de ugyanakkor korántsem egyszerű "megkapni", amit ismereteink alapján igényelnénk. /A világ teremtése című balettet az Operaház pl. 1973-ban kérte először/. Legalább is nem könnyebb, mint a többi balettnagyhatalom néhány évtizedes terméséből kiválasztani azt, ami számunkra a leg-

inkább előrevivő / bár a problémát itt inkább a valutáris nehézségek jelentik/. Ráadásul a szovjet tárgyalópartnerek, és "mi" is majdnem mindig csak "Moszkvában és Leningrádban" gondolkozunk.

Ujabb problémát jelent, hogy a szovjet balettművészet jellegzetes új termése, úgy tetszik, más országoknál szorosabban "helyhez", adott szemlélethez és tematikához, ott időszerű problémákhoz kötött - népi táncaival nemzeti értelemben is gyakran "lokalizálja" a műveket, ami kérdésessé teszi sikeres átvehetőségüket a betanulás várható színvonala és kívánatos sikere szempontjából is. Így pl. az utóbbi évtizedek legértékesebbnek minősített alkotásai: az új periódust nyitó Grigorovics-balet, az 1957-es Kővirág - orosz mese, míg az 1975-ös Rettegett Iván témáját, hőseit a XVI. századi orosz történelemből veszi. A másik vezető szovjet koreográfus Oleg Vinogradov is a "modern" hangvételben kiemelkedő képviselője a mai szovjet koreográfiai művészetnek. Legfontosabb művei: az Aszel a háború után egy távolkeleti gépállomáson, a Hegyi lányka napjainkban egy degesztáni hegyi faluban játszódna le, a Geológusok pedig /Kaszatkina és Vasziljov/ napjainkban a Tajgán. - S hogy a legújabb balettekről is szó essék: Grigorovics Angara című táncjátéka a névadó folyó-menti nagy építkezésekhez visz el - Vinogradov feltűnést keltő. Ljubimovval közösen készített alkotása, a Jaroszlavna pedig - a 12. századi Igor-ének nyomán keletkezett.

Igaz, az utóbbi esztendőknél különböző szovjet balettársulatoknál jó néhány Shakespeare-i témájú balett is született. Legfőként a Rómeó és Júlia, illetve a Hamlet alapján, ezek művészi sikerülttségét azonban a periódusról szóló tanulmányában /A szovjet balett a 70-es években, Tánc tudományi Tanulmányok 1975/ a korszakkal foglalkozó szovjet balett-történész N. Csernova kiegyenlítőleg minősíti, - akárcsak V. Vasziljev Ikaruszát, M. Murdmaa Mater Johannáját, illetve M. Pliszceckaja Anna Karenina s a Kaszatkina-Vasziljev szerzőpár Megvilágosodás című művét /a két utóbbi egyébként

visszatér az 1930-50-es évek dramaturgiájához/. Egészében - írja Csernova - az ut- és újatkeresés forrongó képét mutatja a termés, és az előző korszak klasszikus értékű alkotásaihoz, szerinte, csak Grigorovics Spartacusa, mérhető /1968/, amelyet sikeres magyar változata miatt viszont amúgy sem vehettünk volna át. /A Kővirágot a 60-as évek közepén nem sikerült megkapni, az 1961-es Legenda a szerelemről című Grigorovics balett felett viszont eljárt az idő./

Ezen túlmenően a legtöbb jó szovjet balettmű a konkrét társulatok táncosaira méretezett, ami pl. a két vezető balettegyüttesnél kétségtelenül meghaladja még a mi nagyon jól képzett szólistáink és balettkarunk felkészültségét is, mert a Bolsoj és a Kirov Balett virtuóz klasszikus technikáját maximálisan hasznosítja. Az általam ismert szovjet balettek alapján azt is megkockáztatnám kimondani, hogy gyakran a kiválóan képzett balettkar technikai tudása, az előadói kultúra "parancsol" a szovjet koreográfusoknak. Így a mind akrobatikusabbá fejlesztett tradicionális mozdulatnyelv szinte determinálja a születő új művek egy nagy részének karakterét, ábrázolásmódját, dramaturgiai építkezését és koreográfiáját is. Összhangban áll ez a klasszikus értékű 19. századi tradíció rendkívül erős művészi-szakmai és kulturpolitikailag is támogatott kultuszával, ugyanakkor a modern táncból és részben a jazzből is, mint kifejező nyelvektől való határozott elzárkózással. Tulajdonképpen eszmeileg tisztázatlan kérdés, miért kell ezek előtt a kifejező eszközök előtt elzárkózni, hiszen a probléma esztétikailag elsősorban az, hogy - bármiféle mozdulatnyelv segítségével - milyen szemlélettel és mit fejez ki az alkotóművész? A modern táncot, mint nyugati "burzsoa" termést eleve kirekeszteni, a konkrét művek konkrét mondanivalójától függetlenül - ez nem vezethet eredményre. Annál is inkább, mivel a gyakorlat bizonyítja be - a szovjet koreográfia gyakorlata is - hogy a tulstilizált "tisztá" klasszikával, a néptáncal és történelmi társastáncokkal nem lehet mindent kifejezni!

A szovjet balettszínpad viszont ma legfőként ez utóbbi mozdulatnyelvekre épít, és emellett csak az akrobatikus, esetleg expresszív-gimnasztikus /ott. plasztikusnak mondott/ elemek kapnak teret a legmerészebbnek minősített s éppen ezért gyakran vitatott vállalkozásokban. - Ez a nézőpont számunkra még külön megnehezíti az átvételt, mivel nálunk tartalmilag és formailag más igények állnak előtérben s időszertiek a továbblépés szempontjából.

A többi szocialista ország balett-termését ugyancsak szűkösen ismerjük. Annyit azonban tudunk, hogy az átvennivaló kétségtelenül kevés, mert a jó koreográfusok és a jóminőségű balettek száma azokban sem nagy. A hibás kiválasztás viszont műsorpolitikailag és politikailag is előnytelen lenne mindkét fél részére. A fokozottabb és folyamatos tájékozódás azonban mindenképpen és minden szocialista ország irányában kívánatos, - művészi tekintetben főként azonban a Szovjetunió és Kuba termését kell szemmel kísérni.

Mindebből is adódott, hogy az Operaház a hetvenes években javarészt a "Nyugat" két évtized alatt több országban megszületett, kiemelkedő értékű és különböző stílusú műveivel gazdagította és tette kiegyensúlyozottabbá a repertoárját. Azt a repertoárt, melyben az orosz-szovjet tradíció és szovjet balettdráma reprezentáns alkotásai: a Diótörő, A hattyúk tava, a Giselle, a Csipkerózsika, illetve a Párizs lángjai, A bah-csiszeráji szőkökut, a Gajane-szvit, a Rómeó és Júlia és a Laurencia, valamint a szovjet betanítású Fokin-balettek: a Chopiniana, a Tűzmadár és a Petruska /azaz nyolc egész estés, többfelvonásos és négy egyfelvonásos balett/ hol egyidejűleg, hol egymást váltva, de folyamatosan és kellő arányban, művészi sullyal képviselte a szovjet balettművészet eredményeit. Nyilvánvaló, hogy csak ezekhez mérhető rangú újabb szovjet balettet lehetett és lehet keresni, kérni, hiszen időközben a hazai igények szintje - jórészt épp a szovjet vívmányok felszívódásának hatására is - jelentősen megnőtt. Ez természetes is, mivel a bemutatók már nem olyan körülmények, szemlélet és izlés közepette váltak esedékessé, mint husz évvel

korábban, a szovjet balettel való első, revelációs hatású találkozás esetén.

A felsorolt szovjet balettek bemutatása, felújítása és játszása idején, tehát 1950-70 között viszont egyetlen egy nyugati kortárs-"alaplátvány" sem vettünk át /mindössze egyetlen gyenge amerikai egyfelvonásos balettet/. Az aktuális nemzetközi tájékozódás feladata tehát különböző okok folytán elodázódott.

A megvalósult nyugati bemutatókat ezért reálisan úgy tekinthetjük, mint a felgyülemlett "művészi adósság" meginduló törlesztését. Azt a tényleges informálódást, amely pl. a magyar zeneszerzésben, e művészet könnyen terjeszthető karakterének megfelelően, már az ötvenes évek második felében megkezdődött és - mint Kroó György A magyar zeneszerzés harminc éve című könyvében írja - a hatvanas évek közepére már be is fejeződött. A balettművészetben mintegy évtizedes késéssel vált tehát lehetővé az egész magyar művészeti életben bekövetkező szükséges, egyetemes tájékozódás!

Az átvett Lander, Ashton, Dolin és Bójart-műveket /azaz egy többfelvonásost, két egyfelvonásost és öt koncertszámot/ az 1948-70 közötti angol, dán és francia termésből lehetett kiválasztani, annak tudatában, hogy még igen sok más kitűnő alkotást is jó lenne megszerezni. Kézenfekvő, hogy az elkövetkezendő esztendőkből ennek - keleti és nyugati irányban egyaránt - továbbra is folyamatosan érvényesülnie kell.

Ilyen konstellációban a szovjet balettel való állandó és termékeny kapcsolat sulypontja - az ottani fejlődéssel összhangban is - évtizedünkben az előadóművészetre és a pedagógiára tevődött át. Ennek a jelentőségét viszont nem lehet túlbecsülni, mivel társulatunk jelentős klasszikus együttesé válását szolgálja, megalapozza a romantikus és neoklasszikus művek méltó tolmácsolását, emeli a társulat nemzetközi rangját. Továbbá: mindez egy a balettművészetben egyetemessen érvényes, egyszerre pozitív és negatív színezetű "technicizmus" idején zajlott-zajlik le. Jól bizonyítja ezt a tendenciát az összes számottevő, nagy és kisebb balettegyüttes táncosai-

nak felkészültsége ugyanugy, mint a nemzetközi előadóművészi versenyek kultusza, népszerűségének növekedése. S ez az előadóművészet irányába való "elcsuszás" az ellentmondásokkal terhes, átmeneti korszakoknak ugyszólván egyik törvényszerű velejárója. Összefügg a teljesítmény, a versenyzés, a virtuóztatás, a látványosság hajszolása és bizonyos értelemben a probléma-megkerülés általános, egyéni-társadalmi tendenciájával.

Magyarázképp fűzhetjük hozzá, hogy olyan bonyolult, globális és interkontinentális, társadalmi-életmódbeli stb. problémaszövevény közepette élünk, amely nemzetközi méretekben sem teszi könnyűvé a "teljességre" törekvő koreográfusok dolgát. Ezért sem születnek nagy számban sehol a világon igazán harmónikus, tehát az ellentmondásokkal is megküzdő táncművek, hanem inkább a kételyektől, ellentmondásoktól gyötört, vagy a dinamizmusba, látványosságba álvidámsággal kapaszkodó, partikuláris érvényű-jelentésű alkotások.

A technika, az előadói produkció viszont ebben a viszonylatban - mivel eszmeileg "egyértelműen problémátlan" - mondhatni, kompenzálja a "széjjel tört egész" hiányát, csökkenti a nehéz helyzetbe került koreográfusokra sulyosodó terheket.

Ebben az összefüggésben válik egyébként érthetővé a nyugati szecessziós hullám s ebben a balettszinpadi Mahler-renezánsz vagy ujabban az ujromantika és uj-szentalizmus. S ugyanigy a Szovjetunióban a romantikus-klasszikus tradíció tulhangsulyozása, folytonos felujítási-átértelmezési kísérletei, amelyek egyébként a szovjet koreográfusok energiájának igen nagy részét lekötik, végső fokon az uj művek megalkotásának rovására.

A Pécsi Balett

A Pécsi Balett továbffejlődésének napjainkig tartó uj szakasza az együttes 1970 áprilisi tiz esztendő s jubileumi bemutató-sorozatától, azon belül is két premiertől számitható. Az egyik premierrel, Harangozó Gyula 1936 évi Csárdajelenete

s a Polovec táncok bemutatójával úgy folytatódott a vendégmesterek meghívása, hogy egyben sor került az első hazai koreográfus vendégmunkájára is, méghozzá a "magyar előidőkből". Nem véletlenül, de sajtóságotán társult emellé Eck Imre premierjének egyik legsikerültebb része: két egyfelvonásos mű - Kodály Nyári este, illetve a 16. századi Bakfark Bálint és kortársai műveiből összeállított Fantázia balettszínpadai változata. - A másik részben Maros Rudolf, Mihály András és Szokolay egy-egy rövidebb lélegzetű kompozíciója a magyar kortármuzsikát képviselte Aranyborjú, Bábel és Extázis címmel. Ez utóbbiak koreográfiai megoldása nem sikerült /pantomim, a tánc törmelékkelei, geggek, naturális kellékek és rendezői manőverezés társult homályosan vagy csak meghökkentően a zenéhez/. Az előbbiekkal viszont - főleg a Nyári estével - muzsikában és koreográfiaiban is kezdetét vette Eck /zeneileg tradicionálisabb/ "magyar periódusa", amelynek során 1976-ig három Kodály és három Liszt-művet, valamint Weiner Leó, Farkas Ferenc és Iajtha László egy-egy kompozícióját transzponálta táncjátékká, sajátos eddigi mozdulatnyelvét a néptánc és nemzeti-történelmi táncaink elemeivel szinezve, gazdagítva.

A hét-nyolc esztendő folyamán két "évfordulós" Eck-produkció is született: az 1972 évi Janus Pannonius ünnepségekre a Panegyricus, valamint az 1975-ös Tavaszi 1975 című bemutató, amely utóbbi négy szovjet zeneszerző kompozíciójára készült. - 1972-től megindult Tóth Sándor rendszeres, évente egymást követő balettbemutatóinak sora is, - 1974 decemberében három vezető néptánckoreográfus közös műsora került színre, - 1976 októberében pedig a már említett jeles szovjet-észt koreográfusnő Mai Murdmaa önálló estje /barokk, Ravel és korai Prokofjev-muzsikára/ mutatja a periódus alakulását, karakterét és állomásait.

Záró mozzanatként egyrészt Eck 1976 decemberi Verdi-Requiemjét, másrészt Tóth 1977 őszi új balettestjét tekinthetjük, amelyek - a kritikai mérlegelés szerint - mindkettőjük művészetében fontos szerepet játszanak. Mindezt egybefogva azt mondhatjuk, hogy az évtized folyamán olyan funkció-

és részben irányváltozás következett be a Pécsi Balett történetében, amely a belső társulati alakulás és a külső, a magyar táncművészet egészében lejátszódó egészséges, sokrétű, kiegyenlítettebb-fejlődés eredménye. Ennek következtében a társulat változatos tevékenységével az Operaház mellett folyamatosan tölti be a második jól felkészült magyar balettegyüttes szerepét, amelynek munkájában az ujatkeresés továbbra is nagy szerepet játszik, de eközben már saját tradícióját is őrzi, folytatja.

Ha E c k I m r e munkásságát közelebbről vesszük szemügyre, az elsőként említett s a tárgyalt időszakot átfogó "m a g y a r p e r i ó d u s á t" kell több oldalról megvizsgáljunk.

Ugy látszik, hogy ezt a fordulatot a következő motívumok indokolhatták, illetve segítették elő:

a/ Az 1970-es évekre a magyar zenei életben mindazok a tendenciák, amelyek az előző évtizedben a Pécsi Balett fórumának segítségével is küzdöttek létjogukért, most már szabadon, minden viszonylatban érvényesülhetnek;

b/ Lejátszódott a Kodály utáni Bartók "korszak" megteremkenyítő szakasza, majd ennek nemzetközi ellen-hatása is, amely "szemeit" előbb az "uj bécsi iskolára", azután a kortárs európai avantgarde-ra szögezte, de elérkezett a "meghaladott" modern nemzeti tradíció újraértékelése, s egy új magyar iskola kialakulása is;

c/ Eck számára világossá vált, hogy saját pécsi alkotásaiban - a hatvanas évek termésében - mi az eredmény, és mi az, ami nem jól megy;

d/ Érződött és fokozatosan érvényesült a magyar táncművészet egészében a korszerűsödési tendencia, amely azonban az Operaházban a nemzetitől-népitől való távolodás jegeit mutatta /emlékezhettünk rá: már A fából faragott királyfi uj, 1970-es varziójánál is./ A korszerű formálásban tehát más magyar koreográfusok - főként tanulmányutjaik eredményeképpen - mintegy "utolérték" a Pécsi Balett ujitásait, a nemzeti zenei tradíció terén viszont Eck szinte versenytársak nélkül vihette előre a munkát;

e/ A nemzeti-népi "utban" rejlő korszerűség lehetőségeire Eck figyelmét a néptáncmozgalom eredményei /így növendékeinek munkája a Színművészeti Főiskolán és a versenyeken, ahol gyakran zsűrizett/ ugyancsak ráirányíthatták;

f/ Olyan "felhasználatlan" zenei világ kínálkozott számára, amelynek romantikusabb /tehát kevésbé mai, feszült és diszharmónikus/ karakterével, kellő koreográfiai értelmezés esetén, izgalmas balettszínpadai kontrasztot lehetett produkálni;

g/ Ezek a zeneművek dallamos és ritmikailag-szerkezetileg kevésbé atomizált jellegükkel folyamatosabb, táncosabb koreográfiák alkotásait inspirálták. Eck Imre fejlődésében velük jött el annak ideje, amit folyvást számonkértek tőle, amire ösztönözték;

h/ Ami koreográfiai letisztulás, klasszikus és népi ihletés egyes magyar művekben bekövetkezett, az részben pozitívan érvényesült egyéb koreográfiai és műsorpolitikai vállalkozásaiban is;

i/ Koreográfiai indulásakor, az 1950-es évek első felében /Bartók zenéjére/ formanyelvileg dolgozott már ebben az irányban is, s ennyiben ez a fordulat személyes, magasabb szinten történő visszatérésének is minősülhet.

Vagyis összegezve: Eck, "az idők szavára érzékenyen" és szerencsésen, saját javára fordította mindazt, ami a magyar zenei és táncéletben a hetvenes évekig történt. Ezek felhajtó erejével képes volt több relációban is saját mondani-valója kifejezésére egy új nemzeti karakter jegyében - hol jobban, hol kevésbé sikerülten - továbblépni.

És most lássuk részletesebben a konkrét produkciókat. Az említett Nyári estében szembetűnik már, hogy a "történet" hőseinek kapcsolatváltozásai a zenével összhangban, de mai értelmezéssel, érzelmekkel - az időbeli távolságot is érzékeltetően - olyan mozdulatnyelven bontakoztak ki, amelyben az uralkodó klasszikus tánc elemei sajátos egyéni, folklórisztikus színezetet kaptak. - 1971 tavaszán ismét három magyar

műből épült fel az új balettest: Lajtha László Öt etüd vonós-
négyesre /Opus 20/ a Kötélékek című kamaradráma muzsikájává
lett Eck színpadán, amelynek igazsága - a szabadság és rab-
ság dialektikus ellentétpárjának problémája - a legkülönbö-
zőbb emberi viszonylatokban érvényesíthető. A mű közlendője
világos, felépítése dramaturgiaiailag indokolt és koreográfi-
ája is arányos, jól megoldott, változatos nyelvi eszközei-
vel Eck egyik legjobb művének mondhatjuk. S amíg a Lajtha-
balett "egyenes" viszonyba lépett a muzsikával, a Magyar
babák esetén viszont Eck az őszintén ujromantikus Weiner-
Szvitre /Opus 18/ játékos és humoros, a szemléleti diffe-
renciát lereagáló, parodisztikus táncjátékot készített, amely
a "magyaros" és "balettes" manirokat is megcsipkedi. Kodály
Páva-variációt már nem sikerült jól megoldani; a szabadsá-
got, szabadságvégvágyat jelképező alak "viselkedése" és a "tömeg-
hez" való viszonylatváltozásai nem egyértelműek, koreográfi-
ailag pedig a néhány hatásos csoporttánc nem tudja kellőkép-
pen ellensúlyozni a jelképes gesztusok és pózok elburjánzá-
sát.

Kodály Szóló-gordonkaszonátájára /Opus 8/ 1972 február-
jában Eck Szonáta címmel kétszemélyes groteszk, nagyon is
korszerű problematikájú mini-tragédiát formált meg, tulajdon-
képpen a pantomim és színészi játék eszközeivel, de végig
érdekesen vibráló feszültséggel. Ez a darab az egymásra ítélt
házastársak "se külön - se együtt" viszonylatát vetíti ki.

E művével együtt került színre Liszt Orgonafantáziájára
és Petrovics Vonósnégyesére az Erővonalak, illetve Megölt
ölelések című táncjátéka. Az előbbi, a miniatűrök folytatá-
sa főként a pantomim és a köznapi mozgások útján érzékelteti
három elszigetelt ember magányosságának feloldódását. Az
utóbbi kétszemélyes mozdulatdráma, a Nő életének és a Másikhoz
fűződő kapcsolatának tragédiája. Mindkét műben a mimika, a
kevés táncos eszköz, illetve a konkrét vagy jelképes értelmű
kellékek /létrák, hordók, stb./ használata tűnik szembe. -
Ugyanez év márciusában mutatták be Farkas Ferenc új kórusba-
lettjét, a Panegyricust, amely Janus Pannonius verseire épült.

Ezeket Gyárfás Miklós dialógusokkal kötötte össze, az egész "játékot" pedig Eck Imre vitte színre. Mindebből összefüggő szerves táncjáték azonban nem jött létre, - inkább egy "készülő" mű részleteit láthattuk.

1973 őszén a Budapesti Művészeti Heteken táncolták először Eck második, eddig legnagyobb méretű Liszt-baletjtét, a Faust-szimfóniát, amelyhez az örökké nyughatatlan ember /s a Művész/ életútjának koreográfiai folyamatát társtitotta. A felemelkedés-elbukás váltakozása e műben monotonná vált, szimbólikus alakjai problematikusak, formálásmódjában pedig ismét a statikus pózok és gesztusok montázsa uralkodott el.

Bartók Mikrokozmoszának 21 apró zenei egységéhez 1974 elején Tóth Sándorral közösen koreografáltak népi mesékkel, mondókákkal egybekötött, könnyebb hangvételű tánc-pillanatképeket /6 mesélő táncos és egy táncos mesemondó részére/, az igényes zenei-táncos ismeretterjesztés céljára és funkciójával. S a "magyar művek" sorozata /eddigi/ záróakkordjának az 1976 tavaszán bemutatott táncokettőt tekinthetjük, amit Liszt Haláltáncára a társulat két vezető szólistája: Bretus Mária és Hetényi János önálló estéjére készített. Nem "danse macabre", hanem két ember között a szerelem és halál játéka, - a kalsszikus tánc, a kifejező gesztusok és főként a jelképes kosztümhasználat együttesében, néhány jobb részlettel.

E c k I m r e m u n k á s s á g a ezidőtájt - miközben idehaza vendégkoreográfusként olykor a Néphadsereg Művészegyüttesénél dolgozott, koreografált a Fővárosi Operettszínházban és többbizben külföldön is /főleg Helsinkiben/ - mint jeleztük t ö b b f e l é i r á n y u l t. Előbb a Bartók Zene operaházi koreográfiáját tanította be változatlanul a Pécsi Balett részére, s ez a táncmű több mint fél évtized múltán sem vesztett művészi-drámai erejéből. 1972-ben átdolgozva újította fel és tanította be saját együttesének a közel tíz esztendeje /az Operaház részére/ alkotott Sacre verzióját, - megőrizve az eredeti koncepciót. Koreográfiáját sok mozzanatban továbbcsiszolta, táncosabbá tette, s ismét megállapíthatjuk, hogy ez a muzsikát bátran újraértelmező

mű Eck első alkotói korszakának egyik legsikerültebb darabja. Kifejező és vad, nyers és széjjeltagolt, törtvonalu és földrekényszerített mozgásvilága alkalmasnak bizonyult a vállalt mondanivaló szuggesztív realizálására.

Kissé más, előnytelenebb mérleget mutatott 1975 őszén az első Balet 1961 című műsor felújítása. Ezt jórészt az indulás gondolati és formai ujitásainak felszivódása is indokolhatja, de pl. a koreográfiai statikusságra való hajlam - különösen a Pókháló esetében - ezuttal szembetűnőbb volt. A legerőteljesebb hatást a kemény gesztus-nyelven elmondott, közvetlen és jelképes jelentésű Az iszonyat balladája váltotta ki.

A letisztuló, tánchoz-folklórhoz közelítő, de gondolati igényességet is újból felvillantó Eck Imrét mutatja a Tavas 1975 című jubileumi műsor, amelynek premierje 1975. április 4-én volt. Prokofjev korai I. zongoraversenyéhez Játék címmel a koreográfus valóban játékos, többszólamu, oldott, akrobatikus színezetű cselekményes táncművet illesztett. A Sosztakovics I. csellóversenyére készített Sasok sokatsejtető, de homályos értelmű, viszont a kellő technikai feladatokat adó Hacsaturján Hegedűversenyéhez valóban a Tavas játékos, muzikális megünneplése kapcsolódott, színes, népi reminiscenciájú kisebb-nagyobb csoporttáncokkal és két jólsikerült tánckettőssel. - A művész és a társadalmi kényszer visszatérő témája jelentkezett a Molière ur tánckettősből, amely a jelenkori szovjet zenét képviselő P. Grinblatt szeriális szerkesztésű szvitjéhez /Bulgakov színművét "elvonatkoztatva"/ kapcsolódik szellemesen és tragikusan, kellékeivel funkcionálisan összefonódó koreográfiával.

Mindaz azonban, amit Eck Imre tevékenysége után elmondunk, jelentőségében nem vetekehet e periódus másik fő tendenciájával: azzal, hogy Tóth Sándor koreográfiai munkássága újból megindult és összefonódott az újabb fiatal táncosok munkábaállításával. A hatvanas évek figyelmet keltő táncalkotói jelentkezése után Tóth hosszú esztendőkön át Pécsen önálló művet nem mutatott

be. A Néphadsereg Művészegyüttese Üvöltés című műsorába /1969-ben/ átvette a Székeket, olykor a televízió is foglalkoztatta, de pályafutásában ezeknél fontosabbnak tekinthetjük, hogy az 1968/69-es évadot Leningrádban töltötte a Kirov Színháznál, s ez a tanulmányút készítette elő balettmesteri tevékenységét. Hazatérte után azonban Tóth nem csupán ezt a munkakört vette át, hanem elvállalta a balettigazgató teendőit is.

Az új kettős feladat a vezető szólista Tóth Sándor működésének véget vetett, s egy időre elodázta a koreográfus újabb megnyilatkozását is. Először csak 1972 őszén, mintegy előjátékként került sor erre, amikor Szervánszky muzsikájára mutatta be Tegeződve című könnyed, játékos hangvételi balettdjét, folytatásaként annak, amilyen uton előzőleg sikerrel indult el. Ezt azután 1973 tavaszán az első önálló Tóth-est követte, két egyfelvonásos, Bágya András könnyű fajsúlyu muzsikájára, - jellemző irányokat villantva fel a múlt és a jövő felé is. A Társaság a mai fiatalok életének szférájába vezet, s az "ödöngés-tartalomigénylés" konfliktusait vetíti ki /klasszikus baletttől a jazz-ig, karaktertáncától a színeszi játékig ivelő megoldásban/.

A másik kétrészes mű az Egyszer volt... "időtlen", de teljesen aktuális érvényű mesekomédia, amely szórakoztat és tanít egyszerre /a "ki kezdte"-probléma, két mese-ország háborusdíjában/. Friss, lendületes, mindenki számára közvetlenül érthető, ugyancsak a klasszikus, karakter- és a jazztánc mozdulatтарыból felépítve. Ugy látszik, ez a "ráhatni-szórakoztatni" attitűd tartósan közel áll Tóth alkotói személyiségéhez és feladatvállalásához, mivel a továbbiakban is fel-felbukkan munkásságában. Ezt figyelhetjük meg a következő, személyes "vallomás" jellegű kamarabalettestjén is /1973 június/, amely a Mezítláb címet kapta. Ez a táncminiatűr-sorozat - amelynek tengelyében a nő-férfi kapcsolat problematikája áll - komolyabb hangvételi, de a megjelenítés viszonylag közvetlen módját megőrzi, folytatja. A személyesebb hangnem mellett leginkább az tűnik szembe, hogy az eddig is használt mozdulatnyelvek mellett Tóth is nagyot lépett

a modern tánc felé, kétségtelenül Alberto Alonso művei, az operaházi Béjart-est, illetve külföldi tanulmányutjai hatására, E miniatűrök egyébként négy mai magyar zeneszerző /Szervánszky, Bozay, Dávid és Deák/ kompozícióira, illetve a kortárs W. Williams s a barokk Albinoni szerzeményeire készültek - muzikálisan, gördülékeny nyelvhasználattal, csak majd minden esetben kissé elnyújtottan.

Ugyanez év őszén azután nehezebb erőpróbát jelentett Bartók Két arcképenek bemutatója, amely a zene alap gondolatát és szerkezetét követve az eszményi és a földhözkött, az ideális és a torz karakter feszültségét próbálta megoldani, de csak részleges sikerrel. 1974 elején a már említett, Eckkel közös Mikrokozmosz-sorozat ismét Bartók jegyében született, - a közfigyelmet azonban az őszi Ballettek fehérben című Mahler-est hozta meg. /Ezt Csehszlovákiában is sikerrel tanította be/. Három /az I., a IX., és a IV./ Mahler szimfónia kiválasztott tételeire készültek el a Szimfónikus balett, a Sikoltások és a Körtánc című egyfelvonásosai. Mindvégig a kapcsolatteremtés kísérletei foglalkoztatják, a megoldást pedig a gondolati igényesség, a közvetlenség és expresszivitás jellemzi, - a neoklasszikustól a modern tánc felé közelítő megoldásban.

A Mahler-est - és különösen a legjobban sikerült Sikoltások - azért is figyelemreméltó, mivel ezzel a műsorral nemcsak személy szerint Tóth, hanem a magyar koreográfia is bekapcsolódott abba a szerte Nyugat-Európában eluralkodó, már említett Mahler-renaisszába, amely jellemző mozzanata a századelő művészete iránti általános érdeklődésnek. /És idesorolhatjuk a kései Richard Strauss muzsikáját is - amely nálunk az 1975 januári Béjart-bemutatón az Ez lenne a halál? zenéjeként jelentkezett az Operaházban, illetve Podor említett Don Juanját./

Nem tekinthető véletlennek tehát, hogy Tóth következő premierjének, a Ballett 1976-nak eszmeileg-művészileg is legigényesebb vállalkozása Schönberg Megdicsőült éjének balett-adaptációja lett, egyéni értelmezéssel. Ez az értelmezés,

szerintem, vitatható, mivel a zenemű adott költemények szövegéhez kapcsolódva igencsak másról szól, más dimenziókra méretezett. Tóth egy életút s az Eszme találkozásának, majd az Eszme embert is túlélő "csendes diadalának" lírai- drámai megjelenítését illesztette a muzsikához, és sulyos, fontos mondanivalójának megvalósításában szép részletek találhatók /pl. bonyolult plasztikai alakzatok felépítésében/. A cselekmény és a koreográfia zenével való összekapcsolódása azonban, úgy vélem, csak a zene felületi régiójában következik be. - Hasonlóképp felületi érintkezést mutat Bach h-moll szvitjének szimfónikus megoldása is, mert a koreográfia a klasszikus formálástól "elcsuszlik" a ritmikai képletekhez kötődő gimnasztikus irányba s a zenemű mélységeit nem éri el. Az est harmadik darabja, a Kulcslyukak című balettburleszk a legszélesebb néprétegek legproblémátlanabb szórakoztatására készülhetett; a hajdani némafilmek bohózati elemeinek halmozásával, tényleges humorral és triviális, olcsó ötletekkel együtt pályázik a "nagyérdemű" kacagtatására.

Szerencsés fordulatnak tekinthetjük, hogy az 1977 októberi balettest első harmada határozott továbblépést mutat.

Az Öt cimbalom etüd /két Kurtág és egy-egy Sáry László, Petrovics és Szokolay-műre, tehát több mai magyar komponistanevezék kompozícióira/ Tóth egyik legkiérleltebb, legegységibb táncművének mondható. A táncosok architektonikusan megszerkesztett, a színpad mélyébe és magasába emelkedő csoportja pl. polifónikus, egymásnak felelgető mozdulatokkal, adekvát módon jeleníti meg a nagyrészt ütőhangszerként is használt cimbalom hangokat, ritmusokat. A kaleidoszkópszerűen variálódó alakzatok, szóló, kettős és csoportos táncok folytonos kiépülése és átrendeződése nemcsak az emberi viszonylatok sokféleségét, hanem - úgy tetszik - olykor a szervetlen és szerves világban kibomló mozgás folyamatát is érzékelteti.

A középső mű - Szöllősy András kiváló muzsikájára, - A Tűz fiainak problematikája nemcsak Tóth Sándort foglalkoztatta ismételten, de mintegy visszairmel az induló Pécsi Balett antifasiszta alkotásaira. Az elnyomottak és elnyomók

konfliktusából bontja ki a forradalmi szembenállás gesztusát, a forradalmárok alakját. Formálásában főként olyan expresszív motívikával és jelzésekkel /kosztüm, világítás/ él, amelyek szinte sztereotip velejárói e téma hazai megoldásának; az egész mű pedig arányaiban túlméretezett. - A műsorzáró Disco, sodróerejű népszerű zenéjével, a címben jelzett összejövetelek hangulatát óhajtja felidézni, megjeleníteni - sztárokkal és rajongókkal. Táncai olykor hatásosak, de a színpadon ez a zene gazdagabb koreográfiát, mozdulatanyagot igényelne.

A Pécsi Balett hetvenes évekbeli fejlődésének egyik állomása Eck Imre 1976 decemberi műve, Verdi Requiemje volt, amely a szakemberek körében igen vegyes fogadtatásra talált. Ezt a balettet nem állt módomban megtekinteni, a hazai kritika azonban jelentős, az Élet és a Halál dialektikus egységét konstruktív kicsengéssel megfogalmazó koreográfiának értékeli.

Vendégkoreográfusok Pécssett

A szovjet zeneszerzők estjét másfél év múlva /1976 október/ az első Pécssett bemutatkozó szovjet koreográfus, az észt Mai Murdmaa premierje, A forma átváltozásai címmel követte. Ebben a háromrészes programban az első - Bach, Vivaldi és Tollar mű-részletekre - neoklasszikus stílusban készült szimfonikus táncokat fog össze; a második részben Ravel Daphnis és Cloe szvitjéhez egy kamaraverzió kapcsolódik, hajlékony-plasztikus folyamatokkal. Prokofjev Tékozló fiúja ezuttal először került színre magyar balettszínpadon, neoklasszikus és expresszív-gimnasztikus kifejezőeszközökkel, de dramaturgiai hibákkal is. Az egész est figyelemreméltó izelítőt nyújtott a mai szovjet balett kiemelkedő alakjának munkásságából és további meghívásokra buzdít.

A korszerű külföldi eredmények gyarapítását szolgálta korábban, 1972 elején a kubai Alberto Alonso újbóli meghívása is. Első, új táncműve Maros Rudolf több kompozíciójából összeállított zenére készült Metropolisz címmel. A koncepció az

elgépiesedett Nagyváros embertelenítő hatását veszi célba, leleményes modern tánc koreográfiával, de nem elég erős drámai intenzitással. Emellett tanította be a Bolsoj Balettnek készített Carmen című balettje változatát.

A korszerű hazai eredmények átültetését célozta viszont a Gondolatok néptáncformában című háromrészes est 1974 végén, amelyben vezető néptánc-koreográfusok adtak közös, mégis változatos műsort /Timár Sándor, Kricskovics Antal és Györgyfalvy Katalin/. Timár a magyar néptáncok archaikusabb rétegeit tömörítő Etűdökben afféle koncentrált, stiláris, mozdulatnyelvi tanulmány-sorozatot készített, "csupán" dinamikai-ritmikai és formaváltozatok variálásával teremtve művészi alkotást. - A "finom manipulációk" gondolata hatotta át Kricskovics Dionüszosz című egyfelvonásos táncdrámáját, mediterrán népi, valamint expresszív táncelemekkel fogalmazva újjá folklórisztikus hangvételben Euripidész drámáját. - Györgyfalvy viszont Montázsában a jelzett ábrázolási módszerrel és technikával játszatta egymásra egyrészt a folklórisztikus tradíció jelentésrétegeit, másrészt mai asszociációkkal töltötte fel azokat, változatos mozdulati, képi, hang- és eszköz-effektusok együttes felhasználásával. Az est szerepe - önálló sikerén túl - ahban jelölhető meg, hogy másodizben tette lehetővé magyar koreográfusok vendégmunkáját, - hogy távolról összecsendült Eck Imre nemzeti érdeklődésével és nem utolsósorban, hogy a felfelé ivelő, korszerű magyar néptáncművészet eredményeit is magáénak vallva tűzte saját műsorára a "másik" táncművészeti ágazat produktumait. - Érdemes megemlíteni, hogy ennek folytatásaként került sor Kricskovics újabb meghívására 1976 tavaszán. Ekkor egy /a Nő-Férfi találkozásától a végleges elszakadásig ivelő, tisztán görög folklór-ihletésű/ táncnettósát, a Parnasszoszhegy énekét Bretus-Hetényi szőlőest keretében mutatták be.

S amit még elmondani kell: az 1977/78-as évadra a társulat szovjet gyakorlatvezető balettmestert kapott segítségül, az előadói kondíció megtartása és tovább fejlesztése érdekében; ezt a lépést különösen a nagyszámu fiatal táncos szempontjából értékelhetjük.

Néptáncművészet és mozgalom

A néptáncművészet és mozgalom fejlődésének igen különleges, a maga nemében teljesen új szakaszába érkezett. Ennek az újszerűségnek a karakterisztikumát két dolog adja meg. Egyik az, hogy a korszerű koreográfiai újatalkotás művészi feladatát kétségtelenül az amatőr csoportokkal dolgozó hivatásos koreográfusok új nemzedéke vette át, - a másik pedig a folklór iránti társadalmi ifjusági érdeklődés új hullámának visszahatása a táncszinpi munkára.

Mielőtt a periódus jellemző és egyben legfontosabb eseményeinek tárgyalására rátérnék, érdemes mindkét átfogó mozzanatról részletesebben is szólni. Köztudomásu, hogy a hazai négy hivatásos együttes a felszabadulás utáni esztendőkből szinte robbanásszerű erővel kibontakozó amatőr szinpi néptáncmozgalom részvevőiből toborzódott, s fejlődésük az 50-es évek legelején is még egy dinamikus mozgalom közepette, azzal kölcsönhatásban bontakozott ki. A mozgalom "termelte" ki magából e társulatok koreográfus-vezetőit és táncosait; a legjobbak hivatásosak lettek, munkájuk pedig példát mutatott, előtte járt az amatőröknek. Ugy is lehetne fogalmazni, hogy a mozgalom mennyiségi fejlődése forrta ki magából ezt a minőségi változást, hiszen - mint művészi ágazat - hivatásos néptáncművészet azelőtt nálunk sohasem volt. /A múlt század közepső harmadában működő, utazó "magyar tánc"-csoportok tevékenysége hasonló, de nem azonos karakterű: nem hivatásos állami bázisra, továbbá teljesen más szemléleti alapokra épült./ Ezeknek a hivatásos együtteseknek a munkája szerves része lett a magyar művészeti életnek, esztétikai jellege pedig teljesen összecsendült azzal, ami akkortájt a magyar műzenében Kodály jegyében és égisze alatt dominált.

Figyelemre méltó sajátosság azonban, hogy a néptáncművészet mint önálló szinpi táncágazat jött létre és funkcionált, - a balettművészet mellett. Nem csupán a balett nemze-

ti-népi orientációja következett be tehát - az felelt volna meg a műzene alakulásának, - hanem egy másik táncágazat született, kimondottan a néptánc színpadi átköltésére, amelynek forrását és mozdulatnyelvét a táncfolklór jelentette.

Ebből a szituációból szükségszerűen következett, hogy amikor az ötvenes évek közepén a valósághoz közelítő, problematikusabb ábrázolásmód társadalmi-művészeti igénye mindinkább sürgetővé vált, az eluralkodott szemlélet "kinostári optimizmusa" kérdésessé lett, a tényleges fejlődés pedig lelassult, részben meg is torpant. A megváltozott igényt Rábai Miklós egyik cikkében, mint a továbbfejlődés ágazati programját, meg is fogalmazta: a "modernet, magyart, európaiat" jelölve meg elérendő cél gyanánt. /Az általa elképzelt "népi balett" megalkotásához, úgy vélte, bizonyos műfajok-műformák egymást követő lépcsőfokai vezetnek, s az évtized második felében ezekkel is próbálkozott előrelépni./ Hogy a program-elképzelésből a hivatásos néptáncgyűttesekben mennyi - és kinek-kinek a munkásságában milyen szinten és módon - valósult meg, ez az eddig elmondottakból kiderülhetett. A lényeges az, hogy a tisztán néptáncból kibontakozó, korszerű megoldású és mondanivalóju "népi balett" nem született, nem is születhetett meg.

Nem születhetett meg legalább is abban az értelemben és felfogásban, ahogy akkor még idehaza a balettművészetet általában azonosították a több- /vagy egy-/ felvonásos, tulajdonképpen a 19.századi romantikus balett dramaturgiáját folytató színpadi táncjátékkal. A női- férfi szólók, kettősök érzelmkifejező és a cselekményt csak ritka esetben továbbvivő jeleneteinek váltakozása a hősök sorsát körülvevő, lereagáló vagy továbblendítő csoporttáncokkal /amelyek egésze azonban csupán diszitő-divertissement jellegű/, s a cselekményt alakító pantomim nagyfokú részvétele a drámai konfliktus bonyolításában: mindezt pusztán a néptánc eszközeivel megoldani nem lehetett. Mind a hazai kísérletek, mind a mintául szolgáló nagy szovjet néptáncgyűttesek munkája ezt bizonyította - Mojszejevig bezárólag, aki a balett eredményeire

/legalább is technikai értelemben/ leginkább épített. Nyilvánvaló, hogy a magyar néptáncok legfőképpen a lábak motívikájára építő jellege a stilizált, hangulati értékű kifejezésre alkalmas. A felső test és a karok szerepe azonban a művészi megnyilatkozásában - az eredeti tradíció szerint - sokkalta kisebb ennél; s ez a mozzanat már önmagában véve is a cselekménynélküli-atmoszférikus ábrázolás felé tereli az alkotókat. Tereli, hacsak meg nem találják a néptánc, a műalkotássá formált néptánc saját dramaturgiáját kiegészítő közlés. eszközeit. Vagyis: a teljesértékű, korszerű néptáncművészet más formát igényelt és azt a későbbiekben ki is alakította, a hagyományosabb és az újszerű felfogásban, stílusban is, amint ezt a legjobb eredmények bizonyítják. A Rábai által megfogalmazott eszme ezért akkor csupán a továbbfejlődésre serkentő illúziónak bizonyult.

A hivatásos társulatok általános művészeti és táncművészetben belüli szerepe épp abban változott meg, hogy a fegyveres testületek együttesei a megkívánt sajátos profil felé szorultak, az ÁNE /a balladák kitérője után/ lényegében "akadémizálódott", csak Molnár István próbálkozott konzekvensebben a bartóki modell realizálására, - eredményei azonban művészi érték, tehát meggyőző erő tekintetében korábbi műveit nem haladták meg. A hivatásos néptáncművészet ezért magával ragadó, a megváltozott igényeket kielégítő s a változást elősegítő példát a mozgalom elé egy idő után nem tudott állítani. - Sőt, a korszerű feladat megoldása szintén áthárult a mozgalomra, és a hivatásosak inkább csak annyival léptek előre, amennyit a mozgalom legjobb eredményeiből átvettek. Ilyen vetületben vált a hetvenes évekre teljesen egyértelművé, hogy a korszerű új alkotások terén a vezető szerep az új, második koreográfus-nemzedék előtérbekerülő csoportjává lett.

A "mozgalom" primátusa tehát - mintegy negyedszázados fejlődése után - úgy termelődött újra, hogy most már ez a négy hivatásos együtteshez képest is érvényesült. Mint mondtam: ellentmondásosan, mivelhogy a tényleges és társadalmilag is "beidegzett" szemlélet, illetve a nemzeti, népi

karakter folytán a szocialista Magyarország korai /ellentmondásos/ esztendeinek termékeként szerepelt a köztudatban még továbbra is. A közönség zöme - úgy is mondhatni: a néptánc saját közönsége - valamint a legtöbb csoport fenntartó szerve is, mint ugyancsak hangsúlyoztam, elsősorban ezt a problémátlan /inaktuális/ hangvételt és stílust várta el az együttesektől, tehát a "magyart, népit, szórakoztatót". - A Rábai féle-programban szereplő "modernet és európaiat" ugyan ez a kör már nem igényelte...

Ily módon, összhangban a népdal társadalmi méretű elfogadásával és egyben a magyar nóta mellé sodródásával, a szinpadai néptánc egy korábbi fázis megváltozott, mert megrekedt igényeit kielégítő, továbbélő művészeti jelenséggé minősült át. A korszerű legjobb alkotások pedig a multat folytató-ujratermelő néptáncművészet közegében, az amatőrök tulnyomó többsége és a hivatásosok kettős szorításában és ellenében jöttek létre, iparkodtak és iparkodnak mind nagyobb teret nyerni maguknak a közönség körében is.

Hasonlóképp a népdal-magyar nóta elfogadott és kívülről elősegített /rádió, tv, nótaestek/ vadházassága ellenében indult meg az originális népdal, majd a néptánc meglepő erejű, szélességű és napjainkig ható /nemzetközi tendenciákkal, az urbanizáció visszahatásával, a népművészeti divattal bonyolultan összefonódó/ reneszánsza. Méghozzá a televízió-rendezte 1969/70 évi Repülj páva össznépi diadala, majd ennek nyomán a Pávakör, a rádió népzenei műsorai és a táncház mozgalom megszületése és kibontakozása formájában.

Táncház

A táncház gondolata, majd gyakorlata 1972-ben született meg, s azóta közfigyelmet keltő mozgalommá növekedett. A szó nem jelent mást, mint azt a szokást, hogy a falu fiatalsága táncos szórakozása céljára valahol megfelelő helyiséget: táncházat bérel ki, és ott - bizonyos egymást meghatározott rendben követő táncokkal - mulatozik. Néhány néptáncban jól kép-

zett vezető budapesti amatőr táncsoport tagjai határozták el és kezdeményezték, hogy eleinte csak önmaguknak, majd az utcáról bejövő bárki számára is táncházat rendeznek, ahol a tanult vagy helyben megtanulható néptáncokat ki-ki a saját kedvére, szórakozására járhatja.

Fontos mozzanat, hogy a szaporodó táncházak igen nagy részében a magyar paraszti hangszeres muzsika és táncfolklór sajátos színezetű archaikus - ritmusgazdag és erősen improvizatív karakterű - rétege vezető szerepet kapott. Ez a táncszinpadon és a rádióműsorokban még "elhasználatlan", ezért újszerűnek tetsző stílus nem kötődött tehát a meglévő "hivatásos" gyakorlathoz, hanem hangátvételével, nyersebb színeivel, kötetlenebb-egyéni előadásmódjával valóban mást adott. A táncossal szemben pedig olyan igényeket támasztott, amely a legfárasztóbb, egymást követő társastáncok erő kifejtésével, személyes virtuskodásával vetekszik s az egy ideje jellegzetes fiú-lány szeparáltsággal is harmonizál.

Nem feladatom, hogy részletesen ismertessem a nem túl nagy számú, de kétségtelenül mozgalommá terebélyesedő táncházak történetét, sajátosságait és gondjait. Csupán annyit szögeznék le: ez a néptáncokkal való tömeges, nem színpadi jellegű szórakozásforma a néphagyomány eleven "használatát", változott körülmények közötti folytatódását jelenti. Más kontinensek divatossá vált társastáncai után /amelyek rendszerint néptánceredetűek/ fiatalságunk egy bizonyos körében a magyar néptánc is társasági táncá lett, amit művelődési házakban, sőt már az ifjúsági parkokban is gyakorolnak.

Évtizedünkben ez a jelenség, összefüggésben mindenféle "rég-i-népi" iránt főleg a fiatalság körében megnövekedett érdeklődéssel, széleskörű társadalmi visszhangot: elismerést és lelkesedést, és nem kevés félreértést váltott ki. Egyesek - főleg a "szurkolók" - úgy találták, hogy mégis érkezett a "társadalom néptáncosításának" ideje; a magyar néptánc újra általános élő gyakorlattá lesz Magyarországon. /Sokan ebben a jószándéku, naiv hiedelemben művelték színpadon is a néptáncot a negyvenes években, még társadalmunk

szocialista fordulata előtt, - kétségtelenen narodnyik elképzelések alapján/. Végre a néptánc "lelép" a színpadról, vissza az életbe - mondták, - szembeállítva ezzel a kétféle táncolási formát egymással. Mások - másfelől - úgy vélték, hogy a tánc házzal valamiféle nacionalista jelenség üti fel a fejét: magyarkodás-nemzetieskedés, amit kivédeni és leszerelni kell. Tegyük hozzá: ennek a lehetősége eleve nincs kizárva, hiszen a nacionalizmus létező nemzetközi probléma, ujratermelődését szerte a világon különböző tényezők segítik elő. A valóságban a tánc házba járó fiataloknak azonban a "társadalom néptáncosítása" maguktól eszükbe sem jut. A teremben és a színpadon is vidáman járják viszont a magyarral együtt a szomszéd és más népek különböző táncait egyszerűen a népművészet szeretete, az egészséges szereplés és szórakozásvágy egységében. A folklór ismerete és kedvelése egyébként inkább összekötő, mintsem elválasztó szerepet játszik a különböző népek-nemzetek között.

A népművészet iránt megélt érdeklődés ugyanakkor termékenyen hatott vissza a színpadi néptáncmozgalomra, és mindkét forma - egymást kiegészítve, saját funkcióját betöltve - igen jól megfér egymás mellett. A spontán táncolás jó tréning is, kedvcsináló is a színpadhoz, a színpadi néptáncprodukció viszont kedvet kelthet a spontán néptáncos szórakozásra.

S ami a művészeti munka szempontjából itt kiemelendő, a mai fiatalok sajátos életérzésüket, magatartásukat észrevétlenül "belevitték" a tánc házak tömeges, mégis egymástól elkülönülő egyének megnyilatkozását összegező táncolásmódjába, - hiszen a rögtönzött, megkoreografálatlan táncolás, mint személyes megmutatkozás és önkifejezés vált lehetővé. Sajátságos képlet jött így létre az archaikus-autentikus hagyomány és a magukat "meg nem játszó" puloveres-farmernadrágos egyszerű mai fiatalok találkozásából, amely inspiráló módon visszahatott a koreográfiai munkára is.

A második koreográfus-nemzedék

Az az öt-hat esztendő, amely a hatvanas évek közepétől - az egymást évente váltó szolnoki-zalai fesztiválok stimulásával - a hetvenes évtizedig elmúlt, elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy néhány vezető amatőr néptáncegyüttes élén tevékenykedő koreográfus alkotói arcéle - mennyiségi-
leg is mind számottevőbb munkássága nyomán - határozottan körvonalazódjék, és a további évek folyamán jól megkülönböztethető egyéni stílusa bontakozzék ki.

És itt mindjárt észrevehető a tevékenységükkel kapcsolatos olyan mozzanat, amely az amatőr feltételek különböző hátrányait - így elsősorban azt, hogy amatőr tánckarokkal mennyit lehet folyamatosan és milyen színvonalon dolgozni - szinte ellensúlyozza, és a hivatásos együttesek munkájával szemben kétségtelen előnyt jelent. Amíg ugyanis a hivatásos társulatoktól eredendő funkciójuk jegyében elvárják, mi is elvárjuk, a folyamatos, állandó profi repertoármunkát és amelyet a minél gyakoribb új bemutatókat, - az amatőrökkel szemben mindkét téren mások az igények. Azt mondhatni, rajtuk áll, hogy sikeres számaikból mennyit és mennyi ideig tartanak műsoron, és létezésük nem azon múlik, hogy hány kötelező - bevételű előadást tartanak. Hogy új táncműveket is bemutassanak, az amatőröknél semmiképpen sem olyan parancsoló szükség, mint ahogy a színház jellegű hivatásos néptáncegyüttesek működésének ez feltétlen velejárója.

Ráadásul, ha egy hivatásos együttes új koncertműsorral jelentkezik, természetes igény az, hogy az egész program új számokból álljon, s a zenekar /és énekar/ önálló műsorszámait mellett legalább 5-8 új koreográfia bemutatását tételezi fel. És nyilván olyan szándékkal, elvárással, hogy mindegyik sikeres és jó legyen.

Azért kellett ezt előrebecsajtanom, mivel alkotói koncentráció és kockázat szempontjából is kézenfekvő különbség van közöttük, hogy egy bármilyen tehetséges koreográfus évente mondjuk 1-2, esetleg 3 új számmal jelentkezik, mint-

ha évente vagy kétévente egész estés új műsorral kell előállnia, méghozzá a társulat feszített idő- és energia fogyasztása közepette. Ez utóbbi nemcsak nehezebb, de szinte fel is tételezi, hogy - pl. az ÁNE és a Budapest Táncgyűttes sokévi gyakorlatával szemben - a feladatokon több koreográfus osztozók. S ez eredményes alkotói jelentkezés gyakorisága még így is személyenként eltérő ritmusu lehet: a termékenység problémája e téren azonos a többi művészeti ág alkotóművészeinek munkásságával.

Az említett új, tehetséges néptánc-koreográfusok egyéni arculata - noha egy részük a hatvanas évek végétől hivatásos együtteseknél is kapott feladatot - így módon javarészt az egymást követő évek díjazott versenyszámaiból rajzolódott ki. És mi itt az eredményt szeretnénk ismertetni, a most folyó évtizedben született művek nyomán rajzolva meg a portrévázlatokat.

Ugy tetszik, a második nemzedék munkássága széles skálájú s a tradíció értelmezésében, feldolgozásában - a folklórtól való művészi eltávolódás vagy a benne történő "alászállás" tekintetében - nagy különbségeket mutat. Az egyéni mondanivaló kifejezése érdekében a tradicionális alapoktól a legmesszebbre Györgyfalvy Katalin és Szigeti Károly közös és önálló alkotásai távolodtak el. Számukra az ábrázolás és közlés vágya-parancsa az elsődleges, s a néptánc igen gazdag ismerete, a felhasználás vindikált szabadsága adja a lehetőséget ahhoz, hogy mondanivalójuk testet öltönn.

Szemben az előző periódussal, kettejük közül Györgyfalvy Katalin eredendően koreográfikus és mindinkább egyéni ábrázolásmódja került előtérbe, ami természetes folyománya annak, hogy Szigeti Károly 1973-tól hivatásos színházi rendező lett /a 25. Színházban/, s így figyelme és energiája főként ebbe az irányba terelődött. Györgyfalvy önálló műveiben sokféle mondanivaló feszül: a tehetség és tehetségtelenség összeütközése /Káin és Ábel/, az ünnepi viseletben pompázó folklór s a mögöttes paraszti sors konfliktusa /Montázs/, a közösségi rend s az egyén kitörési

kísérletének drámája /Lánc/, a jelenkor idegtépő hajszájának kivetülése a nemzedékek kontrasztjában /Ostinato/ s a két világháború közti Magyarország fasizálódó torzulásainak mindenirányú, bonyolult tragédiája /Változatok egy munkásmozgalmi dalra/. Vagyis a privát élet, az egyén és társadalom viszonya, a felület és a mélység, a mai életritmus, a hazai történelem konfliktusai, - tehát a konfliktusok egész sora, amelyeket Györgyfalvy mindig a szocialista társadalom és etika felől közelít meg s annak elkötelezetten válaszol rájuk. A diszharmonia szenvedést okoz, s a művészet tisztelte az, hogy - akár "csak" kimondásával is - megkísérlje az ellentmondások feloldását úgy, hogy a problémák kivetítésében a valóság bonyolult szerkezetét sohase tévessze szem elől. És mindezt mindig táncos folyamatokban, rendkívül muzikálisan, a néptánc anyagából kibontva, esetenként az egymásra montírozás, a polifonia vagy az asszociációs összekapcsolások technikájával oldja meg, jelképes-átvitt értelemmel felruházva a táncot és a dallamot, szöveget és szokásokat, s ezzel intellektuális erőfeszítést hárt a nézőkre.

S z i g e t i K á r o l y munkásságának karakterét és alakulásának irányát az jellemzi, hogy a korábbi néptánc-átértelmezések vonalát folytató, ismét bonyolult emberi viszonylatokat kivetítő Jakodalmás és Gigánytánc után egy Beckett-dráma problematikáját transzponálta Játék szavak nélkül címmel táncszinpadra, - majd pedig megalkotta a Rekviem a forradalomért / Táncolja a falu bolondja/ című táncjátékát, amelyben a 48-as szabadságharc népi emlékeztének képeit bizarr módon, többszörös fénytöréssel vetíti elének. Korábbi s előbbi műveiben - s Györgyfalvayval közös számaiban /Rondo, Ugrós, Tusa/ - inkább a szabadon felhasznált tánctradíció ereje fokozódott fel és kapott ujszerű színezetet. Az utóbbi két művében már szerintem erősebben és közvetlenebbül érződött a prózai színház intellektuális problémavilágában élő, azzal dolgozó rendező szemléletének, formálási és anyagkezelési módjának a táncszinpadra is átható megváltozása. /Megemlítendő csupán, hogy mind Szigeti,

mind Györgyfalvy a 25. Színházban tulajdonképp koreográfusi munkát is végez, hol egybefonva azt a dráma előadásbeli-színészi megoldásmódjával, hol pedig funkcionális vagy hangulati betétszerepet szánva a koreográfiának, amely azonban nagy részt vállal magára a mondanivaló megjelenítéséből, az ábrázolás sajátos módjából, az atmoszféra megteremtéséből. - Mellesleg Jancsó Miklós filmrendezővel való együttműködésre is akadt példa, hiszen a "végig-koreografált" Szerelmem, Elektra esetében Szigeti és Györgyfalvy mintegy alkotótársai lettek a rendezőnek./

N o v á k F e r e n c évtizedünkben amatőr együttesével négy olyan művet vitt sikerre, amelyekben jól megmutatkozik alkotói érdeklődés. Az Aska és a farkas /Ivo Andric novellája nyomán/ a közösség és a kiközösített, az "idegen" kölcsönös, egymástól való félelmét formálja meg. A Kómives Kelemen az ismert ballada mondanivalójából a "szükséges áldozat" személyes tragikumát, de termékeny közösségi hatását bontja ki. A Ninive című népi gyermekjáték szövegének első sora: "Mit akar ez az egy ember" indította el a koreográfust abba az irányba, hogy az erős, erőszakos ember még a közösség egységét, ellenállását megtörve is eléri azt, amit akar. Végül a Lakodalom újabb változata, Foltin Jolánnal közös munkája - Nagy László költeménye nyomán - azt az igazságot, rádöbbenést formálja táncba, hogy a lakodalom ürügy csupán az ösztönök és szenvedélyek szokást felhasználó, gátlástalan felszabadítására. - Mint látható, Novák tehát egyfelől a folklór különböző, szöveges ágazataiban rejlő aktuális gondolati lehetőségeket aknázza ki, másfelől az irodalomból nyert inspiráció alapján készít olyan néptánc-fogantatásu táncjátékokat, amelyekben a táncfolklór gesztusokkal és expresszív-drámai helyzetek, mozdulatelemek segítségével tud mai mondanivalót közvetlenül vagy világos jelképek útján közölni.

K r i c s k o v i c s A n t a l az évtized elején az Antigonéval "szakadt el" az antik görög drámák témavilágától, s részben attól a formálásmódtól, amelynek lényege: drámai

mű visszatranszponálása a folklór világába mai, közérdekű jelentéssel. A mitológia "örök" érvényű témáinak aktuális értelmezése azonban továbbra is vonzotta. Így került sor az ószövegségi Tékozló fiu megalkotására, amely a távolbaszakadt hazatérő ujrabefogadásának drámai folyamatára koncentrál. Ezt a művet a héber és más közel-keleti zenékre készített Ósi elégiák követte, - az élet, az elpusztultak feletti gyász s az élet folytatásának költői, új mozgásvilággal történő megformálása. Végül az Orff-mű részleteire készült Carmina burana a tavasz és az életöröm, a természet és a szerelem elemi erejét, belső feszültségekkel is terhes fellobbanását vitte nagy művészi erővel színpadra, és itt is, mint mindig, az élet megbomló és helyreállítandó harmóniája foglalkoztatta a koreográfust. - Mindezekben a műveiben a balkáni és mediterrán, a "keleti" és a modern tánc elemei fonódnak össze magasrendűen egyszerű, világosan áttekinthető, arányos szerkesztésben, az egyéni és csoporttáncok hatásos váltakozásával, nem egyszer képzőművészeti inspirációval és mindig színházi élményt keltve. E műveivel párhuzamosan korábban is, ebben a szakaszban is alkotott a hazai nemzetiségi, főleg délszláv folklórra építő sikeres koreográfusok. Közülük az eksztatikus hatású vallási és "pogány" hangvételt-szokásokat elegyítő tavaszünnap: a Ruzsicsáló és az Esővárók említendő meg.

T i m á r S á n d o r munkásságában határozott és nagy jelentőségű fordulat következett be. Ő az, aki e periódusban alkotott műveiben a legmélyebbre hatolt le a minden korábbinál jobban megismert teljes magyar táncfolklór világába s a feltárt döbbenetes gazdagság új alkotói magatartásra készítette. Műveiben - szinte észrevétlen, háttérbe húzódó koreográfusi jelenléttel és ugyanakkor mesteri-tudatos szerkesztéssel, szelekcióval - "hagyja" minél előnyösebben és hatékonyabban érvényesülni a népi táncokat, énekeket és szokásokat - a hitelesen átmentett-ujrateremtett paraszti előadásmódban. Az így megalkotott művek sora: Két Marosmenti tánc, Arra alá messzire, Meg kell a búzának érni,

Eleki táncok, Legényes, Széki táncok, Gyimesi lassu, Galgamenti táncok, Tardonai karikázó, Kamaratánc-szvit, Felsőtárkányi játékok és táncok, Táncok népi hangszerekre és énekhangra, Bihari román táncok - a magasrendű művészet meggyőző erejével hat, abban az értelemben, ahogy Bartók a népdalt a műzenei alkotásokkal egyenértékű remekműnek tekintette. - S a táncsoportok gyakorló ruhájában vagy épp utcai viseletben, farmerben előadott, monumentális létszámú-hatású Katonakisérő, illetve a Nagy László verseit csupán ütőgardonnal kísérelő-megtáncoló Táncszókat tekinthetjük elsősorban azoknak a színpadi táncműveknek, amelyekben a táncházak említett visszahatása leginkább szembetűnő, termékeny.

A többi koreográfus között említendő meg néptáncokat és népszokásokat újraköltő, több figyelemre méltó művével Udvarhelyi tánc, Vállai kettős, Magyar verbunk, ill. "Serkentsd fel fiadot" - naiv betlehemes játék/Molnár Lajos, a magyar néptánc kétségtelenül legjelentékenyebb hivatásos előadóművésze. - Az utóbbi évek versenyfesztiváljain új művekkel viszont nem szerepelt egyik legkiválóbb magyar táncfolklóristánk, Pesovár Ernő, aki ezeken a fórumokon előzetesen sajátos tematikus érdeklődésével Liszt zenék, Arany János-i és népballadák színrevitelével /és jellegzetes, eleganciát-szikárságot egyesítő formálásmódjával képviselt egyéni szint koreográfus-társai között. - Eredeti tehetséggel, Novák és Györgyfalvai nyomdokait követve kezdett viszont az évtized közepén önállóan /s részint Novákkal együtt/ koreografálni a következő "harmadik nemzedék" eddig legfigyelemreméltóbb képviselője: Foltin Jolán /Mondóka, Szerelem, szerelem, - Ugrós, - Lakodalom /, Stoller Antal /Búcsúsok, Lakócsai táncok/ s a Timár tanítvány, Varga Zoltán /Gömöri táncok, Szegényes/, jelezve azt is, hogy van, aki a koreográfiai munka terheit megossza, és azt is, hogy milyen irányban óhajt tevékenykedni. /A "harmadik nemzedék" egyébként - 1974 óta - évente találkozik Veszprémben a Fiala Koreográfusok Fórumán, és megállapítható, hogy ez a fórum számottevő szerepet kezd betölteni a hazai néptáncművészet továbbfejlesztésében/.

Akikről most szó volt, itt említett műveiket saját amatőr együtteseiknél szinte mind a szolnoki és zalai fesztiválra készítették. Pesovár, Stollár és Varga kivételével - különböző arányban, de egyre jobban - bekapcsolódtak egyes hivatásos néptáncegyüttesek alkotói közé is. Gyakran épp fesztiválszámaikat tanították be, reprodukálva jellegzetes, felvázolt közlendőiket és formálásmódjukat, - lassan, de hatékonyan átszínezve a hivatásos társulatok repertoárját.

Hivatásos együttesek

Ez a folyamat, amint azt az előző periódus tárgyalásánál láthattuk, a legintenzívebben a Néphadsereg Művészegyüttesénél bontakozott ki, de - mint jeleztük - megkezdődött a Budapest Táncegyüttesnél is és néhány éves epizódként érvényesült /Somogyi Tibor munkásságában/ a Duna Művészegyüttesnél.

Néphadsereg Művészegyüttese

A Néphadsereg Művészegyüttesében a hetvenes évek valóban lezáróó táncperiódussá lettek azáltal, hogy Novák Ferenc 1977-ben leköszönt tánckarvezetői tisztségéről. Ez a háromnegyed évtized azonban érdekes és sajtáságos képet mutat, amelyben folyamatosan és egymás mellett két tendencia érvényesült. Az egyik az, hogy - hacsak egy-két új mű erejéig, illetve gyakori felújításokkal - a számos részben új, de inkább csak más összeállítású táncműsorban /ilyent a társulat 1970-77 között tizet tart számon/ rendre található történelmi-szabadságharcos vagy mai katonatémájú táncszámok: ezek alkotója főként Novák, illetve több ízben Eck Imre, egyszer pedig Fodor Antal, tehát balett-koreográfusok is. - A másik tendencia: Novák mellett igen gyakran Györgyfalvay /eleinte még olykor Szigeti is/, mind többször Timár, egy-egy alkotásával Létai, Kricskovics, Molnár Lajos, majd végül

Foltin Jolán is bemutatottak, átadtak, illetve felújítottak saját, új hangrételű néptánc-koreográfiákat, közvetítvén ezzel a második nemzedék e leginkább kezdeményező "szárnyának" sokszínű stílusát, eredményeit.

Ami a katonatematikát illeti, ezt a sajátos művészeti profil továbbkeresésének tekinthetjük, amit a társulatvezetés mintegy a hivatással járó kötelességtudat jegyében rendre szorgalmaz. - Így került sor pl. 1970-ben a Balassi Bálint versre komponált, megrendelt Szokolay-kantáta; a Vitézi ének, illetve Szervánszky Endre Honvédkantátája bemutatására /Novák koreográfiáival/, 1972-ben egy, a mai katonaelet egyes fázisait - Bevonulás, Kiképzés, Találkozás, Avatás - "megkoreografáló" sorozat /Novák/ bemutatására és Eck Csillagratorók című, az ürrepülés eszméjét feldolgozó táncművére. Az 1973 évi Petőfi évforduló verseket aláfestő - kommentáló táncbetéteit Novák készítette, ugyanez évben Fodor Antal Repülés címmel koreografált a társulat számára. 1974-ben viszont Eck Változások és Kiképzés című táncjátékainak premierjére került sor, amelyekben az ujonc átalakulásának folyamatát, a katonai kiképzés fizikai-lelki teherpróbáját jól, illetve elfogadható művészi színvonalon, táncos eszközök és kellékek sikeres elegyítésével oldotta meg. A forradalmi eszme utját s az annak elkötelezett ember viszontagságos és bukással végződő történetének epizódjait a népmesék világába visszavetítve óhajtotta Novák megformálni Mese a vándorlegényről című művében, jobb részletekkel, szimbólikus eszközökkel, de egészében nem teljesen meggyőzően.

A komplex vállalkozások korábbi vargabetűje után - a korszerű néptánc tehát viszonylag széles és folyamatos utat kapott a társulat munkájában, de legtöbbször több-kevesebb "katonaszám" kíséretében. Ez a kettősség oda vezetett, hogy egyfelől - több szerzővel - jó néptáncműsorokat produkált a tánckar, másfelől megoldotta a maga kötelező számait, amelyek igénye szinte rákövült a munkára. Mindez végül Novák távozásához vezetett. A tánckar irányítását ezután az 1977/78-as évadban ismét Vadasi Tibor vette át.

Györgyfalvainak és Timárnak említett profi-foglalkoztatása egyébként nem szorítkozott arra, hogy az egyik hivatásos együttes számára koreografáljanak. A Magyar Táncművészek Szövetsége elnökségének javaslatára kettőjüket bízták meg 1971-ben az ÁBI-ben létesített Néptáncotagozat négyesztendős szakközépiskolájának vezetésével, amely a hivatásos együttesek számára nevel utánpótlást. Ebben a választásban néptáncos felkészültségük és pedagógiai tudásuk magasfoku elismerése fejeződött ki, s az első kurzus eredménye: 40 fiatal, 18 esztendőes táncosnő és táncos munkába állítása egyértelműen igazolta a döntés és bizalom helyességét. /1974 őszétől Györgyfalvay helyét Molnár Lajosnak adta át; ő maga viszont a Vasas Táncegyüttes vezetése mellett intenzíven részt vett a 25.Színház munkájában és vezette annak stúdióját./

Azt a tényt, hogy a méltatott új nemzedék tagjai a többi művészeti ág jeleseivel egyenrangú alkotó munkásságot fejtettek ki, méltóképp bizonyítja, hogy a kulturális kormányzat Erkel díjat adományozott Novák Ferencnek /1974/, Györgyfalvay Katalinnak /1975/, Kricskovics Antalnak /1976/, és Timár Sándornak /1977/, - miközben hivatásos néptáncosaink közül Varga Erzsébet /ÁNE/és Molnár Lajos /Budapest Táncegyüttes/ 1971-ben, Sajti Sándor /ÁNE/ 1973-ban, Vásárhelyi Sándor /Néphadsereg Művészegyüttese/ 1975-ben Liszt díjban részesült. Az ÁNE művészeti vezetője, koreográfusa: Létai Dezső 1972-ben kapta meg az Erkel díjat, - a rendezővé lett Szigeti Károlyt viszont 1975-ben Jászai Mari díjjal tüntették ki.

Budapest Táncegyüttes

A másik hivatásos néptáncegyüttes, amelyben az új nemzedék képviselői vezetőszerphez jutottak, a Budapest Táncegyüttes. 1970-ben ennek művészeti vezetője és koreográfusa Simon Antal, asszisztense és tánckarvezetője, majd koreográfustársa Molnár Lajos magántáncos lett. Molnár István utódként Simon meghívása erre a posztra azért

is figyelemre méltó, mert ezt a pécsi Mecsek Táncegyüttesel előzetesen elért művészi eredményei indokolták. A választás addig bemutatott, közvetlen harmonikus hangvételű, ötletes-játékos, jól szerkesztett és folklórgazdag koreográfiáinak volt köszönhető. Új tisztségében azután a két alkotó 1971-es Kaláris című közös kamaraműsorában mutatkozott be, és ebben Simon két korábbi versenydíjas száma /Somogyi tükrös, Kinn a délibábos rónaságon/, valamint két új /Mars és friss, Cigánytánc/, illetve Molnár Lajos több új műve /Három erdélyi tánc, Verbunk, Ugrós, Katonanóta/ aratott sikert. Nem érdektelen, hogy Simon a Harmónia című szimbolikus-expresszionista művével, Molnár pedig az Improvizáció No.1-gyel /amelyben Rawi Shankar hindu zenéjét, Yehudi Menuhin hegedűjátékát összemontírozó muzsikára a Távols-kelet táncvilágába rándul ki/ próbált a magyar folklór köréből kilépni. Nem egyértelmű sikerrel, de határozottan jelezve, hogy nem óhajtják alkotómunkájukat az anyanyelvi keretek közé szorítani. /Megemlítendő továbbá, hogy a Vidám pásztorok című számot - délszláv táncokra építve - Simon közösen készítette Kricskoviccsal./ A következő Szabadság-Szerelem című kétrészes műsor 1973 tavaszán tulajdonképpen a Petőfi-évforduló jegyében készült. - Mielőtt e műsor kommentálására kerülne sor, hadd említsem meg, hogy az ilyen, kisebb méretű jubileumok lehetőleg konkrét utalásos új műsorral való művészi megünneplése a hivatásos néptáncegyütteseknél /a műsortervezésig bezárólag/ még mindig divik. Ezt a Néphadsereg Művészegyüttesének Petőfi-műsora, és a Budapest Táncegyüttes ez év decemberére tervezett Ady-műsora is bizonyítja. Nyugodtan kijelenthetem, hogy ezek az "évfordulós" új műsorok, hosszú évek tapasztalatai szerint, csak ritkább esetben teremnek kiemelkedő művészi értékeket. Pozitív funkciójuk eddigelé csupán ott mutatkozott meg, ahol a "belső" kezdeményező erő /valamikor és valamiért/ lanyhulni kezdett.

Visszatérve a Budapest Táncegyüttes szóbanforgó műsorához: az első rész a magyar történelem szabadságküzdelmeit, a második a szerelem két "táncképét" óhajtotta megjeleníteni.

Honfoglalás, A szabadságért, Századunk: ezek a Simon alkotta első táncmű nagyobb egységei, és együtt több mint looo esztendőn vezettek végig, több-kevesebb sikerrel, tradíció és fantázia, az egyes korszakok vezéreszméje és különböző ábrázolási módok összjátékával. A második részben Molnár Lajos Besotár című vidám táncjátéka naiv-jelképes, mai hangvételi és megoldású /az elvesszett bárányait követő pásztorról szól/, a Sárközi képek /Simon/ viszont a hagyományosabb uton járó színes, változatos szvit. Az egész műsor ily módon az utkeresés-stilusváltás még kiegyenlítettlen képét mutatta.

A következő Tájak-emberek című műsor /1976 tavaszán/ Simon Antal munkája. Ismét kétrészes, - első felében a címadó 8 folklór tétel, színes, hatásos szvittel, második felében két táncjátékkal. Az utóbbiak közül A halálra táncoltatott lány érdekes, mai közegbe helyezett értelmezése egészében jól sikerült. A Tavaszcvarás nagyigényű mondanivalója /hogyan kerekedik valaki a közösség fölé/ viszont a jelképes népi táncakciókkal megoldatlan maradt. - 1977 tavaszán a bemutatott Kamaraműsort már az évad elején művészeti vezetőhelyettesként ide szerződött Kricskovics Antal háromtétel, érzelem- és gondolatgazdag, egyetemes érvényű, a Balkántól a Közel-kelet táncvilágáig ivelő, de mind elvontabb mozgású Triptichonjával /Kilencen voltak, Poéma, Elégiák/ kezdődött, amely - mint alcíme mondja - "a háborúról és a békéről" szól. Akárcsak Novák, majd Simon, Kricskovics is meginduló hivatásos tevékenységét tehát egy korábbi műveiből kialakított új alkotással kezdte. Ennek a jövő, a folytatás szempontjából leginkább az Elégiák című része látszik különösen érdekesnek, hiszen a koreográfus itt már nyíltan lépett át a modern tánc szférájába is. - Simon ezuttal 6 Petőfi-vers nyomán Felmelegít a láng címmel szentelt táncjátékot a költő emlékének, a folklór-tradíció és a szabad fantázia együttesével bontva ki a képeket, amelyek azonban végül is e két összetevő kiegyenlítetlensége miatt nem váltak teljesen meggyőzővé.

A műsor jelentősebb alkotásának Molnár Lajos Mozaik /Lirai táncképek/ című alkotását mondhatjuk. Ez joggal minősül a magántáncos-koreográfus eddigi főművének. A kettős fényben játszó táncmű, miközben a magyar táncfolklór gazdag mozaikképét adja, - második, az emberi élet bonyolult menetét átfogó, mélyebb mondanivalót is közöl. Jellegét-módszerét tekintve Györgyfalvy Montázsával rokon technikában, s a színpad számos eszközét kapcsolja be a kifejezés szolgálatába.

Ugy tetszik tehát, hogy az "alkotói hármass" létrejöttével a Budapest Táncegyüttesnél - a Néphadsereg Művészegyütteséhez képest - az új nemzedék egy másik szárnyának képviselőiből alakult ki műhely. Megszületése az ujjatkereső periódust lezárja, a kezdődő szakasz szempontjából pedig tevékenysége többi irányban is nyitott és dinamikusnak ígérkező. /1977 decemberére újabb háromrészes műsor premierjét készítik elő, mindhárom alkotó részvételével./

Az eddig elmondottak nyomán, azt hiszem, érdemes az olvasót arra emlékeztetni: ilyen eredmények és dinamikus fejlődés közepette került sor Györgyfalvy, Kricskovics és Timár említett közös, 1974 végi bemutatójára Pécsen. S valószínű, hogy most, a néptánc oldaláról is megismerkedve ezzel a "vonulattal" - még világosabban látható: valóban jelentős táncalkotók és művek juthattak el a Pécsi Balett különleges fórumára.

Színpadot kérünk

A konvencionális - és nem egyszer kommerciális - műsor-szerkesztési-forgalmazási beidegződések, s a hivatásos és amatőr együttesek állandó "színház-nélkülisége" miatt mindinkább sürgetővé vált Budapesten és több helyütt az országban a rendszeres bemutatók lehetőségének biztosítása. Aféle "táncszínházra", koncepciózusan megszerkesztett műsorú előadások sorozatára volna égetően szükség, és úgy tetszik, többfelől /és többféle/ ez irányú szövet-

kezés is várható egyes együttesek, valamint társulatok és koncertrendező szervek, művelődési házak között. A helyzet művészi oldalról erre teljesen megérett, s hogy közönsége is lesz majd az ilyen karakterű esteknek, ezt az évenként megrendezett, az amatőr mpzgalom terméséből keresztmetszetet adó Táncantológia című műsorok, az elmúlt két évadban megrendezett "koreográfus portré" előadások, vagy épp a Bartók Táncegyüttes havonta ismétlődő önálló műsorai egyaránt valószínűvé tesszik. Feltehető, hogy a hazai tánckoncertélet fellendítése, s majd a jövőre meginduló Népszínház működése segítségére lesz e folyamat kibontakozásának.

Ugyanakkor csak ily módon bizonyosodhatunk meg majd arról is: valóban széles közönsége van-e ennek az ujszerű alkotói munkának, vagy pedig az "első lépésre" még nem tudja megnyerni magának a publikumot. Hogy az új nemzedék ujszerű műveinek nem csupán a lokális-hazai értéke és rangja van, ez is kiderült már. Hol úgy, hogy hazai verseny-fesztiváljainkon /ideszámítva a szocialista országok csoportjainak részvételével megrendezett Szegedi Szakszervezeti Néptáncfesztiválokat is/ a szereplők, illetve a szemlélő vagy éppen zsűriző szakemberek vélekedtek igen elismerően az új termésről, - hol pedig úgy, hogy több vezető csoportunk már külföldi turnéján is megkockáztatta nem hagyományos számainak előadását, s a fogadtatás ez esetben is biztató, megerősítő volt.

S ezt a pozitív visszhangot jogosnak mondhatjuk. Arról van ugyanis szó, hogy - szemben a szomszédos szocialista országok korántsem egyforma karakterű és fejlődésű, de általában eleven néptáncművészetének alakulásával - nálunk ez az ágazat nem csak folyamatosan fejlődő, a balettművészettel kölcsönhatásban élő része lett a művészeti életnek, hanem ujszerű törekvéseivel adott periódusban annak élvonalába zárkozhatott fel.

A szóbanforgó új nemzedék munkásságát ennek nyomán ma már határainkon túl is - elsősorban, természetesen a néptáncsal foglalkozó művészek és szakemberek - mint "magyar

iskolát" tartják számon, a nemzetközi fejlődés sajátos tényezőjeként. Megjegyzendő, hogy az 1968. évi, két évtized válogatott balett és néptánctermését bemutató előadásorozat: a "Magyar Táncművészet Hete" közös amatőr műsora is ujitásaival igen jó visszhangot váltott ki. E fesztivál szakmai konferenciáján a külföldi kollégák állapították meg: a magyar színpadi táncművészet két főpillére a balett és a néptáncművészet.

Ezt a mérleget mintegy újból megerősítette a Budapesti Művészeti Hetek 1972 évi bemutatósorozata; az összes hivatásos balett- és néptáncgyűttes előadásain ismét kiderült, hogy mindkét ágazat a maga sajátos színeivel aktuális mondanivalóju, illetve ma is hatékony közlendőju, színvonalas műveket tud prezentálni a közönségnek. Ezen belül a néptánc tradicionális és ujitó szárnya - főként a "Rábai iskola", illetve a Novák-Györgyfalvay-Szigeti csoport /Néphadsereg Művészegyüttese/ - polarizációjával a hagyományos és az új művek kiegészítették egymást, s akkor még kiegyensúlyozottabb helyzetképet mutattak, mint amilyenné e "munkamegosztás" a továbbiakban alakult.

Az említett kedvező külföldi visszhang azonban az évek múlásával két fontos következménnyel is járt. Egyfelől megnövelte az elért eredmények megtartásával és folytatásával járó felelősséget, másfelől még élesebb megvilágításba helyezte azt a kibontakozó ellentmondást, amely a hivatásos és vezető amatőr együttesek korszerű alkotómunkája között fokozatosan kibontakozott.

BM Duna Művészegyüttes

A BM Duna Művészegyüttesnél, mint említettük, 1970-ben ismét Náfrádi László lett a művészeti vezető és koreográfus. Náfrádi 1964-70 között a Közgazdaságtudományi Egyetem táncsoportját vezette, ezzel az együttesrel az 1965-ös Zalai Fesztiválon három érdemleges művet -

köztük egy Garcia Lorca-ihletésű táncjátékot - mutatott be, de azután alig "hallatott magáról". Azt lehetne mondani, az adott feltételek között ment tovább a maga útján, amely karakterét a korábbi ÁNE-beli, majd a "Dunánál" folytatott alkotótevékenysége során kapta meg.

1971-ben - már csak Somogyi "sötét színeinek" ellensúlyozása miatt is - alkotómunkáját, a vele szemben támasztott igényeknek megfelelően, tulajdonképpen ott és úgy folytatta, ahol és ahogyan az egy fél évtizede megszokadt. Azaz: zömében vidám idillikus, lírai vagy cselekményes néptánckompozíciók egyfelől, s a politikai-nevelő munkát segítő /részint a felszabadulási évfordulóhoz kapcsolódó/ táncképek másfelől kerültek színre, ezidáig három műsor keretében. Igaz, Somogyi távozása után a tánckart szinte újjá kellett szervezni, - ezt a premier-mennyiséget mégis kissé keveselhetjük. Ami pedig a tendenciát és a minőséget, a korszerű szemléletet, megoldást és a művészi sikerültséget illeti, az összkép a Néphadsereg Művészegyüttese munkáját is érintő különböző kérdéseket vet fel.

Miközben ugyanis maximális elismerés jár a két fegyveres testület művészetpártolásáért és akceptálnunk kell az együttesek iránt támasztott sajátos igényeket is, - ugyanakkor feltétlenül szükséges, hogy a társulatok műsorpolitikáját újra átgondolják. Annak érdekében, hogy a speciális munka kerüljön teljes harmóniába az általánosan érvényes művészetpolitikai koncepcióval és a "fegyveres testület" profiljából a gyakorlatban ne fordulhasson elő értékrontó leegyszerűsítés.

Visszatérve Náfrádi munkájára: koreográfiáinak karaktere, mozdulatvilága azt mutatja, hogy néptánc-kompozícióiban a nyelvi megújulás folyamata megindult. Az alkotómunka érdekében szükséges lesz viszont mégjobban bekapcsolódnia a magyar néptánc kutatás eredményeinek "kollektív megismerési folyamatába" - abba, ami az új nemzedék eredményeinek legfontosabb bázisát teremtette meg.

Náfrádi első bemutatójára 1973 szeptemberében került sor: Vigalmaknak idej címmel. Hét Náfrádi-táncmű született /ezekből hármát már egy azonos című műsorral, régebbi számok társaságában 1972 őszén bemutattak/, amelyekben négy a hagyományt szinpadra formáló vidám - részben játékos, részben szertartásos hangulatu - énekes-táncos életkép, kettő pedig a szokások szellemében alkotott táncmű. Azaz: a téltemető-tavaszköszöntő Mindenek ujulnak, a Nyáreste falun, a Torockói mennyegző, az ifju anyát meglátogató Komatálat hoztam, s a farsangi Maszkabál mintegy a népszokások táncos körképét adja, az ÁNE-hez hasonló hangvétellel. Egyetlen műsorszám tért el ettől a stilstól és formálódásmódtól, a nagy drámai erejű, jelképes és felfokozottan stilizált Pusztai sirató. Ez rimel saját korábbi munkáira, illetve kollégái újabb törekvéseire, expresszionisztikus karakterével viszont az adott műsor stílusába nem teljesen illett bele.

A következő Két tavasz című felszabadulási emlékműsor nem került a budapesti nagyközönség és a szakma nyilvánossága elé, aminthogy általában az Együttes erejét és figyelmét saját, testületi közönségére összpontosította, s munkájukról ezért nehezebb volt folyamatosan képet kapni. - A bemutatott négy táncmű közül három ezt a címet kapta: Sej a mi lobógónkat..., - Zugnak a gépek, - Munkásőr toborzó. A művészi megoldás karakteréről a házi bemutatón kapcsán annyit mondhatok el: a jelzett témákat igyekezett a néptánctradíció eszköztárával megoldani, s ez részben sikerült is; a direkt témakapcsolódás és annak igénylése azonban a sokat emlegetett műsorpolitikai problémákat is felszínre hozta.

A Dunánál... című műsor /1976/ sem került Budapesten a nyilvánosság elé. A házi bemutató alkalmából az tűnt szembe, hogy kilenc táncszámból négyet Náfrádi jól ismert stílusában oldott meg, - mellette Vadasi Tibor jelentkezett Lippen-tős című és egy "összekapcsolt" kompozíciójával: Baranyai magyar és délszláv táncok. - Molnár István ugyancsak afféle "nemzetiségi koprodukciós" koreográfiára kapott megbízást: Dunántuli magyar és német táncok, illetve Északi magyar

és szlovák táncok címmel. Felkérték koreográfiai munkára a debreceni Béres András is, aki az 1975-ös Szolnoki Fesztiválon különdíjat nyert koreográfiáját, a friss és erőteljes, hazai román folklórt feldolgozó Kerezi lánytáncot tanította be. Mindegyik mű, Béres számát kivéve, lényegében a tradicionálissá vált színpadi néptáncstílusban készült, elfogadható vagy éppen elég jó színvonalon. Együttesen a társulatvezetés igényeit, illetve a koreográfusok személyes törekvéseit reprezentálják, bizonyos értelemben visszalépve Náfrádi saját tartalmilag és formailag is problémaigényesebb periódusától, korábbi munkáitól is. A bátrabb előrelépés mellett szükségesnek látszik ezért a meginduló "rendelőmunka" új irányba való tágítása, folytatása is.

Állami Népi Együttes

Az Állami Népi Együttesnél 1970-1977 között mindössze két új műsor került bemutatásra, s ezen kívül négy új táncmű, ami rendkívül kevés! Egyetlen hivatásos együttes sem jelentkezett ilyen ritkán új terméssel és zárkozott be ennyire a saját értékes tradíciójába, lényegében változatlan gondolat- és formavilágba. Az egyik műsor az 1970 októberében bemutatott Tiszán innen - Dunán túl valójában az együttes tradíció újabb fogalmazási módja érdekében, jegyében jött létre. Rábai, Létai és Náfrádi kamarajellegű műsora volt ez, amivel kisebb létszámú társulati részleg olyan színpadokon is felléphetett, amelyek a nagy együttes szereplésére alkalmatlanok. A választott célnak megfelelő, jó műsor inkább az első "klasszikus" számok felé fordul vissza.

A másik új műsor 1974 márciuásban Táncra-muzsikára címmel új Rábai és Létai-számokat mutatott be. A program egészére és annak tíz táncszámára a már sokat emlegetett "folytatás" nyomta rá bélyegét, jó és rossz értelemben egyaránt. A számok közül leginkább Rábai erőteljes, hatásos Derecskei verbunkja és hangulatos Karikázója, - valamint a korábbi "miniatűrök" sikeres utóda, a Kiskakas emelkedett ki. Ez

utóbbiban Létai karikírozó táncnyelvvel formás kis kamara-
zsánerű táncképet villantott fel, - míg a hegyközi lakodal-
mat nagyszerűen "rekonstruáló" Enyém a menyasszony a koreog-
ráfus élénk színekkel festő megoldásmódját jól példázta. Ez
utóbbi táncjáték életközelségében már némi továbblépés is
észlelhető, a friss alkotói szemlélet azonban a széki táncchá-
zat felidéző Karikára, székiek című Létai-szám jelentette,
amelyben a szólisztikus, improvizatív és csoportos táncok
vibráló feszültségű váltakozása igazi élményt nyújtott.

És inkább a saját tradíció színeinek variálása jegyében
jelentett értéket az 1972-ben bemutatott, szépséges Sokác
lakodalmas és a nyersebb tónusokhoz közeledő, erőteljes
Négy erdélyi tánc /mindkettő Rábai alkotása/.

Az elmondottak után most ide az egész társulat további
munkáját meghatározó szomorú esemény kommentárja kívánczik.
Rábai Miklós 1974 augusztusi korai halálával egyszerre záró-
dott le életműve és az ÁNE egész eddigi történetének negyed-
százados szakasza. Az életmű lényegét úgy summázhatjuk,
hogy ebben a lehető legszerencsésebben találkozott egy tör-
ténelmi pillanat /a negyvenes évek vége, az ötvenes évek
eleje/ s annak uralkodó felfogása az akkor született új mű-
vészeti ággal s egy alkotóművész legszemélyesebb stílusával.
Rábaiban eredendő, benső vonzódás élt a természetes, az egy-
szerű, a harmónikus iránt: valami naiv, gyermekien nyitott-
szemű érdeklődés, közvetlenség és játékoság. Ez vitte kö-
zel a népművészethez és Rábai ezt találta meg abban, ezt
formálta színpadi táncművekké. Műveiben ezért olyan vonások
erősödtek fel, amelyek szembetűnően, de nem kizárólag jellem-
zik a magyar néptáncagyományok egyik jelentős részét: az
erőteljesség és könnyedség, a virtus és a délcég tartás, a
természetesség és a derű, a formák és a ritmus változatossá-
ga.

Legsikerültebb és legjellemzőbb alkotásai ezért a törté-
nelmet formáló lendületet és a mult idilli pillanatait, a
műveket szülő "jelen" romantikus hevületű eszméit, pátoszát
és a paraszti népről alkotott szépségesen problémátlan kör-

képet nyújtottak, amelyet még nem árnyékoltak be a további esztendőök mindjobban feltüremelő ellentmondásai, az egyre feszültebbé váló élet kérdőjelei, nyomása.

És Rábai tovább is lépett, mert tovább akart lépni ebből a szférából egy összetetten drámai, sötétebb színekben is játszó stílus irányába. Ennek jegyében alkotta meg táncballadáit, drámáit, amelyekben egyéni nézeteivel, formáló tehetségével és eszközeivel a táncalkotó személye határozottabban lépett előtérbe, mint a tradícióhoz közeli táncszámaiban. /Még azzal is megpróbálkozott, hogy más táncágazatok mozdulataival gazdagítsa a néptánc formanyelvét./ A legsajátabb és legmeggyőzőbb műveit azonban: az Üveges táncot és a Pontozót, a Háromugróst és a Györgyfalvi legényest, az Este a fonóbant és az Ecseri lakodalmast és még sok egyéb értékes alkotását koreográfiai munkássága első éveiben kialakított stílusában oldotta meg. Azt lehetne mondani: ezekben a konkrét korszak és szemlélet találkozása olyan magas művészeti hőfokon, az adott történelmi pillanatot egyetemes érvényűvé nemesítő intenzitással jött létre, hogy e művek tiszta folklórisztikus költészetükkel egy más dinamikájú, közérzetű periódusban is hatnak. Erre a töretlenül harmonikus táncművészetre időről időre új igény is támad, olykor épp a valóság és a művészetek bonyolult, diszharmonikus "szorítása" közepette. - Varázsuk titka éppen az lehet, hogy a "szocializmus gyermekkora" tisztaságát, naiv hitét és lendületét, egyben a népművészet alapvető derülését egyszerre nyújtják, abból is fakadnak. Ezért ma már saját társadalmunk közelmúltjának szép és megszépített asszociációi is együttműködtek e művekkel, - s ez adja azt a sajátos egységet, amely az "érvényes" és a "meghaladott" dialektikus találkozásából fakad.

Egy azonban bizonyos: az t.i., hogy miközben az ÁNE egyik alapvető művészeti és műsorpolitikai feladata ezt a saját tradíciót játszani, továbbéltetni, Rábai után és nélkül az újatalkotásban másképpen kell dolgozniuk. - A belső alkotó erővel készíthetnek új, önálló illetve komplex műveket,

részint tudatosan folytatva, részint tudatosan megújítva az eddig uralkodó stílust. Emellett valósíthatják meg Rábai korábban említett tervét - azt, hogy az együttes váljék a magyar néptáncművészet repertoárszínházává. S ami ezzel összecsendül: foglalkoztassák a másutt dolgozó legtehetségesebb néptánc-koreográfusokat is. Mindez nyilvánvalóan megváltoztatja majd a társulat uralkodó profilját, ámde ez a fejlődés természetes velejárója és az összes többi hivatásos néptáncegyüttesnél megfigyelhető.

S hogy ez a kényszerítő felismerés már, elkezdett munkálkodni a Rábai örökébe lépő Létai Dezső művészeti vezető koncepciójában és személyes alkotói vállalkozásaiban is, ezt nemcsak Létai már említett egyes művei jelzik és ígérik, hanem az ÁNE 25. évfordulóját ünneplő 1976 tavaszi jubileumi előadássorozat új bemutatója is.

Az Ady-versek gondolati-érzelmi ihletésére született, nagyszabású kantatához kötődő Értől az Óceánig alkotói szándéka, iránya is arra utal, hogy Létai a Költő és népe kapcsolata, illetve a kelet-európai népek testvérisége eszméjének táncszinpadai megidésésével igényes mondanivalót óhajtott megformálni. A választott eszme nagyságát azonban csak a vállalkozás egyes részletei közelítették meg, - a közlendő nagy részét az elénekelt versek szövege hordozta, amihez képest a koreográfia vagy az ismétlés vagy az illusztráció szerepe szorult vissza.

A másik biztató "előjel" Timár Sándor Magyarországi román táncok című erőteljes koreográfiájának megrendelése és bemutatása volt 1976 nyarán, amely szám mintegy utat nyitott az új nemzedéknek. Hogy az említett lépéseknek azután milyen és milyen méretű folytatása lesz, ez már a jövő kérdése, de bizonyos fokig az ÁNE létkérdése is. Ugyanis: ahogy a balettművészetben sem lehet megmaradni a tradíció kultiválásánál /a klasszikus mozdulatnyelvi hagyományba való bezárkózás értelmében/, ugyanígy egyetlen néptánc-együttes sem maradhat meg sem a folklór, sem a szinpadai néptáncművészet hagyományának ápolásánál.

A "megőrizni és meghaladni" általános igazsága itt is mérvadó, az ÁNE esetében pedig ez a feltétele annak is, hogy a "meghaladni" felerősítésével a megbillent egyensúly fokozatosan helyreálljon.

Rövid összegezés

1/ Párhuzamosan és összhangban az 1957-tel kezdődő konszolidációval, társadalmunk szocialista építésének új, fejlettebb szakaszával, az egész magyar táncművészet alkotói tevékenységének iránya: szemlélete, tematikája és megoldásmódja átalakult, továbbfejlődött. A magyar koreográfia fejlődése - a nemzetközi és hazai politikai, társadalmi és kulturális élettal összefüggésben - bonyolultabb és ellentmondásosabb lett, dinamikusabb és egyben valóság-közeli jellegű. Tartalmában hitelesebbé, igazabbá vált, mert megszüadult az előző korszak szubjektivista-romantikus karakterétől, időszerűtlenné vált koloncaitól, miközben a felszabadulás utáni esztendőök minden fontos értékét sikerrel megőrizte.

2/ A magyar koreográfia fejlődését alapvetően serkentette, hogy kiléphetett a dogmatikus tilalomfák veszélyesen beszűkítő hatóköréből. Egyfelől a táncművészet fokozatosan bekapcsolódott a sokrétű művészeti ág nemzetközi fejlődési folyamatába, megismerve és elsajátítva a felhalmozódott értékek jelentős részét, - másfelől idehaza ismét polgárjogot nyertek olyan korábbi és még ma is élő, művészeti fejlődésünkbe harmónikusán beilleszkedő nem szocialista, de haladó humanista tendenciák, amelyek az új magyar táncművészet értékeit gyarapíthatják. Az előbbi a békés egymásmellett éléssel, az utóbbi a hazai szocialista népfrontpolitikával összhangban álló 1958 évi művészetpolitikai dokumentumok alapján, annak eredményeként jöhetett létre.

3/ A magyar balett- és néptánc-koreográfusok jelentős csoportjának munkásságában határozottabbá vált a társadalmi-szocialista elkötelezettség, a sokrétű-összetett közösségi

és magánélet problematikájára való közvetlenebb /ugyanakkor a tánc sajátos eszközeivel, ágazati karaktere szerinti/ művészi reflektálás.

Ez az erősödés nem a problémátlan harmónia, hanem az el-
lentmondásokban való fejlődés törvénye szerint következett
be, és nem mindkét táncágazatban egyenlő arányban, inten-
zitással. Az új, korszerű és előremutató irányzat egyfelől
az előző periódus meghaladott szemléletével és megoldásmód-
jával megütközve, pl. a romantikus-idilli művészetfelfogás,
vagy a művészet direkt agitációs felfogása ellenében, - más-
felől az elért konstruktív eredmények, értékek megőrzése és
a "félresöprő" tendenciák leküzdése jegyében, a klasszikus,
a nemzeti és a szovjet balett repertoár, illetve a magyar
néptáncművészet időtálló értékei védelmében vívta ki a he-
lyét, eredményeit. Harcát a hirtelen megnövekedett művészi
választék hatására is elbizonytalanodó, széjjelhuzodó "izlés-
front" érdekében és ellenében egyszerre kellett megvívnia,
s ez a küzdelem nem ért, nem érhetett még véget.

4/ A vizsgált két évtized egyik legfontosabb vívmánya
a magyar táncművészet decentralizálásában elért történelmi
jelentőségű előrelépés. A Pécsi Balett megteremtése és im-
már több mint másfél évtizedes alkotótevékenysége, orszá-
gos és nemzetközi kisugárzása - különösen az indulás esz-
tendeiben - minden irányú ösztönző hatást jelentett a magyar
koreográfia továbbfejlődésére, a társulat pedig azóta a ma-
gyar balettművészet fontos, szilárd tényezőjévé stabilizáló-
dott.

A szegedi együttes 8 esztendő működésének eredményei
is figyelemreméltóak; a társulat szinte szükségszerű felbom-
lásának tanulságai viszont súlyos tapasztalatul szolgálnak
a decentralizálás megakadt, folytatandó megvalósítása
számára.

5/ E két évtized alatt a balett- és a néptáncművészet,
mint a magyar táncművészet két fő tereuma úgy alakult,
hogy az alkotómunka területén egyrészt ebben a periódusban
ért véget, illetve zajlott le tánc történetünk két kiemelkedő,

tradíciót és iskoláttéremtő alkotóművészenek életműve /Harangzó Gyula, Rábai Miklós/, alkotótevékenységét saját együttesével befejezte, más hivatásos művészekkel alkalomszerűvé tette az új magyar néptánc-koreográfia inspirátora /Molnár István/.

Másrészt ebben az időszakban bontakozott ki és vált napjainkban dominálónak egy új balett- és néptánc-koreográfus nemzedék szerepe, munkássága /Eck Imre, Seregi László, Tóth Sándor, Fodor Antal és kisebb részt Barkóczy Sándor, - illetve Györgyfalvy Katalin, Szigeti Károly, Novák Ferenc, Kricskóvics Antal, Timár Sándor, Simon Antal és Molnár Lajos/. Eközben még és már tevékeny résztvevője a fejlődésünknek az előző és a legújabb nemzedék néhány jeles képviselője is. /Létai Dezső, Vadasi Tibor, Náfrádi László, ill. Foltin Jolán, Stoller Antal, Varga Zoltán/.

6/ E két évtizedes fejlődésben az új és jelentős eredmények szempontjából a hangsúly kb. a hatvanas évek közepétől napjainkig terjedő periódusra esik. A balettművészetben egyfelől ekkor szivódtak fel és lettek jellemzővé a hazai ujitások, - ekkor vált kiegyenlítetté a magyar és a külföldi, a hagyományos és a progresszív kortárs értékek aránya az össznemzeti repertoárban. A néptáncművészetben ez idő alatt játszódott le az új nemzedék szükséges és értékes "honfoglalása", amely nagyméretű serkentőerőt kapott a népművészet hetvenes években kibontakozó reneszánszától. - A balettben a további hazai új bemutatók s az ágazat eredményeinek országos elterjesztése, a decentralizálás folytatása, a nemzetközi kortársvívományok folyamatos, kiegyensúlyozott elsajátítása látszik a legfontosabb feladatnak, - a néptáncművészetben pedig az ujitó kedv serkentése minden hivatásos néptáncegyüttesben, s az elért értékeknek a nagyközönséghez való széleskörű eljuttatása, ezzel az ágazat művészi-közéleti rangjának visszanyerése. Ugyanakkor mindkét táncágazat közös feladata a nemzeti, illetve egyetemes tradíció időtálló alkotásainak megőrzése és változatlan intenzitású kultiválása is.

7/ Az előbbieket abban a tudatban lehet és kell méltányolni, illetve tennivalóként megszívlelni, hogy a magyar művészeti életnek az egész magyar táncművészet a fiatal ágai közé tartozik. Tevékenysége, eredményei - rögzíthetlensége folytán is - jobban az időhöz, az előadóművészethez kötöttek, s maga a táncművészet más közegek, segítőeszközök útján kevésbé terjeszthető, mint a többi ág /illetve itt - transzponáltan - a televízió jelenthet mennyiségi változást/. Továbbá, az előzőkből következően a hazai közönség izlésnevelése a művészi tánc relációjában minden egyéb művészeti ágénál megoldatlanabb /nincs helye az iskolai oktatásban és nincs szakiskolai rendszere sem/.

A tánc esztétikai és kritikai kulturája is jóval fiatalabb, kisebb bázissal és hatókörrel rendelkezik, mint ez más művészeti ágakban Magyarországon kialakult. Mindezzel menthetetlenül visszahat a befogadói kultúra fejlődésére, alakulásának ütemére és ellentmondásaira, valamint a tánc eredményeinek, problémáinak elméleti-esztétikai feldolgozására is.

8/ Ugyanakkor felelősen megállapítható, hogy a táncművészet iránti érdeklődés - annak dinamikus, látványos jellege, de különösképp a korszerű eszmevilágot lereagáló, életérzést kifejező funkciója alapján - világszerte és idehaza is növekedőben van. Hasonlóképp leszögezhető az is, hogy a magyar koreográfia művészi életünk egyik legerőteljesebb, lendületben lévő és külföldön is hatóképes terrénuma, - a művészeti ág tudományos-kritikai tevékenysége, különösen a néptánc kutatás pedig megszületett és nagyot fejlődött. Éppen ezért a magyar koreográfia gyakorlata és elmélete a jelenleginél nagyobb figyelmet, megbecsülést és támogatást érdemel, elért eredményei és továbbfejlődése érdekében.

Budapest, 1977. október

Géza Körtvélyes

NEW TENDENCIES IN CHOREOGRAPHIC ART IN HUNGARY
BETWEEN 1957 AND 1977

Summary

1. In keeping with consolidation beginning in 1957 and with a more advanced stage of social development, creative choreographic activities throughout Hungary began to undergo certain changes. In both national and international context they turned more complex and contradictory as well as more dynamic than before and, at the same time, came closer to realities. The content of choreographic art became more authentic and true to life because it had cast off the subjectivistic-romantic character of the preceding period, yet could preserve all important values acquired in the years following the liberation of the country.

2. Hungarian choreographic art got rid of dogmatic prohibitions dangerously limiting its scope. It could join in the international development of dancing, assimilating a large part of accumulated values, and a wider scope was allowed at home to surviving trends which, though not explicitly socialist yet progressively humanistic, harmonically fitted into our artistic development. The background for the former was the idea of peaceful coexistence, while the latter should be ascribed to the socialist Popular Front policy embodied in art-political documents of 1958.

3. In the works of many ballet and folkdance choreographers the social-socialist commitment had become more pronounced including direct reflections on the problems of both collective and private life. This strengthening was achieved through contradictory development with different intensity in ballet and in folkdance. The advanced, contemporary trend could establish its place in fighting obsolete attitudes, like the romantic-idyllic interpretation or the direct canvassing function of arts, on the one hand, and, on the other, in preserving constructive achievements and values.

This struggle had to be fought both for and against a gammut of tastes suddenly loosening and widening under the impact of a larger artistic assortment, and this fight has not yet come to an end.

4. One of the most important achievements of the two decades studied was the decentralization of the art of dancing in Hungary. The creation of the Ballet Sopianae in 1960 and its activities have had a stimulating impact upon the development of Hungarian choreographic art, and the company has since turned into a stable and firm factor on the Hungarian ballet scene.

The achievements of the Szeged ballet company during the eight years of its existence are also significant, but the lessons of its dissolution should be interpreted as serious warnings to be considered in further decentralization.

5. Ballet and folkdance saw the oeuvre of two greatest masters /Gyula Harangozó in ballet and Miklós Rábai in folkdance/ come to a climax creating progressive traditions for the generations to come. The inspirer of new Hungarian folkdance choreography /István Molnár/ completed his oeuvre in his own company continuing, however, to co-operate with other professional artists.

These were the decades when the role and works of a new generation of ballet and folkdance choreographers came to the fore / Imre Eck, László Seregi, Sándor Tóth, Antal Fodor and to some extent Sándor Barkóczy in ballet, Katalin Györgyfalvay, Károly Szigeti, Ferenc Novák, Antal Kricskovics, Sándor Timár, Antal Simon and Lajos Molnár in folkdance/ in addition to the older and to the youngest generations /incl. Dezső Létai, Tibor Vadasi, László Náfrádi, Jolán Folti, Antal Stoller, Zoltán Varga/.

6. New and important phenomena started to show up in the mid-sixties when the domestic novelties had been assimilated and the proportion of Hungarian and foreign, traditional and progressive values came to an equilibrium in the national dance repertoire. A new generation of

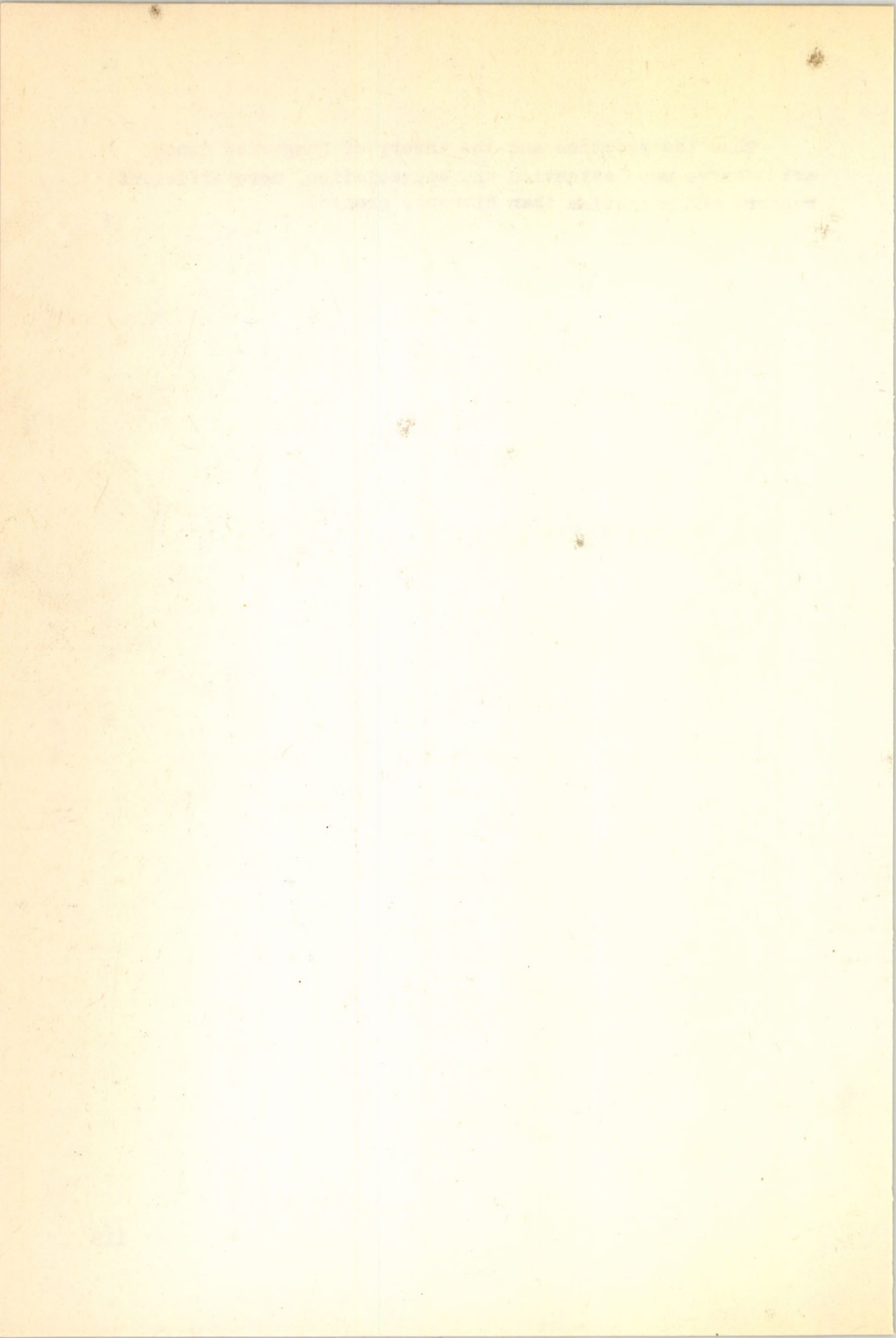
folkdance choreographers, stimulated by the renaissance of the seventies, became established on the stage. - In ballet the most important tasks of the period seem to have been the creation of new Hungarian ballets, the nation-wide diffusion of choreographic values, the continuation of decentralization, the gradual and balanced assimilation of international contemporary achievements. In folkdancing the task was the stimulation of the innovating spirit in every ensemble, increased publicity of the achievements and thereby the reinstatement of the public-artistic rank of the dance. At the same time the common tasks were the preservation and cultivation of the time-proof productions of national and international traditions.

7. The above considerations should be assessed in a spirit realizing that dance belongs to the younger arts in Hungary. The difficulties in publicizing its creations derive from these being bound by time and to performers, i.e. from the difficulty of their dissemination through other media /film etc./. It follows that the education of public tastes in choreography is a greater problem than in other arts /dance is not on the curricula of public education/.

The aesthetic and critical culture of the art of dancing has a narrower scope than the other arts in Hungary. This obviously has its impact on the development and contradictions of audiences as well as on the theoretico-aesthetic assessment of the problems and results of dancing.

8. Interest in dance - owing to its spectacular and dynamic character as well as to its function of expressing contemporary ideas and emotions - has been increasing all over the world and also in Hungary. At the same time it should be realized that choreography is one of the most intensively developing artistic fields exerting considerable influence also abroad. The critico-scientific activities in dancing - mainly in folkdance research - have made great strides forward.

Thus the practice and the theory of Hungarian dance art deserve more attention and appreciation, more efficient support and promotion than hitherto granted.



A TÁNCMŰVÉSZET MULTJÁBÓL

A REFORMKORI MAGYAR TÁNCJÁTÉKRÓL

Kerényi Ferenc

1826-ban, a Tudományos Gyűjtemény c. folyóirat VI. kötetében jelent meg Lassú István A Drámai Költés, és annak Históriája c. tanulmánya. Mint történeti és rendszertani kísérlet korántsem az első, az egyetlen vagy a legjobb a maga nemében. Kitűnik viszont a hasonló írások sorából fogalmi tisztázottságával. A szomorújáték és a vigjáték mellett elkülöníti a nézőjáték típusát és ennek háromféle értelmezését adja. A "szinpadai előadás", a "szinpadra irt mű" mellett a nézőjátékot szűkebben véve "közép neme a drámának" értelemben használja, s három alfaját különbözteti meg. Az "elmondó vagy beszédes", az "énekes" és a "néző-táncos" színjátéktípust, azaz a táncjátékot.^{1/}

Az esztétikai befogadás kísérlete már lezajlott fejlődést rögzít, amely két ágon fut párhuzamosan: az arlekináda magyarítása és az életképszerű táncbábrázolás útján. Mindkét esetben természetes, hogy a megkésetten jelentkező táncjáték más színjátéktípusok bevált hagyományait követi. Az arlekináda alakváltozása a vigjáték-magyarításokat, az életképpé egységsülő divertissement-sorozat pedig az énekesjátékot pótló quodlibetek gyakorlatát idézi. De ugyanigy hatáselemeket kölcsönöznek a többi, sikeres színjátéktípusból is. E szükség-szerű "nyitottság" oka nemcsak az, hogy a nézők már kialakult reflexeire építi a mozzulatokban folyamatos cselekmény befogadását, hanem a tárgyi és a személyi adottságok színvonala is ezt követeli meg. A táncmester még a városokban szereplő nagyobb szintársulatoknál is csupán mellékesen látja el ezt a funkciót színészi vagy akár énekesi feladatai mellett. A diszletek és jelmezek, a zeneművek partitúrái nem egy-egy előadás-hoz, hanem jószerével egy-egy színjátéktípushoz használatosak a vándorszínészet gyakorlatában és hasonló korban, színhelyen játszódó cselekmény esetén újból szinpadra kerülnek. A táncjáték célja és funkciója világos.

A nemzetközi formakincsű balett megértése, követése nem kötődik nyelvi közeghez, s így - az énekesjátékhoz hasonlóan - alkalmas része lehet olyan szórakoztató műsornak, amely a prózadrámáknál tágabb közönségkörre /idegennyelvű városi polgárság, nemzetiségi területek/ terjed ki, híveket toborozva a fiatal magyar színházművészetnek.

A továbbiakban - a létrejövő magyar táncjáték említett két párhuzamos fejlődésvonalán haladva - ezt a "nyitottságot" vizsgáljuk; azokat a hatásokat és kapcsolatokat, amelyek a táncjátékot a műsor régebbi hagyományú színjáték típusaihoz kötik.

Arlekinádák

Jelenlegi adataink szerint arlekinádát először Debrecenben játszottak, 1805. szeptember 12-én, A boszorkányok tántza a Szent Gellért hegyén vagy Pirot, a nevetséges kukta címen. A darab Reinwart Károly balettmester munkája. A produkció újszerűségére utal, hogy a ránkmaradt szinlap ^{2/} csendre inti az előadás közönségét a jobb követhetőség kedvéért. A három felvonásos "némajáték" cselekményét - a későbbi visszautalások céljával - egészében idézzük:

"A Játéknak, és az előforduló változásoknak rövid leírása.

1-ső felvonás. Kósziklás hely, a hol az eltévelyedett Arlekin némmel tsalogató lángotskák kíséretet. - Egy kósziklából két Tündér Aszszonyok jönnek ki, és Arlekin oltalmok alá vészik. Ezekutánn jön egy Babonás, a ki meglátvánn az aluvó Arlekin, megszánja, és azért két Furiát küld szolgálatjára. Ezután változik a Szin Várossá; az ügyetlen Pirot a piartzról haza érkezik, és tett költsége iránt magával számot vet; ide érkezik Arlekin is. Ezeknek nevetséges jelenések után Pantalon szobájává változik a Szin, mellyben egy láda, és egy nagy tükör vagyon. Arlekin midön megszorul, a ládába rejti magát, végre a tükrönn keresztül szökik midönn Pirot kergetné; ez ezt látvánn, ő is utánna akarna szökni: de azon szempillantásbann Aszszony személlyé változik. - Ennekutánna ismét a Város piartzára változik a Szin; Pantalon és Pirot

kergetik Arlekint, meglövik, zsákba dugják, mellyből midönn kivennék, mint Furia úgy áll előttök; és amazokat elkergetvénn, végződik az első Felvonás.

2dik Felvonás. Szoba a Pantalon házánál, mellybe Arlekin a kedvesével egygyütt elrejtik magokat Pantalon elöl; a ki is Pirottal bélép, s minekutánna az elébbenieket nem találná, Pirotot az író asztalhoz ülteti, melly kalodává változik, a kanapé pedig tyúk ketretztzé.- Azután a Szin szabad vidéket mutat. Itt Arlekin siránkozik elvesztett kedvese után; ekkor egy vén Aszszony jelenik meg; az Arlekinetté változik, ezenn Arlekin igen megörül; erre megjelenik Pirot, a ki Arlekint agyon akarja ütni, de ez a levegőbe repül, ezenn Arlekinet igen megszorodik, és siránkozik; ezalatt Arlekin visszajön, és kedvesét vigasztalja, mellyet észre vévén Pirot, előszóllítja a Gazdáját több Paraszt Legényekkel egygyütt; ezeket Arlekin bálvánnyá változtatja; de a Tündér ismét feloldozza őket és Pantalont kényszeríti, hogy a Leányát adja Arlekinnek; melly minekutánna megtörténne: mindnyájann örömmel távoznak el.

3dik Felvonás. A Város piartza; az Utszákban mindenféle Maszkarák mennek a Szinenn keresztül; továbbá változik a Szin Bálházzá; itt igen kivilágosított nagy Palota fordul elő, mellybenn a vendégek némelly mesterséges Tántzokat eljárván: végződik az egész Játék."

Az idézett cselekményvázlatból jól kivehető, hogy maga a némajátékkal bemutatott eseménysor tulajdonképpen csak két felvonásra elegendő, a táncos lezárás /divertissement-sorozat/ veszi igénybe a harmadikat: az első magyarországi arlekináda a kettős fejlődésvonal közös kezdőpontján áll. Az I-II. felvonás mutat irányt az arlekináda jövőbeli útjának, amikor is a némajátékkal bemutatott cselekmény nyugvópontjain zárt táncok szerepelnek ^{3/}, míg a III. felvonás az életképszerű szerkesztés jó példája: csak a helyszin laza kerete fogja egybe a táncok füzérét. A debreceni szinlap számos kérdést vet fel. Minthogy Pantalon a szinlap szerint "gazdag Uzsorás", az I. és a III. felvonásban pedig várospiac szerepel, jogos lenne a feltételezés, hogy mindez Debrecenre, az előadás színhelyére

utal. Az arlekináda magyarítását azonban semmi sem bizonyítja. A commedia dell' artétól örökölt kötött típusfigurák /Pantalon, Arlekin, Arlekinet, Pirot/ mellett a bécsi népszínpad közvetlen hatását mutatja a nevek másik rétege: Braxantonobilius, babonás; Auerhan és Purtzel, fúriák. Nincs utalás a színlapon a cimben szereplő és magyarországi színhelyet feltételező boszorkányhiedelemre sem.

Már A boszorkányok tántza ... is mutatja a formáját kereső, alakuló, új színjátéktípus, a táncjáték szükségszerű "nyitottságát", meghatározottságát. E hatások első rétege még a közvetítő bécsi népszínpadé, a varázsoperától /Zauberoper/ és az azt véglegesen fonákjára fordító tündérbohózatától /Zauberposse/ származik. Megnyilvánul pedig a természetfölötti szereplők jelenlétében, annak minden cselekményes és szcenikai következményével. A debreceni társulat nem is tudta másként előadni a színpadi gépezetben és jelmezben szokatlanabb igényű arlekinádát, mint a Tótmegyerről érkezett, a Károlyi-család hajdani magánszínházából származó ajándék segítségével. Onnan kapott a társulat repülőszerkezetet a II. felvonáshoz /"Flug Werk von Holtz"/, az elsőt a magyar hivatásos színészet színpadán, de talán a város és a szoba díszlete sem az addig használt készletből, hanem az újból származik. /Nyitott szcenikai kérdés viszont, hogy mit és hogyan használhatott fel a társulat a debreceni Fejér Ló fogadó udvarán álló kocsiszinből átalakított alkalmi játékszínen./ A jelmezek sajátosabb része szintén a Károlyi-ajándékból való:

"... 31. Arlekinnek való Rékli és Nadrág

... 45. Pironak való egész rendbéli köntös, úgymint rékli, bugyogó és fejér kalap" ^{4/}

Az első arlekináda magyarítása, azaz hazai elemekkel való feltöltése tehát csak igen szűk keretek között történhetett: nevezetesen a többi szereplő jelmezében és az előadó színészek személyében. Minthogy táncosokat a korai magyar vándorszínészet nem foglalkoztatott, Reinwart a vigjátéki gyakorlat szerint osztott szerepet.

A debreceni jelmeztárból az "Arlekinnek való nadrág és rékli" a társulattal együtt eljutott Pest-Budára ^{5/}, de itt

arlekináda előadásáról csak 1811. január 13-án hallunk először /Pierot cimen/, olasz pantomimus betanításában. Déryné megörökitette a betanulás néhány fontos mozzanatát. A maestro megérkeztéig a magyar társulatnak sem szöveggönyve, sem partitúrája nem volt a táncjáték előadásához. A betanító a színészek közül nem szerepkör szerint, hanem a mimikai és a mozgási adottságok alapján válogatott szereplőket. A színészeknek elsősorban a kifelé fordított lábfej és az elemi spicotechnika elsajátítása okozott gondot. Déryné saját Columбина-jelmezt is megörökitette: "Csupa széles atlasz pántlikákból készültek a mindenféle kockák a Harlequinád-öltönyhöz; azután csak úgy repült a sok szépszinű szalag rajtam." ^{6/}

Bayer József 1811 és 1815 között 10 némajáték 23 pesti és 2 székesfehérvári előadásáról tud. ^{7/} Szinlap azonban mindössze két darabról maradt. A Zsidó lakodalom /szinlapja van 1812. április 23-ról és szeptember 17-ről/ esetében az életképszerű szerkesztés jól látható a szereplők névsorából. A jegyespár, a két örömszülő, a rabbi és az öt férfiből, három nőből álló násznép, tehát a szertartás résztvevői mellett "Két udvari bolond" segített /valószínűleg groteszk divertissement-nal/ a hangulat és a látvány fokozásában. A címek alapján hasonló, életképszerű szerkesztésű lehetett a Czigányok tanyája és talán - a divertissement-ok egyszerűsége miatt - a közelebről nem ismert Nemzeti Balet is. A Déryné naplójában említett Pierot mellett viszont /hasonlóan csak a címekből következtetve/ valószínűleg cselekményes volt a Don Juan ^{8/}, a Béna borbély, a Szerlemféléltők, a Tündér Rózsa és a Bayernél nem szereplő, az 1812. május 27-i szinlapon említett A szénégető és a mólnár vagy: Mellyik hivebb a férj é, vagy az asszony? Ezek mögött vigjátéki vagy énekesjátéki előképet sejtethünk.

A táncjátékok nyitottsága

Az 1820-as évek fejlődéséről kevesebb adatunk van. A kisebb társulatok változatlanul a divertissement-ok számának növelésével kísérleteztek. Ezek elsősorban verbunkos férfiszólók. A cselekményes táncjáték továbbfejlődése természetesen csak

azokban a városokban volt lehetséges, ahol a megyei és városi szinpártolás évekre helyben tartott egy-egy nagyobb létszámú, vegyes műsorprofilúvá erősödött társulatot. Az évtized végére mindenesetre készen áll a cselekményes táncjáték sémája, amely az énekesjáték mintájára jött létre. /Lassú István méltán helyezi egymás mellé az "énekes"- és a "tántzos"-nézőjátékot./ Láng Lajos Az álmos fonó lányok c., "néma jelenésekből rakott /pantomímia/ magyar balett"-je /két felvonásban/ már ezt a fejlődési fokot mutatja. Némajátékkal bonyolított cselekményét a jelenetek és a felvonások végén táncok zárják, majdnem azon a módon, ahogyan a prózaszöveget koronázzák áriák, együttesek és kórusok az énekesjátékok előadásain. Az álmos fonó lányokról először 1821-ben Szombathelyen hallunk. Utóbb országosan elterjedt és például 1830-ban Debrecen, Miskolc, Sárospatak, Sátoraljaújhely, Eger, Ungvár és Rozsnyó szinpadain játszották. Ekkori betétjei a magyar táncok túlsúlyát mutatják: szóló és kettős magyar, gyermekszóló, hármás, két "mesterséges szóló" és egy, fináléként felhasznált "ötös magyar" található közöttük. Mindenesetre új vivmány, hogy bár a betétek mennyisége ingadozhat a táncosok létszámától, és tudásától függően, az alkalmi szerkesztésű táncjátékok helyébe most szilárdabb felépítésű, éveken át játszott darabok lépnek.

Hasonló pályát futott be a töredékesen már zenei anyagában is ismert, Farkas József készítette táncjáték, A véletlen vőlegény, Fray Károly zenei kompilációjára ^{9/}. A darab Kassán keletkezett /partitúra-töredéke is ott maradt fenn/, 1829-ben már Pesten játszották, 1830-ban minden bizonnyal Máramaros-sziget, Kolozsvár és Debrecen játékszinén is megfordult, hogy azután felújítsák Budán, a Várszínházban, 1834. január 13-án. /Itt két előadást ért meg./ Hasonlóan cselekményes és nem arlekináda-vonásokat mutat a Heinisch József zenéjére készített, Szöllősy Lajostól koreografált kétfelvonásos táncjáték, A haramiabanda. Ennek már teljesebb cselekményét és komplett zenei anyagát is ismerjük ^{10/}.

Mint hogy e két utóbbi darab részletesebben is tanulmányozható, a táncjáték "nyitottsága" rajtuk minden szempontból lemérhető. A baletteket kísérő zene mindig vegyes, a zeneszerző

munkája inkább szerkesztés, hangszerelés, mint tényleges komponálás. /Olykor ezt a munkát maga a táncmester végzi el, mint Budán Kaczér Ferenc./ A véletlen vőlegény Fray szerkesztette partitúrájában németes szinpadi közhelyzene váltakozik Lavottát idéző markáns verbunkosképletekkel, de találunk polkát és olaszos operamelódiát is. /A vezérkönyv töredékes volta akadályozza meg a pontosabb hatáskutatást./

Hasonlóképpen egyes zeneiséget elemez ki, már a mesterségbeli tudás magasabb fokán, Szenthegyi István A haramiabanda Heinischtől származó partitúrájából. A nyitány bécsi és olasz vigoperai hangulatot kelt Mozartot idéző főtémájával; a pantomimrészeket általában operai közhelymuzsika kíséri, míg a zárt táncok a verbunkos stílusának egyértelmű túlsúlyát mutatják. Mindez a zenei egyveleg jó ízlésről, nagy hangszerelő gyakorlatról árulkodó hangzásképben festhette alá az előadást.

A véletlen vőlegény cselekménye nem állítható helyre egyértelmű biztonsággal. B. Egey Klárának igaza lehet, amikor vigjátéki mozzanatokot következtet ki a szinlapról és a Honművész kritikájából. Elemzéséhez hozzáfűzhetjük, hogy az egyik komikus epizódfigura, Lákostói Timotheus jegyző családneve konkrét műre, August Kotzebue nagysikerű és sokat játszott Nagy zürzavar /Der Wirrwarr/c. vigjátékára utal, amely 1804 óta szerepelt a magyar társulatok műsorán. Csicsó Péter kocsmáros szintén készen kapott, kölcsönzött figura: Balog István Angyal Bandi c. szinművének epizódszereplője ^{11/}.

Az ismert cselekményű A haramiabanda esetében a hatáskutatás szélesebb körben végezhető el. A két szakaszban előadott táncjáték egy nemes kisasszony viszontagságairól szól, aki zsványok fogságába kerül, majd vadászok szabadítják ki, míg végül azé lehet, akit szeret ^{12/}. A cselekmény mozzanatai számos reformkori szindarabból és több színjátéktípusból ismertek. Maga a történet a vitézi játékok rablótematikájának kedvelt fordulataiból áll. A figurák között sincsen új: zsványkapitány, érzékeny öreg, oláh paraszt, komikus iskolamester stb. már szerepelt a legkülönbözőbb típusok előadásain és valószínűleg jellemük is a meglévő készletből került ki. A színterek és a megjelenítésükhöz használt díszletek ugyancsak többször láttak.

Három esetben - a zsványtanyán, az oláhok fonójában és a lakodalom jelenetében - erősen érződik az életképszerű szerkesztés, mindegyik viszonylag zárt egész, a fonókép pedig a cselekmény csonkulása nélkül akár el is maradhatna. Néhány esetben - a teljes felsorolás igénye nélkül - megint bizonyítható a pontos forrás, ahonnan a jelenet, a figura vagy a díszlet származik.

Budán két és fél hónappal a táncjáték előtt mutatták be /1833. december 8-án/ Weissenthum-Telepy A szebeni erdő c. melodramáját, amelyben jóságos-együgyű oláh parasztok szerepelnek, akik többek között táncsal is kedveskednek vendégeiknek. Zsványtanyát /várrom rejtekében/ már 1833. augusztus 23-án láthatott a budai közönség Telepy György darabjában, A hankóczi pusztavárban. Hasonló betyárjelenet színteréül bakonyi csárda is szolgált már Kovács Pál Zsvány című vígjátékában, amelynek bemutatója 1833. december 29-én volt. A lakodalmi jelenet mintái hasonlóképpen igen messzire nyúlnak térben és időben. 1812-ből, a pesti műsorról szólva korábban említettük az egzotikumával ható, Zsidó lakodalom c. táncos életképet. A mostanihoz hasonlóan, rablótéma keretében a jelenet már 1817-ben megvolt, Wándza Mihály Zöld Marci c., Nagyváradon nyomtatásban is megjelent darabjában. /És hogy távolabbra ne tekintsünk, A véletlen vőlegény is lakodalmi képpel végződött^{17/}.

A haramiabanda partitúrájába bejegyezve a cselekmény bizonyos pantomimos mozgáselemei is olvashatók; ez lehetőséget ad néhány esetben a gesztustár rekonstrukciójára. Összehasonlításként Balog István vándorigazgató hagyatékának egyik füzetét használjuk, amelyben 6 "Tablókhöz való gruppék" cím alatt egybeírta az életképek előadásához szükséges plasztikus-artistikus mozdulatokat^{14/}. Ime, az azonosítható gesztusok listája, A haramiabanda cselekményének sorrendjében:

"Ilka mély gondolatokba esik.
Sirni kezd. Kéri /a strázsát/,
hogy szökjön el vele."

"Ég felé tekint a leány."

A táncjáték cselekményét tekintve, bizonyára sor került még - a női főszereplőnél maradva - a következő lelkiállapotok pantomimikus kifejezésére is /ismét Balog gesztuskészletét idézzük/:

"VI. Harag: ráncbaszedett homlok, szem félrehuzatik, kézzel testtel elfordulni a harag tárgyától"

"VII. Irtózkodás: ábrázat elfordulva a tárgytól, kiterjesztett kezekkel pedig arra mutatván."

"IV. Örvendezés: mosolygó ábrázat, egyik kéz az öröm tárgyat mutatja, lábak mint szobor."

A véletlen vőlegény és a Haramiabanda a magyar táncjáték fejlődésének fontos láncszeme. Igaz, hogy quodlibetet idéző zenéjük, több helyről egybeszerkesztett cselekményük, a színházi készletből kiválasztott scenikai keretük, a prózaelőadásokról kölcsönzött szereplőgárdájuk volt - viszont bennük /az énekesjáték szerkezeti sémáját követve/ határozott szerkezet alakult ki, melyben nemcsak a pantomim és a zárt táncbetét különült el egymástól, de ezt egyre inkább zenedramaturgiai megoldások is erősítették. Amíg a pantomimot közhelyzene kísérte, a táncbetétekben diadalmasan hódított teret a verbunkos, minden hozzá fűződött illúziójával.

... "V. Sirás. Leeresztett fő,

egy kéz könnyeket fog fel.
Lábak mint szobor.

III. Kérés: féltérden,
majdnem siró ábrázat, ki-
terjesztett egy kéz, másik
a szíven."

"II. Felfohászokodás: ég fe-
lé terjesztett kezekkel,
szemekkel, a lábak, mint
többnyire a szobroknál."

Az arlekinádák reneszánsza

Az 1830-as években mégsem elsősorban az említett táncjátékokhoz hasonló bemutatók követték egymást a budai Várszínház műsorán, hanem ellenkezőleg: az arlekináda reneszánsza következett. A jelenségnek több oka volt. A táncjáték "nyitottsága" mindig a legnépszerűbb színjátéktípusok felé irányult. Korábban a vigjátéktól és az énekesjátéktól, míg az 1830-as években főként a tündérbohózáttól vett át hatásokat. Olyan időszakban tehát, amikor a prózáműsorban a francia romantika hódít mindinkább teret, az opera-repertoáron pedig egyértelmű az olasz dalművek fölénye /Rossini helyét akkor veszi át Bellini/, a szórakoztató típusok egy részében /tündérbohózat, arlekináda/ megerősödik a bécsi színpadok befolyása. Ugy is mondhatjuk: ezek a színjátéktípusok a magyarországi német színművészek utolsó ütőkártyái a magyarosodó közönség megtartására. Az okok között említendő továbbá, hogy a Várszínházban játszó és Pest vármegye pártolta együttes egyik igazgatója, Döbrentei Gábor - a szórakoztató színházpolitika jegyében - erőteljesen fejleszteni óhajtotta a balettműsort; ehhez viszont Bécsből hozatott táncosnőket. Wirdisch Katalin és a Mayer-nővérek jelenléte, képzettsége azonban sokban meghatározta a műsorfejlesztés irányát és minden bizonnyal korlátozta a verbunkos színpadi stilizálásával kísérletező táncmesterek, jelesül Szöllősy Lajos tevékenységét. Kaczér /Katzer/ Ferenc "pozsonyi és soproni táncmester" szerződötetése ugyanebbe az irányba hatott ^{15/}.

Az arlekináda előretörése részleteiben is tanulmányozható. Átmeneti vonásokat mutat az Asszonyesztrenga, Farkas Józsefnek, a híres verbunkostáncosnak koreográfiájával. /Bemutatója 1834. június 1-én volt, több előadást nem is ért meg./ A darab az említett szerkezeti sémára épül, műfaji megnevezése tehát pontos a színpadon: "némajáték tánczokkal". Cselekménye azonban nem más, mint Weisse-Simai Házi orvosság c. vigjátéka, amely 1793 óta aratott folyamatosan sikert a magyar színpadokon. A bécsi mintára alkotott koreográfia

újdonsága a prózadrámához képest a génuszok és manók felléptetése, valamint a házastársi konfliktus elsimitására szinpadra idézett "Asturia, a békesség védangyala". 1834-ben és 1835-ben azután sorozatban kerültek műsorra az arlekinádák:^{16/}

- | | | |
|---|-----------------------------------|---------------------------|
| - <u>Arlekin élete, halála és feltámadása</u> | La Fortune-Lewin-Kaczér | 1834. V. 4.
/6 ea./ |
| - <u>Bűbájos fegyver</u> | Riotte-Pentzel-Kaczér | 1834. VII. 29.
/4 ea./ |
| - <u>Pervonte a lámpás-szigeten</u> | Kotzebue-Ellinger-Campilli-Kaczér | 1834. IX. 29.
/1 ea./ |
| - <u>A szürke törpe a bűvös hegyekben, vagy Arlekin mint garaboncsás diák</u> | Horschelt-Kaczér | 1834. X. 26.
/4 ea./ |
| - <u>Bájrózsa</u> | Faistenberger-Occioni-Kaczér | 1835. I. 6.
/7 ea./ |

A társulat balettmestere minden esetben idegen koreográfiát alkalmazott a várszínházi együttes lehetőségeihez. A nyolc hónap leforgása alatt bemutatott öt arlekináda számos közös vonást mutat. A boszorkányok tántza ... debreceni bemutatója óta eltelt 30 esztendőben a cselekmény sémája igen keveset változott. Ismétlődő mozzanataikat B. Egey Klára találóan foglalta össze: "Az apa Pantalon /aki általában mesterember és legtöbbször zsupori/ féltve őrzött, gyönyörű leányát, Columbiát gazdag embernek szánja. Jön is a csúnya, komikus gazdag kérő, a lányt azonban szíve az ügyes, fiatal Arlekinhez vonzza. Szerelmüket titkolják, de amikor férjhez akarják kényszeríteni a leányt, akkor Arlekin elszökteti őt. A szökést felfedező apa és kérő, a szemfüles inas, Pierrot segítségével hamarosan nyomukra jutnak. A szerelmesek rengeteg csodálatos viszontagságon mennek át, míg végül egymásé lesznek."^{17/} A némajátékkal bonyolított cselekmény nyugvópontjain zárt táncokat járnak el.

A cselekmény váza elsősorban az 1789-ben Bordeaux-ban színrevitt A rosszul őrzött lány című balettel mutat rokonságot, de több színjátéktípusával is megegyezik anélkül, hogy sajátos jellemvonásait és eszköztárát - az 1805-ös arlekinádához viszonyítva is - elveszítette volna. Figurái jóval egyszerűbbek, mint a vígjátékban, ahonnan a leányőrzés, a zsugoriság, az érdekházasság újabb és újabb rokonmotívumait vehette. Pantalon változatos foglalkozást űzhet; vizsgált darabjainkban kádár /Arlekin élete/, olasz szobrász /Bübájos fegyver/, gyógyszerárus /Szürke törpe/, halász /Bájrózsa/. Híján van azonban azoknak a lappangó jó tulajdonságoknak, amelyeket a kispolgár alakjában Raimund és Nestroy a bécsi tündérbohózatban feltételez és ábrázol. A foglalkozás adja meg Arlekin udvarlási lehetőségét: ugyanazon szakma legényének álruháját ölti magára. Pantalon jelleme nem fejlődik, s végül nem a felülkerekedő atyai szeretet vagy megértés segíti házassághoz a fiatalokat, hanem a természetfölötti szereplők külső kényszerítő ereje. Minthogy a négy főszereplő - az elnevezésben is - adott, a vígjátékokból kölcsönzött komikus epizódfigurák jelentik a magyarítás lehetőségét. Ők azok a gazdag és ellenszenves kérők, akiket Pantalon támogat. A figura lehet értelmiségi, mint Kurtalábi képiró /Bájrózsa/ vagy külföldieskedő, mint Bibi gavallér az Arlekin életében és Chemisette Chevalier a Bübájos fegyverben. Mindkét típusnak óriási játékhagyománya van. Telepy György például, a társulat másodkomikusa és színpadi mesterembere egyidőben játssza Szélházyt Kisfaludy Károly A kérők c. vígjátékában és Chemisette Chevalier-t.

Ettől a sémától csak a Pervonte tér el Kinában játszódó, keleti kolorittal diszitett cselekményével, valamint a teljességgel magyarított Kaczér-egyfelvonásos, a Zűrzavar a vargaműhelyben, amelyre még visszatérünk.

A tündérbohózat befolyása nemcsak a természetfölötti szereplők felléptetésében nyilvánul meg, hanem gyakran már a cím megválasztásában is. A Szürke törpe címváltozata Arlekin mint garabonczás diák, mintegy emlékeztetésül az akkori legnagyobb tündérbohózati sikerre, Munkácsy János két hónappal korábban

bemutatott Garabonczás diákjára. Kaczér Zürzavar a vargaműhelyben c. egyfelvonásos táncjátéka Kotzebue korábban említett Nagy zürzavar c. vigjátékára utal, s benne Pantalon Lábszij-nak hívják, mint Nestroy híres Lumpáci vagabundusában a vargát. /A tündérbohózat bemutatója 1834. április 18-án volt Budán./

Színpadtechnika

A tündérbohózatban és az arlekinadában egyaránt hatásosan kellett felléptetni és leléptetni a természetfölötti szereplőket. Erre a célra szolgált a stilizált, igen látványos jelmez és a színpad gépezet fokozott működtetése, a zsinórpádlásról mozgatott repülőszervezetek, illetve a süllyesztők gyakori alkalmazása, míg a darabot minden esetben görögtüzes élőkép zárta. Pontos szerep jutott bizonyos kellékeknek is: ilyen a címadó Bájrózsa, a bűvös öv a Pervontéban, a varázspálca a Szürke törpében. Az arlekinadák szükséglete azonban felül is múlta a tündérbohózatok igényeit. Arlekin üldözésének jeleneiben nagyszámú jelmezre volt szükség a gyors átöltözésekhez, a sűrített némajátéki cselekmény pedig több és gyorsabb trükköt kívánt meg a színpad gépezetektől, mint korábban.

A technikai megvalósítás részleteibe a Bájrózsa kapcsán pillanthatunk be. Ebben is a "csodák" egész sora történik meg: a sziklából folyóba lőkött Arlekin megmenekül, a tündér a szerelmese számára egy bokorból fellegekocsit varázsol, Columbina elsüllyed az üldözők elől, Arlekin szitává lövik, a darabjaira hullt testet összerakják és az feléled, a tündér templomot emel a szerelmese egybekeléséhez stb. Mint látható, a "csodák" mennyisége és jellege nem sokat változott az 1805-ös debreceni színlap adataihoz képest. Némileg javult azonban az előírások technikai kivitelezése. A tündér ismételt megjelenéséhez és a "csodák"-hoz nem kevesebb, mint 12 diszletelemre, kellékre vagy szervezetre volt szüksége Telepy György diszlettervezőnek: ^{18/}

"1. Egy nagy tengeri csigakocsi felhőben - vastag papiros, vászon és deszkából.

2. Egy nyugvó ágy kerekeken, mely kétfelé szakad - deszkából.
3. Egy csillaggá változó nagy szikla /öcska állapotban megvolt/, zsinórokkal ellátni s használható állapotba kellett hozni.
4. Egy nagy repülő kocsi felhőkben, nyolc emberre, deszkából, vászonnal borítva - elváltozik foghásszá.
5. Egy nagy hal, melynek feje mozog, benne egy ember elférjen, vas drótokból nyílóra - deszka, vastag papendekli s azon felül vászonnal borítva.
6. Egy ablak, engedő vas sarkokkal - Arlekinnek beugrani.
7. Egy arcrajz, mely négyszer változik: előbb Arlekin, azután Langbeint, Pirotot, végre Pantalont ábrázolja - vászonra.
8. Egy lajtorja, mely mindig összébbrakad és összerakható - deszkából.
9. Arlekin életnagyságban, papirosból drótra kasirozva, hat részre szakadó és ismét összerakható - vászonnal borítva.
10. Egy nagy kőszikla, melyben Arlekin elváltozik és széthull /ez régi rossz állapotban lévén, újjá festetett és kitoldatott/ - deszka és vastag fenyőfából, vászonnal borítva.
11. Egy más nagy kőszikla, egészen új gépelyekkel, deszkából, vászonnal borítva és részekre osztva, melyben Arlekin újra megelevenedik.
12. Egy nagy virágkosár a végső diszitményhez."

A 3. és 10. szám alatt szereplő sziklák valamelyik tündérbohózat készletéből származtak; valószínűleg a Havasi rémkirály /Raimund-Telepy/ c. tündérbohózat előadásáról maradtak fenn, esetleg használták már őket a Szürke törpe c. korábbi arlekinadánál is. Telepy tehát ezúttal is megpróbált a diszletraktár készleteiből gazdálkodni, de a szinpadí masinéria fejlesztésére is rákényszerült:

- "13. A negyedik szám alatt jegyzett repülőkocsihoz egy második belső repülő gépely, két személyre alkalmazva felhőben - deszka, vászonnal báritva.
14. A hetedik szám alatt jelzett arcrajzhoz egy fenyőfa, melyre az arcrajzot felalkalmaztatni lehessen, hozzátartozó műszereivel - deszkából és ehhez egy felülírás papendekliből.

15. A repülőknék eddigi kötelei nagy tehernek életveszély nélkül nem felelhetvén meg, a nagy repülő gépelyhez vasdrótból 8 kötés vezetett, mindenik 4 öl hosszú.
16. és 17. A repítő felső erőművek hasonlóan csak két emberrel lévén eddig a játékszinen számítva, rossz és gyenge voltak miatt egészen megújítottak és vasmunkával megerősítették."

Az anyag és a lakatos szakmunka, amellyel a szinpadtechnikai berendezéseket megerősítették, 49 váltóforint 9 krajcárba került. A beruházás azonban nem vezett kárba. Az új szerkezetek a Buda város tulajdonában lévő Várszínház állagát javították, s így költségeik is a város pénztárát terheltek. A későbbi bemutatók sorában pedig nem egy található, ahol a diszletelemek - némi módosítással újbóli felhasználásra kerülhettek. A "bűvös sziklák" például játszhattak Telepy Borsszem Jankó és Hopp-Fáncsy Aranykirály c. tündérbohózataiban.

/Budai bemutatójuk: 1835. február 6., 1836. május 17./

Kísérletek a táncjátékok terén

Az arlekináda térhódítása visszaszorította a zárt táncjelenetekben a magyar tánc, a verbunkos részarányát. Az öt arlekinádában -a zárótablókat nem számítva - összesen 26 táncot irtak elő. Magyar tánc csak a Pervonte nagy quodlibetjében, az Arlekin élete egyik kettősében szerepel. "Ideális tánc", azaz eszményi-romantikus balett-divertissement /a Bécsből jött táncosnők tudásának bemutatására/ hat volt. Megnőtt a nemzeti karaktertáncok száma: lengyel, tiroli, kozák, kínai, angol stb. Ezzel kialakult egy olyan divertissement-készlet /ideértve a groteszk karaktertáncokat is/, amelyek nemcsak a későbbi arlekinádákban ismétlődhetnek, s nem csupán tündérbohózatokban és más zenés szinjátéktípusokban szerepelhettek, hanem prózai előadások élénkítésére is szolgálhattak. Pest vármegye 1837. április 6-án írta össze játékszini könyvtárát már az új intézmény, a Pesti Magyar Színház számára. Itt a teljes partitúrák mellett /Bájrózsa, Szürke törpe, Zürzavar a vargaműhelyben/ ismét felbukkan A szebeni erdőből és

A haramiabandából ismert olántánc, de van villitánc és egy közelebről meg nem határozott "Tántz Muzsika" is.^{19/}

Kaczér, akinek képzettsége és gyakorlata az eszményi balett, a groteszk és a karaktertáncok terén érvényesült első-sorban /utóbbiakat tanította a színházi tánciskolában/, megpróbálkozott az arlekináda teljes magyarításával is. Így jött létre a már többször említett Zürzavar a vargaműhelyben c. egyfelvonásos "vig néma táncjáték" Seydnitz és mások zenéjére. A vállalkozás nem aratott sikert, az 1834. augusztus 10-i bemutatót csak egy további előadás követte, november 23-án. Kaczér elhagyta a természetfölötti szereplőket és a társadalmi különbségek gátolta szerelmi konfliktusra egyszerűsítette az arlekinádat. Pantalón ezúttal Lábszij varga, akihez Rózsavölgyi gróf áll be vargalegény képében. Az üldözés elmarad - hiányzik Pierrot és a másik, az apától pártfogolt kérő is -, a természetfölötti szereplők helyett pedig a gróf által aláírt házassági szerződés hozza a boldog végkifejletet. A librettó minden lapossága ellenére jól példázza az 1830-as évek liberálisizmusának szellemét, amikor különböző társadalmi osztályok és rétegek szereplőit együtt lépteti fel a színpadon; a konfliktus azonban nem osztályhelyzetükből fakad, hanem erkölcsi mértékrendszerük különbségeiből. Kaczér nem volt bőkezű a táncbetétekben, s jól érződik bizonytalansága, hogy a kortárs és magyar környezetbe helyezett cselekményhez megfelelő táncokat találjon. A varga háznépe "8-as társasági tánc"-ot jár el - valószínűleg egyikét a megszaporodó magyar társastáncokisérleteknek. Érdekesebb lehetett az allegorikus kettős, "melly az öreg és ifjú kort személyesíti" - s végül a tánckar előadásában egy teljességgel oda nem illő, sállal mint kellékkal előadott galopp zárta az előadást.

A társulat másik táncmestere, Szöllősy Lajos A haramiabanda után két kísérletet tett az életképszerű szerkesztésű táncjáték terén. 1834. augusztus 25-én mutatták be a három előadást megért Nagyidai lakodalom c. egyfelvonásosát, míg 1835. február 23-án adták /egyszer/ elő Az elrablott hölgy c. táncjátékot.^{20/} A cigánylakodalom tömegverekedésig éledező szerelmi háromszög-történetében a fogadóban tartózkodó Zápolya

gróf tesz igazságot, jellemző módon poroszlókkal és ajándékokkal. Újabb példája ez a verbunkoshoz fűződő és nemcsak szinpadi, hanem társadalmi illuzióknak is. A lakodalmi jelenet és a fogadói helyszín visszatér Az elrablott hölgyben is, betyárok leányrablásával motiválva, sokban A haramiabandára, Szóllósy korábbi koreográfiájára emlékeztető módon. A szereplők neve ismét irodalmi eredetű. A címszereplő menyasszonyt Lorányi Etelkának hívják. Családneve Kisfaludy Károly Három egyszerre c. vígjátékából való, amelynek budai bemutatója 1833. november 10-én volt, míg a divatossá lett utónév eredetileg Dugonics András hasonló című regényéből származott.^{21/} A teljesség kedvéért megjegyezzük, hogy Kaczér is megpróbálkozott a verbunkosra épülő divertissement-életképpel; Toborzók c., 1835. augusztus 19-én egyszer játszott egyfelvonásosáról azonban nincs közelebbi adatunk.

A táncjáték mindkét fajtája, az arlekináda és az életképszerű-divertissement is rákényszerült arra, hogy - megfelelően képzett táncosok híján - az epizódokban szinpadra szólítsa a társulat vezető prózai színészeit. Ők szerepkörük legjellemzőbb, markáns vonásait hozhatták magukkal, újabb hatásréteggel gazdagítva a "nyitott" táncjátékok előadásait. Lendvay Márton játszotta például Zindit, a Nagyidai lakodalom ifjú cigányfőúrját. Bartha János ugyanebben a táncjátékban /A haramiabanda öreg nemese után/ ismét a zord atyát alakította; a társulat másik hősszínésze, Tóth István pedig Zápolya grófot. Közülük csak Barthának volt táncfeladata, a "lassú násznagyi cigánytánc"-ban. A Zürzavar a vargaműhelyben Lábszizj vargáját azonban nem Bartha alakította /pedig a Lumpáci vagabundus előadásain fergeteges sikerrel játszotta a hasonló nevű szereplőt/, hanem Pály Elek, a társulat tenoristája, aki éppen merev mozgásáról és szögletességéről volt híres. Ő volt Csicsó Péter kocsmáros is A véletlen vőlegényben és az iskolamester A haramiabandában. Lendvayné Hivatal Anikó a Pervontéban lépett színre, mint Asmodea, a gonosz tündér. Az alkalmasszerűen, mindig a pillanatnyi igényeknek megfelelően szinpadra hívott prózai színészek sora a fiatal

Laborfalvy Rózával folytatható, aki A véletlen vőlegény egyik nyoszolyóleányaként Farkas magyar körtáncában is fellépett...

A prózai színészek közül a legérdekesebb táncfeladat az 1830-as évek legkiválóbb színésznéke, Megyeri Károlynak jutott. Ő az egyetlen, akinek nem ötletszerű a felléptetése, hanem ismétlődő szituációban történik, ami tudatos választásra enged következtetni. Megyeri násznagyokat játszott /A véletlen vőlegényben és a Nagyidai lakodalomban/ és mindkét esetben eljárta a szerepéhez illő lassú, méltóságteljes násztáncot.

*

1835. október 1-vel a budai Várszínháznál szélnek eresztették a táncosokat. Kellott a pénz a jövedelmezőbb, befogadottabb színjátéktípusok számára, hiszen Pest vármegye, az együttes pártolója segélyösszegeit most már a Kerepesi úton épülő új színház építkezésére folyósította. A három évtizedes fejlődést összegezõ várszínházi évek nem oldották meg a magyar szinpadai tánc alapvetõ problémáit és azok az 1837-ben megnyílt Pesti Magyar Színházban mihamar újra a felszínre kerültek. A magyar táncművészetnek nem akadt Erkel Ference, aki sikerrel oldhatta volna meg a verbunkos szinpadai nagyformává alakításának gondját. A táncszinpad válságos és periférikus helyzete azonban mélyebben gyökerezik. A liberális színház-felfogás, amely a Pesti Magyar Színház igazgatásában, a kritikában és a kulturális élet fórumain mind erősebb helyzetet vívott ki magának, a szórakoztató színjátéktípusokat /a tündérbohózatot és a táncjátékot is/ mint elkerülhetetlen rosszat tekintette. Közönségódító tényezőnek vélte, amelyre a "nevelő színház" fejlettebb fokán már aligha lesz szükség és csupán a megnevesített, stilizált verbunkos-kisérletekkel rokonszenvezett.

Budapest, 1978 nyarán

Jegyzetek

1/ 1826. VI. kötet, 7.

2/ Az OSzK Színháztörténeti Osztályának szinlapgyűjteményében. További szinlapadataink is innen származnak.

3/ Ilyen szerkezetű volt Reinwart Károly másik munkája, a néhány hónappal korábban, 1805. április 5-én Kolozsvárott bemutatott Chinai ünneplés c., háromfelvonásos "ánglus balett". Cselekményét - címlap alapján - közölte Ferenczi Zoltán: A kolozsvári színészet és színház története, Kolozsvár 1897. 142-3.

4/ A Károlyi-ajándék listáját l. Mályuszné Császár Edit: Adatok a magyar rendezés első évtizedeihez. Színháztörténeti Könyvtár 7., Bp. 1962. 97-109.

5/ Vö. Bayer József: Adatok a régi magyar szinpad föl-szerelése tekintetében. Itk 1891. 275-90.

6/ Déryné emlékezései. Bp. 1955. I. 118-20.

7/ A nemzeti játékszín története. Bp. 1887. II. 416-7.

8/ A Don Juan-téma alakulására, hazai vándorszínészeti bábváltozatára l. Pór Anna: Balog István és a 19. század elejének népies színháza, Irodalomtörténeti Füzetek 86., Bp. 1974. 109-22.

9/ Mindkét táncjátékra l. B. Egey Klára: A magyar balett megteremtésére irányuló törekvések..., Színháztörténeti Értesítő, 1956. 81. A véletlen vőlegény zenei töredékéről Kerényi Ferenc: Magyar táncjáték 1829-ből, Táncművészeti Értesítő 1971/2. 84-91.

10/ Szenthegyi István: Egy "magyar pantomima" a reform-korból, in: A magyar balett történetéből, szerk. Vályi Rózsi, Bp. 1956. 77-91. Bemutató: Várszínház, 1834. február 20. /Egy ea./ Az alábbi zenei jellemzésben is Szenthegyi elemzésére támaszkodunk.

11/ Pór Anna i.m. 48-50.

12/ Itt jegyezzük meg, hogy a Szenthegyi István közölte és elemezte cselekményvázlat /ezt a partitúrába jegyezték bele/ meg a kiadott szinlap adatai nem mindenben egyeznek.

Már a cím is eltér: A haramiák címen játszották. /Több hasonló című szindarab lévén műsoron, mi a továbbiakban is A haramiabandának nevezzük a táncjátékot./ Mivel a fennmaradt szinlap - a táncjátéki szokástól eltérően - nem közöl cselekményvázlatot, az eltérés okát csak sejtethetjük, nevezetesen a betanítás során keletkezett nehézségekben kereshetjük. Az elrabolt leányt a partitúrában még Ilkának, a szinlapon viszont Etelkának hívják, de ott Ilka az egyik barátnője. Evvel valószínűleg A véletlen vőlegényre való utalást igyekeztek elkerülni, hiszen ott is Ilka volt a hősnő. A szinlapon nincs utalás a parasztok nemzetiségére, táncukat "rác"-nak minősítik, noha a zenei anyag valóban romános verbunkos.

13/ A véletlen vőlegény és A haramiabanda hasonlóságára már P. /=Pekhata/ Károly, a Honművész recenzense is felfigyelt: 1834. február 27.

14/ Magyar Színházi Intézet, Kézirattár, 57.171o I./VI.c.

15/ A balettműsor szervezésére l. a játékszini választmány jegyzőkönyveit, Kerényi Ferenc: Táncörténeti dokumentumok Pest vármegye levéltárában /1833-1840/, 4-14. /kéziratban/ .

16/ A bemutatott arlekinádákat sommásan jellemzi, listájukat összeállította és cselekményüket a szinlapról közölte B. Egey Klára: Szinpadi táncművészetünk fejlődése a reformkorban és a szabadságharc első szakaszában, in: A magyar balett történetéből, szerk. Vályi Rózsi, Bp. 1956. 34-42.

17/ B. Egey i. m. 35.

18/ Kerényi i. m. 21-5. A szöveget mai helyesírással közöljük.

19/ Kerényi i.m. 61.

20/ Cselekményét közli, rövid méltatással, B. Egey i.m. 40-1.

21/ Szóllósy "védelmére" feltételezhetjük, hogy 1835-ben, a társulat anyagi helyzetének romlása idején kevesebb pénz állt rendelkezésre és így a színházi készletből való gazdálkodás követelménye jobban érvényesült.

Ferenc Kerényi

DANCE COMPOSITIONS IN HUNGARY IN THE EARLY 19th CENTURY

Summary

This is an effort to trace the development of "dance plays" in Hungary, in the "Age of Reforms", before the opening of the National Theatre in Pest. The author analyses the Harlequinades and the fairy comedies as plays open and susceptible to assimilating dances in a period when theatrical companies had hardly any choreographers and dancers, yet introduced dances into their plays for purposes of divertissement, especially Hungarian national dances for attracting Hungarian audiences. For lack of trained dancers, the actors themselves performed all dances which remained scattered interludes in the loosely woven plots. In fact no real "dance plays" could evolve.

Faint line of text, possibly a title or subtitle, located below the header.

Main body of faint, illegible text, appearing to be several paragraphs of a document.

SZÖLLŐSY SZABÓ LAJOS ÉLETE ÉS MUNKÁSSÁGA 1803-1882

Kaposi Edit

"Születtem Erdélyország Háromszék megyében Kézdi Szentlélek község ki egészítő részében, Kiskászonban 1803. év Febr. 11-én. Iskoláimat az Elemi osztályoktól kezdve a Gymnasialis 6-ik osztályig végeztem Kézdi Vásárhely alsó résziben Kantában a Minorita Páterek alatt, onnan jöttem N. Szebenbe hogy a német nyelvbe is gyakorolhassam magam, ott töltöttem egy évet - onnan 1820-ba kijöttem szüret táján Magyar országra Eger Érseki városába ott folytatandó tanulmányaimat, - de ott nem sikerülvén kívánságom, értésemre esett e közbe - hogy Gyöngyösön egy szintársulat működik, rögtön elszántam magamat, hogy szerencsét próbálok és miután már Kézdi Vásárhelyen már többször láttam szini előadásokat, semi áron sem lehetett volna lebeszélni fel tetelemről, iparkodtam, hogy a semestralis vizsgát letehessem, és ez jól sikerülvén egyszer csak be állítottam 1821-be éppen Husvét hetibe Gyöngyösön bizonyos Nagy Károlyné nevű Igazgatóhoz és ki nyilatkoztattam mi a szándékom, ő kapva kapott az alkalmon, mert csinos tiszta fiu lévén, s e mellett mivel akkor hagytam el az iskolát, és mivel még akkor viska volt a Typographia, gondolta magába ha másra nem használhat jó lesznek a szinlapokat irogatni, és azokat ha szükséges szét is hordani, alkura lépett velem, mondván Domine frater itt sok a tenni való, 1-ször Szinpadépités, 2-or Ponyvák beszerzése, a szinpadot elrekesztteni 3-or Szinlap írás, a mihez osztán egy kis beneficium is van hozzá mellékelve, mert minden tartozik 12-öt irni, es amennyivel többet ir, egy-egy krajcárral fizetődik, ezen kívül szinlapokat ki hordani, ez osztán Zsiros mesterség, mert a bucsuzó nagyon megfizeti a fáradságot, ezen kívül szinpadon minden előfordulható dolgokat el kell végezni - és mind ezekért kap öcsém uram havonként 12 forintot, ebből meg élhet, irás és czédula hordás, maga is ki tartja az ügyes ifju embert.

addig, mig 3. v 4 nap itt maradunk legyen nálam leg alább nem költekezik - ezek hallatára fel csaptam színésznek,

a Principális neje valami el hagyatott vagy Özvegy Ketona tisztné kedvelt, mert tudtam vele németül gagyogni, a Husvét 3. Ünnepei Után való szerdán 1821. el indultunk Gyöngyösről Losoncra, ott csak hamar több ifju tagtársaimmal megbarátkoztam, az előkelőbbek is rokon szenvet mutattak irányomba és így kezdtem bele találni magam az új pályámon - de az én Principálisom Nagy, vagy is alias Stiglicz Károly Ur - mert ez volt az igazi neve goromba frater lévén a Prima Donnát Széppataki Johannát meg sértette és ő pártot ütött és többeket, az előbb kelő tagok közül magához hódítván minket is Ujonczokat fel szólítván, hogy vele tartsunk, bele egyeztünk, és ott hagytuk Stiglicz Urat és egy Köztársaságot alakítottunk és el mentünk Hevesre, ott találtuk az öreg Balog Istvánt akkori híres Comicust ötödmagával és Csatlakozván kész volt a Trupp. együtt voltunk 1. évig, több apró városokat fel kerestünk és elgedeltünk nyomoruságossan, míg végre 1822 tavasz táján Kun Halason lévén, oda érkezik Kilényi Dávid, az akkori leg híresebb Szinigazgató Bajáról _ és miután Társulata meg-megfogyatkozott - el vitt minyájunkat magával, nála kezdtem magamhoz jönni miután földim is vőlt, jó akarom is, 1-ő szerepembe az ember gyűlöletét megbánás vőlt, mibe ő a czimszerepet vitte, én a szölgáját Ugy meg kedvelt, hogy szerencsém meg vőlt alapítva-vele össze Utaztam Vas, Zala, Veszprém, Tolna, Somogy, Baranya, Borsod, Heves, Arad, Ung, Bereg, Máramaros, Torontál, Bihar, Csongrád és a 9. Kun Kerületeket, ő hozta ki Kolozsvárról az Opera Társulatot 1826. a melyel Szegeden, Szabadkán, Baján, Aradon, Nagyváradon, Debreczenbe elő adásokat adván, nagy dicsőséggel fel jöttünk Budapestre, és az akkori Német Igazgató, Grimel egyességre lépven néhány előadást adván el váltunk egy mástól, az Opera Miskolcznak vette utját, ők pedig Kecskemétre mentek a Drámával, de mi többen az Operánál maradtunk, és egy pár előtt előadást adván Miskolczon, Kassára mentünk, a hol a T. megye pártfogása alatt 1827-től egész 1832-ig vőltünk. A Társaság kétfelé oszlott az Opera az Alföldre, a Dráma pedig több vidéki városokon működött néhány hónapig, én Pestnek vettem utamat, a Dámáktól s Uraságoktól több ajánló levelekkel ellátva kör utat tettem Bécsbe, Pozsonyba, az ország

Gyűlésre, Győrbe, s ez alatt megérkezett egy része a Dáma társulatnak 1833-ba és miután a Budai Színház üres volt folya-
modtak a Helytartó Tanácshoz engedélyért, ezt meg nyervén engen
is értesítettek tudván hol létemet a lapok útján és ugy velek
én is viszont egyesültem, később meg jött az Opera is, s csat-
lakozott hozzánk, a Megye pártfogása alá vette a Társulatot.

S ezen tagokon alapult a Nemzeti Színház."1/

Ha e töredékes önéletrajz alapján próbáljuk Szöllősy
gyermek- és ifjúkorát nyomon követni mindaddig, míg mint
vándorszínésszel nem találkozunk a mult századi vándortársula-
tok plakátjain, nehéz feladatra vállalkozunk.

Kézdiszentlélek kiegészítő részében, Kiskászonban ma is
találhatók Szabó nevétek, de az emlékezet már nem képes átivel-
ni közel kétszáz esztendő. Az önéletrajzban említett kézdi-
vásárhelyi minorita iskola a negyvenes évek végén még állt,
de omladozó falait le kellett bontani. Csupán a szép barokk
kaput mentette meg a helyi műemlékvédelem.

Többet tudunk viszont a nagyszombati jezsuita gimnázium
diákjáról. Az 1820/21-es tanévben a beiratási könyvben a kö-
vetkezőt találjuk: "Ludovicus Szabo filius servitoris
cancellariae cameralis. - Vizakna natus". Majd később
1821-ben: "militae nomen debet".

A születési hely itt tehát nem Kézdiszentlélek, vagy
Kiskászon, hanem Vizakna. Ez feltehetően elírás, mert a
beiratást végző jezsuita pater nyilván a szülők akkori lak-
helyét vehette alapul. Szöllősy apja abban az időben "kincs-
tári szolga" lehetett valamelyik vizaknai hivatalnál. A többi
tanuló neve mellett is mindig feltüntették, hogy az apa milyen
hivatalt töltött be és hol. Más adatunk nincs nagyszombati
tartózkodásáról 2/.

Szöllősy nem emlékezett pontosan, amikor 1820-at irt
az egri diákélet folytatására, mert még Nagyszombaten volt,
amikor a "nevét adta", ill. beirták katonának. Feltehetően
nem kellett bevonulnia, mert az év husvétján már a gyöngyösi
Nagy Károlyné igazgatása alatt álló társulat tagja 3/.

S mint a legtöbb vándorszínész, a szinlap körmölésével és széthordásával, valamint a technikai, műszaki munkákkal kezdte pályafutását, S ettől kezdve - kivéve a nyugalmasabb kassai és budai esztendőket - beutazta egész Magyarországot.

Amint önéletrajzában írja, 1822-ben egy szolga szerepben debütált. S mintha csak színészi jövőjének jellegét az első fellépés meghatározta volna; egész pályafutása során mint színész, csak efféle szerepeket kapott. Mint táncmesterrel először 1929-ben találkozunk, amikor is a Kolozsvárt felbomlott Udvarhelyi Miklós-féle társulattal Kassára szerződött a Nemzeti Dall és Színjátszó Társaságban. A kassai szinlapokon szinte minden előadásban szerepel a neve, de csupán mint epizódszereplő. Itt magyarul és németül is játszanak, s ezekben is megállja a helyét ^{4/}.

Feltehető, hogy kezdettől fogva táncitanítással is foglalkozott, mert 1831 május 28-án olvashatjuk a szinlapon, hogy A hivatlan képiró c. darab felvonásközében "Szöllősi Urnak Két Nevendék Tanítványa a mai kedvességet nyert kettős magyar Tánczot újra eljárják". A sikeren felbuzdulva a november 4.-i szinlapon táncitanításról szóló hirdetését olvashatjuk ^{5/}.

A kassai szinlapokon szerepel még Szöllősy felesége mint epizódszereplő és fia, Jánoska is, aki ekkor nem lehetett több 4-5 évesnél, hiszen ekkor még Szöllősy maga is csak 26 éves volt. ^{6/}

A Társalkodó mellékletéből értesülünk, hogy 1832 őszétől Pestre költözött, s itt közel egy évig táncitanításból élt ^{7/}.

1833 július 7-től a budai Várszínház szinpadán láthatta a közönség a korábban Kassán szerepelt szintársulatot. A Fáy András és Döbrentei Gábor igazgatása alatt működő társulatban találjuk Farkas Józsefet /havi fizetése jutalomjáték nélkül 100 vft/ és Szöllősyt /havi fizetése 80 vft/, valamint Somogyit, aki mint színész és táncitanító /havi 45 vft-tal/ szerepel a levéltári adatokban ^{8/}.

Már a megnyitó előadásban, a Bocskay István c. "vitézi rajzolatban" Szöllősy "egyes magyarját" dicséri a korabeli sajtó ^{9/}.

Az év utolsó negyedében mind Szöllősy szólójáról, mind a színésztársainak betanított kettős nemzeti táncokról elismerő kritikákat olvashatunk. A színésznők közül Laborfalvi Róza, Szentpéteriné és Bartháné emelkedik ki.^{10/} Kisfia és Kostyál Ádám, mint tanítványok kapnak gyakran elismerést a sajtóban.

Ugy látszik, köztudott volt, hogy Szöllősy a színészi szerepekben nem jeleskedik, mert az augusztus 25-i, Béla futása c. darabról irván a kritikus külön megjegyzi, hogy "Szöllősy úr mesterséges tánczáért tapsoltatván játéka által még azt is bizonyítá, hogy színészi szerepekre alkalmas". A szerepei egyébként Budán sem változtak, továbbra is szolgál, inas, öreg, kertész, fegyverhordozó, stb. néhány szerepe jutottak neki.

1833-ban az október hozta meg a sikert számára, mert mind "nemzeti magány tánca", mind Barthánéval járt kettőse jó visszhangra talált, sőt az évad folyamán Börnstein: Zsigmond király álma, vagy a Siklósi leányok c. játékban előforduló magyar táncot is ő tanította be.^{11/} De továbbra is fenntartotta a tánciskoláját, s ezt a színlapon is hirdette.

Farkas Józsefet csak 1833 november 9-től alkalmazta a társulat, mint táncost, koreografust és színészt. December 8-án A szebeni erdőben előforduló "oláh táncot" ő tanította be. A december 1-i színlapon pedig toborozza az általa "fel-talált négy páros körtáncz" tanulására az érdeklődőket. A táncban "a lassút öt izben sebes váltja fel".^{12/}

Két táncjáték szerepelt az 1834-es év elején a műsoron. Január 13-án A véletlen vőlegény c., két felvonásos némajáték táncait Farkas József tervezte. Ebben Szöllősy a vőlegény barátját, Szántó Balázst táncolta. Február 20-án viszont Szöllősy koreográfiájával került színre a Heinisch József zenéjére készült táncjáték, A haramiák, vagy más címén A haramiabanda. Ebben Farkas több kettőst táncolt "Anasztáziával".^{13/}

A Honművész a két szakaszos némajátékról úgy ír, hogy "Szöllősy kigondolásában nyolcas pásztori táncot jártak dudaszó mellett".^{14/}

Sajnos néhány hónap múltán a két koreográfus között szakmai féltékenység mutatkozott. Noha Farkasnak volt több gázsija és a sajtó sem fukarkodott a dicséretével, a társulat 1834

április 24-i jegyzőkönyve mégis árulkodik bizonyos fokú irigykedésről.^{15/}

Farkasnak nem csupán Szöllősyvel volt problémája, hanem a rendezővel is, így pár hónapos szerződés után felmondott. Május utolsó napjával engedték el, megjegyezvén, hogy sérelmei "a panaszló képzelődései és nyugtalan természetéből" erednek.^{16/}

Szöllősy szakmai tekintélye ezután megnövekedett, így szeptember 13-án fizetésemelést is kért. Ezt azzal indokolta, hogy nemcsak ő, de fia is fellép, s a táncban sok lábbelit szagatnak el. Kérte, hogy a társulat szavazzon meg jutalomjátékot a számára. A színház vezetősége egy negyedrészt Szöllősynek, egy nyolcadrészt a fiának meg is szavazott.^{17/}

Szöllősy talán ebben az időben kezdte kialakítani azt a stílust, melyre későbbi, nagy közönségsikerű társastánca is épült. 1834 április 20-án mutatták be Goldoni: Két ur szolgálja c. darabban azt a "hatos körtáncot", mely korábban már a Siklósi lányok c. darabban is szerepelt, de igazi sikeréről csak e bemutató után olvashatunk. Ezt Szöllősy, Farkas, Szalkay, valamint Bartháné Csornai Jolánka és Laborfalvi Róza táncolták. Sajnos a szakmai összeférhetetlenség még a színlapon is megmutatkozott, mert ezt olvashatjuk: "Farkas úr szíveségből lép fel" a hatos körtáncban.^{18/}

Ez ugyan visszavágás lehetett a március 16-i "Véletlen vőlegény" előadására, melyben Farkas koreográfiájánál olvashatjuk a színlapon, hogy "Szöllősy úr ma szíveskedésből vette által tánczrészét".^{19/}

Az április 13-án bemutatott A szebeni erdőben, melyben Farkas egy "oláh táncot" komponált, Szöllősy nem szerepelt. Feltehetően a feszült szakmai légkörben az is fokozta ellenállását, hogy ezt ő már 1831-ben Kassán bemutatta, s nyilván több személyes erdélyi élménye volt e tánchoz, mint a Gyöngyös környékéről származó Farkasnak. Farkas az Asszonyesztrenga c. vig némajátékkal búcsúzott. Ebben mind Szöllősy, mind Farkas Kegyesdi komornyikjaiként szerepeltek.

A társulathoz Farkas helyére már 1834 májusától le-szerződötték Kaczér /Katzer/ Ferencet, a "pozsonyi és soproni tánc mestert", aki május 4-én Lewin: Arlequin élete, halála és

feltámadása" c. darabban szereplő táncokkal mutatkozott be. Szólván a siker érdekében a legjobb táncos színésznővel, Szöllősy állandó partnerével: Barthánéval járta el a "kettős magyar tánczot" és a befejező mazurt. Májusban Kaczér átvette a koreográfiai vezetést, de tánczaiban nem csak ő maga, hanem Szöllősy és Farkas is fellépett.^{20/}

Első sikerek

Az 1934-es esztendő Szöllősy táncos pályáján talán a leg-sikeresebb volt. Barthánéval, majd később Wirdisch Katalinnal, a képzett táncosnővel egyre nagyobb sikert aratott szóló-, kettős- és csoportos nemzeti táncaival.^{21/} Így nem véletlen, hogy Kaczér a Zürzavar a vargaműhelyben c. táncjátékában Szöllősyre osztotta a főszerepet. S a kiváló táncos még ez évben mint koreografus is végre sikert aratott a Herfurth Károly zenéjére készült Nagyidai lakodalom táncjátékával. A Honművész kritikusa tollából azt olvashatjuk: "Ezen csinos táncjáték eddig látott rokonainak egyik legszebbike volt, a közelégedést, melyet nyert, leginkább a szép öltözeteknek, helyes előadásnak, egymást váltó tánczoknak köszönhetőek, - Wirdisch és a két Meyer jeles tánczosnőink, valamint Kaczér és Egri urak, de kivált Szöllősy úr /ki minden eddig látott magyar tánczosaink közül legcsinosabb illedelemmel járja a magyar tánczot, s teljes igazgal hazánk első magyar tánczosának tarthatik/ számtalan tapsokat nyertek".^{22/} Tóth Dénes zenetörténész ezt írja róla: "Határozott színvonalbeli javulást jelent Szöllősi Lajos Nagyidai lakodalom című tréfás táncjátéka Herfurth Károly oboista muzsikájával. Cigányromantikával átszótt népies tartalma, Szöllősi táncmester bravúros alakítása méltó feltűnést kelt. Herfurth zenéje nem maradt fenn, de lehet, hogy nemzeti táncgyűjteményében lévő két tánc-része a Nagyidai lakodalom partitúrájának."^{23/}

Az 1834 augusztus 24-én bemutatott Nagyidai lakodalom tartalmát is közli a szinlap.^{24/}

B. Egey Klára így értékeli a darabot: "A bonyolult szerelmi történet önmagában véve nem sok figyelmet érdemel,

hiszen a szerelmesek sorsa még a feudális gondolkodás jegyében, a sziv jogainak háttérbe szorításával s egy előkelő úr "pártfogó kegyével" oldódik meg, a cigányos couleur locale és a táncbetétek az egésznek mégis valamelyes népi színezetet adnak".^{25/}

Ugy tűnik, Szöllősy együttműködése Kaczér Ferencel harmonikus volt. Ennek elsősorban az lehetett az oka, hogy Kaczér a pozsonyi és soproni német színházi tapasztalatai és másirányú táncos előképzettsége folytán jól egészítette ki Szöllősy tudását. Mutatja ezt az a hirdetés, és vállalkozás is, amelyet az 1834. november 18-i színlapon olvashatunk "Táncziskola ingyen" címmel.^{26/} A színház magyar nyelvű és érzelmi, a magyar és az európai színpadi táncművészetben jártas táncosokat kívánt nevelni. Ehhez a két táncmester egyénisége és szakmai tudása is biztosíték volt. A két év alatt, míg Szöllősy és Kaczér a színházban voltak, és ez a képzés folyt, nyilván több olyan táncost indítottak útnak, akik nélkül nem kerültek volna a tánc, vagy a színművészet közelébe. Két év után az iskola megszűnt, és sokáig kellett várni, míg hasonló megszületett.

Közben a társulattól megvált Farkas József járta az országot, a különféle táncmultságokon lépett fel szóló táncossal, vagy a tanítványok közül választott táncosnővel mutatta be páros-, illetve a korábban hirdetett nemzeti négyes, vagy magyar körtánc névvel nevezett táncát.^{27/} S hogy ez mennyire a korabeli közönség igénye volt, mutatja a sajtó, mely beszámol, hogy a multságokon a nemzeti tánc Budán is egyre gyakoribb.

1835 január 1-re Szöllősy is Négyes magyar táncot komponált, melyet ő Wirdisch Katalinnal, Egri pedig Meyer Karolinával járt.^{28/} Január 26-án egy Ötös magyar tánczról olvasunk, melyet Kaczér Ferenc és a 11 éves Abday Rozika /Abday Sándor színigazgató leánya/ is táncolt. Egyébként az Esztergomban játszó, Abday Sándor vezetése alatt működő "Nemzeti Színész Társaság" gyakran látta vendégül Szöllősyt és fiát. A Honművész elragadtatással ír pl. az 1835. január 15-i fellépéséről, amelyen "bámulásig ügyes magány-tánczával gyönyörködteté a neki közös éljeneget harsogó, s teljes erőből tapsoló nagyszámú nézőket"... "Szöllősy Lajos, Erdős és Kálmán urak egyenlő

huszár öltözetben ötös toborzót tánczoltak. Szóllósyt illeté itt azon elsőbbség, melly verbunkosainknál a káplároké. Ruhája s kardja díszesebb volt. Közben ejtett rimes felkiáltása:

Káplár urunk derék legény,

Kemenczében süll a lepény!

fűszerezék a tánczot".^{29/} A kor divatja mutatkozik meg abban, hogy gyermektáncosok /Szóllósy Jancsi és Abday Rozika/ a kettős magyarral itt is nagy sikert arattak.

1835. február 22.-én került sor Budán Szóllósy másik táncjátékára, az egy felvonásos "Elrablott hölgy, vagy a szerencsés összvetalálkozás a fogadóban"-ra, melynek a zenéjét Heinisch József szerzette. A mű dramaturgiai szempontból még gyengébb, mint a korabeli darabok, ezért a kritika a divertissement-ok sorába helyezi és "egyszer megnézhető"-nek tartja.

S noha nem arat különösebben nagy sikert ugyanebben az évben a dilettáns nótaszerző Jakab István Falusi lakodalom c. háromfelvonásos műve sem, de a darabba komponált lakodalmi magyar körtáncz már talán a későbbi sikeres társastánc egyik megfogalmazásának tekinthető.^{31/} A darabot olvasva Szerb Antal jellemzése jut eszünkbe e korról: "Az első magyar színházak közönsége rendkívül hálás publikum volt, még nyoma sem volt meg benne a mai színházlátogató éles kritikájának. Az előadás legfőbb kelléke számára az volt, hogy magyar nyelvű legyen. Ez a tény önmagában lelkesedéssel és örömmel töltötte el. Azonkívül szerette, ha a darab magyar emberekről, a dicső magyar multról szól."^{32/} E mű minden érdeme talán éppen az a lakodalmas tánc volt, melyet Szóllósy szerkesztett. S hogy mennyire benne testesült meg a kor nemzeti táncosának ideálja, mutatja, hogy Szegeden, 1835. július 26-án egy Cselley nevű színész magányos magyar-ját így marasztalja el a Honművész kritikusa: "Cselley magányos magyart tánczolt, de sem természetességet, sem eredetiséget, se könnyűséget nem tudta annak oly mértékben adni, mint színpadunkon néhány hét előtt Szóllósy. "S hogy mi a hibája?" "Jövendőre ne fesszeskedjék annyira, s ne erőltesse oly igen magát tánczával, úgy előbb teheti azt nemzetivé..."

Az 1835-ös esztendő a budai szintársulatot megfosztotta a táncosoktól, mert december 12-én Mayer Karolina meghalt, Wirdisch Katalin és Mayer Antónia, valamint Kaczér Ferenc és Szöllősy megváltak a társulattól.^{33/}

Szöllősy ekkor már országos híru nemzeti táncmester, amint a Honművész lelkesen méltatja és ajánlja: "... Mily lelket s szívet emelő, midőn nemzeti táncz tűnik fel szemeink elébe, mellyet valamely jeles tánczművész mesterileg idéz előnkbe. Ilyen jeles tánczozal lepe meg minket Szöllősy Lajos hazánk első nemzeti tánczművésze, midőn Wirdisch Katalin jeles ballét-tánczosnéval mart, 9.-én... kettős magyart lejtett volt... Mennyire kitüntette már magát a magyar tánczban ezen jeles művész, szóljanak erről Buda, Pest, Pozsony, Kolozsvár, Pápa és Győr, hol számos tanítványai bizonyítják művészi tehetségét... /ámbár óhajtanók őt a budai színpadon ezután többször látni."^{34/}

1836-ban főként Győrben és Esztergomban lépett fel, de Budán is komponált, vagy a felvonásközökben táncolt szólóban, s egyre gyakrabban a fiával együtt.

Az 1837-es esztendő első fele szintén országjárással telt el. Hol Szatmárynéval lépett színpadra, hol pedig a nemzeti szellemű multságok rendezőjeként és magyar társastáncok betanítójaként méltatta a sajtó. 1837. augusztus 22-én nyitotta meg a kapuját a Nemzeti Színház elődje, a Pesti Magyar Színház. A megnyitó előadás egyuttal programadás is kívánt lenni, mert Vörösmarty Mihály Árpád ébredése c. darabja mellett Rózsavölgyi Márk Nemzeti örömhangokja is elhangzott, melyre a Szöllősy komponálta kettőst maga mutatta be Hubainéval. Az első előadás azt mutatta, hogy a színház a prózai darabokon kívül a magyar zenének és táncnak is otthont kíván adni.^{35/} Így természetesnek tűnt minden kortárs szemében, hogy Szöllősyt a színház mint táncost szerződtette. De ez nem tette ki az egész státuszt. A táncos beosztásért csak havi 50 Ft-ot kapott. A másik 50.-Ft-ot mint színész és mint kardalnok szolgálta meg.^{36/} Szöllősy szerződését a színház az 1838. július 24-i jegyzőkönyv tanúsága szerint felbontotta. "A felmondásra

azután került sor, hogy 1838. május 5-én Heinisch József karmester és Szilágyi Pál operarendező a használhatatlan kórus-tagok sorában említette Szöllősyt, javasolva elbocsájtását. Kérésük saját szempontjukból indokolt, Szöllősy már a várszínházi években a gyenge orgánumú színészek közé tartozott", ^{37/} - írja Kerényi Ferenc színház történetész. Ebből kiderül, hogy a tánc csupán az operák, vagy a színművek betétszámaként lehetett fontos a színháznak. S minthogy nem ment annyi nemzeti tárgyú darab, nyilván nem tartották fontosnak, hogy olyan koreográfus és táncos legyen a fél státuson, aki ezt a tisztet a kortárs szakemberek és kritika szerint is a legjobban tudta ellátni. Amikor 1839-ben erre a posztra Kaczér Ferencet szerződtették, neki is csak fél státusa volt, sőt a pantomimokhoz szükséges partitúrák beszerzésére is köteleznie kellett magát, valamint a kórusban való éneklést és a kisebb néma, un. statiszta szerepeket is vállalnia kellett a feleségével együtt. ^{38/}

Minthogy a színház jórészt a korábbi Várszínház darabjait játszotta, Szöllősy részben a régi koreográfiát tanította be, részben a felvonásközökben mutatott be nemzeti táncokat szólóban, vagy Komlóssy Idával. A színházi tagok névsorában egyébként mint színész szerepel, a táncmesteri funkcióját meg sem említik. ^{39/}

Szöllősyt a Nemzeti Színházból való elbocsátása erkölcsi és anyagi mélypontra juttatta. Minthogy 1842. januárjáig nem hallunk róla, feltehető, hogy Bécsbe szerződött korábbi összeköttetései révén valami kisebb társulathoz, vagy mint táncmester tanított. Ha itthon maradt volna - mint eddig mindenkor - legalább a vidéki lapok hirovatában jelezték volna, hogy hol tanít, vagy ő maga hirdette volna tánciskoláját. E feltételezést megerősíti az, hogy a későbbiekben utalás van bécsi kapcsolataira. Egyelőre viszont az erre vonatkozó adatok hiányoznak.

A körtánc

1841 novemberében Vahot lelkesen írja az Athenaeumban: "... megjött a magyar táncz ujjászületési korszakának ünnepe", mert Szöllősy a következő farsangra egy magyar társastáncot szerkesztett. "Gyönyörű czél" - írja - "nálunk valódi korszerű vállalat, ... eddigi idegenszerű korcs társaséletünk nemzetisítését s két erőteljes, de elhanyaglott művészetünk - táncz és zenénk tökélyesítését hatalmasan eszközölheti". Lelkesen ajánlja a táncot főként azért, mert Szöllősy járja legszebben s legegyszerűbben a nemzeti táncot. A táncban "igen sok egymásba olvadó változat - és fokozaton megy által, míg elvégre is eredete alappontjára, az igen lassú buskomormelódiára /sic/ tér vissza." 40/

A Jelenkor 1842 január 1-i számában, a Hirdetés rovatban a következő szöveget adja közre: "Első magyar társas-táncz /Quadrill/ Szöllősy Szabó Lajostól a legközelebbi farsangra alkotva, zenéje zongorára Rózsavölgyitől. 30 Kr. pengő". 41/ A Regélőben Szöllősy január 6-án, d.u. négy órára Budán, az országház termében hirdeti meg azt a próvavigalmat, amelyen a legújabb társastáncát kívánja bemutatni, s erre meghívja a főváros érdeklődő közönségét. A Pesti Hirlap január 13-i száma már beszámol "az első magyar tánczvizalom főpróbájáról", melyen ötszázán jelentek meg. A közel száz pár "nyolczas, tizenkettős és tizenhatosban lejté a kellemteljes magyar tánczot". A cikk már azt is felveti, hogy a magyar táncot magyar ruhában illik járni, mert ehhez nem való a frakk. B. Egey Klára nyilván ezen adatokat nem ismerve a Körtánc bemutatójaként 1842 december 29-ét jelölte meg, amikor azt a színpadon is bemutatták. A tánc azonban báli táncnak, a parkettre készült, s így is futotta sokáig sikeres útját.

Vályi Rózsi írja: "A tánc neve nem a körformára utal, hanem az Ellenzéki Kör emlékét őrzi, melyet Fáy András alapított. Ebbe a Körbe azok a forradalmi érzelmi költők és politikusok tömörültek, akik később a negyvennyolcas törvényeket kivívták. Vörösmarty írta a helyiség bejárata fölé

az epigrammát, Erkel Köri Kördalt komponált számukra és Szöllősy Magyar Quadrillját is Fáy András kivánságára nevezték el Körmagyarnak". 42/

A körtánc futótüzként terjedt. Nemcsak a főváros mindenkor divatot irányító jogászainak bálján 43/ és az erkölcsükre sokat adó angol kisasszonyok leánynevelő intézetében 44/, hanem szerte a hazában a tiszti és polgári, a nemesi és iparos, sőt főnemesi bálkon is. 45/

Nem csupán Szöllősy személyes tanítása nyomán terjedt a tánc, hanem néhány lelkes, kiváló nemzeti táncosból lett tanítványa is terjesztette azt. Különösen Veszter Sándor és Fitos Sándor vitte vidékre nagy lelkesedéssel, s mi több, Szöllősy eredeti koreográfiájához ragaszkodva. Még Kolozsvárra is eljutott a Körtánc, melynek tanítását hirdette és egy "nemzeti tánczinnepevény" divatba hozta Pataházi József" tánc és innepély-rendező". 47/

Szöllősy a sikeren felbuzdulva 1842 novemberében a Regélő Pesti Divatlapban a "nemzeti táncziskola" megnyitására tudósítja a főváros népét, melyben neje és fia segítségével mindkét nembeli ifjúságot "a társas magyar 's mellékesen a bájos lengyel tánczra" kívánja tanítani. 48/ Ez a hirdetés azért érdekes, mert 1842. február 7-én a budapesti Belvárosi Plébánia Templomban megesküdött Geling Mária 20 éves hajadonnal, s ott az anyakönyvben a 37 éves "Nemes Szabó Lajos" nőtlenként szerepel, holott évek óta a sajtóból is köztudott, hogy János fia az első házasságából származott. 49/

S míg egyrészt a Körtánc - főleg a köznemesség körében - a reformeszmékhez kapcsolódva terjed, s olyan csodálói s propagátorai vannak mint Vahot Imre 50/ és Jókai Mór 51/, 1842 végére szakmai ellenlábasa is támad Thúry János "magyar tánczművész" személyében, aki saját nemzeti körtáncát terjeszti. Thúry táncáról, melyet december 11-én mutatott be a szinpadon, B. ...Y K. ly jellel a Regélő Pesti Divatlap így ír: "francia és a Szöllősy-féle magyar tánczból van alkotva. Thúry táncza mind könnyűségre, mind eredetiségre nézve Szöllősy tánczán... jóval alul áll." 52/ Egy I. szignójú szerző azt írja: "Szöllősy körmagyarjának érdeme leginkább abban rejtezik,

hogy a társastánc kívánatainak eléggé megfelel, noha némi módosítással még ezt is simábbá, finomabbá lehet majd később idomítani". 53/

S éppen a már szélesebb körben kibontakozó "konkurencia" végett, melyben Farkas körtánca is résztvett, sürgeti Vahot és a marosvásárhelyiek, hogy "foglalják szavakba", "megörökítéséről komolyabban gondoskodnának" 54/ De a tánc leírásának kiadására csak 1845-ben került sor. 55/

A Körtáncot Pesten, s a kisvárosokban inkább az iparosok, kereskedők pártolták fel, s ezért a sajtóban többször olvashatunk neheztelő cikket. A legjellemzőbb a Regélőnek ez a mondata: "...csak kevés illy szózatokat hallánk: egy mágnás sem tanult /Körtáncot/ Kolozsvárt is, csak a szabólegények járnak ... de fájdalom, mégis hallottunk". 56/ S bár a demokratizálódást sürgető lapok örömmel írják a Körtánc "szobaleányok, szakácsnők, mosónők és elszöktetésig csinos lánykák" körében való sikeréről, az igazi elismerést és népszerűséget azok a hírek mutatják, hogy külföldön is terjed. Maga Veszter Sándor, aki Nagyváradon, Gyulán, Szarvason, Aradon is nagy sikerrel terjesztette a Szöllősy-féle Körtáncot, azzal társulata 1843 első felében Bécsben is elismerést arat. Társulatában Szöllősy fia is fellép. De még nagyobb sikert jelent, hogy a híres prágai Raab táncmester, a polka keresett tanára 1843-ban Prágában tanítja Szöllősy Körtáncát. Utána minden prágai tánciskola tananyagában szerepel ez a tánc.

1844-ben szinte két pártra szakadt a bálózók tömege. Van ahonnan a báli tudósítók lelkesen számolnak be a többször is eljárt "kedves", "bájos", "tüzes" Körtáncról. 57/ De van ahol visszhangtalanul hangzott el zenéje. Még íróink és műpártolóink is kötelességüknek érezték, hogy állást foglaljanak mellette, vagy ellene. Czuczor dicséretekkal halmozta el, az ifjabbik Wesselényi korcs alkotásnak tartotta, Fáy István zagyaléknak tartotta és hátraszoritandónak vélte. Még Réthelyi Prikkel Marián sem mentes attól, hogy - bár elismeri e műnek eredetiségét, magyarságát és szépségét - de kifogásolja, hogy "nem egy feltűnő hasonlósága van például a francia négyeshez", "szerkezete bonyolult, figuráiban kétségtelen a magyarosság,

de vannak szembeötlő idegenszerűségek is." Szépségei elég nagy részben csupán csináltvirágszerű szépségek".^{58/}

A Honderü egyik cikkirója "a Körtáncznak, mint a farsang királyának nagyfontosságú ügyében" javaslatot is tesz a nemzeti tánc érdekében: "Ha e táncnak jelennen létező formái nem elég sajátosságosak, avagy kevésbé izlésteljesek; hadd álljon össze néhány kegyteljes magyar tánczos és tánczosné, s hadd újítsanak, reformáljanak, szépítsenek rajta. S míg miként az olyanná válandik, mely a legmagasabb /sic!/ legválogatóbb igényeknek is megfeleljenek... elvben a kör-táncz hő pártolói közé tartozunk, nem következik, hogy mi az egyedüli üdvét Szóllósy úr figuráiban keressük..."^{59/}

Az 1844-es év farsangját Szóllósy Marosvásárhelyt tölti, ahol tanít és művészi terveket sző. A Regélő helybeli, Szendrőy nevű tudósítója az első, aki külsejét is leírja. S minthogy fénykép, metszet nem maradt róla, eddig ez a leghitelesebb leírás Szóllósyról és magatartásáról. Ezt írja: "...hogyan bejöttem, csakhamar megismerkedtem Szóllósynkkal, ki izletes körmagyarjáért mindkettőnk méltánylását oly nagy részben bírta. Termete kisdéd, arczvonásainak a székelyek közt igen gyakran találad mását, viselete, mozdulati s társalgási modora általában székelyes. /Kiemelve K.E./ Tanultuk tőle körmagyarjait; csinosabban, mint tudtuk azelőtt, tanultunk dsidás négyest /lancer/, francaist, mazurt és az általa egy hét előtt szerkesztett "öröm perczei" című francia szellemű tánczot. Szóllósy most a "székely csoportost" készíti oly gondal, hogy a legfelsőbb körök kedvét is megnyerje. - Eddig zenére várt, most kezén van az, s ejh ha tudnád, ki készítette! no de majd megsúgom négy szem közt!". - Majd később a levél közli, hogy gr. Béldi Ferencz amerikai utazó meghívására Szóllósy febr. 5-én próbabált rendez. "Itt tánczoltunk annyi magyart, mint egyebet..." De hallj már a Szóllósy bálról. Többnyire Szóllósy tanítványai valánk mind, s sok kedves gyermekek is... Az éjjéli szünóra alatt Szóllósy Reich Sofie nevű csinos polgárlánykával kettős magyarral bájolt el. Szóllósy tánczában érzém legelőbb életemben azon hatást, mit tudod, jó vers olvasásakor szoktunk érezni. A tánczok általában jól mentek

mesterünk ügyes felvigyázása alatt, s e bál volt az egyetlen közvigmalmink közt, mellyről a hangászok elleni kifogáson kívül, teljes megeledeéssel távozáánk. Meg kell irnom neked, tudván, mennyire érdekel, hogy Szóllósy székely fiú, valódi neve Szabó Lajos, született Szentléleken, melly falú Háromszék igen regényes táján fekszik, a torjai szirtek alatt. Ha Szentléleken született, szállja meg őt a Szentlélek, midőn székely csoportosát készítendi, hogy olly izletes táncz legyen, mint a Kórmagyar. Arról is értesithetlek, hogy Szóllósy nem megalkalmasint, mi szándéka volt, Kolozsvárra, mert reá itt apai öröm reményei várnak, s beteg nejét bajosan hagyhatja, így a székelycsoportosnak váltig a Székelyföld legkitünőbb városa lesz szülőföldje, csak köreink legyenek eléggé lelkesek méltányolni a magyar táncz körül annyi érdemet gyűjtött férfi fáradsalmait." ^{60/} A március 24-i lap még visszatér arra, hogy Dózsa Dániel az, aki "a székely csoportozati tánczenéjét Szóllósyinek ajándékozá." ^{61/} 1861-ig nem olvasunk semmit a lapokban erről a táncról, s a zeneszerzőről sem sikerült eddig semmit megtudni.

Az 1845-ös farsangon a Körtáncért egyébként lelkesedő Vahot megpróbálta elhelyezni a táncot. Ezt írta: "A körtáncz bevezetőül az üdvösség hónapja igen jó jégtörő volt, de ez még koránt sem olyan sima könnyed, mint a franczia négyes, s néhány cikornyás figurája miatt a társas táncz nevet még nem egészen igényelte ki." ^{62/} A tudósítások egyre többször irnak arról, hogy "a Körtáncz megbukott", "nagy szóvita után egyszer keritődött nagynehezen szónyegre", "alig akadt néhány német pár, aki eltáncolja", "a kedves Kör számüzve vala". ^{63/} A Körtánc ellen többször hozzák fel, hogy nehéz és cikornyás. S amikor a Nemzeti Színházban a Falusi lakodalom c. darabban Kolosánszky balettmester új körtáncot komponál, elismerik annak a szépségét, de kifogásolják, hogy még Szóllósynél is nehezebb, tehát társastáncként nem várható, hogy elterjedjen. ^{64/} Még mindig az az igény, hogy a szinpadon látott, mulatsági funkciójú tánc a bálteremben is használható legyen.

Szóllósy Körtáncának nagy része volt abban, hogy a nemzeti szellemű mulatságok olyan táncokhoz jutottak, mellyel a reformkor sokféle, a polgári haladást jelentő törekvés- és érzelem-megnyilvánulására alkalmas kifejezési forma lett. Minthogy a tánc motívumkincse ugyan az akkor még gazdag magyar néptáncból merített, de a stilizálás módja, mértéke, az interpretálás szorosan hozzátapadt a verbunkos korabeli zenei forma- és izlésvilágához. Ebben a magyarosodó Pest-Buda, a vidéki köznemesi izlés, a biedermeier mulatságok sallangjai némi visszahúzó erőt jelenthettek. A tánc szerkezete szorosan tapadt az 1840-es években hazánkban a társastáncok királynőjének tartott francianégyeshez. Ez nagyban segítette a terjedését és érthetővé teszi, hogy a viszonylag bonyolult nyolc, majd később hat részre leegyszerűsített táncot elég hamar megtanulta minden bálozni kívánó társaság. Csupán a táncrészek neve és figurái lettek magyarok, de a tánc folyamatán nem kellett külön gondolkodniuk. Szóllósy jó érzéssel egyszerűsített a színpadon megcsodált magyar táncok technikáján, de nem engedett nyilván olyan stílusjegyekből, melyek ezt a patetikus magyar mütáncot a reformkor érzelmi kifejezésével vonzóvá tették. Sikerein felbuzdult pályatársai, akik - amint az ismeretlenségből felbukkanó nevek is mutatják - nem rendelkeztek művészi multtal, s így nyilván kellő tánctechnikával sem, inkább a konjunktúra lovagjai voltak, semmint akár a nemzeti tánc, akár a nemzeti érzés követői a báltermekben. Az 1845 után egyre-másra született népies mütáncok - nem is beszélve a későbbi, a kiegészítés, majd a milleneum idején alkotott táncokról! - már korántsem töltöttek be társadalmi-politikai szerepet, mint korábban Farkas, és különösen Szóllósy társastánc-kompozíciói.

De nagy hasznuk volt, mert alkotói és esztétikai vitát indítottak el - még ha nem is mindig a legjobb érveket sorakoztatva fel - olyan kérdésekről, mint hogy lehet-e, kell-e az eredeti néptáncokat "szabályozni", azaz feldolgozni; hogyan nyulhat a néptáncokhoz a tanult művész, s hogyan járhatja azt a bálteremben a szórakozni kívánó polgár? Szentpál Olga e vita lényegét így foglalja össze: "A 19. század első felében két különböző álláspont alakult ki a magyar tánc szabályozása,

feldolgozása kérdésében, a magyar tánc tanítása ügyében. Az egyik a feudális elv alapján a változtathatatlan és taníthatatlanság mellett foglalt állást, a másik a haladás polgári elvét képviselve a néptánc helyes megismerésén alapuló tanítás és művészi feldolgozás mellett dönt. A városi társaság éppen franciás sajtóságai miatt nem látta szilajnak, kicsapongónak. Így gyorsabban megkedvelték ott, ahol ugyan már kivánták a magyar táncot, de még többre becsülték, ha a magyar tánc, a művészet szabályaihoz kötött, és nem csupán természetes. Szívesebben járták a kontra-táncokhoz szokott lábak a kissé szilaj magyar táncot, ha salonias illedékbe volt szabályozva. A talajt elő kellett készíteni a csárdás számára. A körtánc volt a hid, a félretett, elfelejtett nemzeti tánc és a külföldi divattáncok között. Megkönnyítette a részben idegen polgárságnak a magyar tánc átvételét. Feladatát jól végezte, ezért maradt számunkra értékes kortörténeti dokumentum." 65/

Egyébként e sajtóviták idején Szöllősyről nem olvasunk, csak 1846 decemberében találkozunk vele. Valószínű, hogy Dobozy Zene és Tánc Társaságával Bécsben és Berlinben szerepelt, ahol a társulat nagy sikert aratott. 66/ Az 1847-es év magyar folyóiratai továbbra is elsősorban a béli tudósításokkal és az egyre gyakrabban születő népies műtáncok dicséretével, vagy elmarasztalásával tartják ébren e témában a közönség érdeklődését. Még mindig a Szöllősy-féle Körtánc a legismertebb és legkedveltebb. Még egy ironikus-filozófikus kroki is fűződik ehhez, melyet a Pesti Divatlap közöl. 67/

1847 szeptemberében arról olvasunk, hogy Szöllősy Végsey Sándorral és Lakatos Sándorral egy 12 tagú tánc társaságot alakított, mellyel Erdélyben, Moldvában, Oláhországban s Törökországban kivántak turnézni, majd onnan Európa nagy városaiba készültek. A tervezett út azonban Lakatos betegsége miatt elmaradt 68/, pedig még október 20-án a Pesti Divatlapban jelzik, hogy az egész társaságot "pompás magyar öltönyben kőre metszeni s e képet körbeocsátani szándékoznak". 69/ Sajnos a tervezett metszetből s az útból nem lett semmi, noha Aradon egy epizód nagyobb sikerrel indította a turnét, mintsem azt a tagok remélték. U.i. amikor a társulat megkapta

a működéshez szükséges engedélyt, az aradi városparancsnok - a helyi hatóság megkerülésével - egy német társulatnak adott engedélyt, s a vár kazamatájában színelőadásokra alkalmas helyet és nagy propagandát fejtett ki érdekében. A lakosság a német színházat elhanyagolta, s tüntetőleg a magyar művészeket támogatta. Szöllősyék 1848 elejéig tartózkodtak Aradon. ^{70/}

A 48-as esztendő januári és farsangi báljai még Bécsben ^{71/} és Pesten is a forradalmi hangulatú társaságokban a csárdással és a különféle népies műtáncokkal, nemzeti szellemben folytak. Szöllősy hol mint a legjobb táncmester pedagógiai érdemeiért nyert dicséretet ^{72/}, hol pedig a Körtáncát helyezték továbbra is minden más komponált népies műtánc /Koszorú, Vigadó, Társalgó, Füzérke/ fölé. 1848 december 20. és 22-én, amikor a Nemzeti Színház táncosai Kilányi és Veszter koreográfijával bemutatták a Csata Fehértemplomnál c. balettet, a színlap tanúsága szerint a darabban lévő verbunkos táncot Szöllősy komponálta és táncolta a táncosok kíséretével. ^{73/}

Önéletrajzához mellékelte mondatból tudjuk, hogy részt vett a szabadságharcban, de hogy hol és milyen mértékben, erre eddig semmiféle adat nem került elő. Szöllősy - sok más 48-as honvéddal együtt - bujkálni volt kénytelen. János fiáról viszont amerikai adatok bukkantak elő.

Minden valószínűség szerint az ifjú Szöllősyt rejti a "M. Szollize" név már 1846-ban, amikor november 10-én New Orleans-ben "Hongrois"-t táncol Mathilde Lehmannal. ^{74/} 1849. november 12-én Cincinnatiában, Ohio-ban lép fel Hermine Blangyval, amikor Hiraliont táncolja a Giselle-ben. Blangy korábban a párizsi Opera táncosa volt, de némi időt eltöltött a bécsi királyi színházban is, így feltehető, hogy ott találkozhatott az ifjú Szöllősyvel. 1850. március 4-én ismét Cincinnatiában dr. Matheus szerepében lép fel a La Vivandière c. balettből. 1850. április 10-én Philadelphiában találjuk, ahol egy cseh polkát jár és táncol a La fille du Marbe c. balettből. 1850. szept. 16-án ugyancsak Philadelphiában az Arch Street-en lévő színházban Trappanti karakterszerepét táncolja ugyanabban a darabban. Egyelőre ennyi pontos adatunk van róla, de M. Swift

amerikai színháztörténész szerint "biztos, hogy más helyeken is szerepelhetett, mert az előadóművészek szokásos útvonala abban az időben New Orleansból, a mexikói öböl kapujától St. Louis, Missouri, vagy Cincinnati, Ohio, Louisville, Kentucky, Pittsburg, Pennsylvania, majd New York, Boston, Albany és más helyek voltak." 75/

Szóllósyról csupán egy színésznaplóban találunk utalást 1850. április 11-i kelettel, mely szerint nyomoroghatott. Szuper Károly írja: "... Ma délután 3 órakor értem el Halasról Bajára atyám fogatán. Társaim örömmel fogadtak, kivált Szóllósy barátom..." Május 3-án ezt írja: "... Kilányitól /sic/ keservesen lehetett az utravaló előleget kicsikarni, mert csak neki van pénze... Jóbarátomat, Szóllósit kisegítve adósságából tegnap vele együtt megindultam Szabadkára." Arról csupán egy Szóllósyról írott nekrológban, 1882-ben értesülünk, hogy "a szabadságharcban is részt vett, miért a világosi gyásznapi után neki is menekülnie kellett. Elmenekült Pócsmegyerre. Ott a Duna partján a szigeten kibérelte az ugynevezett Somos-kocsmát, ahol fél évig mérte a főbérlet borát." Erről az epizódról azonban - száz év múltán - sem a pócsmegyeri Községi Tanács iratai, vagy a Pest megyei Levéltár papirjai, de még az idős pócsmegyeriek emlékezete sem tud.

A Szóllósy-lányok és a Vasmegeyei csárdás

1852-ben a megözvegyült Szóllósy két leánykájával folytatta a színészi pályát Latabár Endre győri társulatánál. A nyolc éves Piroska és a hét éves Rózsa táncaival bájolta el a győri közönséget. 76/ Szóllósy itt nemcsak táncmesterként, hanem mint epizódszínész is részt vett a társulat munkájában. 1852. okt. 3-án Szigligeti Csikósában, Szerdahelyi zenéjére komponálta a második felvonás kettős csikós táncát, melyet a két leányka mutatott be. November 22-én az Eötvös József A falu jegyzője c. regényből Szigligeti által írott Viola c. népszínműbe Bognár Ignác zenéjére Szóllósy egy Árva vidéki kettős táncot komponált nekik.

1853. febr. 5-én Táncversenyt hirdetett egy győri társulat "Szöllősi Szabó Lajos és Ludasy Ráfusz ur, a helybeli táncmester közt. Záradékul: Népszerű, friss csárdás, járják Szöllősi Piroska és Rózsa".^{79/} Február 20-án A szebeni erdőt mutatták be, melyben Szöllősy öreg parasztot, Piroska és Rózsa pedig unokáit alakították és eljárták a darabban előforduló tót táncot. Kérdés: hogy került tót tánc az eredetileg Nagyszébenben játszódó, s már korábban többször is "oláh" táncként szereplő betét helyére? Március 2-án az Eredeti kerületi csárdás-tánc szerepelt a színlapon. Április 26-án "Szöllősi Szabó Lajos s családja és Lakatos Sándor táncművészek előadását" hirdetik Győrben. A műsorban a következő táncok fordultak elő: " Első szakasz: 1./ Debreczeni magány csárdás, eljárrja Lakatos Sándor. 2./ Gitána, spanyol kettős tánc, lejti Szöllősi Piroska és Rózsa. Második szakasz: 3./ Eredeti oláh mőcz táncz, melly mindenütt legnagyobb sikerrel fogadtott, előadja a Testvér-táncz szerzője Lakatos Sándor. 4./ Záradékul Magyar hármas táncz; eljárják Szöllősi Sz. Lajos, Sz. Piroska és Sz. Rózsa".

1854-ben már nem szerepel Szöllősy és a leányok neve a győri társulat névsorában, hanem a Hölgyfutár decemberben Székesfehérvárról közli, hogy "az általánosan kedvelt Kör szerzője, Szöllősy tánczmester körünkben mulat s oskolája számos látogatóval bir. Legujabb műve, a Vasmegyei csárdás valóban gyönyörű. Azon elragadó természetes kellem, mely honi tánczainkat oly kitünőleg jellemzi, ebben is megtalálható. A közönségnél nagy tetszést nyert a néptáncz, s hiszem, hogy jövő farsangra a "Vasmegyei csárdás" viendi a főszerepet". A tánczal azonban nem a báltermekben találkozunk, hanem a Szöllősy nővérek műsorában, mellyel országszerte nagy sikert arattak.^{80/}

Szellősy 1854-59. között a két leánykájával járta az országot, nem kötötte le magát társulatokhoz. Közben néhány héttig, hónapig tánciskolát is nyitott a különböző városokban, amint az az ujsághirdetésekből nyomon követhető. 1857-ben azonban olyan hiradást is olvashatunk, hogy Szöllősy hosszabb betegsége miatt már nem léphetett színpadra.^{81/}

De 1859-60-ban újra színpadon találjuk. Molnár György miskolci társulatának lettek mindhárman tagjai. Szöllősy táncmesterként, Róza mint naiva, Piroska mint szubrett.^{82/} Amikor Molnár társulata Budára tette át a székhelyét, a Szöllősy család is visszaköltözött a fővárosba. A Nővilág 1861 áprilisában ismertette a Molnár-féle társulatot, s ebben hosszabb részt szentelt Szöllősyék méltatásának.^{83/} Noha a budai magyar színházat csak szeptember 14-én nyitották meg, az előadások már április 18-tól folytak. A megnyitón a Szöllősy-nővérek "elragadó szépen lejtették el a Vasmegyei csárdást".^{84/}

Már az év novemberében Szöllősy tánciskolát nyitott Budán, s hirdette, hogy a Vasmegyei csárdást és a Székely csoportost tanítja, hogy "a magyar dalidóban minél több eredeti táncunk legyen".^{85/} Ez az első h iradás arról, hogy az 1844-ben Marosvásárhelyt, Dózsa Dániel zenéjére beharangozott tánc valóban elkészült.

Még februárban, amikor a Hölgyfutár bejelenti, "Budapesti Hirharang" c. rovatában, hogy Molnár György megnyitja a Budai Színkör t, jelzi, hogy Szöllősy, a Körmagyar szerzője a megnyitáskor ünnepli majd 50 éves színi- és táncművészeti jubileumát.^{86/} Ez kissé erőltetett dátum volt, mert ennek értelmében Szöllősynek már nyolc évesen kellett volna a színpadon lennie. S ha színészek gyermeke lett volna, még reális is, de nyilván Molnár az érdeklődést akarta fokozni az új magyar színház iránt ezzel a kis nemes csalással.

Az 1862-es évre már csak a két Szöllősy leányt szerződtette Molnár, akik továbbra is nagy sikerrel mutatták be több alkalommal a Vasmegyei csárdást.^{87/} Közben április hónapban Kolozsvárra szerződtek a leányok. Apjuk elkísérte őket, s hirdette a helyi újságban, hogy a Karvázy ház 271. sz. alatt tanítja a korszerű táncokat, a Székely csoportost, a Vasmegyei lakodalmas társastáncokat, s a különféle füzértáncokat.^{88/}

1863-ban Pozsonyban találjuk a testvérpárt atyjukkal együtt, ahol újra nagy sikert arattak a Vasmegyei csárdással.^{89/} Majd szeptembertől ismét Győr fogadta nagy lelkesedéssel a két leányt, s ünnepelte, támogatta Szöllősy t. Ezt mutatja a Szöllősi Piroska jutalomjátékáról írott cikk a

helyi lapban. ^{90/} Szóllósyt továbbra is meleg szavakkal ajánlották, mint táncmestert. ^{91/} 1864-ben a Szóllósy leányok "... a közönség kedveltjei voltak, főképp művészi tánczuk által". ^{92/} Szóllósy a november 5-én, Piroska jutalomjátékaként előadott Rontó Pál c. darabba komponált egy lakodalmas társastáncot, valamint október 23-án Vahot Imre Huszárcsiny c. népszínművébe állított be a második felvonás végére egy huszár toborzót. ^{93/}

Az 1865-ös esztendőről egy adatunk van, mely szerint Szóllósy Piroska férjhez ment Niczky Kálmánhoz, s a január 30-i jogászbálon mint Szóllósy-Niczky Róza jelent meg, ahol "költői szép tánczát még ily népes bálban is megbámulják". ^{94/} Niczkyné Szóllósy Róza néven az 1873-as pesti Nemzeti Színház tagjai között találkozunk vele, de a sajtó nem ír róla. Apjának rendkívüli csapás, amikor Róza 31 éves korában, 1875. szept. 26-án meghal.

Közben az önkényuralmi rendszer válsága idején ^{95/} az újra peszdülő nemzeti megmozdulások ismét előtérbe helyezték a magyar társastáncok, a nemzeti szellemű társas összejövetelek ügyét is. A Körtáncot egyre több helyen táncolták, vagy sürgették, hogy ez a tánc legyen a nemzeti érzés kifejezője. ^{96/}

1878-ban Balla Károly újra kiadta a Körmagyart, az Első magyar társastáncot Debrecenben.

Mindez azonban már nem sokat enyhített az agg Szóllósy sorsán, mert miután csak Róza lányát vették fel a Nemzeti Színházba, Piroskával tovább járta a vidéket, mignem leánya beleszeretett a Várhídi néven játszó, Aleksadar-Aleksa Bacsvinszki szerb színészrendezőbe. ^{97/} Szóllósy öreg napjait Várhídiéknál töltötte, unokák körében. De amikor Várhídi egy agyrázkódás következtében megvakult, majd meg is halt, Szóllósy megfogalmazta kérvényét, s mellékelte azt az önéletrajzot, melyet e dolgozat elején közöltünk, amire felvették a pesti Erzsébet szegényházba. Ott hunyt el hosszas szenvedés után 1882. május 12-én, reggel négy óraker, nyolcvanadik évében. Két nekrológ jelent meg róla. Az egyik a Budapesti Hirlapban, név nélkül ^{98/}, a másik a Pesti Naplóban, Molnár György

tollából "Egy magyar táncos" címmel. 99/ Ebben többek között a következőket olvashatjuk: "... A külföldi is tapsolta, és megkoszoruzta a czikornyátlanu' oly szép magyar tánczot, mely... Szöllősynél mint a nép játszi kedvének búbánatos és vidám enyelgése jelentkezett, mely különösen az általa szerzett Vasmegyei csárdásban kulminált legelragadóbban".

✱

Műveinek utóélete

Szöllősy elment ugyan, s véle minden más tánca, amit alkotott, még a nagyon dicsért Vasmegyei csárdás is, hiszen leírás nem maradt róla, csupán a Körtánc él szinte napjainkig. Igaz, már nem a reformkor és a szabadságharc nemzeti érzelmeinek fütöttségével, nem a hatvanas évek fellángoló, bizakodó szellemében, hanem előbb a nosztalgikus negyvennyolckodás, majd pedig a milleneum, s később a Horthy-korszak nemzetieskedő báljainak, táncvizsgáinak ünnepélyes nyitótáncaként.

De nézzünk néhány adatot, hogy halála után ez az egyetlen fennmaradt műve hol, milyen körülmények között élt tovább?

A magyar táncmesterek, akik a múlt század végén már nem a korábbi színésztáncosok, hanem inkább a mesteremberek sorából verbuválódtak, tanították ugyan a Körtáncot, de szívesen gyártották azokat a népies mütáncokat saját maguk, amelyeknek már semmi közük nem volt az eredeti néptánchoz, csupán Szöllősy Körmagyarját csontozták, szürkitették tovább a táncvizsgák serdülő növendékeinek hat-nyolchetes tánctanulásához igazítva műveiket. Némelyik ugyan nagyobb igénnyel készült, s ezt szívesen forgalmazták. Ilyen volt a milleneum szellemében terjesztett Társalgó, Herczenberger József, pécsi táncitanító mütánca, melyet még Berlinben is tanított a német táncmestereknek. /100/ De még sajtóper és plágiumvád is kerekedett ebből közte és Kinszky Károly között, holott mindegyik csupán Szöllősy utánérzése volt. 101/

1900-ban végre újra kiadták a Szöllősy-féle és Lakatos által javított, immár öt részre egyszerűsített, de stilusában,

szerkesztésében még mindig legjobb nemzeti műtáncukat, s Róka Pál, a Táncitanítók Lapja főszerkesztője a "Harc a Körmagyarért" c. cikkében ki is állt az eredeti mű mellett.^{102/} A tánc 1905-ben újabb kiadást ért meg, amikor a Táncművészet c. lap közli, hogy hol tanítják a Körmagyart a táncmesterek.¹⁰³ 1906-ban Berlinben a Táncakadémián Saphir M. Imre budapesti tánctanár ezt tanította magyar táncként.¹⁰⁴ Itthon mozgalmat indítottak, hogy a bálokat a francia négyes helyett a Körmagyarral, vagy a Palotással /Kinszky műve/ nyissák. Róka Pál az 1901-ben első ízben kiadott Táncművészeti tankönyvében így ír Szöllősyről: "Szöllősy volt az első magyar táncitanító, aki értette a táncművészetet és Magyarországon a táncitanítás iskoláját megalapozta."¹⁰⁵ S amíg a táncitanítók különböző képző tanfolyamai fennálltak a két világháború között és közvetlenül utána, a Körmagyar mindig vizsgaanyag volt. Így a legtöbb táncmester ezt a tanfolyamok végén, az un. koszorúcskákon, vagy bálnyitóként tanította.^{106/}

Szöllősy Körtáncá viszont akkor ragyogott újra eredeti fényében, amikor ismét hivatásos táncosok, illetve kiváló néptáncosok lábára jutott vissza. Amikor az Állami Balett Intézetben megalakult a történelmi társastáncokkal foglalkozó munkaközösség, akkor az eredeti leírás alapján, a 19. század derekának stílusismeretében rekonstruálták a táncot. A leírás 1967-ben eredeti formájában, de korszerű lejegyzéssel, a Népművelési Intézet kiadásában újra megjelent, s ebből több kiváló magyar néptáncegyüttes vette fel a repertoárjába, elsődlegesen bálnyító funkcióval.^{107/} S amikor végre a hazai versenytánc együttesek is eljutottak oda, hogy a csoportos megmutatkozás, a formációs táncok nemzeti hagyományát keressék, a bemutatót rendező Miskolc város csoportja Szöllősy Körtáncát tartotta előadásra méltónak.^{108/}

Rövidesen száz esztendeje lesz, hogy első nemzeti táncosunk, koreográfusunk és pedagógusunk egyike meghalt. Nehéz életutját, pályáját igyekeztünk a dolgozatban bemutatni azzal a céllal, hogy közelebb juthassunk nemzeti táncművészetünk hőskorának megértéséhez.

Budapest, 1978 tavaszán

Szöllősy Szabó Lajos koreográfiai

- 1831 Kettős magyar tánc
Egyes magyar tánc
Négy páros körtánc
Nemzeti magánytánc
Kettős
Oláh tánc, betét A Szebeni erdőben
A haramiák, táncjáték Herfurth Károly zenéjére
- 1834 Hatos körtánc
Nagyidai lakodalom, táncjáték Herfurth Károly zenéjére
- 1835 Négyes magyar tánc
Ötös magyar tánc
Ötös toborzó
Elrablott hölgy, vagy a szerencsés összvetalálkozás a fogadóban, táncjáték Heinisch József zenéjére
Lakodalmi magyar körtánc, Jakab István Falusi lakodalom
c. darabjában
- 1837 Kettős, Rózsavölgyi Márk: Nemzeti örömhangokra
- 1842 Első magyar társas-tánc, Rózsavölgyi Márk zenéjére
"Körtánc" /később Körmagyar névvel/
- 1848 Verbunkos tánc, betét a Kilányi-Veszter koreográfiájával
készült Csata Fehértemplomnál c. táncjátékban
- 1852 Kettős csikós tánc, Szigligeti: Csikós c. darabjában
Árvavidéki kettős tánc, Szigligeti Ede: Viola c. darab-
jában, Bognár Ignác zenéjére
- 1853 Népszerű friss csárdás
Tót tánc, betét A Szebeni erdőben
Eredeti kerületi csárdás tánc
Gitána - spanyol kettős tánc
Magyar hármas tánc

- 1854 Vas megyei csárdás
- 1861 Székely csoportos, Dózsa Dániel zenéjére
- 1863 Lakodalmas társastánc, betét a Rontó Pálban
Huszár toborzó, betét Vahot Imre: Huszár csiny c. darab-
jában.

Jegyzetek

1/ Budapesti I. sz. Levéltár IX. 4388/18880. "Életem vázolata" címmel fennmaradt önéletrajztöredék, melyet a szegényházba való felvétele véget ért. A második fele valószínűleg elveszett, vagy nem is volt többre szükség, mert a további életutját ismerték. A kéziratot eredeti helyesírással adjuk közre. A felvételi jegyzőkönyvben találjuk azt a személyes közlést, mely szerint részt vett az 1848/49-es magyar szabadságharcban. Az önéletrajzot faksimilében közreadta Kaposi Edit: Egy híres táncos önéletírása c. cikkében a Táncművészet 1955: 154-156. oldalán. Mégis, e fontos adat napvilágra kerülése után is lexikonjaink helytelenül, 1802-re /hónap, nap nélkül/ teszik Szöllősy születési dátumát. Így téves Szabolcsi-Tóth Zenei Lexikon, Bp. 1965. III. kt. 468 p. és Kogler: Balettlexikon, Bp. 1977. 460 p. - S teljesen érthetetlen Vályi Rózsi életrajzi elírása, amikor Szöllősy születését 1804-re, halálát pedig 1884-re teszi. Vályi: A táncművészet... 336 p.

Balog István /1790-1873/. Színész, színigazgató, szinpadi szerző. A "faluzó" vándorszínészet megteremtője. Elsősorban komikus szerepekben aratott sikert. Kéziratnaplója a színháztörténet értékes forrása. A Ludas Matyit, mint zenés vígjátékot vitte színre. Népszerű színművei: Mátyás deák, Angyal Bandi, Árgyus és Tündér Ilona. Enyedi 108 p.

Kilényi Dávid /1791-1852/. Színész, az első vándor színigazgatók egyike. Déryné sógora. Jó és gyenge társulatoknak volt a vezetője; leleményes szervező. Működésének megítélésében megoszlanak a vélemények, miként pályáján siker és kudarc felváltva szegődtek nyomába. Enyedi 113 p.

Kilényiné Széppataki Johanna /1798 - ?/. Déryné testvérhuga. Naiva szerepkörben játszott, nem nagy sikerrel. Korán visszavonult a színészettől. Enyedi 113 p.

2/ A környék sok Szabó nevű embere közül a századfordulóról az író Szabó Dezső, s annak unokaöccse, Szabó Jenő, a kézdívárshelyi költőpap is a távolabbi rokonsághoz tartozott. Szabó Jenő leánya, Nágóné Szabó Mária még az 1950-60-as években

is társastáncokat és székely táncokat tanított Kézdivásár-
helyen és környékén.

3/ A nagyszebeni Bruckenthal muzeum Gemäldegallerie-
jében egy ismeretlen osztrák festőtől származó kép látható,
mely Szebent ábrázolja 1809-ben. Ezen a fogarasi havasok aljá-
ban lévő város képét láthatjuk, valamint az előtérben az akko-
ri lakosság jellegzetes figuráit: kb. milyen lehetett a város
Szöllősy diákkorában.

4/ Az önéletrajzból világosan kitűnik, hogy nem Pesten
lépett színpadra 1821-ben, amint azt B. Egey Klára a "Sziné-
szeink..." c. cikkében írja. Táncművészet 1954. 363 p. ;
Ferenczi 318 p.

A kassai társulatnál Farkas Józseffel együtt táncmester-
ként szerződtek Szöllősyt is, de mindkettőjüket kötelezik a
kisebb szerepek ellátására. A kassai évekből a következő tán-
cos, koreografus és pedagógus-tevékenységéről vannak adataink:
a színlapon először 1829. május 3-án találkozunk a nevével,
misperint "Szöllősy ur egy Magyar Tánczczal fog kedveskedni."
December 8-án Farkas A véletlen vőlegény c. táncjátékában a
Farkas által táncolt nemes ifju legényét alakította. 1830.
április 24-én a Quodlibetben A cigány és a Fia c. vigjátékból
egy jelenést adott elő Farkassal és Egresivel. November 18-án
Kisfaludy Károly: A Leány Örök c. darabjának felvonásközében
"magyart táncolt". A december 2-i Quodlibetben "Egy Négyes
Magyar Táncz" szerepelt Szöllősi, Egresi, Mária Susika által,
szerzette Szöllősi". 1831. január 23-án A tündérkastély Magyar-
országon c. játékfolyamatja közt előfordul egy Nemzeti Táncz
Szöllősi által." Február 20-án Weissenthurm Johanna: A szebeni
erdő c. játékban a "Hátszegvidéki Stzas Oláh Tántz"-ot kompo-
nált. Ez a színlap nem jelöli Szöllősyt, mint koreografust, de
a későbbiekben feltüntetik. A tánc nyilván erdélyi élményeiből
fakadt. Az április 8-i előadás már Szöllősy javára történik,
s ezen egyik később is nagysikerű művét: A nagyidai lakodalom
c. táncjátékot mutatják be.

5/ Országos Széchenyi Könyvtár színlapgyűjteménye.
Mátéfy: Magyar Játékszín Zsebkönyve 1830.

6/ Szóllősynét a következő epizód szerepekben tünteti fel a szinlap: 1829. december 21-én A hó c. darabban egy Page; 1831. jan. 5-én Castelli: Mirina, az amazonok királynéjában egyike az amazonoknak; febr. 13-án Meisl: Európa elrablásában Clotho párka; ápr. 3-án Saidák és Rurik: Frangepán, Sequiai Gróf, Magyar-Ország Zászlósában egy rácz szolgál; ápr. 22-én Scribe: Jelva, az orosz árvában francia dáma; máj. 10-én Kotzebue: Montfanconi Johannájában paraszt.

A gyermek 1831. március 3-án a Béla futásában mint IV. Béla gyermeke, Lajos debütál; márc. 6-án Raymund: A tündér világi leány, vagy A paraszt mint gazdagban Borax, Antónia fia.

OSZK szinlapgyűjtemény.

7/ Értesítő 1832. 57, 59, 69 sz, szept. 5, 12, okt. 3. A Leopárd vagy régi Serház u. 225-ben, okt.-tól a Két szerecsen u-ban, a Napfeljövétel - Sonnenaufgang c. teremben naponként d.u. 2-7 óráig.

8/ Kerényi Ferenc: Tánc történeti dokumentumok.

9/ Hasznos mulatságok 1833. II. 3. sz. Honművész 1833. jul. 11. 234 p.

10/ Honművész 1833 aug. 25, 340 p; okt. 31. 492-943 p; nov. 7. 508 p; nov. 14. 524-525 p; nov. 16. 516 p.

11/ OSZK szinlap 1833 okt. 31. és nov. 11.

12/ OSZK szinlap 1833 dec. 1.

13/ OSZK szinlap 1834 febr. 20; Honművész 1834 febr. 27. 17 p. Kerényi Ferenc: Adalékok

14/ Az Állami Operaház kottatárának anyaga alapján a művet ismerteti, értékeli Szenthegyi István Egy magyar pantomim a reformkorból címmel. A magyar balett történetéből. Bp. 1956. 77-91. p. A korábban Tóth Dénes: A magyar népszínmű zenei kialakulása. Bp. 1963; B. Egey Klára: A magyar balett megteremtésére irányuló törekvések a reformkorban és a szabadságharc idején. Színháztört. Ért. 3. sz. Bp. 1954. 83-85 p.

15/ Kerényi Ferenc: Tánc történeti dokumentumok.

16/ Kerényi i. m.

17/ Kerényi i. m.

18/ OSZK szinlapgyűjt. 1934. márc. 16.

19/ OSZK szinlapgyűjt. 1934. ápr. 20.

20/ Frédérique: Az árva és a gyilkos, május 13;
Abellino: Cserkoszorú, máj. 15. OSZK színlapgyűjt.
21/ Honművész 1834 jun. 1. 349 p.; jun. 19. 390 p.;
jul. 24. 409 p.
22/ Honművész 1834 aug. 28. 69 sz. - Kerényi F.: Adalé-
kok... ism.

23/ Tóth Dénes: A magyar balett részletét közli a Tánc-
művészet 1978. 4 sz. 30 p. - A magyar népszínmű... 35 p.

24/ "Zindi szive a csinos Czirillát választá vándor élete
társául, kit bár szive rég Stipohoz csatolta, nem vonakodott
atyja Zindit pártoló akaratának engedni. A szülői áldás egybe-
köté a nősző párt s táncz után vig örömmel indult a násznép,
lakába kísérni a menyasszonyt s köztük néma keservvel, remény-
vesztett Stipo is. Utközben betérnek azon vendégfogadóba, hol
éppen a dús Zápolya is fényes családjával kevéssel az előtt
érkezik meg. Még vigabb kedvet öntének a szegény násznépbe a
gazdag úr ajándéki, melyeket, mint egyszerű örömökben részt-
vevő indulatjának bizonyosságait osztá ki. Tánczrakél a vig cso-
port ujonnan s a menyasszony is bús kedvesével Stipóval. A
szerelmesek most elragadtatva gerjedelmük hév csókját nyomják
ajkára, mit a vőlegény észrevevén, dühös haraggal támadja meg
Stipót s a verekedés közönséges lesz s majd vérontássá válik,
ha a poroszlók Zápolya parancsára véget nem vetnek neki, kö-
télre fűzvé a küszködőket. Czirilla esengései, kinek ügyes-
sége Zápolya kegyét megtudá nyerni, felmentik a bünösöket a
várando büntetéstől s ő is jövődőre hű szerelmet esküdven
férjének, szabadságot nyert kedvesének is. Így a veszélt ismét
öröm váltja fel s a vigságban résztvevén a fényes család is,
pártfogó kegyével nagyobbítja a házasság és a násznép örömét."
OSZK színlapgyűjt.

A darabban a következő táncok fordultak elő: 1./ Ötös
tamburin cigány táncz: Wirdisch, Götzer, Kaczér, Egri,
Szöllősi Jancsi. 2./ Nyolcas ugrós táncz: Meyer Karolina és
Antónia, Telepiné, Götzer, Kaczér, Egri, Somogyi, Marossi.
3./ Lassú násznagyi cigánytáncz: Wirdisch, Kovátsné, Megyeri,
Bartha és az egész lakodalmi nép. 4./ Ötös nemzeti lassu tánc:
Meyer Karolina és Antónia, Kaczér, Egri, Szöllősi, melyben

változatlanul a kis Szöllősi Jancsi is részt veend. 5./ Ideális magány táncz: Wirdisch Katalin által, melyet az ugrós magyar Wirdisch, Meyer K. és A., Szöllősy, Kaczér és Egri által fog követni. /Az egészet néma ábrázolat bengáli tüzzel világítva zárja./

25/ B. Egey Klára: A magyar balett... 82 p.

26/ OSZK szinlapgyűjt.

27/ Rajzolatok 1835. II. 7. ll. sz., II. 14. 21. sz.

28/ Honművész 1835 jan. 2. sz.

29/ Honművész 1935 feb. 1. 19. sz. 78-79 p.; 1. lo. sz.

780 p.

Abday Sándor /1800-1882/ a vándorszínészet egyik legendás alakja. Élete során állítólag 89 helyen fordult meg, és 43 helységben az ő társulata lépett fel először. Legnagyobb érdeme, hogy több mint 40 jeles színész az ő társulatánál szerezte meg a színjátszás alapismereteit. Enyedi 108 p.

30/ A szinlap a következő táncokat és szereplőket tünteti fel: "1./ Ugrós tizes: Wirdisch, Meyer Karolina és Antónia, Telepiné, Julcsa, Götzer Teréz, Kaczér, Egri. 3./ Magányos táncz a kis Jancsi által. 4./ Ideális magányos táncz: Wirdisch, Meyer Karolina és Antónia, Szöllősi, Egri, Kaczér."

A szinlap a mű tartalmát is közli: "Lórányi Imre úr kedves leánya menyegzőjét üli vala, táncz s más vigalmok közt. Számos vendégei seregében jelen volt Sziklavári katonatiszt is, ki azonban rivid ideig élhete barátságával, mert tiszte tovább kényteleníté utazni. Estve már mindnyájan fedél alá vonultak vissza multságukat folytatni, midőn két pajkos legény: kiket tánc elfelejtett Lórányi úr a lakodalomra meghívni: a hölgyet többszöri hasztalan próba után végre tánczuk által szabadra csalván elrabolják s egy zsidó csárdájába hurczolják, hová azonban szerencsétlenségükre Sziklavári már előbb beszállott. Sziklavári megismerve barátja leányát, tüstént haza izen. Így a már keresni indultak nyomra akadva, megmentik a hölgyet, s szeretett vőlegénye boldogító karjainak visszaadják."

31/ Jakab István: Falusi lakodalom. Vigjáték három felvonásban. Buda 1834. OSZK. - A darabban a harmadik felvonás tizedik jelenése a menyasszonytánc. A szerző így építi be a

táncokat a darabba: "Tatár elővezeti a menyasszonyt, a muzsika megszólal, s az új pár egy lejtőst jár; utána Bodza nyomban átveszi a menyasszonyt, s vele frisset táncol. Ez alatt a násznép közelebb jött s a táncot félkarikába állva nézi. Ennek végével Ezredes: - Három a táncz! - Tatár egy másik lányt vesz, Bodza helyett pedig szinte más leánnyal Bűrök áll ki, s ezek együtt egy rövid négyes friset /sic!/ tánczolnak. Emberek és vendégek most is, mint előbb, a táncz után tapsolnak". - Kerényi: Adalékok...

32/ Szerb Antal 290 p.

33/ Kerényi: Tánc történeti...

34/ Honművész 1836. 24. sz. 192 p.

35/ Pukánszkyne 43 p.; Rédey 114 p.

36/ Kerényi: Tánc történeti...

37/ Uo.

38/ Uo.

39/ Pesti Nemzeti Játékszíni Zsebkönyv. 1838. Gillyén

Sándor

40/ Athenaeum 1841. 819-893 has.

41/ Jelenkor 1842. jan. 1. 4 p.

42/ B. Egey: Szinészeink... 309 p.

43/ Jelenkor 1842. jan. 28. 14-19. p.

44/ Regélő Tárczája 1842. jan. 29. 65-66 p.

45/ Komárom, Regélő Tárczája 1842. febr. 5. 119 p.;

Sümegegy u.o. febr. 8. 120 p.; Vác u.o. febr. 11. 127 p.; Nagy-

Kun-Turkeve Regélő Pesti Divatlap I. 1842. jun. 22. 414 p.;

Simontornya u.o. II. jun. 30. 490 p.

46/ Veszter Gyulán Regélő Pesti Divatlap 1842. I. 36. sz. 286 p.; Debrecenbe u.o. márc. 2. 143 p.; Ótátrafüreden

Athenaeum 1842. szept. 18.; Fitos Székesfehérvárott a Regélő Tárczája 1842. sz. 250 p.

47/ Erdélyi Híradó Kolozsvárt 1842. nov. 15. 550 p.; dec. 30. 626 p.

48/ Regélő Pesti Divatlap 1842. II. nov. 10. 1018 p. Az iskolát Molnár u. 175 sz. alatt hirdeti.

49/ Belvárosi Plébánia Templom házassági anyakönyve 1842. 108 lap, 27. tétel: "febr. 7. Nemes Szabó Lajos, nőtlen,

Kézi Sz. Lélek, Erdély Országbul, 37 éves et Geling Mária hajadon, EK, Pesth, 20 éves." Tanuk: Leitner Gáspár et Egressy Benjamin, színész. Összeadta: A. Hermann Antal káplány. Hirdetéssel.

50/ Regélő Pesti Divatlap 1842. jan. 8. 17-19. p.; u.o. dec. 1. 1117-19 p.

51/ A tengszerszemű hölgy. Bp. 1909. 8 p.: Hja, a körmagyar! Az a valami! Azt nem elég eljárni, ahhoz lelkesülés kell..."

52/ Regélő Pesti Divatlap 1842. dec. 22. 1213-15 p.

53/ Uo. 1842. dec. 15. 1190 p.

54/ Uo. 1842. dec. 1. 1117-19 p.

55/ A Kör-táncz, mellyet Szöllősi Lajos a 'pesti' nemzeti színház táncművészek tanítása után minden táncrész' könnyen felfogható rajzolatával, és magyarázatával terjedelmesen előadta Kilányi Lajos nemzeti és baléttánczos és a' nemzeti színház tagja. - 6 Rajzollattal és egy zenemű melléklettel. Bécsben, 1845. Jasper könyvtáros tulajdona. Pesten, Wagner József műkereskedésében. A táncz tételei: Andalgó, Lelkes, Toborzó, Ömledező, Három a táncz, Kézfogó.

56/ Regélő Pesti Divatlap 1843. febr. 12. 414 p.

57/ Pesti jogász bál Regélő Pesti Divatlap 1844. jan. 28. 121 p.; Kolozsvár u.o. febr. 4 | 159 p.; Máramarossziget u.o. febr. 1. 144 p.; Lugos u. o. febr. 3. 167 p.; Debrecen u.o. febr. 15. 206 p.; Nagybecskerek u.o. május 12. 606 p.; Zalaegerszeg Honderű febr. 10. 200 p.; Orlát u.o. febr. 17. 228 p.; Nyitra u.o. febr. 24. 264 p.; Trencsén u.o. márc. 9. 337 p.; Cegléd u.o. márc. 16. 369 p.

58/ Regélő Pesti Divatlap Kalocsa 1844. febr. 18. 322 p.; Kiskunhalas u.o. febr. 25. 256 p.; Nagybecskerek u.o. márc. 7. 304 p.; Sátoraljaujhely u.o. márc. 10. 319 p.; Eger Honderű 1844. jan. 27. 134 p. Czuczor Athenaeum 1834. I. 110 p.; Wesselényi Vasárnapi Ujság 1859, 165 p.; Fáy Vasárnapi Ujság 1859. 165 p.; Réthel Frikkel Marián 214-215 p.

59/ Honderű 1844. febr. 17. 223-234 p.

60/ Regélő Pesti Divatlap 1844. márc. 3. 287-288 p.

61/ Regélő Pesti Divatlap 1844. márc. 24. 383 p.

- 62/ Egy kis gondolat táncz a farsang kezdetén. Pesti Divatlap 1845. Télhó 57-58 p.
- Vahot /Vachott/ Imre /1820-1879/. Szerkesztő, író, ujság-író. 1844-48. között kiadta a Pesti Divatlapot. Szerkesztette a Magyar Thália c. zsebkönyvet. Legismertebb darabja a Huszár-csiny c. népszinmű. Enyedi 119 p.
- 63/ Tockaj, Honderú 1845. febr. 8. 111 p.; Kisvárdá u.o. febr. 15. 130 p.; Szászváros u.o. febr. 15. 130 p.; Nagykőrös Pesti Divatlap okt. 23. 987 p.
- 64/ Pesti Divatlap nov. 6. 1062 p.
- 65/ Szentpál Olga 19 p.; 28 p.
- 66/ Pesti Divatlap 1845. 38 sz. 1301 p.
- 67/ Pesti Divatlap 1847. 3. sz. 82-83 p. Laczi: Egy bál.
- 68/ Pesti Divatlap 1847. okt. 21. 1374 p.
- 69/ Pesti Divatlap 1847. 36. sz. 1154 p.
- 70/ Pesti Divatlap 1847. 29. sz. 930 p. Váli Béla: Az aradi színészet története. 1774-1889. Bp. 1889. 52-56 p.
- 71/ Honderú 1846 tavaszévi 11. sz. 199-200 p.
- 72/ Pesti Divatlap 1848. febr. 27. 9. p.
- 73/ Szinlapgyűjt. OSZK.
- 74/ Mary Irace Swift levele Kaposi Edithez 1977. szept. 24. A levélíró a New Orleans-i Loyola Egyetem színháztörténeti kutatója.
- 75/ U. o. - Szöllősy Jánossal már Kassán találkozunk, mint 4-5 éves gyermekkel. Később a budai társulatnál, majd a tánciskolai hirdetésekben, amint atyjával táncol, vagy neki segít. Végül a Veszter-féle táncársasággal külföldre kerül, ahonnan nem tér haza. Nyilván a hazai nemzeti táncismerethez megszerzi a klasszikus táncokhoz szükséges technikát, s így kora neves balett táncosaival léphet fel Amerikában. Egyelőre nincs több adatunk róla.
- 76/ Szuper Károly
- 77/ Két adatot is helyesbitenünk kell. Vályi Rózsi azt írja, hogy három gyermekével maradt özvegyen, s ezeket tartotta el Szöllősy 1850-ben. Látjuk, hogy a kb. 24-25 éves János már önálló művész Amerikában.

Vályi: A magyar balett történetéből. 92 p. A másik helytelen adatot Schöpflin Aladár Színészeti Lexikonja közli, amikor Szöllősy Rózsát 11, Piroskát 7 évesnek írja. Ez téves, mert második feleségével 1842-ben kötött házasságot, s első kislánya 1844 márciusában született Marosvásárhelyt.

78/ Koltai Virgil 30 p.

79/ Az adatokat a győri Xantus János Múzeum színlapgyűjteménye alapján, Pethes Iván gyűjtéséből közöljük.

80/ Hölgyfutár 1859. márc. 15. 263 p. Kémény. A Szöllősy nővérekről ld. Sándory Antónia: A Szöllősi-nővérek utja a Vas megyei csárdással. Bp. 1958. in: Táncművészeti Dokumentumok Bp. 1977.

81/ Győri Közlöny 1857. dec. 20. 94 p. Szombathely F. Deák.

82/ Keresztessy Sándor 86 p. Új évi élmény. Harmath Sándor. Miskolc 1859. Miskolci Nemzeti Színház naplója. - Harmath Sándor. Miskolc 1860.

83/ Nővilág 1861. április 15. 127-128 p. "Ismertetésünk második része a Szöllősy nőtestvéreket illeti. Midőn először olvasá a közönség, hogy a két testvér együtt föllépend, kiváncsiságát fokozta azon körülmény, hogy nevezett tánczosnők a fővárosban ugyszólván teljesen ismeretlenek voltak. A két ki. a. "Vas megyei kettős csárdást" lejté el s izletes taglejtéseiket zajos taps és élénk tetszés nyilatkozatok kísérték. Ki csárdást látni és élvezni akar, nézze meg őket; azt a gyönyörűséget, azt a természetes valódi magyar jellemzést tánczban a pesti tánczkarban nem találni. Szíves emlékezet végett tán nem lesz fölösleges megemlíteni, hogy a nőpár atyja Szöllősy Szabó Lajos, a kedvelt Közmagyar szerzője; ki mint hallottuk, a fővárosban táncztanítási órák adására szívesen ajánlkozik. A nemzeti színház igazgatósága bölcsen tenné, ha a testvérpárt színházához szerződtené, miután a nemzeti színházban a nemzeti táncznak a legilletékesebbek által kell képviselve lenni."

84/ Vasárnapi Ujság 1861. szept. 22. 452.p.; Budai Népszínház első évi emlénye 1861-ik évről. Kiadta Égeni Elek.

Pest, 1861. Táncmester: Szöllősy Szabó Lajos. Színésznők: Szöllősy Piroska, Szöllősy Róza. - S valószínűleg újból meg-nősült, mert a páholynyitó: Szöllősiné. Az előadott műsorokban a következő darabokban volt tánc, melyeket Szöllősy állított be: ápr. 17. Falusiak. Vigjáték 3 felv. tánczokkal; április 18. Ezred lány. Vigjáték 3 felv. tánczokkal; ápr. 30. Fehér Otthello, bohózat 1 felv. és táncz; máj. 5. Zsigmond király álma, énekes színmű 3 felv. tánczokkal; jul. 12-szept. 14-ig helyiséghiány miatt nem volt játék. Szept. 14. ünnepélyes megnyitó a Vasmegyei csárdással, népjelenetekkel, népdalokkal, karénekekkel és néptánczokkal; szept. 26. népjelenet, néptánczok; okt. 11. népjelenettel: "pütkösi királyné" és Peleskei nótárus; dec. 7. Rózsa királyné. Dráma 4 felv. - Szöllősi Rózsa javára.

85/ Divatcsarnok 1861. nov. 26. 384 p.; Hölgyfutár 1861. nov. 26. 1134 p.

86/ Hölgyfutár 1861. febr. 150 p.

87/ Fésüs György és Toldy István: Thália zsebkönyv a Magyar Népszínház keletkezésének emlékezetére. Pest-Buda 1862. Budai Népszínház másodévi Emlénye 1862-ik évről. Égeni Elek. Pest, 1962.

88/ Kolozsvári Közlöny 1862. nov. 8. 2 p.

89/ Hölgyfutár 1863. máj. 21. 478 p.

90/ Győri Közlöny 1963. szept. 10. 292 p.

91/ Győri Közlöny 1863. okt. 3. 324 p.

92/ Koltai Virgil 57-58 p.

93/ Győr, Xantus János Múzeum színlapgyűjtemény

94/ Színházi naptár 1873-ra Pesten. Heckenast Gusztáv könyvkiadó. A pesti magyar nemzeti színház személyzete.

95/ Niederhauser, 26-27 p.

96/ Marosvásárhely Nővilág 1858. febr. 14. fedőlap; Nagyváradi Napkelet 1858. febr. 21. fedőlap; Dalmácia-Zára Hölgyfutár 1859. jan. 6. 13 p.; Bagdanoff szentpétervári táncmester tanulja Pesten a Körtáncot, hogy Sztpétervárt taníthassa Hölgyf. 1858. febr. 12. 146 p.; Erdély-Háromszék Vasárnapi Ujs. 1859. febr. 13. 81 p.; Kunszentmiklós Hölgyf. 1859. febr. 26. 200 p.; Lemberg Vas. U 59. márc. 6. 118 p.;

Tokaj Vas. U. 59. márc. 6. 118 p.; Nagyszombat Hölgyf. 59. márc. 10. 245 p.; Nagyvárad Nefelegt 60. jan. 29. fedőlap; Divatcsarnok Siklós 69. jan. 31. 5 p.; Szeben Hölgyfutár 60. febr. 23. 184 p.; Kisceli Hölgyf. 60. febr. 23. 183 p.; Székesfehérvár Nővilág 1860. febr. 26. fedőlap; Pest Napkelet 60. febr. 26. 142 p.; Kemenes Nővilág 60. febr. 26. Szeben Vas. Ujs. 60. márc. 4. 118 p.; Párizs 60. Vas. márc. 11. 131 p.; Mezőkomárom Napkelet 60. márc. 11. 173 p.; Jena-Ungarische National Quadrille néven Napkelet 60. jun. 17. 396 p.; Fiume Hölgyf. 61. febr. 2. 117 p.; Lipcsei Győri Közlöny jul. 10. 217 p.; Kalocsa Hölgyf. 62. aug. 23. 804 p.; Debrecen Vas. ujs. febr. 21. 78 p.; Selmezbánya 63. jun. 14. 214 p. Vas. ujs.

97/ Szinházi kislexikon. Hont Ferenc, Staudt Géza Bp. 1969. 38 p.; 1868-70. között Várhídi Piroska néven Babos Károly zsebkönyv 1868-ik évre. Budán, 1868.; Billey Emma: Népszínházi zsebkönyv 1869-1870-ik évre. Budán 1869. Ugyancsak az 1868-70-es zsebkönyvekben található a személyzet között Szöllősyné is, mint páholynytó. Ő is meghal azonban 1969. december 5-én. Nincs hír arról, hogy - feltehetően a harmadik feleségétől való - Lajos nevű fiával mi történt, mert a győri szereplés után erre vonatkozóan semmiféle említés nincs.

98/ Budapesti Hírlap, 1882. május 14. 4 p.

99/ Pesti Napló 1882. máj. 21. 6 p.

100/ Táncitanítók Lapja 1894. nov. 1. Kinszky: Bizalmas tudósítás. A tánc vezényszavait Izsák Ferenc, brassói táncmester még versbe is szedte.

101/ Táncitanítók Lapja 1898. ápr., máj., jun., szept., nov.

102/ Táncitanítók Lapja 1900. jun.

103/ Losoncon Hábel Sándor, Gyöngyösön Barna István. Táncművészet 1905. szept. 20. 5 p.

104/ Táncitanítók Közlönye 1906. május 15. 2 p.

105/ Róka Pál: A táncművészet tankönyve. Nagy-Kőrös 1900. 170 p.

106/ 1955-ben körlevélben kérdeztük meg az akkor aktívan működő táncmestereket, hogy mikor, hol tanították Szöllősy Körmagyarját. Erre a levélre a következő válaszokat kaptuk:

Andráská Lajos /Szakály/ 1909-1923. között Budapesten, a Munkásegylet tánctanfolyamainak záróvizsgáira;

Molnár Ferencné /Gyöngyös/ 1911-től Erdélyben, Fogarason;

Forgács Ferencné /Bp./ 1920-ban Pesterzsébeten táncvizsgára;

Herrich Béláné /Szombathely/ Mazzantinitől tanulta és 1920-30. között vizsgabálgaira tanította;

Menczel Vilmos /Alpár/ 1911-ben Baljós Bertalan táncmestertől tanulta, 1924-ben szinpadra állította be;

Koppányi Lajos /Fót/ 1921-ben tanulta a képzőn, ettől kezdve tanította a Lakatos-féle 1936-ig Pest, Békés, Hajdu és Bihar megyékben minden tanfolyamon, mint kötelező társastáncot.

Gavenda Béla /Békéscsaba/ 1920-ban a képzőn tanulta.

1920-44. között a következő helyeken tanította, amelyekről feljegyzései vannak: 1924. október: Csorvás, - egy nagy iparos és gazda szüreti bálra a 8 csósz párnak; 1927. január 14-én: Békéscsaba, - a lo. gyalogezred ünnepélyére a városi Színházban /katonák és leányok a katonazenekar kíséretében/; 1927. október 16-án: Békéscsaba, - az Iparos Ifjuság szüreti báljára, a Szigeti-Pavillonban kb. 12 párnak, cigányzene kísérettel; 1928. december 22-én: Békéscsaba, - a lo. gyalogezred "Altiszti Köre" báljára a Vigadóban, katonazene kísérettel; 1936. februárban: Mezőberény, - a polgári iskola növendékeinek táncvizsgájára a tornateremben; 1936. december: Csorvás, - a csorvási Vitézek-báljára, a "Hangya" táncteremben; 1937. február 27-én: Békéscsaba, - a Frontharcosok ünnepi báljára az Iparos Székházban; 1937. augusztus 22-én: Békéscsaba, - a "Békéscsaba-Erzsébethelyi Földmunkások Dalegylete" zászlóavatási ünnepélyére, 8 pár a Városi Színházban; 1938. április 10-én: Békéscsaba, - a "Nemzeti Munka Központ" helyi szervezete báljára, 12 pár, az Iparos Székházban.

Lantos Mihály /Győr/ 1928-ig minden diák és esti tanfolyamon tanította Győrben. Győr megyében a szüreti mulatságokra.

Nickl Lajos /Monor/ 1930. május 30-án Monoron "Magyar Jubileumi Esztendő" tartottak, ezen mutatták be a tanítványai. Külföldi vendégek is voltak, s a táncot filmre vették.

Tarján Lajos /Kál/ 1936-43. között vizsgabájlaira tanította;

Orosz Margit /Sátoraljaújhely/ 1939-40-ben Nyíregyházán és Munkácson tanította;

Jankovits Istvánné /Jászberény/ Jászberényben 1935-43. között tanította;

Kissné Aranyos Irma /Győr/ 1943-ig a győri középiskolák táncvizsgáira tanította Győrben és a megyében;

Zsép Elemér /Kaposvár/ 1848-49-ben a kaposvári és Somogy megyei tanfolyamok koszorucskáin mutatták be növendékei.

107/ Együtteseink műsorából. V. Bp. 1967. A táncot rekonstruálta: Lányi Ágoston, Pesovár Ernő, Simay Zsuzsa, Vásárhelyi László. A táncot ennek alapján bemutatta és műsorán tartotta a Vasas Központi Művészegyüttes Tánckara Györgyfalvy Katalin betanításában.

108/ Miskolci formációs bemutató. 1975. A Körmagyart a miskolci KISZÖV népi és társastánc-csoportjával bemutatta Balogh Sándor táncpedagógus.

A felhasznált szakirodalom

- B. Egey Klára: Színészeink harca nemzeti táncunkért a reformkorban és a szabadságharc idején. Táncművészet 1954: 307-314, 363-371 p.
- B. Egey Klára: A magyar balett megteremtésére irányuló törekvések a reformkorban és a szabadságharc idején. Színház-
történeti Értesítő, Bp. 1955. 77-91 p.
- B. Egey Klára: Színpadi táncművészetünk fejlődése a reformkorban és a szabadságharc első szakaszában, in A magyar balett történetéből. - Szerk. Vályi Rózsi. Bp. 1956. - 27-76 p.

- Égeni Elek: Budai Népszínház első évi emlénye 1861-ik évről.
Pest, 1861.
- Égeni Elek: Budai Népszínház másodévi Emlénye 1862-ik évről.
- Enyedi Sándor: Déryné erdélyi színpadokon. Bukarest, 1975.
- Ferenczi Zoltán: A kolozsvári színészet. Kolozsvár, 1897.
- Fésüs György és Toldy István: Thália zsebkönyv a Magyar Népszínház keletkezésének emlékezetére. Pest-Buda, 1862.
- Gillyén Sándor: Pesti Nemzeti Játékszini Zsebkönyv 1838-ra
- Harmath Sándor: Új évi emlény. Miskolcz, 1859. Miskolczi nemzeti színház naplója. Miskolc, 1860.
- Hont Ferenc-Staudt Géza: Színházi kislexikon. Bp. 1969.
- Kaposi Edit: Egy híres táncos önéletírása. Táncművészet, 1955.: 154-156 p.
- Keresztessy Sándor: Miskolcz színészetének története. Miskolc, 1903.
- Kerényi Ferenc: A reformkori magyar táncjátékról /1805-1835/, im. Tánctudományi Tanulmányok 1978/79.
- Kerényi Ferenc: Tánc történeti dokumentumok Pest vármegye Levéltárában. 1833-1840. Táncművészeti dokumentumok. 1978.
- Kilányi Lajos: A Kör-táncz. Bécs 1845.
- Koltai Virgil: Győr színésze. II. Győr, 1835.
- Mátéfy: Magyar Játékszini Zsebkönyv 1830.
- Niederhauser Emil: Nemzetek születése Kelet-Európában. Bp. 1976.
- Pukánszky Kádár Jolán: A Nemzeti Színház 100 éves. Bp. 1940.
- Rédey Tivadar: A Nemzeti Színház megnyitása 1837-ben. Bp. 1937.
- Réthei Prikkel Marián: A magyarság táncjai. Bp. 1924.
- Róka Pál: A táncművészet tankönyve. Nagy-Kőrös. 1900.
- Sándory Antónia: A Szöllősi-nővérek útja a Vasmegeyi csárdással. Táncművészeti Dokumentumok. 1977.
- Szentpál Olga: A csárdás. Bp. 1954.
- Szerb Antal: Magyar irodalomtörténet. Bp. 1934. Hatodik kiadás 1978.
- Színházi naptár 1837-re Pesten. Heckenast Gusztáv könyvkiadó.
A pesti magyar nemzeti színház személyzete.

- Szuper Károly színészeti naplója 1830-1850. Színháztörténeti
Könyvtár 2. Szerk. Czanner Mihály
- Tóth Dénes: A magyar népszimű zenei kialakulása. Bp. 1953.
- Tóth Dénes: A magyar balett őskora. Bp. 1953. - Részletét
közli a Táncművészet 1978. 4 sz. 30 p.
- Vályi Rózi: Nemzeti táncagyományaink sorsa a szinpadon, a
balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában. im. A ma-
gyar balett történetéből. Bp. 1956. 92-145 p. A táncművé-
szet története. Bp. 1969.
- Az Országos Széchenyi Könyvtár szinlapgyűjteménye

Folyóiratok

- Athenaeum 1841, 1842, 1843.
- Budapesti Hirlap 1882.
- Divatcsarnok 1861, 1869.
- Győri Közlöny 1857, 1863.
- Honderű 1844, 1845, 1846.
- Honművész 1833, 1834, 1835, 1836.
- Hölgyfutár 1858, 1859, 1860, 1861, 1862, 1863.
- Jelenkor 1842.
- Kolozsvári Közlöny 1862.
- Napkelet 1858, 1860, 1861, 1863, 1869.
- Nefelejts 1860.
- Nővilág 1858, 1860, 1861.
- Pesti Divatlap 1845, 1846, 1847, 1848.
- Pesti Napló 1882.
- Rajzolatok 1835.
- Regélő Pesti Divatlap 1842, 1843, 1844.
- Regélő Tárczája 1842.
- Táncművészet 1954, 1955, 1978.
- Tánc tanítók Lapja 1849, 1898, 1900, 1905, 1906.
- Társalkodó meléklete: Értesítő 1832.
- Vasárnap Ujság 1859, 1860, 1861, 1864.

Edit Kaposi

LIFE AND WORK OF LAJOS SZŐLLŐSY SZABÓ /1803-1882/

Summary

Relying on contemporary sources the author traces L. Szöllősy Szabó's career throughout a vassitudinous life. One of the greatest exponents of Hungarian national dance art in the 19th century, he devoted all his energies to the revival, composition and propagation of Hungarian dances. With his company he toured Western Europe more than once and, together with his two daughters, was the favourite of Hungarian audiences. His son went to the United States where he danced in different ballets after 1846.

His name is connected with the creation in 1842 of the Körmagyar /Hungarian Round, Hungarian Quadrille/ which became the most fashionable social dance in Hungary for many decades.

A ROMANTIKUS BALETT A SZILFID ÉS A GISELLE TÜKRÉBEN*

Fuchs Livia

A romantikus balett előzményei

A romantika győzelmét a francia balettszínpadon Filippo Taglioni 1832-ben bemutatott A szilfid című koreográfiájától datálhatjuk. Az előzmények két szakaszban zajlottak le, melyet a kor egész táncos közege befolyásolt. A két szakaszt elválasztó 1827-es dátum konkrét operai eseményhez kötődik /Marie Taglioni bemutatkozása/, de a háttérben ott érezhető a művészeti élet és a politika liberalizálódása, hangváltása, az újszerű, romantikus világlátás győzelme is.

A romantikus balettet előkészítő első szakasz nyitánya J. Dauberval Bordeaux-ban bemutatott alkotása A rosszul örzött lány. A mű a polgári elem tartalmi és formai behatolásával maga is korszaknyitó értékű. A polgári táncjáték megteremtésére J.G. Noverre korábbi próbálkozása is jelentős, hiszen a jelenkort fedezte fel a táncos ábrázolás számára. /Sőt, a Belton és Elizában; 1775, Milánó, időszerű politikai kérdés is bekerült az egyfelvonásos pantomimba: az amerikai rabszolgák felszabadítása./ De valószínű, hogy formálását és nézőpontját tekintve ezek a művek alapvetően nem különböztek a koreográfus bármely más, akár mitológiai, akár drámai alkotásától. Ezért Noverre-től számítható közvetlen folytonosságról ugyan nem beszélhetünk, de Dauberval művét mégis az

* A tanulmány az ELTE Bölcsészettudományi Kar esztétika szakán 1977-ben írt szakdolgozat része, amely a romantikus táncdráma kialakulásával és jellemzőivel foglalkozik, de a rövidítés miatt a tánc történetnek a romantikát előkészítő szakaszait, s a romantikus mozgalmat jellemző egyéb művészeti változásokat és összefüggéseket nem érinti.

A tanulmányban a közismertebb Giselle kevesebb teret kapott mint a ritkábban vizsgált A szilfid.

ő elvei megvalósulásának tekinthetjük. A mindennapi, polgári világot a művészet szférájába emelő balettek sora később is ritka maradt, és a mitológiai balettek sokáig megőrizték sikerüket; a változás az alkotói szemléletben, az újszerű témakezelésben figyelhető meg.

A még forradalmi perspektívákban élő Itáliában, majd főleg Bécsben tevékenykedik a másik nagy újító, S. Viganò, aki éppen a mitológiai balett kereteit szétfeszítve nyit új utakat. A még zárt számokat tartalmazó nagy művét, a Prométheusz teremtényeit a későbbi Prométeo váltja fel. A táncszvitből ekkorra már koreodráma lesz. Többi művében is történelmi, vagy mitológiai héroszok tragikumát költötte táncos nagy tömegek egységes mozgatásával s mindvégig a táncos megoldások előtérbe helyezésével. A kortársak szerint Noverre-nek nem sikerült a gyakorlatban művészi hatással varázsolni elmélete modernségét, de Viganò újításait már a kortársak is üdvözlötték. Nemcsak a nagy egyéniségek, az emberi hősiesség bemutatásával hatott újszerűen nézőire, hanem a mindenkori megjelenített figura végtelen szenvedélyességével, viharzó érzéseivel is, amelyben a polgári személyiségkultusz nyert alakot. Mégis alig tiz-húsz év múltán mindketten túlhaladottnak tűnnek a kortársak szemében.

A XIX. század első évtizedeiben a párizsi operai balettet nem az újítások jellemezték. A vezető balettmester Pierre Gardel mindvégig a forradalom előtti, jellegzetesen XVIII. századi elvekhez, stílushoz ragaszkodott. Amíg ő irányította a párizsi opera balettjét alapvető változás elképzelhetetlen volt. Ő is, mint Noverre - aki pedig széles látókörű, érzékeny művész volt - utolsó korszakában kétségbeesetten harcolt minden újítás ellen. A felvilágosodott polgári közönség nevében utasítottak el minden novumot, halálukig kitartva a hagyományok őrzése mellett.

Az alkotmányos monarchia átmeneti nyugalmanak légkörében született Gardel antik legendán alapuló háromfelvonásos balettje a Pszükhé. A táncórület című vidám komédiát már puszta szórakoztatási céllal alkotta. Az utóbbi a forradalom

utáni idők táncórületét pellengérezte ki. Hőse a meggazdagodott polgár, aki annyira bolondul a táncért, hogy lánya boldogságát is attól teszi függővé: a számba jövő, nősülni vágyó ifjak közül ki tudja méltóan eljárni Vestris gavotte-ját. Gardel többi balettje azonban továbbra is a szokásos témakörben mozgott, s a koreográfus a későbbi felújítások során sem változtatott művein. Napoleon uralma idején munkájához biztatást kapott éppen a római kori klasszikus művészet-hez visszanyúló témái miatt, de Napoleon bukásával a mitológiai baettek elvesztették népszerűségüket, s Gardel művei már anakronisztikusnak hatottak.

Mellette Milon foglalta el a második balettmester helyét. Balettjeiben inkább szentimentális témákat dolgozott fel, amivel jobban tükrözte a megváltozott izlést. Legsikeresebb alkotása a Nina /1813/ még évek múltán is olyan népszerű volt, hogy a Théâtre Favart-ba átköltözött Opera is e balettel nyitott 1820-ban. De szó sincs itt mai értelemben vett önálló balettműről. A pantomimszínészek drámai játéka inkább a zene és ének által bonyolított cselekményt árnyalta, színezte.^{1/} További alkotásai közül még A vadak érdemel figyelmet, amely előlegezte a dél-tengeri világ helyi színeinek megjelenítését.

A mitológiai és szentimentális baettek szövegeknyvei regények, vaudeville-ok, operák alapján készülnek. Többnyire maga a koreográfus fordítja balettszínpadra a már irodalmilag, zeneileg megformált életanyagot. A szokványos divertissement-okban /pl. Aumer A magyar ünnep, 1821/ és a cselekményes baettekben is /pl. Aumer Vendôme hercegének apródjai, Párizsban 1820/ feltűnik és erősödik a couleur locale használata, amely majd az érett romantika egyik fő stílusjegye lesz. A groteszk paraszttáncok s a nemzeti táncok, mint a bolero vagy a tarantella a műveknek már elengedhetetlen, bár szervesetlen részei.

A régi, klasszikus stílust továbbvivő Gardel és Milon mellé újabb, bár kevésbé jelentékeny alkotó nemzedék próbál felzárkózni /Albert és Blanche/. A könnyedebb stílusú J. Aumer jelzi a változást. Korábban a Port-Saint-Martin-ban

készíti el A két kreol című pantomimját, amelyben már a más műve kapcsán is megemlített couleur locale nagy szerepet kap. Az ő újításai közé tartozik egy, a francia balettéletben szokatlan tett: a történelmi téma megjelenítése táncszínpadon. A nagy Alfréd című művében idegen történelmi környezetbe helyezi a mesét. E térben, időben távoli, "valós" cselekmény választását is a romantika felé tett lépésnek tekinthetjük.

Az Opera 1821-ben ismét költözik. A Rue de Peletier-ben nyílik meg immár gázvilágítással felszerelve, amely a színházi dramaturgiát és előadói stílust is megváltoztatta. A látványosság mint elsődleges érték lépett előtérbe. A polgári közönség elkábította magát a scenikai lehetőségek nyújtotta varázslatokkal. A gázvilágítás, mely először a passzázásokban jelent meg az üzlet, a kirakat, a reklám segítőjeként, a színházban a még nagyobb illuziókeltést tette lehetővé. A balettek is feloszlottak pas-kra és látványosságokra. A tánc így ismét "nélkülözhető" diszitmény lett, a vérszegény cselekményt pedig a pantomim tartotta fenn.

A baletteladások általában nem önállóan kerültek színre. Az operát és az azt követő balettet a függöny leeresztésével választották el. Magán a baletten belül nem volt szokásos a függönnyel való tagolás. A könnyed, mozgatható diszleteket a nyílt színen, a közönség szemeláttára cserélték. De a "realisztikusabb" hatás iránt növekvő igény megváltoztatta a szokást: lassan a függöny a felvonások, sőt a jelenetek elválasztója is lett. A nagyobb, összetettebb diszletezés egész tervező üzemeket keltett életre. A tervező stúdiók első híres vezetője P. Ciceri a színpadi diszítést az előadás szerves részévé tett. Egy cél fogta össze ezeket az alkotóközösségeket: a lehető legnagyobb illuzió keltése egyrészt az egyre naturalisztikusabbá váló színpadkép teremtésével, másrészt a lélegzetelállító hatások, a természet "legyőzésének" imitálása által /pl. "igazi" tűzhányó és lávaömlés, imbolygó hajó, repülő tündérek stb./. A romantikus elvagyodás, a mindennapi polgári létből való kilépés álma fordította e térben-időben távoli, ismeretlen tájak, emberek felé a

színházművészetet is. De az a nemzedék, mely oly lelkesen fogadta a gépezeteket, tizenöt-húsz év múlva belefáradt az illuziókba, az örökös túlfeszítettségbe; már csak "józan" szemmel tudta nézni az egykor oly hatásos trükköket, /Th. Gautier már 1838-ban támadja a "régi" Opera repülő tradícióját, mert "elvész az előadás kecsessége", hiszen nem látni mást, csak "öt-hat szerencsétlen lényt, aki majd meghal az ijedtségtől, felfüggesztve ég és föld között egy fémvázon."^{2/}

A balettművek zenei kísérete a 20-as évekig nem érte el az önálló alkotás színvonalát. A felvilágosodás jó hagyományja - a színvonalas zenére való komponálás - teljesen a háttérbe szorult. A balettzeneket általában kutyafuttában tákolták össze. Lehetőleg minél ismertebb, főleg szöveges népi és vaudeville-dalokat fűztek egybe ismert vigoperai, vagy nagyoperai részletekkel. Fontos volt, hogy a szöveg jól ismert legyen, hiszen sokszor a zene volt a cselekmény egyetlen biztos tájékoztató pontja. A zenei értelemben vett értéktelenedés azonban jelez valamit: a színházakba járó közönség differenciálódását és demokratizálódását.

Az operai muzsikuskok számára a balettzene szerzése nem is jelenthetett igazi feladatot. /A korszak színházi zeneszerzői előtt a nagyopera álma lebegett./ De már a kész műveket sem tekintették mai értelemben befejezettnek. Mindennaposak voltak a betoldások, a műveket esetleg stílusban oda sem illő részekkel is megterhelték, akár egy táncos debütálása, akár a közismert nagy táncosnő tudásának csillogtatása, vagy éppen egy vendégszereplő miatt. Miután a balettek végső soron mindig irodalmi indíttatásúak maradtak, a zenének csak alkalmassá kellett válnia a tánc-standardok kíséretére. Így nem volt ami ambicionálja a szerzőket. De ez az operai mestergeneráció a huszas évek végére túljutott legtermékenyebb évein, s felnöhetett egy új nemzedék, amelyik már más elveket próbált megvalósítani.

Az előadók közül Bigottini kisasszony a legkedveltebb. Nemcsak elegánsan táncoló balerina, hanem kitűnő mimikus színész, sőt prózai szerepekben is jeleskedik. A férfiak

közül a genre noble Albert az igazi klasszikus stílust képviseli. A XVIII. századi hagyományok őrzője maradhatott, míg a közönség jelentős része az arisztokrácia és a nagypolgárság köréből került ki. Társa - Paul "a légies" - nemcsak kecses, hanem jó technikájú is. Auguste Bournonville debütálása szintén a régi, hagyományos stílus továbbélését biztosította.

Az előadásban és a képzésben is lassan az előadók technikai felkészültségére tevődött a hangsúly. A századforduló táján még újításnak ható technikai bravurok /pl. a sokszoros pirouette/ később elvesztették eredeti hatásukat, szerepüket - hiszen eleinte nevelésnek tartották, és csak az opera-comique-ban volt helyük. A tánctechnika forradalmi jellegű szélesedése megállíthatatlan folyamat, mely ellen hiába is küzdöttek a mértéktartó "jó izlés" nevében. A spicctechnika is kialakult. /Fanny Bias a litográfiák szerint már 1821-ben spiccen táncolt./ A táncnyelvezet gazdagodása régen megindult, csak hogy a bevezetett újítások kizárólag erőt és ügyességet fitogtató szerepet tölthettek be. A tánctechnika bővülése viszont egyre tarthatatlanabbá tette a táncosok zsánerekbe kategorizálását. Ez a skatulyázás már egy történelmileg túlhaladott állapotot próbált konzerválni, mintegy mindörökre egyértelművé akarta tenni bizonyos típusok ábrázolásának egyetlen és helyes módját. A témák és a kifejező anyag bővülése e merev szabályozó rendszert alapjaiban rengette meg.

A szerepkör-klasszifikáció eltörlése az utolsó lényeges akadály legyőzését jelenti majd: a típusok között korábban nem létezett átmenet, s így ez a rendszer felülről és kívülről kényszerített a valóságra egy mesterséges és szűk ábrázolási lehetőséget. S az sem véletlen, hogy éppen az aránylag legkevésbé meghatározott demi-caractère kategória - amely tulajdonképpen a három zsáner keveréke volt - tágult végtelemmé, s hogy e zsáner táncosai érték el a legnagyobb előadói,

majd koreográfiai sikereket. Ahol már nem az előadói teljesítmény, az ismert formulák előadásának mikéntje az elsődleges, ott nem lesz keresnivalója, egyeduralma a zsánerek nagy mestereinek.

A romantikus balett kibontakozása és győzelme

1827 a változás éve. Az Opera élére új igazgató, E. Lubbert kerül. Első megbízását - melyet Petit kapott egy Molière balettre - azért érdemes megemlítenünk, mert a komédiabalettbe hegedűszólót illesztettek, melyre Marie Taglioni egy pas-t adott elő. Taglioni bemutatkozásának dátumától felgyorsulnak az események a romantikus balett teljes győzelméig. Már Marie Taglioni feltünése pillanatában érezték a nézők és a szakma is, hogy valami minden eddigtől különböző indult el a balettművészetben. Minőségileg más volt, "ahogy" táncolt. Az előadói stílust forradalmasította. A technikailag nehéz operai táncokat természetesen adta elő. A kortársak szerint úgy táncolt, mintha ez lett volna a természetes kifejező közege. A szabályozott, merev "szemafór"-vonalak eltűntek, hogy átadják helyüket az érzelmek kifejezését szolgáló élő kezeknek.

De az igazi áttörés még nem következhetett be, míg nem találkozott ez az új, érzékenyebb előadói módor a neki megfelelő koreográfiával. A "mit" hiányzott az új eszközöknek. Debütálása után M. Taglioni az Opera tagja lett. Hagyományos szerepekben is fellépett. Egy volt csak a többi táncosnő közül, bár a legkiválóbb. Egyelőre az egyéni stílusát legmegfelelőbben kihasználó, a mozgásvilágának lényegét tartalomba öntő s kibontó mű még öt évet várat magára.

Marie Taglioni megjelenése önmagában nem hozott fordulatot, csak jelezte az újfajta érzékenység kialakulását. Bemutatkozásának dátuma egybeesett a francia irodalmi és színházi forrongásokkal. Így az általa képviselt új stílus is előkészítője lett az egész francia művészeti életet átható jövődő változásoknak.

A lassan érlelődő, kisebb újítások mellett a balettben a fejlődést döntően meghatározó tényezők változása következett be. Az első újdonság az önálló szövegkönyvíró megjelenése volt. Korábban a művek többsége adaptáció útján született. A koreográfus maga végezte a szövegírói feladatot. A szcenáriumíró megjelenése fejlődésnek tekinthető: egyrészt az önálló darabok irásának ez volt az egyetlen lehetséges módja, másrészt a tánckompozíció önértékéről tanuskodik, hiszen a balett céljára írt szöveg, cselekmény illetve történetnévaz eleve azt is jelenti, hogy a táncbeli formálás önállóságát, lehetőségeit, határait is számbavették, s a nem e műfajba való történeteket nem próbálták ráerőszakolni a táncos formálásra.

Az első új módszerrel készült alkotás is 1827-ben született. Az alvajáró Herold és Aumer, valamint Scribe közös munkája. A szokásos balettektől eltérő, ökonomikusan és világosan szerkesztett balettkomédia újszerűségére a korabeli szaksajtó azonnal felfigyelt. Az új módszer - a hivatásos író belépése ellenére - a közvetlen irodalmi indíttatás ellen hatott. Észrevehetően megcsappant az adaptációk száma, s a tánc lehetőségeit szem előtt tartó írók már csak táncban - esetleg pantomim segítségével - megformálható, színpadi megoldásokkal színre állítható darabokat írtak. Így a tánc többé nem szorult tőle idegen magyarázatokra.

E. Scribe fellépésének még egy fontos következménye lett: ő már ekkor színpadi tapasztalatokkal rendelkező szerző. s e tapasztalatait éppen a bulvárszínpadokon szerezte, a középrétegek színházában. Az ott tanult fogások beépültek későbbi műveibe, így az Operában színrekerülő balettjeibe is. Ezzel új látásmód, újfajta témamegközelítés vált lehetségessé az aránylag még konzervatív Operában is.

A szövegkönyvek ettől kezdve tele voltak a kibontakozó romantikus irodalom elemeivel: végletes helyzetek, távoli környezet, titokzatos figurák, felfokozott indulatú hősök. A történeti mult iránt is megnövekedett az érdeklődés, s a távoli, idegen világok izgató különössége is helyet kap majd a romantikus balettszínpadon.

A felnövő új zeneszerző nemzedék is eddig szokatlan módon fogott a balettzene komponálásához. L. Hérold a kor-szak egyik legtermékenyebb szerzője már igyekezett az innen-onnan átvett dallamok használatát a minimálisra csökkenteni, s zenéjével a libretto alapján kifejeződő drámai akció és érzelmek kifejtését kívánta kellően segíteni.

A romantika szcenikai közhelyei már rég elárasztották a kisebb színházakat. Az 1827-ben Duponchel vezetésével létrehozott operai szcenikai bizottság nem tudta többé figyelmen kívül hagyni a változó igényeket. A világos, üde, kedves vagy fenséges, de mindenképpen áttekinthető, klasszicizáló szinpadképek helyét - melyek elsősorban a mitológiai baletteknek adtak keretet - vad, sötétlő várfalak, tájak ijesztő, komor hangulatú képei váltották fel.

Az előadók között Marie Taglioni riválisokkal van még körülvéve. Kisebb szerepalakításai mellett két műben játszott jelentősebb szerepet 1832 előtt. Apja, Filippo Taglioni koreografálta Az isten és a bajadér című művet, melyben Marie-nak tudását mimusként is bizonyítania kellett. Marie előadói sikereit bizonyítja, hogy az ekkor már idejét múlt Flóra és Zefirt is felújítják, számítva a két főszereplő - Marie Taglioni és Jules Perrot - felkészültségére, vonzerejére. Perrot-t ekkor már jól ismerték a bulvárszínpadokról /megjárta a Port-Saint-Martin és a Gaîté szinpadát/ s az Operában is bemutatkozott. Alakításai között állatutánzó produkciók ugyanúgy szerepeltek, mint egyéni karakterszerepek. Eljutott Vestris híres osztályába is, de mint előadótól a noble stílus örökre távol maradt. Termete, arca, egész egyénisége lehetetlenné tette volna akár öt-tíz évvel azelőtt is, hogy nagy operai táncos legyen. /A legalsóbb rangú komikus zsáner előadói legfeljebb nevetségesek lehetek, de nem "rútak"/. S most ez a csúnya, kicsi, torznak tartott, temperamentumos táncos lett a régi, elegáns, klasszikus stílusú férfitáncosok korszerű utóda. A "tánc isteneit" mintegy a "tánc örökögként" követte. /Bournonville úgy

irja le őt, "mint egy denevérszárnyú szellőt, egy istenséget, aki nem a mitológiához tartozik, hanem a kaballizmus-hoz".^{3/}

A visszavonuló Aumer helyére új koreográfus, J. Coralli került, aki ekkor már fél Európát bejárta és akit Párizs a Port-Saint-Martin színház koreográfusaként ismert.

Az Opera élére ismét új igazgató, Véron került, aki már egyértelműen csakis az üzleti szempontokat véve figyelembe irányította az intézményt. Marie Taglioni értékét, üzleti hasznot is hozó értékét felismerve Véron őt állította az új hierarchia csúcsára. A zsnerek közötti rangkülönbség helyébe új megkülönböztetés került: a közönséget vonzó.név, a sztár lett a "legértékesebb" tag az együttesben. Az egyenlő jogú és feladatú premier sujet-k /Noblet, Legallois, Montessu/ közül Marie Taglioni emelkedett ki elsőként. A befektetést - Marie kiemelt fizetését - az igazgató kamatoztatni is akarta s így örömmel fogadta A. Nourrit új szövegvégyét, A szilfidet, amit az énekes Marie számára írt.

Közben azonban Marie és Filippo Taglioni már dolgozott az Ördög Róbert divertissement-ján. Ez a mű lett A szilfid utolsó és igazi előzménye. Kicsiben, operai betétként itt is feltűnnek a romantikus mozzanatok: a sirokból kikelő apácák, élükön a főnöknővel, akik a holdvilágban fürdő romos kastély előtt egy ifjút táncba sodornak, majd dolguk végeztével visszaszállnak sirjukba. A természetfeletti, a misztikus bevezetése a balettszínpadra ebben az operai betétben történt meg véglegesen s aratta első sikerét.

Az Ész világosságánál, a forradalmak tűzénél, az üzlet józanságánál felnövő francia polgárságtól idegen volt minden németes vagy északi misztika. /Még 1825-ben is, amikor V. Hugo először találkozott Shakespeare műveivel, a Hamlet-et például "szelidítve", ésszerűsített színrevitelben látja: Hamlet apja szellemét egy urna helyettesíti a színpadon. - mert "egy szellem nevetséges, de a hamvak, az már egészen más."^{4/} /A józan francia polgár egy kis könnyű borzongásért a bulvárszínpadokra járt, de az Operában ennek eddig nem

volt helye. /Sőt, még később, a Giselle bemutatója után Th. Gautier büszkén írja Heinének, hogy "polgárjogot nyertek a villik". H. Heine ugyanis kételkedett benne, "hogyan létezhet egyáltalán kísértet Párizsban? Éjjél és egy óra között, amely a kísértetek ideje, a legszellemibb élet tölti meg az utcákat. Ekkor hangzik az operai finálé, s vidám zene a boulevard-okon..."^{5/}

S mégis, e józan-üzleties polgárság tölti meg az Opera sorait, hogy földöntúli, természetfeletti, csodálatos lények szép-tragikus szerelmébe élje bele magát. A szilfiddel mintegy E.T.A. Hoffman Rózsaszép tündérkisasszonya elevenedett meg: "áttetsző fehér mezben állt ott, vállán szitakötőszárny csillogott, hajában fehér és piros rózsák pompáztak" - festi a költői képzelet a játékos tündért.^{6/} A hasonló rekvizitumokkal meglevenedő baletthősnők a mindennapiság fölé emelték a nézőt, segítették kikapcsolni a köznapi világot, hiszen látszólag semmi sem kötötte őket a földi világhoz. Éterinek tűnő lebegésüket a fejlett tánctechnika tette lehetővé. A spiccen végrehajtott forgások, a lebegés hatását keltő tág ugrások, majd a férfiak emelései mind ezt az illúziót támasztották alá. A balerina a földi léttel való radikális szakítás lehetőségét is szimbolizálta.

A táncosnők azonban a "nőiségnek" nemcsak ezt az éteri oldalát testesítették meg. A másik nagy típus - az érzéki, temperamentumos, természetes, emberibb női eszmény is - előtérbe került. /Természetesen itt még szó sincs a későbbi varieték "érezki" típusáról./ E zsáner reprezentatív alakja Fanny Elssler is óriási sikert arat Párizsban A vihar cachuchájával. Stílusa Marie Taglioni ellenpontja. A tág, könnyed, légies, éteri Marie-val ellentétben a gyors, aprózó, terre-à-terre mozgások mestere. Taglioni feltűnése idején kézmunkája ujdonságáért dicsérték, s hogy természetesnek hat, ahogy táncol. Tíz év múlva Elsslerben a Taglioniól eltérő, természetes stílust értékelte Gautier is. "Fanny Elssler tánca teljesen különbözik az akadémikus // elképzeléstől, sajátos karaktere van, amely megkülönbözteti

ót az összes táncostól" - írja. "... ez nem Taglioni légiesége és szüzi bája, ez valami emberibb, mely jobban hat az érzelmekre. Mlle Taglioni keresztény táncosnő, ha lehet használni ilyen kifejezést a katolikus hit által tiltott művészetre. Ő lebeg, mint a lélek, ... boldog angyalhoz hasonlít, aki alig érinti a mennyei virágok szirmait rózsaszín lábujja hegyével. Fanny pogány táncosnő ... Ő egész testével táncol, a feje bubjától a lábujja hegyéig."^{7/}

Megindult a harc a két irányzat, a Taglioni által képviselt légies és az Elssler nevével fémjelzett természetesebb stílus között. Rivalizálásuk mélyén a romantika két alapvonulatának ellentéte, illetve egy töről fakadó egysége rejlik.

A romantikus balett győzelmét a nyugat-európai balett-színpadon A szilfid színrekerülésétől számíthatjuk. A romantika a táncművészetben otthonra lelt, bár a rövid virágzás alatt aránylag kevés maradandó mű született. A balett kizárólag színpadi ágazat; így a színházművészetben már korábban is meglévő és elengedhetetlen romantikus kellékek mellé nemcsak felnőtt a tánc, hanem e komplex forma meghatározó elemévé vált. Az ekkorra felhalmozódott tánctechnikai elemek kifejező értéket nyertek. Többé nem a táncon kívüli eszközök magyarázták a stilizált mozgást, hanem a tánc önálló kifejező értéke győzedelmeskedett a megszülető romantikus balett-dramában. Az önértékű táncnyelv már csak az emberi test mozdulatainak anyagával formáló másik nyelvezettel, a pantomimmal tartott fenn szoros kapcsolatot, illetve annak is csak egy konvenciórendszerre szűkült változatával.

A romantikus balett-dramák egy sémára, romantikus sémára készültek. Értékükről nem ítélnénk pusztán a szüzsé ismeretében. A "mit" ismerete a "hogyan" nélkül, s a kettő kapcsolatának "milyensége" eldönthetetlen a romantikus művek sorában, amelyekről csak a címek, szerzők, tartalmi kivonatok, metszetek, partitúrák maradtak fenn. A legfontosabb alkotóelem már a tánc volt, tehát ennek ismerete nélkül a megvalósulás értékéről nem ítélnénk, főleg, mert éppen

ez a "hogyan" változott forradalmian. A művek témája, a szcenikai megoldások, a zenei kíséret alakulása nem választható el az egész művészeti életet átható romantikus stílusirányzattól. A "mit" szinpadai, "külsőséges" megjelenítése tehát a romantika által adott volt.

A romantikus stílusjegyeknek a balettben is kimutatható jelenlétén túl érdemes arra felfigyelnünk, hogy A szilfiddel jelentkező, újnak számító balett-téma mennyire bizonyult alkalmasnak a romantika lényegének kifejezésére. A balettek világa a természetfeletti, a misztikus világok felé tágult. S e földöntúli, a földi világgal ellentétes rend bemutatása lehetővé tette, hogy a fejlődő tánctechnika rátaláljon egy olyan közegre, amelyben a már meglévő részelemek - dramaturgiai funkciót is nyerve - egésszé álltak össze. A titkok megfajtását sóvárgó, véges földi létbe zárt egyén szembesítette szürke kis világát a romantikus irodalomból is ismert éteri, titokzatos, pehelykönnyű, libbenő, örökéletű, elérhetetlen lények világával. A korai német romantika hatása tört be, bár csak "pillanatokra", a világos gondolkodású, erős klasszicista hagyományú francia művészeti életbe. A német meghasonlás uralkodott el a józanság-üzlet-technika sivár követelményeitől elbizonytalanodott francia közéletben. A romantikus balettművészet e földi, valóságos bajokkal megküzdési nem tudó polgárság lelkiállapotának tükröképét adta, kifejezte hasadt életérzését: azt, hogy csak a földi realitáson túl létezik emberhez méltó élet, boldogság. A feloldhatatlan antinómiát a balettben egyrészt az éteri lények, másrészt a népi-polgári szereplők közötti összeütközések képviselték.

A romantikus balett másik fő vonulata egy másfajta, természetesebb elvágyódást elégitett ki. A romantika a jelentől akart eltávolodni s így a múltba és a jövőbe fordult. A jelen káosz helyett idilli, harmonikus, de nem antik, hanem nemzeti múltat képzelt. A "rég" mint érték a fejlődő történeti gondolkodás eredménye. S a régi és a népi színonimákká lesznek. A valós múlt ismerete helyébe egyelőre a modernizálódó étellel ellentétes, harmónikusnak képzelt

világ került. A XIX. század embere emberi kiteljesedésre, a sokoldalú fejlődés lehetőségére, sokrétű emberi kapcsolatra vágyott, s ezt vélte felfedezni a múltban s a népi rétegek múltat őrző hagyományaiban. A természethez közelálló paraszti-népi rétegek életét idealizálta elképzeléseiben. A népi életforma a közösségben élő s abban kiteljesedő ember ábrándját adta, amely a polgári, városi, individualizálódott életből kivészett.

A nemzetközi méretekben polgárosodó-kapitalizálódó világ uniformizálódása ellen nemcsak a saját, hanem más nemzeti kultúrák megismerése és megjelenítése is hatott. Franciaországban a romantika sajátos történelmi helyzeténél fogva nem hordozott nacionalista vonásokat. A franciák vágya a történelmi múlt és a távoli országok iránt nem hozható közös nevezőre más európai országok ilyen irányú törekvéseivel. Más nemzetek sajátossága csak mint különösség érdekelte a franciákat, saját múltjuk felidézése pedig a már meglévő nemzeti érzés megerősítését szolgálta. A színpadon megjelenő távoli tájak, emberek viselkedése, öltözete, tánca, zenéje, nyelve a nemzeti-társadalmi-földrajzi adottságok elképzelt ismeretén alapult. A helyi színezet igénye sem tudományos mértékkel mérhető történelmi, sem néprajzi hitelességre nem törekedett. Mégis, felbecsülhetetlen értékű a tánconyelv kibővülése "a néptáncokkal".

A romantikus mozgalom éppen a klasszikus módszerrel ellentétes előjellel nyúlt a népi-nemzeti gyökerekhez. A nemzeti jelleg, a különbség, a karakterisztikum került a kiemelt helyre. A népies nemzeti elem új megvilágítást, centrális szerepet kapott.

A modern értelemben vett nemzet kialakulása a társadalmi forradalom és a társadalmi-gazdasági-politikai változások következménye volt. S a "nép" felfedezése, amely a polgárosodás folyamán mindig is kísérfője volt a polgári-nemzeti mozgalmaknak, a romantikában teljesedett ki.

A népi elem bevezetése már korábban megtörtént - a táncművészetben is - csak más szereppel. Az udvari balettek táncos jeleneteiben a hivatásos előadók un. jellemáriái különböző nemzeteket vagy egyszerű köznapi foglalkozású embereket jelenítettek meg betétszerű formában, ironikus komikus felhanggal. Az egysikúan ábrázolt népi figura beláthatatlanul lejjebb helyezkedett el, mint az udvari művészet címzettje, az arisztokrácia. Így csak durva, együgyű, primitív, esetleg nevetséges alakot nyerhetett a megformálásban.

A túlfinomultság ellen a természetesség nevében már korábban is felléptek az új igények, bár alapvetően új ábrázolási módot nem hoztak. A rokokó pásztoridilljei még az arisztokrácia elképzelése szerinti, de a való élet utáni nosztalgiát fejezték ki. A romantika hozta csak újból felszínre a népit, ezúttal a romlatlanság, ősiség, egyszerűség illúziójával tetézve. A népi gyökerekből való táplálkozás most már tudatos programmá vált. Az Európa-szerte meginduló kutatások^{8/} - bár nemzet-, illetve társadalompolitikai céllal indultak - elsősorban esztétikai szempontokat vettek figyelembe. Szép, értékes, eredeti, régi, még "romlatlan", csapongó, nem szabályozott dallamot, mesét, verset kerestek. A variabilitást nem tartották központi jellemzőnek, a változatokból inkább a "leghelyesebbet", vagyis az uralkodó esztétikai követelményeknek leginkább megfelelő alakot próbálták rekonstruálni. E cél érdekében mintegy átfésülték a rakoncátlankodó dallamokat, így például a népzenei hatás is inkább külsőségekben mutatkozott meg: motívumokat jellegzetes cifrázatokat, fordulatokat vettek át.

Hasonló helyzetet látunk a táncoknál is. Valójában csak azok a táncok kerültek karaktertánc formájában a balettszínpadra, amelyek társasági táncként már korábban csiszolódtak, finomodtak. /E tendencia alól talán csak a spanyol táncművészetre kivétel; darabjai e fokozat nélkül is teret kaptak a balettszínpadon./ A táncnyelv ilyen irányú szélesedésének két határa alakult ki. Egyrészt az európai éthosszal ellentétes, a nyugat-európai ritmusvilágtól, hangközhazsnálattól alapvetően különböző zenén alapuló táncok ekkor még nem kaptak

teret balettszínpadon. S az előbbi feltételeket teljesítő néptáncok közül is csak a páros, vagy szóló, az eleve individuális, polgári jellegű táncok találtak könnyen utat. /A már említett spanyol táncok közül is éppen a szóló formájú cachucha lett a legnépszerűbb, míg pl. a régebbi formájú énekes seguidilla - vagy a csoportos, eszközös baszk táncok - színrevitelének nincs nyoma./ E néptáncok hatásából mit sem vont le néprajzi hitelességük hiánya, hiszen ez az igény még fel sem merült e korban. A néptáncok egyfajta illúzió keltését szolgálták. Nem valódi megismerést adtak ugyan, de a felületen való megragadás is - ami nemcsak a táncot jellemezte^{9/} - nyelvi felfrissülést, gazdagodást eredményezett. A balett a könnyen befogadható nemzetit elegyítette a nemzetek feletti táncnyelvvél.

A romantika két fő műve, A szilfid és a Giselle keletkezése közötti időben a bemutatott balettek szinte mindegyike idegen környezetben játszódtak, lehetőséget teremtve hol a misztikus, hol a népies irányzat erősödésére. Az idegen környezetbe helyezett cselekmény módot adott a helyi színezet fokozott alkalmazására.^{10/}

A sablonosodás veszélye viszont egyre elkerülhetetlenebbé vált. Az 1843 után bemutatott művek általában csalódást keltettek a szaksajtóban. J. Perrot a kiváló koreográfus Londonba ment, F. Taglioni is már csak önmagát ismételtette, J. Coralli szokásos közepes formáját adta. Therese Elssler és Henry is alkot egy-egy művet, de igazi újításról, vagy méltó folytatásról nem beszélhetünk. Majd J. Mazilier az, aki első koreográfiájával újra az érdeklődés középpontjába állítja a balettet. A cigánylány című, nagy tömegeket mozgató drámai alkotása a balettben ekkor már szokatlan tragikus magasságokig emelkedett, s a háttérbe szorult pantomimot is erőteljesebbé tette.

Azt látjuk, hogy a nagy újítások után a 40-es évektől aránylag "szélcsendes" idők következnek a balettszínpadon. Már csak a fel-felbukkanó régi vagy újabb sztárok okoznak nagyobb feltűnést - valóban nagy mű alig születik.

A szilfid

A romantikus balettirodalom egyik legnagyobb műve, Filippo Taglioni A szilfidje a párizsi Operában került színpadra 1832. március 12-én. A táncművészet paradox helyzeténél fogva azonban az eredeti mű vizsgálata nem áll módunkban. A budapesti repertoáron A. Bournonville verziója élt a közelmúltban, s bár az "autentikus" változatot P. Lacotte rekonstruálásában utóbbi filmen is láthattuk, az elemzés középpontjában a közismert Bournonville-koreográfia áll majd.

Dánia a francia fejlődéstől sokban eltérő, speciális társadalmi-történeti előzményekre visszatekintő királyság a XIX. sz. elején. Ekkorra a kisbirtokos osztály vált az ország hangadó rétegévé. Az állandó skandináviai beharcolások egységes nemzettudat kialakulásához vezettek, s bár a napóleoni háborúkat - Koppenhága kisebb ágyúzásán túl - nem érezték meg, a forradalom iránti szimpátia Napóleon bukását követően mégis területvesztéssel járt.

A romantikus eszmék inkább a racionalizáló, népnevelő tevékenységet hatották át. A romantikus buzgalmú néptanítók a dán kisparasztságot akarták uralkodó osztállyá emelni.

A művészeti élet a XIX. század közepéig a királyi udvarba koncentrálódott. A magánszínházakban itt is a szórakoztató, vaudeville-műfajra támadt a legnagyobb tömegigény. Az aktuális tárgyakat általában dán környezetbe ágyazva jelenítették meg, énekes kórusokkal, táncbetétekkel fűszerezve. A romantikában fellángoló folklórkutatás Dániában ugyancsak fontos szerepet kapott. E téren komoly előzményekre tekinthettek vissza. Már a XVI. században hősi énekgyűjtemény jelent meg, s a XIX. század elején W. Grimm kiadta az "Altdánische Heldenlieder" kötetet, amelyben tömegével szerepeltek a középkori dán dalok, mesék, mondák és balladák fordításai. Grudtvig pedig, aki már tudományosnak nevezhető szempontok alapján gyűjtötte és dolgozta fel anyagát, népdal-, saga- és mesegyűjteményt tett közzé.

A balettélet központja a koppenhágai Királyi Színház, ahol már hetven évvel A. Bournonville megjelenése előtt aránylag fejlett, virágzó balettkultúráról beszélhetünk. Az első adatok 1775-ből évi két bemutatóról tudósítanak. E baettek s a századfordulóig jószerével minden önálló alkotás Galeotti mester művei. Antoine Bournonville "hatalomátvételeig" más mesterek alig jutottak szóhoz.

A bemutatott művek három nagyobb csoportba sorolhatók. A hivatalos udvari ünnepeken még megjelennek a prologok és entrée-k. A divertissement-ok csak elvétve fordulnak elő, és a domináns műfaj már a balettpantomim; a heroikus, tragikus és komikus balett. Bár címeik alapján nem vonhatunk le messzemenő következtetéseket, mégis érdemes áttekinteni őket. Arról mindenesetre tudósítanak, hogy a mitológiai témák mellett milyen nagy súllyal szerepelnek a népies, irodalmi, polgári és egzotikus történetet feldolgozó művek /pl. A felingerelt mama, 1785; A ceyloni bálvány, 1788; A Provence-i molnárok, 1803; Rómeó és Júlia, 1811/, majd 1820 körül a híresebb francia baettek is bekerülnek a repertoárba. /A rosszul őrzött lány, A velencei karnevál, Flóra és Zefir/.

Ekkor már Európa-szerte a francia balett a példakép. A fiatalok látni, tanulni és hírnevet szerezni járnak Párizsba. Így kerül ösztöndíjasként 1820-ban az ifjú August Bournonville is a francia fővárosba, majd négy év múltán ismét a legjobb párizsi mestereknél folytatja tanulmányait. Tánctechnikai, szcenírozási és komponálási tapasztalatokkal tér haza, hogy átvegye hazájában a balettmesteri posztot. Hihetetlen energiával és termékenységgel dolgozik. Készít divertissement-okat a társulatnak és a növendékeknek, balettpantomimokat - önállót és átírást - idilli és tragikus vaudeville-t és romantikus balettet, tündérmesét és önálló pas de deux-eket. Műveiben a konvencionális és "kötelező" divattáncok mellett /pl. Nina: quadrille és galopp, A fantázia szigete: karaktertáncok, Nápoly: tarantella, Maritana: bolero és valcer, A Kárpátokban: mazurka/ feltűnik egy norvég körtánc is /Régi emlékek/.

Alkotásai tömegéből kiemelkedik a H. Løvenskjold zenéjére készült két-felvonásos romantikus balettje, A szilfid. A koreográfus idegen librettó átdolgozásának nevezi a művet, hiszen F. Taglioni koreográfiáját négy évvel korábban bemutatták Párizsban. Bournonville nemcsak új zenét iratott, hanem új, eredeti koreográfiát is készített.

A librettó - már Nourrit szöveggönyvével is, a Taglioni-féle változatban - meglehetősen mostohán bánt Nodier Tribly című regényével. A színpadi adaptáció nyomán a történet, a szereplők neve, viselkedése, indítékai, sorsa is megváltozott. Nourrit maga sem utánozta szolgáian a regény cselekményét, nála is inkább csak ihletőként szerepelt.

A korábbi, Taglioni-féle mű cselekményváza a következő: Ahogy a függöny felmegy, a Szilfid látható, amint szerelmesen nézi a skót parasztfiút, James Reubent, aki egy széken ülve alszik. James Effie jegyese, akit viszont Gurn is szeret. Felébredve a Szilfid csókjának érintésétől James csak egy villanásra látja meg a lányt, mielőtt alakja eltűnne a kéményben. Emléke azonban gyakran kísérti a fiút még Effie jelenlétében is. Titkát Old Madge, a boszorkány megsejti, s azt súgja Effie-nek, hogy nem James, hanem Gurn az, aki őt igazán szereti. Amikor James újból egyedül van, a Szilfid ismét feltűnik az ablakpárkányon. Gurn észreveszi kettőjük gyengéd pillantását, de amikor odasiet a székhez, hogy felrántsza a kockás kendőt, ami alatt a Szilfidet sejti, senkit sem talál ott. Kezdetét veszi az esküvői szertartás, de amint James indul, hogy felhúzza a gyűrűt Effie ujjára, a Szilfid kisiklik a kéményből és hirtelen kikapja a gyűrűt James kezéből, s ahogy kiszáll a házból James követi őt.

A második felvonásban Madge és néhány boszorkány egy sállal rontó varázslatot végez. A hajnal megszakítja a varázslatot s láthatóvá lesz az erdei tisztás. James érkezik a Szilfidet keresve, akit szellemtársaival talál. Míg a repkedő szilfideket látva azon csodálkozik, hogy vajon csak illuziót kergetett-e, Madge neki adja a varázskendőt, mondván, hogy az majd megszabadítja a Szilfidet szárnyaitól,

és így örökre az övé lehet. James boldogan helyezi a Szilfid vállára a sálat. A Szilfid szárnyai lehullnak, ahogy Madge ígérte, de James rémületére a Szilfid meghal. Társai a fák csúcsa felett viszik el testét. Mig James egyedül vívódik fájdalmával, Gurn és Effie esküvői menete vonul el a háttérben.

A Taglioni-változat döntően klasszikus táncokból építkező formáját Bournonville pantomimjelenetekkel támogatta meg, amelyek a cselekményt tovább árnyalták, érthetőbbé tették. Mig Taglioni koreográfiájában a kialakult klasszikus tánctechnika egész szépsége, s gazdagsága bontakozik ki /emelések mindkét felvonás nagy kettősében, a Szilfid és Effie spiccvariációi, a valóság és képzelet pas de trois-ja az első felvonásban/, Bournonville más eszközökre helyezte a súlyt. A párizsi lehetőségekhez képest provinciálisabb helyzetben, kisebb létszámú, más adottságú tánckarral s egy hangsúlyosan nemzeti hagyományokhoz kötődő művészeti közegben nála a karaktertáncok kapnak nagyobb teret /pl. az első felvonás lezárása, Effie e verzióban nem spiccel, s a koreográfus emelést sem alkalmaz a kettősökben/.

A két mű összehasonlítása és együttes értékelése nem célja e tanulmánynak, s így a továbbiakban csak Bournonville koreográfiáját elemezzük. Két tényező vizsgálatát azonban mellőznünk kell. A fényhatást, mint dramaturgiai eszközt figyelmen kívül kell hagynunk, hiszen ma már lehetetlen felidézni a gyertya- vagy gázvilágítás fény-árnyék lehetőségeit. A szokványos gépezetek, függesztések sem rekonstruálhatók pontosan, s így az elemzésben erre sem térünk ki. A konkrét táncos, formai-technikai megoldások adott módját viszont - H. Brenaa betanítását Bournonville koreográfiája és rendezése nyomán - mint egyetlen adottat, eredetinek tekinthetjük, hiszen a változtatások megragadására nincs módunk.

A mű felépítése néhány ponton eltér a korábban ismertetett cselekményvázlattól. Először tehát tekintsük át a művet jelenetről-jelenetre, s egyben értelmezzük a cselekményt.

A balett hangulatát a felcsendülő nyitány teremti meg, melyben a később színre lépő hősoket jellemző motívumok szerepelnek.

Első felvonás 1. A színen az alvó Jamest és a Szilfidet látjuk, aki gesztusaival meséli el a nézőknek, hogy James most éppen róla álmodik. James felébred s ott látja maga előtt a szép álomlányt, aki megriad, majd rövid, nem túl komolyan vett kergetőzés után a fiú elől menekülve a kandallón keresztül eltűnik.

2. James megzavarodva ül vissza helyére. Hirtelen maga sem tudja, mi történt. Csak álmodott, vagy ébredése után valóban itt libegett szobájában a titokzatos lény? Anyja, barátja és menyasszonya jön be. Effie látja, hogy vőlegénye valamiért zavart, mert kissé ziláltnan viselkedik. James fejfájós, furcsa álommal magyarázza szórakozottságát s elhárítja a további kérdezősködést.

3. James és Effie esküvőjére vendégsereg érkezik. Az ajándékok átadása után James előrukkol az Effie-nek szánt szép sállal. Általános a vidámság, de közben - senki sem tudja, mikor és hogyan - Madge, a jósboszorkány is bekeveredik az ünneplők közé. James legszívesebben kipenderitené, de mivel a többiek Madge pártjára kelnek, James mérgesen félrevonul. Ezen az ünnepen azonban nem tart soká a harag. James így megbocsát a visszataszító vénasszonynak. Madge "hálából" jósolni kezd a kíváncsiskodóknak. Mint további életük tudója, ismeri mindnyájuk eljövendő sorsát, végzetét. Előbb-utóbb Effie és Gurn is sorra kerül. Madge felfedi Gurn titkolt szerelmét Effie iránt és őt ajánlja James helyett a lánynak. Gurn persze örül a leleplezésnek, de James - akinek nem tiszta a lelkiismerete - dühében majdnem összeverekszik Gurnnal. Most már nem türtözteti magát, kidobja Madge-et, aki hiába átkozódik. Effie további szerelméről biztosítja Jamest, aki ebben most már meg is nyugodna.

4. James számára azonban nincs visszaút. Tudja már, hogy menthetetlenül a Szilfidbe, a földöntúli, lebegő, álomlányba szerelmes. Róla álmodozik, amikor - ezúttal az ablakban - újból feltűnik kecses alakja. "Párbeszédükből" megtudjuk, hogy a Szilfid sem véletlen játékból jelenik meg újra és újra James otthonában. Fáj neki, hogy James már vőlegény, de mégis hívja őt magához. Effie ajándékba kapott sálját vágyódva, játékosan próbálja fel, de a kintről beszűrődő hangokra ijedten alábuja. Már nem magától illan el, mint korábban. James segíti elrejtőzni; már összetartozónak érzik magukat.

5. Gurn szinte betör a színre. A Szilfidet keresi, hiszen látta őket együtt, s a leleplezés jó alkalom lenne Effie kezének elnyerésére. A Szilfid azonban eltűnt, s Gurn mint alaptalan gyanúsító marad a színen. A társaság ekkor vidám táncba kezd. Minden rendeződni látszik. A megnyugodott Effie és a valóságos, földi menyasszonyához visszatalálni igyekvő James ünnepeltként áll a tánc központjához. De hiába a kötött formájú tánc, James fejét veszve kilép belőle, amikor úgy látja, hogy a Szilfid repül át a szobán a magasban. Effie egy kicsit sajnálkozva, egy kicsit mégiscsak félve vezetni őt vissza a táncolók közé.

6. A pihenő, szétszéledő társaság a gyűrű átadására vár. James kezéből azonban a besuhanó Szilfid az utolsó pillanatban kikapja a jeggyűrűt. Magával hívja a fiút, sapkáját jelként felmutatva. James nem is ellenkezik. Ugy érzi, már a Szilfid mellett a helye. Gondolkodás nélkül követi az elsuhanó alakot.

A többiek - mit sem értve a történetekből - magukra maradnak. Gurn keresi a legbuzgóbban Jamest, de dolgavégezetlen tér vissza. Minden hiába, Jamesnek nyoma veszett. Effie, nem bírván az izgalmakat és a megaláztatást, ájultan esik össze.

Második felvonás 1. Madge boszorkánytársaival egy üstben főzi a Szilfidnek majdan halált hozó fátylat.

2. A sejtelmes környezet kivilágosodik és a szilfidek igazi birodalmát, az erdőt látjuk. A szelid égi lényekkel lassan benépesül a szin. Szilfidje nyomában James is megérkezik. Itt már a valós világtól nem befolyásolva adhatják át magukat érzelmeiknek. A Szilfid végre otthon van, Bemutatja leendő "otthonukat" Jamesnek. A pillangót, a virágot, a forrást, a gyümölcsöket - a természet szelid, harmónikus világát. Társai is részt vesznek boldog kergetőzésükben s befogadják a Szilfid maga választotta párját.

3. Ünfeledt boldogságukat megzavarják James keresői. Gurn meg is találja a sapkát, amely James közelségét jelzi. Madge is megjelenik. Tüzeli Gurnt, hogy itt az ő ideje: James további keresése helyett tagadja le a megtalált jelet és ajánlja fel szívét az elkeseredett Effie-nek. Gurn rááll, s Effie bár vonakodva, de elfogadja Gurn ajánlatát. Végleg lemond a megszökött Jamesről.

4. James a zürzavarban elveszti a szilfidek nyomát. Keresésük közben Madge-dzsel akad össze, akit nem ismer meg. A vénasszony viszont emlékezteti, hogy milyen durván ki-dobta a minap. James azonban most boldog és nem érdekli semmi más, csak hogy újra rátaláljon a Szilfidre. Mit számít korábbi dühe a multkori jóslás miatt? Madge haragját pénzzel akarja megváltani, de Madge-nek nincs arra szüksége. Sőt, megbocsátása jeleként ő ajánlja fel a csodafátylat. Még a használatába is beavatja Jamest. Madge "biztosra akar menni".

5. Végre James rátalál a magányosan ábrándozó lányra. Mindkettőjükéről sugárzik az öröm. Boldogságuk beteljesedése előtt állnak. James "ajándéka" azonban a várt egymásratalálás helyett váratlan eredményt hoz. A fátyolba burkolt Szilfid alkalmatlanná válik az égi és földi létre: holtan esik össze, hiszen a létét, repülését lehetővé tevő szárnyait veszttette el. Társai könnyű teherként veszik vállukra.

6. James összeroskadva áll tettének súlya alatt. Ő okozta szerelme, a Szilfid halálát, akinek elvesztésével a boldogság lehetősége örökre lezárult előtte. Szembetalálja magát Madge-dzsel, a bajok okozójával, aki gúnyosan

kineveti. Bosszúja sikerült, lehetetlenné tette James házasságát és álmai beteljesülését, az égi szerelem elérését is. James kétségbeesésében nekiront a boszorkánynak, de az földöntúli hatalmával megállítja James magasba lendülő kezét. Már nem kell alakoskodnia, földi ember módján védekeznie, hiszen erősebb a földieknél. Az ifjú összeesik, de Madge még most sem hagyja magára bánatával. Még talpra kényszeríti, hogy lássa, amint a szilfidek vállukon viszik halott társukat a messzeségben, valamint a vidám esküvői menetet, amint Effie és Gurn egybekelését ünneplik.

A mű elemzését kezdjük a c s e l e k m é n y s z e r - k e z e t é n e k vizsgálatával.

A két felvonás három helyszínen játszódik. A parasztház a valós élet helyszíne, amelybe azonban be-betörhet a realitáson túli világ. A meleget adó kandallón ugyanúgy távoznak földöntúli lények az ismeretlenbe, mint ahogy az ablakon is berepülhetnek. Az erdőben pedig /amely a parasztháztól távolabb lehet/ szilfidek és boszorkányok lakoznak, de a hús-vér emberek is szabadon közlekedhetnek. A két világ látzólag egymásba játszik. Földi lény egyetlen helyszínen nem jelenhet meg; Madge földöntúli birodalmában /II/1./, ahol a földi ifjú és a légi lány rontására való fátyol készül. De maga Madge emberként jár-ke-l, még csak feltűnést sem kelt a parasztház lakói között. Gonoszságának földöntúli eredetére nem is gondolnak. Egyedül James érzi ellenszenvesnek az első pillanattól, mintegy megsejtve benne későbbi szerencsétlenségének okozóját.

A helyszínekhez hasonlóan a jelenetek sem polarizáltak. A két realitáson túli lény csak egy jelenetben nincs jelen /I/2./. Állandóan, hol aktívan, hol passzívan, de befolyásolják a valóságban történeteket. Így az emberek élete mindkét irányban kiszolgáltatott, akár a szépséget, törekenységet, földön túli boldogságot ígérő Szilfidnek, akár az emberi hatalomnál jóval nagyobb varázserejű gonosznak.

De kiszolgáltatott-e az ember? Tess-e valamit a gonosz ellen, hogy elérje a szépséget?

A mű hőseinek cselekedeteit vizsgálva új, az eddigieknek ellentmondó következtetésre jutunk. A helyszínek és a cselekményvázlat alapján azt láttuk, hogy a két világ - a földi és a realitáson túli - egymásba játszik, lehetséges az átlépés, legalábbis egy irányba. De amint látni fogjuk, ez csak a legkülső, felszíni réteget vizsgálva igaz. Végső soron a mű lényegi tartalma ennek pontosan az ellenkezője. A mű nemcsak a poláris ellentétek feloldásának lehetetlenségét hirdeti, hanem még a feloldási kísérlet kilátástalanságát, tragikumba fordulását is.

A balett kísérőzenéjét szintén e polaritás jellemzi. A témákat intonáló nyitány után ugyanis kettősséget tapasztalunk. Általában 3/4-es, 6/8-os, sőt a 9/8-os imbolygóbb zene festi alá a szilfidek mozgását, míg a valóságot döntően a 4/4-esség jellemzi. A cselekményt továbbvivő, pantomimos, átvezető jelenetek alatt a zene nem bont ki újabb témákat, de a többi jelenetben zeneileg is jellemzi a főszereplőket. A Szilfidet végig lágy, moll-tónusokkal ábrázolja, egyetlen egyszer vált át a kísérlet dur-hangsorba, a csúcspont előtti pillanatokban, amikor úgy tűnik, hogy földi lánnyá válva elérheti a boldogságot.

A szerepek is két nagy csoportba oszthatók. Az elsőt a kettős élet, illetve ennek lehetősége jellemzi. A második azoknak a földieknek a világa, akiknek semmiféle benső megrázkódtatást nem okoz, ha néha a realitás felettiekkel érintkeznek. Az utóbbihoz tartozik Gurn, aki miután James barátja eleinte titkolja érzéseit, sőt még őszintén keresi is az eltűnt Jamest. A Szilfid megjelenése pedig csak jó alkalom, hogy Effie érzéseit mégiscsak maga felé fordítsa. Nem lényeges számára, hogy ki beszél rá, bármilyen földi "kerítő" duruzsolhatna a fülébe.

A legjózanabb szereplő Effie. Elhisszük, hogy szereti Jamest és rémülten tapasztalja, hogy valami baj történt vele. De miután oly nagy szégyenben maradt az esküvőn, jobbnak látja, ha rövid vonakodás után igent mond a bármikor hódolni kész régi imádónak.

A többi szereplő nem különösebben egyénített. A tömegből kiválva inkább a többiek érzéseit hordozzák. Legfeljebb még egy figurát említhetünk. James anyja végig passzív résztvevője az eseményeknek, az ünnepien induló s váratlanul megszakadó esküvőnek. De még egyszer viszontlátjuk őt. Az erdőben James kereséséről már mindenki lemond, s Effie tőle kér tanácsot: elfogadja-e Gurn felajánlott kezét? Az anya pedig - a többiek lemondásának hatására - szintén eláll a fia további keresésétől. Elfordulása jelzi: beletörődik a sors által adott új helyzetbe is.

A másik csoport tagjai közül a Szilfid az első pillanattól kezdve a maga pártjára állítja a nézőt. Alakja megtestesíti az érzelmekkel teli, gazdag egyéniségű emberről kialakított elképzelésünket, holott a történet szerint ő éppen hogy nem földi-emberi lény. Figurája légies, kecses, halk és finom, de egyben vidám, incselkedő, kitarulkozó, vagy éppen melankolikus, visszafogott. A táncjátéknak ő az egyetlen igazán teljes emberi létre méltó hőse. S ő az egyedüli, akinek valóban tiszták, mélyek és tartósak érzelmei. Tudja, hogy mit akar, s ezért meg is tesz minden lehetségest. Cselekvőn próbálja alakítani saját és szerelmese sorsát. Ezzel szemben James álmodozó, sokáig csak passzív figura. Eleinte azt sem tudja: álmodik csak, vagy tényleg látta-e álmai légies tündérét? Majd érzései tisztázása után mégis "józanul" viselkedik. Tudja, mi a "szerepe". Ő Effie vőlegénye s Madge jóslatán feldühödve még sértve is érzi magát, hogy esetleg Effie a másé lehet. De a Szilfid újabb akciója - a gyűrű elvétele és a hívás az erdőbe - kilendíti "vőlegényi" szerepéből, s mit sem törődve a többiekkel és a továbbiakkal, "ész nélkül" követi a Szilfidet. Most már teljesen átadja magát az új, ezúttal mélyebb, tartósabb szerelemnek. Mindent vállal, csak övé legyen a lány. Eszeveszett boldogságában, a közeli beteljesülés reményében oda sem figyel, kitől kapja a fátylat s a végzetes tanácsot. Bármilyen eszköz jó neki, csak végre elérje célját. Miután a mű során csupán egyetlen rövid önálló akcióját láttuk /Madge kidobási kísérlete -

I/3./, nem csodálkozunk, hogy megint mások hatására cselekszik. De míg Effie a józan, polgári házasságba, a Szilfid a ki tudja, milyen, de sejtelmes-szép szerelembe vonta volna, Madge cselekedete a tragikus vég felé löki. Így az egyetlen, amit a Szilfid kap tőle - a valódi földi menyasszonyi ajándék mintájára, a szerelmét biztosító, s talán földi boldogságot hozó csodafátyol - a beteljesülés helyett a halált hozza.

James csak a Szilfid elvesztése után nő fel a lány emelkedettebb érzelmi teljességéig. Egyetlen, saját maga előtt önállóan látszó tetteivel a halálát okozta annak, akinek az élete volt a legfontosabb számára. De ekkor már fel sem merül benne, hogy visszatérjen korábbi menyasszonyához. Madge-et meglátva csak a bosszúra gondol, vele akar leszámolni. De késő és hiábavaló minden cselekedete. Madge végig erősebb volt mindnyájuknál.

A mű egészét tekintve nem is lényeges, hogy konkrétan minként végződik a darab, meghal-e James Madge mágikus erejétől, vagy csak ájultan hever. Számára úgy sincs visszaút a köznapi létbe. Olyat vesztett el, amit ugysem találni meg, s újból keresni céltalan, a tragikus végre s a kiszolgáltatottságra emlékezve.

A mű legtalányosabb, s mégis legeggyértelműbb figurája Madge. Nem abban az értelemben realitás feletti, mint a Szilfid, hiszen a légi lány alakja önmagában a legemberibb az egész alkotásban és csak csodás körülmények folytán égi lény. Madge mindent előre tud, lát s a saját akarata szerint mozgat, befolyásol. Indítékainak okát nem ismerjük /hiszen James csak a jövőjét feltáró jóslata után penderíti ki, tehát Madge bosszúja nem kellően indokolt/, s így válik igazán félelmetessé. Maga a bármikor, bárhol, oktalannul rántkötő "gonosz", végső győzelme ezért félelmetes és a művészi ábrázolásban e korban még ritka és szokatlan: maga a rút, a gonosz nevet ki minket a legyőzött szépség, tisztaság, emberiség felett.

A mű formai építkezését, a hősök táncos jellemzését vizsgálva ki kell térnünk a romantikus balettdráma egyik alapvető komponálási kérdésére: a t á n c o s é s a p a n t o m i m o s e l e m e k használatának módjára és arányaira.

A kétféle mozdulat típus: a táncmozdulat, amely elsősorban az egyén érzelmeinek kifejezésére szolgál, s a pantomimos gesztusok, amelyek a külvilág eseményeinek, tárgyainak leleplezését teszik lehetővé, a komponálás sokrétűbb lehetőségét jelentette. A színpadi cselekmény ugyanis erős időszűrésben adja a reális időben folyó reális cselekmény illuzióját. A néző szeme előtt lejátszódó események mellett a nézőt értesíteni kell a "színpad mögött" lejátszódó, a mű kimenetelét befolyásoló lényeges történésekről is. Sőt, a "néma" tánc esetén az alakok bensejében lejátszódó változásokat is "láthatóan" kell tudomásunkra hozni.

A színpadi időszűrés módja többek között az egy helyszínrre összehozott figurák találkoztatása, ami lehetővé teszi a cselekmény felgyorsítását. /Pl. II/3./ A másik, közvettebb mód, amikor a szereplők elmeséléséből értesülünk a színpadi téren kívüli cselekményről /pl. I/6: a James kereséséről visszatérők gesztusai/. De ezek egyben még a beszéddráma eszközei is. Ami a táncdráma - és mutatis mutandis a zenedráma - speciális jellemzője, azt vizsgáljuk közelebbről.

A tömörítés nyomán létrejött sűrített-tágult időben a cselekmény tulajdonképpen kibontása kettős módon történik. Egyrészt az események egymásutánja zajlik /mimikus részek/, másrészt a hősök gondolatainak és érzelmeinek változásáról értesülünk /táncos részek/. A fennmaradt idő azonban nem arányosan oszlik meg a két réteg között. Nagyobb helyet kap az emóciókat és reflexiókat kifejező tánc. Azonban a cselekményes és emotív-reflektív részek sem szervesen egymásmellettiségben követik egymást. Az aránylag nagyobb számban megjelenő reflektív-emotív "epizódok" /szólók, kettősök, csoporttáncok/ elhanyagolhatatlanná válnak, hiszen a szereplők

érzelmi-értelmi reagálásait csakis ezek útján ismerjük meg. Bár a mindvégig dinamikus cselekményvezetésben, az események sodrában ezek a részek "önálló, statikus" jellegű elemek, mégis a cselekményt mintegy érzelmileg továbbviszik. Soha ott nem folytatódik a cselekmény, ahol abbamaradt - továbbjut, még ha alig észrevehetően is. A cselekményhordozó pantomimhoz szervesen nőnek hozzá a cselekményt lassító táncos részek. S éppen e reflektív-emotív momentumok kibontása, mélyítése a romantika egyik fő vívmánya. Emlékezzünk: Noverre - természetesen helyesen - úgy látta, hogy a táncos ábrázolásnak csak ott lehet jelentősége, ahol változó cselekmény van. A "csendes dialógban", az emotív-reflektív részeknél a "néma" tánc-
cal való kísérletezést kudarcra ítéltnek tartotta. E részben helyesen felismert elveket haladta túl a romantikus balett-
dráma. A természethez, külvilághoz közvetlenül nem köthető "néma" táncmozdulatot az emberi benső megvilágítására is felhasználta, illetve csak most kezdte igazán erre is alkalmazni. Éppen a művek táncos részei állják legjobban még ma is -
esztétikai értékük révén - a múlt idő próbáját. A közvetlenül "utánzó", eseményt, külvilágot imitáló pantomimos réteg viszont elvesztette jelentőségét.

A vizsgált művön belül is különválaszthatók a táncos /leginkább a szilfidek jelenetei/ és a pantomimos /ajándékozás, jóslás/ részletek. A különválaszthatóság tényén túl a mű egészében betöltött szerepük is alátámasztja a fentebb vázolt struktúramodellt. A cselekményt megszakító táncos részek nem betétszerepűek, s az egy-két - többnyire az összes szereplő, illetve a szereplők különálló, de egységes csoportjainak hangulatát jellemző csoportos táncon kívül /lakodalmi, varázslási tánc, vagy a szilfidek légiés világa/ - a két főhős érzelmeinek cselekményt befolyásoló alakulásáról: örömről, bánatáról, kitárulkozásáról, szerelméről, összeomlásáról, haragjáról, fájdalomról értesülünk tánc útján.

A szereplők t á n c o s j e l l e m z é s e i s szorosán kapcsolódik a szerkesztési elvekhez. Mindkét póluson állnak szereplők, akik csak a kettős, de nem homogén nyelvezet egy-egy részét "beszélik", ami nem zárja ki a fluktuálást, a szükség szerinti váltakozást a cselekmény továbbvitele és érzelmi kifuttatása közt.

Kizárólag mimikus szerepe csak James anyjának; Annának van. De, mint már láttuk, a cselekményt aktívan nem irányítja, így érzelmeiről nem is értesülünk részletesen.

A figurából következően Madge - hiszen rút és öreg, töpörödött és démoni - a klasszikus tánc anyagával nehezen jellemezhető. /Ne feledjük, a danse noble virágzása még nem túlhaladott, s a groteszk, a kevéssé ildomos ábrázolására a "népies" is elegendő./ Léptei nem is emlékeztetnek semmiféle táncosságra. Mozgásában s az üst-jelenet többi szörnnyének táncában a torz, groteszk, görbitett karú-lábú-hátú mozdulatok, szaladások dominálnak, ami alig több, mint mimikus nyelvezet.

A másik póluson a szilfidek mozgása áll. A körülöttük zajló cselekmény tiszta táncban oldódik fel. Az ujonnan felfedezett spicotechnika légiességük, földtől való elszakadásuk illuzióját erősíti. Ugrásaik tágak, földreérkezésük puha. A Szilfid mozgásában pedig még az allegrókban is a látszólagos folyamatosság, az uszó-lebegő haladás jellemző. Egyedül a karmozdulatok törik meg ezt a látszólag tökéletes harmóniát. Az arabeszkeknél és a tág, lebegésszerű ugrásoknál is a megtört ívű kéz kíséri lágy, omló mozgásukat. Konvencionális gesztust jóformán nem is használnak. /Csupán a Szilfid jelzései, ahogy elmeséli James álmát, vagy ahogy közli vele: tud róla, hogy James vőlegény. A szilfidek közül pedig a színen elsőként megjelenőkre utalhatunk, amint a többieket hívják, bár ezek is inkább csak a cselekményt magyarázó gesztustöredékek./ Mozgásuk a zenében jelzett hangulatra épülve hangulatteremtő, s a mű cselekményét alig befolyásolja. A mű szerkesztésmódja a korábban, Lully műveiben "eluralkodó" táncosságot is felidézi, miközben valójában

a Noverre által megálmodott táncdrámát teljesíti ki, mintegy saját korában a két alapvonal korszerű szintézisét adva.

A Szilfid a már említett otthon-, illetve természet-bemutató jelenet során elvont, de mégiscsak pantomimos elemekkel játssza el a külső természet jelenségeit s velük való kapcsolatát /forrás, virág, pille megfogása, elengedése/. Mégis, táncban kibomló érzelmei inkább jellemzők. Variációiban a tág, felfelé irányuló, kitárulkozó mozgások uralkodnak. Megtört ivelésű karja s néha a derékvonalban meghajló tartása törekenységét, nem evilágiságát erősíti. Alakja egyre gazdagodó táncra révén teljesebbé válik. Egyetlen valóságos érintkezése a földi ifjúval a halálát okozza - pillanatok alatt végez áttetsző lényével. Ettől kezdve már nincs egyetlen önálló "táncos" mozdulata sem. Minden rebbenését társai segítik.

James mozgás kettős jellegű. Egyrészt a klasszikához kötődik, másrészt otthonos az Effie és a többiek nyelvezetét jelentő népiesebb mozdulatvilágban is. Variációs jellemzése a menyasszonyát körülvevő társaság és az új szerelme környezetét jelentő szilfidek előtt történik. Az első felvonásban variációja alig különbözik Gurnétól. Később, a szilfidek befogadottjaként mozgása is módosul.

Effie alakját a koreográfia alig bontja ki táncban. Személye egy a többiek közül, bár James menyasszonya. Köznapi figurája csak Jamestől nyer jelentőséget. Csupán a közös, együttes táncokban vesz részt, egyébként csak a pantomims átvezető részekben van nagyobb szerepe. Polgárlány ő, aki reálisan, gyakorlatiasan gondolkodik. Vonakodva, de mégiscsak Gurnt, a biztos társat választja. A közösen eljárt, ünnepi alkalmat jelző táncokon kívül a bensejében lejátszódó folyamatokról csak "természetes" gesztusaiból értesülhetünk /vendégek fogadása: öröm, jószoltatás: félelem, James eltűnése: bánat/. Miután James életében végülis nem kap nagy szerepet, táncos megformálása sem kap nagyobb, vagy különösebb hangsúlyt.

Gurn szerepe is csak félig táncos szerep. Az első részben James mellett még variációs alkalmat kap, de később már csak a mese bonyolításában van szerepe. Érzései ugyanis nem változtak meg, ő maga kerül más helyzetbe.

A műben külön hely illeti az esküvői vendégek tancát. A jelmezek által is jelölt skót környezet kap itt megerősítést. Egy kontratánc formájú, etnikumhoz nem köthető, aránylag dinamikus, vidám táncot járnak a paraszti-polgári otthonban, a menyegzői szertartás elengedhetetlen tartozékaként. Dudások - bár csak jelzésszerűen és a zenei matériába nem beépítve - kísérik a népi mulatságot. A házasságkötési szokásokból a közös táncolás mellett az ajándékozás és a gyűrűátadás jelenik meg s kap, mint láttuk, fontos dramaturgiai funkciót.

A műben szerepet játszó eszközök használata szép párhuzamot mutat. A földi, valódi jegyajándék sál, a boldogságot előlegezi, a mágikus erejű, varázslatos "jegyajándék" fátyol pedig, a boldogság mellett a földi létet igéri. Egyikük sem váltja be a hozzá fűzött reményeket: Effie szemében James elvesztésével az ajándék is elveszti a Jamestől kapott értékét, a Szilfid pedig karjáról lefejtethetetlenül még halálában is viseli a fátylat, miközben a Jameshez fűződő reményeit öleli benne.

A Szilfid és James viszonyát elsősorban táncos eszközök jellemzik. Részben visszatérő mozgások kapnak új értelmet, részben megerősödve megőrzik eredeti jelentésüket. /pl. kergetőzés az I/1-ben, és a II/2-ben, vagy az I/6-ban a sapka földre dobása, majd az erdőbe hívás, a Szilfid térdelő póza rimel a csúcspont magaatadó, térdelő-kitárulkozó pózára, amilyen helyzetben a fátylat fogadja./ S még egy lényeges momentum. A Szilfid és James egyetlen egyszer érintik egymást a Bournonville-mű folyamán, s ez az érintés, a beteljesülés s egyben a halál pillanata is. /A II/2. jelenet végső tartópóza ebből a szempontból elhanyagolható./ A mű keletkezésének idején /ld. Taglioni verzióját/ már szokásos emelések mellőzése a mű konstrukciójában dramaturgiai jelentőségűvé válik,

bármilyen megfontolásból maradt is ki. Ezzel is a két világ közötti átmenet lehetetlensége nyer immár formai alátámasztást.

Giselle

A Szilfidet követő periódus csúcspontja s egyben záróköve, a Giselle már másként látja és láttatja a feloldhatatlan ellentétek világát, mert benne a két világ egyetlen szereplőben egyesül s kerül szembe egymással.

A mű már egy egész művészi "team"-munka összeredménye. A szövegírás három szerző nevével is fémjelezhető. Th. Gautier H. Heine 1833-ban francia nyelven megjelent "Europe Litteraire" című művében olvas a fehér ruhás tündérekről, a lakodalmi szobákban kerengő villikről, akik a Harz hegységet és az Ilse partját népesítik be holdfényes éjszakákon. A legendai alap egy negyedik szerző feltételezéséhez vezet. A nép aikán élő történetről van ugyanis szó, benne olyan misztikus lényekről, akik halálba táncoltatják a közéjük keveredő élőket. Gautier-t elragadja a történet s bár érzi, hogy balettszínpadon megvalósítható az ötlet, mégis húzódozik a költészet színpadi nyelvre fordításától. Így a balettszövegekönyv írásában a már gyakorlottabb Saint-Georges vállalja az adaptálást. A zenét /A. Adam/, a színpadképet /P. Ciceri/ és a jelmezt /P. Lormier/ egy-egy névhez köthetjük. A koreográfia ismét összmunka eredménye: Jean Coralli komponálta a táncokat a csoportoknak, míg Jules Perrot a címszerepet alakító Carlotta Grisi Giselle-alakjának megformálását irányította.

A koreográfia első, Gautier-féle szövegekönyve nem egyezett a bemutatott műével. Gautier színpadi korlátokra alig figyelve /bár sok szokásos eszközt bevetve/ képzelte el a táncdráma felépítését: az első felvonásban megismerjük Giselle-t, az egyszerű, tizenöt éves parasztlányt. Életét két érzés tölti ki: szerelmes Loysba és szeretet táncolni. S bár álmában egy csillogó dáma oldalán látja szerelmesét, a valóságban Loys egy kis család árán, de megnyugtatja őt, s mintegy megérezve a jövődőt, elregeéli az

éjszakai táncoló árnyak szörnyű legendáját. De a fiatalokat csak a jelen, egymás szerelme érdekli. Hilarion, a vadőr azonban, aki Loys riválisának számít, meglátja az ifjút, amint az egy földesúrral beszél, s a gazdag úr alázatosan fejet hajt az ismeretlen származású Loys előtt. Gyanú támad Hilarionban.

Courland hercege és lánya Bathilde érkeznek az erdei tisztásra s a vadásztatótól megfáradva pihenni térnek Giselle-ékhez. A szüretelők is feltűnnek, vidám mulatság kezdődik. De Hilarion véget vet a jókedvnek: leleplezi Loyst, akiről így kiderül, hogy hercegi származású s csak hitegette Giselle-t. Ekkor Giselle is felismeri Bathilde-ben az álomdámát s kétségbeesésében megölné magát, ha Albrecht-Loys el nem fordítaná a kardot az utolsó pillanatban. De hiába, a lányka nem bírja a megpróbáltatást, szíve megszakad.

Ezután Gautier eredeti elképzelése szerint egy pompázatos báli jelenet következett volna, V. Hugó - a nagy példakép - egy versének /a Les Orientales ciklusból a Fantômes/ színpadi verziójaként. A bálterem hősei a villik, élükön királynőjükkel. A villik örülnek, hogy számuk újból gyarapodott. A bálterem mágikus, a királynő által megbüvölt padlójának egyetlen "vendég" sem tud ellentálni. Giselle is a bűvös padló hatására egész éjjel táncol, mignem hajnalban a villik királynője jeges kezével megérinti őt. A második felvonásban pedig az éjjéli harang szavára a holdfényben különféle árnyak kelnek ki a vizililiomokból. Táncban meghalt lányok - kasztanyettel a cachucha-táncos, sarkantyúját csattogtatva a magyar, szoknyáján kabalisztikus jelekkel a cigány, bokáján csörgőkkel az indiai - libbennének át a színen, míg végül a halott Giselle is kikel sirjából.^{11/} Myrtha, a villik királynője szárnyakat várászol az újonnan jött lányra s kényszeríti, hogy a bánatában egész megzavarodott Albrechtet is csábítsa a táncba. Giselle próbálja elkerülni a végzetet, de nincs kiút. Már Hilariont is halálba kergették a forgó, keringő villik. Hiába is könyörgött kegyelemért, s most is hiába való az esdeklés. A feloldást

a hajnal hozza. A virradattal "menekül az éji vízió, elenyé-
szik a sápadt fantom"^{12/}. Csak egy pár szál virág jelzi
Giselle hiányát, s a szédült Albrechtet Bathilde vigasztaló,
megbocsátó keze vezeti vissza az életbe.

Az 1841. június 28-án bemutatott mű nagy vonalakban
megjegyzett e cselekménnyel. Két részletet hagytak el: az
első felvonás báli és a második felvonás első /a különböző
nemzetiségű lányok felvonulásának/ jeleneteit. A későbbi
változtatások általában inkább csak rövidítettek a művön
/pl. az első felvonásból a későbbi verziók a villik által
üldözött falusiak jelenetét hagyják ki/.

A cselekmény két helyszínre tagolódott: mindkettőnek
az erdő adott otthont, de az erdő két napszakban és két
helyszínen. Az emberek lakta nappali, világos, vidám tisztás,
és a náddal, cserjével zsúfolt titokzatos, sötét, nyirkos
tópart, amely az ember számára ijesztő és félelmetes.

A balettmű zenei kísérete aránylag kiemelkedett a szok-
ványos kísérezene közül. Nem teljesen eredeti ez a mű sem,
/idegen átvétel és Adam korábbi szerzeménye is helyet kapott
benne/, de a kitűzött célnak megfelelt. Igen jól táncolható,
dallamos kíséretet nyújtott a baletthez. Az egész kompozíci-
ón eluralkodott a népszerű 6/8-os ritmika. A két felvonás
hangszerelése különböző: az első világos tónussait a második-
ban a sötétebb hangszíni megoldások váltják fel. A hősöket
könnyen megjegyezhető, fülbemászó zenei témák is jellemzik.
A helyi színezet követelményének a kontratánc építkezésű,
nem lokalizálható németes dallam és ritmika tesz eleget.
/Első felvonás: a "parasztok" sor- és párostánca/.

A diszlet és a jelmez az ekkorra már szokásos romantikus
stilusban készül. Az őszi színekben pompázó erdei helyszínt
a második felvonás várromokat sejtető sötét, tóparti képe
váltja fel. /A gépezeteket valószínűleg több helyen alkalmaz-
ták, mint manapság a nálunk látható verzióban. Giselle nem-
csak kiemelkedett a földből a sirkő előtt, hanem végül
lassan elsüllyedt a "föld mélyére", amint Albrecht ráfektet-
te őt a virágágyként diszitett sirra./ Az első felvonás

realisabb jelmezeit a másodikra a romantika jellegzetes táncos viselete: a nőknél térdig illetve lábszárközépig érő fehér áttetsző ruha, a tütü váltotta fel. A villik serege ebben a mozgást plasztikusan kísérv, lebbenő ruhában jelent meg a titokzatos félhomályban.

A s z e r e p e k . A mű főhőse Giselle, egyszerű, fiatal lány, aki tisztán és őszintén szereti a vele egyenrangúnak hitt fiút. Hilariont gondolkodás nélkül elutasítja, nem latolgat, nem mérlegel - ő Loyst szereti. Pillanatokra bár, de felmerül előtte Loys hűtlenségének gondolata. A fiú azonban - egy kis csalás árán - megnyugtatta /szeret-nem szeret játék a virággal/, sőt hajlandó esküt is tenni, hogy Giselle higgyen neki. Giselle azonban nem kívánja az esküt: hisz a fiú őszinteségében. Bizalma jeléül be is mutatja szerelmesét édesanyjának és társnőinek. Bathilde fenségét, szép és drága ruháit és ékszereit csodálja. A hercegekiszaszony szerelmese iránt nem nagyon érdeklődik, inkább saját párját szeretné bemutatni a hercegi vendégeknek. A kiegyensúlyozott, őszinte és tiszta érzelmi Giselle számára nincs többé értelme az életnek Albrecht-Loys lelepleződése után. Hogy Giselle megőrül-e, öngyilkos lesz-e, vagy egyszerűen belehal a bánatba; mellékes. A lényeg, hogy nincs más választása: ha nem lehet boldog Loysszal, az élet számára értéktelen lesz. Bár a műben előre jelzik Giselle szívének gyengeségét, betegségét /anyja félti őt a túlzásba vitt táncból/, halála nem betegsége következménye. A csalódás okozza összeomlását, mert kiderül, hogy Albrecht-Loys a tiszta érzelmeket csak hazudta, hiszen tudnia kellett, hogy kapcsolatuknak nincs semmiféle lehetősége. Giselle életét azonban kitöltötte ez a szerelem, amelynek boldog és fájdalmas pillanatait még egyszer felidézi a leány, majd holtan omlik össze. Szerelmének ereje azonban megmenti Albrechtet a pusztulástól, hiszen Giselle lebegő villialakban is szerelmese életéért harcol. Még a jéghideg, érzéketlen, szigorú törvényű világban is, ahol minden kérés hiábavalónak tűnik, még ott is győz a földi szerelem hatalma. Myrtha sem tud lesújtani rájuk égi hatalmának jelképével, a mirtuszággal. Kettétörik az ág, s a

lángoló szerelem megtöri a villik kegyetlen uralmát. A hajnal eljövetele így megmenti Albrechtet a többi csalfa vőlegény szomorú sorsától.

Albrecht figurája nem egyértelmű. Szinte úgy látszik, igazán szereti Giselle-t, bár tudnia kell hogy a szerep, amit Giselle előtt alakít, nem vezethet jóra. Egy ideig tartani tudja a kettősséget, még hazudik is, Giselle-nek, csak ki ne derüljön a csalás. Az események azonban sűrűsödnek, s Hilarion leleplezése után, Bathilde és Giselle jelenlétében választania kell. Persze a választás lehetősége illuzórikus. A mű sem konkrét helyhez, sem konkrét időponthoz nem kötődik, mégis a benne felállított szituáció egyértelmű. A társadalmi ranglétrán elfoglalt különböző helyzetük eleve lehetetlenné teszi, hogy Albrecht választhasson. A Bathilde által képviselt csoporthoz tartozik. Th. Gauiter is tisztában volt ezzel, hogy "egy herceg nem vehet el egy szolgát, még egy koreográfikus világban sem"^{13/}. Gauiter tudatosan lépett fel a korban gyakori szinpadi happy end /királyfi-pásztorlány egybekelése, mely a későbbi "modernizált" igazgató_gépirónó szituáció előképe/ művére ellen. S bár mélyebb társadalmi gyökerekig nem ásott le a műben, egyszerűen tudomásul vette, hogy a realitásigény ezt a választást követeli meg.

A mű középpontjában azonban nem is a választási kényszer, illetve ennek háttere áll. Albrecht csak játszik eleinte, mert van lehetősége a játékra. S illedelmesen vissza is vonul, mihelyt pillanatnyi helyzete úgy kívánja. Nem tudatosan gonosz, vagy álnok, csak egyszerűen felelőtlen. Amikor aztán komolyra fordul a dolog, ő rántja ki a kardot Giselle kezéből s a lány halála után már mit sem törődve menyasszonyával, kétségbeesetten siratja halott szerelmesét, igazi választottját. Félig eszét veszítve rója a sötét erdő útjait, hogy elsirhassa fájdalmát Giselle fejfájánál. Ez az utólagos választása azonban már csak pótlék: a valóságban Bathilde oldalán marad, s Giselle árnyával való találkozása is csak rossz álomnak tűnhet majd számára. Sorsa addig érdekel bennünket, amíg a Giselle által képviselt tisztasággal,

emberi érzéssel, szépséggel találkozott. További sorsa Bathilde, vagy bárki oldalán érdektelen, ha nem tudta vállalni az élő Giselle-t és e szerelem adta lehetőségeket. S kérdés, hogy a mű tragikus hatását gyengítette-e a végső megoldás: Albrecht visszatalálása a megbocsátó, visszafogadó Bathilde-hoz. Hiszen a zárókép még így is Giselle erkölcsi győzelmét hozta. Ő, Giselle menti meg az életnek Albrechtet, Bathilde már "végszó" után, feleslegesen érkezik a színre. Valóban feleslegesen? Albrecht csak egyetlen pillanatra találkozhatott az igazi szerelem, az emberi teljesség megragadásának lehetőségével - mintegy szikrával az egyébként szürke létben. Nem a drámai csúcsponton végződött a darab, de talán így még megrázóbb: az igazi Giselle a további szokványos, érdektelen életre menti meg a könnyelmű és felelőtlen Albrechtet. Tulságosan keserű ez a feloldó happy end.

Dramaturgiai funkciójuk szerint a többi szereplő szinte csak mellékalak. Hilarion egysikű figura. Ő is szeretné elnyerni Giselle szerelmét s mit sem törődve a lány érzelmeivel erőszakosan tör célja felé, semmilyen eszköz bevetésétől nem riad vissza. Érzí, hogy vetélytársa Loys titkol valamit. Nem is késlekedik leleplezni őt. Ugy gondolja ezzel Giselle-t majd maga felé fordíthatja. A villikkel szemben gyáván viselkedik, amint lelkiismeretfurdalástól gyötörve bolyong az erdőben. Kétségbeesetten könyörög, megalázkodik életéért, de hiába.

Bathilde a hercegi menyasszony is egyoldalú jellemzést kap. Mindvégig szépsége és rangja tudatában páváskodik. Giselle-hez leereszkedik, sőt lányok között szokásos fecsegésbe is belemegy a köztük lehetséges egyetlen témáról: melyiküknek van már jegyese, s milyen Ő? Albrecht leleplezésekor döbbenet és értetlenül áll. Az meg sem fordult a fejében, hogy Giselle az "ő" vetélytársnője lehet. S a leány halálakor sietve távozik: nem neki való ez a "triviális" ügy.

Myrtha, a villik királynője irányítja az önálló akarat nélküli, érzéketlen, misztikus lények falankszát. Nem ismer érzést és érveket. Hiába is hiszi Giselle és Albrecht, hogy még lehet magyarázkodni, hogy az érveknek, érzelmeknek súlya van. E földön túli világ törvényei alól nincs kibúvó - s mégis életben marad Albrecht a kegyetlen törvényeknek ellenszegülő Giselle védelmében. A villik birodalma, ez az áttekinthető, világos, bár embertelen ítéletű világ uralkodik az éjjeli órákban a nappali, lüktető, eleven káosz ellenpontjaként. S e világ lakói a néhai élő, hús-vér, érzésekkel teli lányokból váltak elembertelenedett, egyakarató, kegyetlen árnyakká. Csak egyetlen közös céljuk van: a közjük keveredő földi lények elpusztítása, a bosszú be nem teljesült földi életükért. S a csupa érzelem és szenvedély Giselle is ilyen érzéketlen lényvé válik majd, hiszen a villik serege éppen a menyegzőjük előtt meghalt lányokból tevődik össze.

A mű felépítése egy-két rövidítés, illetve betoldás kivételével hasonló volt a ma is látható "hazai" verzióhoz. A stiláris megoldások eredetiségében azonban nem lehetünk biztosak. S ez nem is csak a táncos megfogalmazásra, hanem a dramaturgiai felépítésre is vonatkozik. Az orosz és szovjet mesterek ésszerűsítő átalakításai a mű cselekményét is módosították, s a tánctechnika fejlődése is látható nyomot hagyott a variációkon. /Különösen a férfi variációkon./ A pantomimos és tiszta táncelemek aránya ma a tánc javára billen, hiszen az évek során többnyire a kissé hosszadalmas, bár cselekménymagyarázó pantomimos részeket hagyták el. Ugyanakkor dramaturgiai funkciójával - a konfliktusok nélkül egymásrataláló ifjú pár harmonikus kapcsolatának felvillantása - nem arányos terjedelmű paraszt pas de deux ma is hosszan kizökkenti a nézőt a főhősök körül zajló eseményekből.

A mű táncos megfogalmazása két élesen különálló részre osztható. Az első felvonás, miután célja a reális világban történő események megjelenítése, epikus jellegű. A cselekmény többnyire pantomimmal jelzett

mozgásokban fogalmazódik meg. Csak Giselle és Loys érzései, a "minta"-parasztpár emóciói és a környezetet adó parasztlak ünnepi-szüreti hangulata jelenik meg táncban megfogalmazva. Giselle és szerelmese nyelvezetéhez hasonlóan a parasztlak pas de deux-je is klasszikus formálású. Giselle alakja és táncja szintetizálja a két világot, a két alaptípust: ugyanolyan otthonos a karaktertáncok és a klasszikus lépésanyag, mint az éteri lények világában. Alakjában két világ ütközik, s két táncszókincs fonódik egybe.

Az ünneplő parasztlak gavotte-ja a lírai párosok és szólók ellenpontjaként vidám, dinamikus csoporttánc. E köznyelvi szintű, jól ismert társasági tánc visszaidézése a színpadon erősítette a hasonlóságot a megjelenített és a saját-nézői világ között. Gautier tudatosan kerülte a cselekmény helyszínének meghatározását /"a Rajna túlsó oldalán"/, s így a népi elem nem a szokásos helyi színezet funkcióját látta el. Gautier szerint különben sem definiálható egy ország vagy város nevével a balett, vagy a gesztus nyelvvel a helyszín. Így aztán a spicctechnika a tőle teljesen különböző, "paraszt" pas de deux-ben ugyanúgy helyet kapott, mint a második felvonás éteri hangulatának felkeltésében. Ekkorra már a balett-technika újra klasszicizálódott, zárt rendszerre alakult, mely mégis mindig újra kinyílt a beáramló karaktertáncok előtt. A forgások, ugrások, emelések s a spiccelés azonos súlyú és mindenre felhasználható elemé váltak. A népi eredetet őrző újabb karaktertáncok a balett jellegzetes elemeivel egészültek ki a beolvadás nyomán, bár saját ritmikájukat /s egy-két, a balettlől lényegesen elütő sajátosságukat /pl. taps/ megtartották.

Az igazi újdonságot azonban a hagyományos divertissement-t felváltó, a második felvonásban megvalósuló táncos szólamvezetés nyújtotta. E felvonásban az elengedhetetlen kifejező /kérő, elutasító/ gesztusok a tánc szerves részeivé válnak, csak a tiszta táncba olvadva fordulnak elő. Elsőként Myrtha elegáns, hűvös, szimmetrikus felépítésű szólóját látjuk, majd hívó szavára a villik csoportja is megérkezik.

Még két kar- illetve szólamvezető villi tánca is beépül a kompozícióba. A tág, puha ugrásokat végző, többnyire zárt kéztartású, magukba húzó villik /arcuk, szemük, egyéniségük szinte nincs is! / csoportjának tánca fokozatos felépítésű, a majdani szimfonikus szerkesztést előlegzi meg. S a csoportok mozgása is egymásra válaszol, tökéletes harmóniában a zenével.

Giselle villi-léte egy szédítő, örvénylő forgással kezdődik. Ezután újból, villi módjára járni tanul, majd mozgása átalakul a túlvilági lényeket jellemző zárt tartású, lassú lebegéssé. Ez az egy, amit e világ nyújtani tud az elvesztett földi létért cserébe: a földi kötöttségeket túlhaladó, a földi bilincseket lerázó könnyed lebegés. De ne feledjük: ez a lebegés már nem "természetadta", hanem kényszerből kapott. Giselle tragédiája, hogy sorsa így végződött. A képlet A szilfiddel összevetve a visszájára fordul, bár első látásra azonosnak tűnhet, hiszen mindkét darab az égi-földi lények találkozásának lehetetlenségéről vall. A szilfidben még az irreális világ hordozta az igazán emberséges, tiszta lényeket. A Giselle-ben már a földi boldogságát elvesztett, tiszta lány kényszerül a kegyetlen és embertelen irreális létet "választani". Giselle alakjában egyesül a romantika két jellegzetes alaptípusa: egyszerre természetes és természetfeletti, emberi és misztikus, földközeli és éteri.

Albrecht hajlandó átvenni a lebegő mozgást /mint ahogy az első felvonásban is készségesen csatlakozott Giselle mondandóihoz/, míg Giselle árnyát kergeti. Nagy pas de deux-jükben a tánctechnika még mindig újdonságnak ható emelései az illuziókeltést segítik. Albrecht a lebennő árnyat próbálja elfogni, átölelni, visszaszerezni, vagy legalább érinteni, de hiába; az kisiklik testetlen testével az ifjú ölelő karjaiból. E kettős komponálási módja erős párhuzamot mutat a Taglioni-Lacotte A szilfidjében szereplő, már említett pas de trois-val, hiszen ott sem valóságos a kapcsolat James és a felbukkanó, majd elsuhanó szilfid közt. S itt újból egy előremutató tendenciát figyelhetünk meg. A műnek éppen e részletét nem gépezetekkel oldották meg, hanem következetes

koreográfiai építkezéssel, vagyis a "külsőséges" eszközök visszaszorításának lehetünk tanúi. A mesterségesen konvencionálissá tett gesztusok mellett a gépezetek alkalmazását a táncos formálás, a "végigkomponáltság" kezdi felváltani.

A szerelmesek kettőse a villik jelenlétében a kimagyarázkodás, az újrafelidézés, a végső érvelés kettőse. Emocionálisan talán ez a mű leggazdagabb része. Itt már Albrecht sem hagyatkozik csupán Giselle mozgásvilágára, mondanivalójára, érvei már önállóak - de már késő. A szeme elől örökre eltűnő Giselle is ezentúl az édes-keserű földi világgal minden kapcsolatot megszakító, szépséges, de az ember számára végzetes lényvé válik.

X X X

Még egyetlen kérdéskör rövid megvilágítása van hátra. S ez a "romantikus-klasszikus balett" terminológiai kettősége mögött húzódó nem pusztán terminológiai probléma. Mert végső soron e romantikus balettek jellemzője a klasszikus tánctechnika továbbfejlesztése s uralkodóvá tétele a művekben. A romantikus szemléletű művekben e klasszikus tánctechnika bontakozott ki, tehát a balettművészetben a klasszikus stílust nem váltotta fel a romantikus stílus. S az elemzett művek sem pusztán a romantika rekvizitumaitól romantikusak, hanem a bennük alakot nyert életérzéstől. A táncos formálásban kikristályosodó "szépség", harmónia, sokrétűség, rendezettség, teljesség mindig az életanyag implikálta tépettséggel, diszharmonióval, irrealitással, egysíkúsággal, a "rúttal" szegül szembe.

Az adott történelmi pillanatban a megoldás és feloldás lehetőségének reális adottsága híján a romantikus balett ezt a kettős életérzést adekvátan fejezte ki, érzékletesen magas hőfokú, drámai-lírai sűrítettségben.

S magán a táncművészetben belül két új lehetőséget nyitott miközben a korábbi eredményeket összegezte. Egyrészt a romantikus balettdráma a táncot és a cselekményt új szemlélettel szintetizálta, a korábban külön utakon futó két

szálat egyesítve. A romantikus balett szinte a tetőponttói számíthatóan egy új, majd a XX. század fordulójára beérő újítást is hordozott magával: a zenei szerkesztettség korai kísérletei /bár az alig elért szintézist bomlasztották/ egyben a szimfonikus balett felé is utat nyitottak. Másrészt a néptánc, mint ismét eltávolodott és új formakincs felfedezése és bevezetése a "magas" művészet szférájába új táncnyelvi lehetőségek végtelen skáláját adta. De mindezek csak a XX. századra értek be, bár kezdetük, mint láttuk, éppen a romantikáig nyúlik vissza. Végül, de elsősorban a táncművészet megkezdte valóságos felzárkózását a többi művészet mellé, mint olyan speciális egynemű közeg, amely a maga területén képes így "szűkítetten" is, az emberi teljesség bizonyos aspektusait más közegben kifejezhetetlen módon és érvénnyel feltárni.

Budapest, 1978 nyarán

Jegyzetek

- 1/ V.ö. H. Berlioz: Emlékiratai I-II. Ford.: Faragó László /Zeneműkiadó, Budapest 1956./
- 2/ Theophile Gautier: A szilfid felújítása. The Romantic Ballet as seen by Th. Gautier c. kötetben - Cyril W. Beaumont, /London, 1947/
- 3/ Idézi I. Guest a The Romantic Ballet című művében /London, 1966/
- 4/ V. Hugo: Ezt láttam. Ford.: Berényi Pál és Lontay László /Európa kiadó, Budapest, 1969/
- 5/ Th. Gautier id. mű.
- 6/ E. T. A. Hoffmann: A kis Zaches. Ford.: Solti György /Európa kiadó, Budapest, 1969/
- 7/ Th. Gautier id. mű
- 8/ A folklórkutatások Franciaországban a Napóleon alapította Kelta Akadémia /1804/, majd a Régészettársaság kezdeményezésére indultak meg. Kérdőíves felméréssel

próbálták a népi kultúra maradványait összegyűjteni. "Melyek az egyes községek sajátos játékaik, énekei, dalai? Szomorúak, vagy vidámak? Milyenek táncaik, hangszereik?" - kérdezték a felmérés során. /Cocchiara: Az európai folklór története. Ford.: Balázs J. és Lontay L. Gondolat kiadó, Budapest, 1962/ Ekkor indul meg a már évtizedek óta divatozó gyűjtések kiadása is: 1837 - megjelenik a teljes Chanson de Roland összeállítás; 1839 - H. de la Villemarqué összeállítása, a hamisítvány breton Barzaz-Breiz; 1843 - Dumerson-Colet: Chants et chansons populaires de la France, mely már kottákat is közöl. /ld. Cocchiara/

9/ "A lengyel és spanyol táncok vérmérséklete, kivált a XIX. században kialakult konvencionális formájukban éppoly nehezen megkülönböztethető, mint a Hillbilly dalok a Felső-bajor ritmusoktól" - írja Th. W. Adorno. Adorno-Eisler: Filmzene. Ford.: Báti László /Zeneműkiadó, Budapest, 1973/

10/ 1832: Nathalie Svájcban; 1833: Zendülés a szerájban Spanyolországban; 1837: A mohikánok Amerikában; 1837: Az asszonnyá változott macska Kinában; 1838: A Kalitka San Domingóban; 1839: A cigánylány Edinburghban, /1843: La Péri Egyiptomban; 1845: Az ördög négyesben Lengyelországban/ját-szódik.

11/ V. ö. I. Guest The romantic ballet című művével /London, 1966/

12/ Gautier id. mű

13/ Gautier id. mű.

A cikkben említett baletteket a magyar címek betürendjében adjuk a következő adatokkal /amennyiben ismeretesek/: idegen nyelvű cím, zeneszerző és koreográfus, a bemutató helye és éve.

- Az alvajáró /La Sommambule/, z. Hérold, kor. Aumer. Párizs 1827
- Az asszonnyá változott macska /La Chatte métamorphosée en Femme/, z. Montfort, kor. Coralli. Párizs 1837
- Belton és Eliza /Belton et Élise/, kor. Noverre. Milánó 1775
- A ceyloni bálvány /Afguden paa Ceylon/, z. Schall, kor. Galeotti. Koppenhága 1788
- A cigánylány /La Gipsy/, z. Benoist és Marliani, kor. Mazilier. Párizs 1839
- A fantázia szigete /Fantasiens ø/, z. Hartmann és Paulli, kor. Bournonville. Koppenhága 1838
- A felingerelt mama /Den drillede Modern/, kor. Sacco. Koppenhága 1785
- Flóra és Zefir /Flore et Zéphyre/, z. Bossi, kor. Didelot. London 1796; kor. Funck. Koppenhága 1820
- Giselle z. Adam, kor. Coralli és Perrot. Párizs 1841
- Az isten és a bajadér /Le Dieu et la Bayadère/, z. Auber, kor. F. Taglioni. Párizs 1830
- A kalitka /La Volière/, z. Gide, kor. T. Elssler. Párizs 1838
- A Kárpátokban /I Karpatherne/, z. Paulli, kor. Bournonville. Koppenhága 1857
- A két kreol /Les deux Créoles/, z. Darondeau, kor. Aumer. Párizs 1806
- A magyar ünnep /La Fête hongroise/, z. Gyrowetz, kor. Aumer. Párizs 1821
- Maritana, z. Lumbye, kor. Bournonville. Koppenhága 1847
- A mohikánok /Les Mohicans/, z. Adam, kor. A. Guerra. Párizs 1837

- Nagy Alfréd /Alfréd der Grosse/, z. Gallenberg és Dugazon, kor.
Aumer. Bécs 1820, Párizs 1822
- Nápoly /Napoli/, z. Paulli, Helsted, Gade és Lumbye, kor.
Bournonville. Koppenhága 1842
- Natahalie, z. Gyrowetz és Carafa, kor. F. Taglioni. Bécs
1821; Párizs 1832
- Nina, z. Persuis, kor. Milon. Párizs 1813; kor. Bournonville.
Koppenhága 1834
- Az ördög négyesben /La Diable à quatre/, z. Adam, kor.
Mazilier. Párizs 1845
- Ördög Róbert /Robert le Diable/, z. Meyerbeer, kor.
F. Taglioni. Párizs 1831
- La Péri, z. Burgmüller, kor. Coralli. Párizs 1843
- Prométeo, ld. Prométeusz teremtményei
Prométeusz teremtményei /Die Geschöpfe des Prometheus/, z.
Beethoven, kor. Viganò. Bécs 1801
- A Provence-i molnárok /Les Meuniers provençaux/, z. Greutzer,
kor. Ant. Bournonville. Koppenhága 1803
- Pszükhé /Psyché/, z. Miller, kor. P. Gardel. Párizs 1790
- Régi emlékek /Gamle minder/, z. Helsted összeállítása, kor.
Bournonville. Koppenhága 1848
- Rómeó és Júlia, z. Schall, kor. Galeotti. Koppenhága 1811
- A rosszul őrzött lány /La Fille mal gardée/, z. egyveleg,
kor. Dauberval. Bordeaux 1789
- A szilfid /La Sylphide/, z. Schneitzhoffer, kor. F. Taglioni.
Párizs 1832; z. Løvenskjold, kor. Bournonville. Koppenhága
1836
- Táncórület /La Dansomanie/, z. Mehul, kor. P. Gardel. Párizs
1800
- Télémaque, z. Miller, kor. P. Gardel. Párizs 1790
- A vadak /Les Sauvages/, kor. Milon. Párizs 1816
- Vendôme herceg apródjai /Les Pages du Duc de Vendôme/,
z. Gyrowetz, kor. Aumer. Bécs 1815; Párizs 1820
- A vihar /La Tempête/, z. Schneitzhoffer, kor. Coralli. Párizs
1834
- A velencei karnevál /Le Carnaval de Venise/, z. Persuis,
kor. Milon. Párizs 1821

Zendülés a szerájban /La Révolte au Sérail/, z. Labarre,
kor. F. Taglioni. Párizs 1833

Az adatok a következő könyvekben találhatóak:

Dan Fog: The Royal Danish Ballet 1760-1958 and August
Bournonville. 1961 Copenhagen

Ivor Guest: The Romantic Ballet in Paris. 1966 London

Livia Fuchs

THE ROMANTIC BALLET AS SEEN THROUGH LA SYLPHIDE AND GISELLE

Summary

The triumphal progress of romanticism on the French ballet stage began in 1832 with the premiere of Filippo Taglioni's La Sylphide. The preceding period is divided into two phases by the year 1827. The results of the first, preparatory phase are linked with Dauberval carrying on Noverre's ideas of ballet d' action and creating bourgeois plots, and with Vigano incorporating the bourgeois cult of personality in his choreodramas. On the other hand the ballet of the Paris Opera, headed by P. Gardel, considered itself as the depository of traditions. Nevertheless certain novelties that were to become characteristic of romanticism made their appearance in the ballets produced here, and the technique of the dance also underwent revolutionary changes.

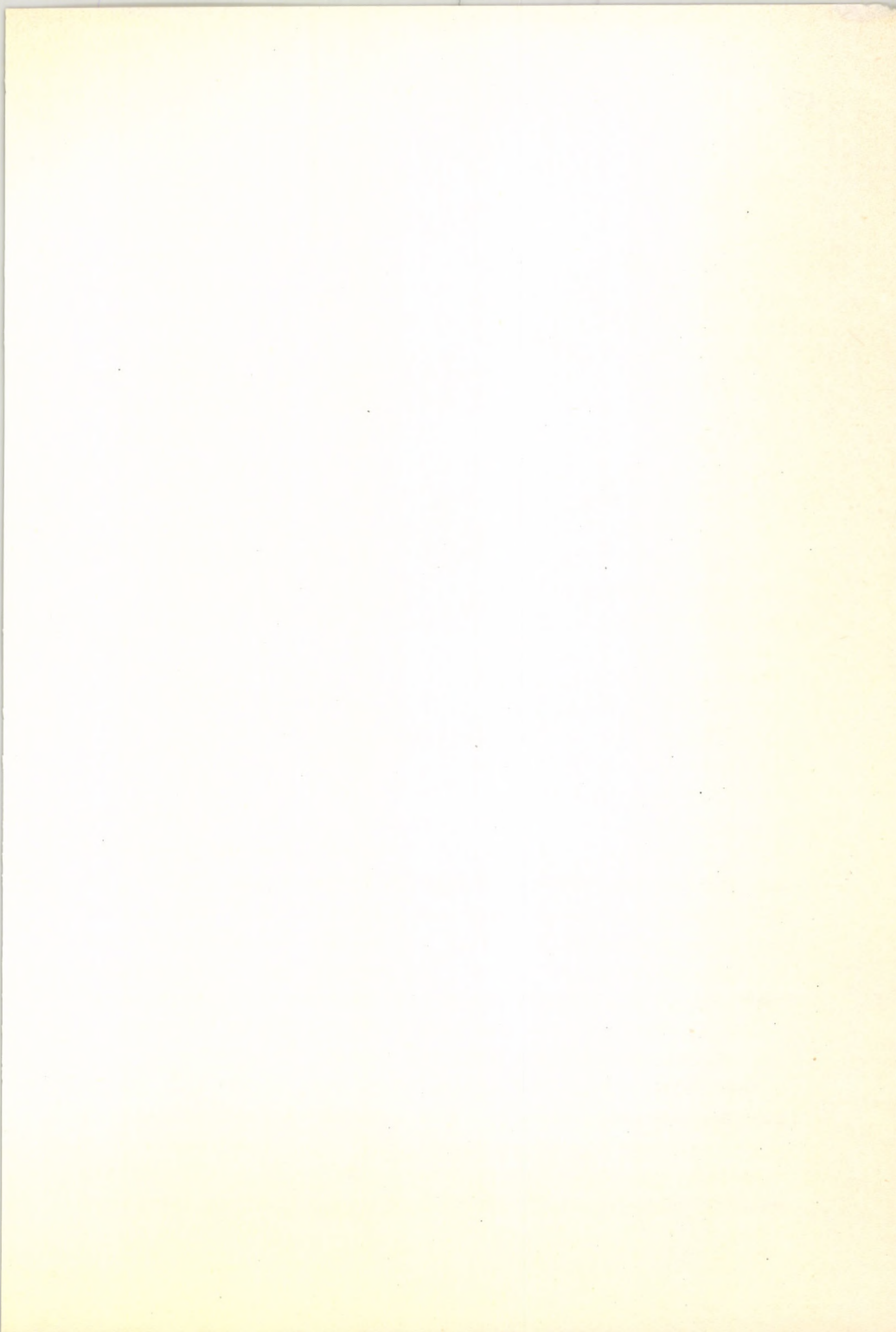
Marie Taglioni made her début in Paris in 1827 with a style of performance, in itself a turning point. Added to this came other important changes, like the appearance of the dance librettist, a new generation of composers, scenic innovations, the predominance of couleur locale and so on.

La Sylphide opened new vistas for the ballet towards the supernatural, a medium in which the rapidly developing technique of the dance could find an adequate field of utilization. The romantic ballet reflected the state of mind of the bourgeoisie unable to cope with earthly troubles and their belief that life worthy of man and happiness only exist beyond earthly realities. The antagonistic antinomy is represented by conflicts between mysterious, ethereal beings and people living their normal daily life. On examining the structure of the plot, the accompanying music, the characters, the proportion of dancing and pantomime elements, the choreographic presentation of the dramatis personae we find

that also A. Bournonville's La Sylphide is meant to express the antagonism of polar contradictions.

Eight years later Giselle presented the world of contradictions from another angle because here the conflict of the two worlds took place within one single character.

On summing up, we may say that the romantic ballet synthetized earlier achievements and opened up new possibilities in dancing. It united dancing and plot running earlier their own courses and made an early attempt at structuring music, paving the road towards symphonic ballet. At the same time, it introduced folkdances into the spheres of "higher" art creating thereby a inexhaustible source for enriching the dance idiom.



Gunhild Schüller

A kezdetek

Bronislava Fominicsna Nijinska, eredetileg Nizsinszkaja, 1891. január 8-án /a régi időszámítás szerint 1890. december 27-én/ Minszkben született a lengyel táncosházaspár: Foma Nizsinszkij és felesége, Eleonora Bereda legkisebb gyermekeként. Nijinska édesanyja a varsói Cári Színház tagja volt, Foma kezdetben Varsóban lépett fel, később a kijevei, odesszai, krakkói, minszki és tifliszi /tbiliszi/ operaház táncosa és balettmestere volt.

A kilencvenes évek elején Nizsinszkijné Szentpétervárott telepedett le gyermekeivel, ahol Bronislava és fivére Vaszlav a Cári Színház balettiskolájába járt. A rendkívül tehetséges kislány Cecchettinél, Gillertnél, Fokinnál és Kulicsevszkajánál tanult; 1908-ban felvették a Mariinszkij Színház balett-karába.

1909-től kezdve Nijinska már kisebb szólószerepeket táncolt, a balettkar tagjaként részt vett a Gyagilev-vezette Orosz Balett első párizsi vendégszereplésén. 1910-ben karvezetővé nevezték ki. Fivére iránti szolidaritásból 1911-ben, vele együtt mondta fel tagságát a Mariinszkij Színháznál, majd három évvel később otthagyta az Orosz Balettet is. Ebben az időben a legfontosabb szerepei a Karnevál /Schumann és Fokin/ Pillangója, a Narcissus /Tcherepnin és Fokin/ Bacchánsnője, a Petruska /Sztravinszkij és Fokin/ utcai táncosnője, később balerinája, a Giselle /Adam és Perrot, Coralli, Petipa/ Myrthája és az Egy faun délutánja /Debussy és Nizsinszkij/ Nimfája voltak. 1914-ben fivérével közösen saját együttest alakított, ez azonban a kéthetes londoni Palace Színházbeli vendégjáték után feloszlott.

Nijinska még az első világháború kitörése előtt visszatért Szentpétervárra és elfogadva Oldenburg herceg Színházának ajánlatát a színház balerinája lett. Itt alkotta meg első koreográfiáját; egy önmaga számára koreografált szólótáncot, a Tubákos szelencét Ljadov zenéjére. 1915-18-ig a Kijevi Operaház szerződötetett balerinája volt, egyéves megszakítás után visszatért ugyanebbe az állásba, és egyidejűleg saját táncstúdiót nyitott, amelyet jellemzően "A mozgás iskolájá"-nak nevezett.

Nijinska számára az előző évek a befogadás és feldolgozás évei. Ott voltak először is az Orosz Balett művészi vívmányai, Fokin és Nizsinszkij balettjei, amelyek létrejöttében bizonyosan része volt neki is. Ehhez járul még a két példakép: Gorszkij és Lopuhov, s végül a forradalom alatti és utáni rendkívül termékeny esztendők.

Nijinska első koreográfiai munkái a kor tipikus termékei. A kifejező mozdulat-tanulmányokat a jelmez és díszlet modernsége /Aleszandr Ekszter/ is aláhúzza.

Nijinska saját stúdiójában klasszikus táncot és egyéni módszerű karaktertáncot, valamint mozdulat-kifejezést tanított. Egyik korabeli növendéke arról számol be, hogy Nijinska tulajdonképpen már ekkor elkezdett kísérletezni a klasszikus lépésanyaggal, már akkor hajlitotta, törte és "en dedans" adatta elő a lépéseket. E növendéknek később éppen ezek a gyakorlatok voltak nagy segítségére K. Golejzovszkijjal való munkájában. /Nijinska Golejzovszkij egyetlen művét sem látta. Golejzovszkij "Az új balos tánc-együttes"-ével csak Nijinska távozása után érkezett Kijevbe./ Nijinska Liszt /XIII. rapszódia és Mefisztó-kerिंगő/ és Chopin /7. sz. Prelüd/ zenéjére készített koreográfiáiban mindazt felhasználta, amit mozdulat-kifejezés óráin is alkalmazott. Egy leánynövendék ezt a koreográfiai stílust Kurt Joosséhoz hasonlítja.

Amikor Nijinska tudomást szerzett fivére betegségéről, 1921 nyarán anyjával és két gyermekével, Irinával /szül. 1913/ és Leonnal /szül. 1919/ elhagyta Ukrajnát, hogy Bécsben meglátogassa Vaszlavot. Ugyanitt az Orosz Balett szóltáncosnak és balettmesternek szerződött; 1921. szeptemberében Londonba utazott. Az ottani munka minden bizonnyal sokot jelenthetett Nijinskának. A Mariinszkij Színház egykori rendezőjének, Nikola Sergejevnek kellett segítenie Petipa Csipkerózsikájának betanításában. Nijinska nem értette Gyagilev hirtelen lelkesedését Petipa iránt. Ugy tűnt neki, mintha Gyagilev megtagadná mindazt, amit az Orosz Balett első időszakában művészileg elért. E korai években - így írja később Nijinska - mindenki megvetette a klasszicizmust: új formák, úgyszólván a tánc "új iskolája" után kutattak. Petipa beható tanulmányozása azonban megváltoztatta Nijinska véleményét. Petipa, a klasszikus balett mestere c. gyűjtemény egyik tanulmányában ezt írja: "Megértettem, hogy Petipa iskolájának nemcsak az elmúltat kell megőriznie, hanem a meglévőt is tovább kell fejlesztenie. Petipa a balettet önálló színháznak tekintette, amelynek saját művészi igazsága van és amely a koreográfiai alkotás törvényein kívül semmiféle más törvénynek sem rendeli alá magát... A klasszikus tánc iskolája... fellelkesített, pedagógiai és koreográfiai munkásságom bázisává vált."

Gyagilev megbizta Nijinskát, hogy a Csipkerózsika néhány "gyenge" részét megújítsa. Ő maga egyes részeket kicserélt az eredeti partitúra azon részeivel, amelyeket 1890-ben nem használtak fel, s ezeket Sztravinszkijjal újra hangszereltette. A zeneszerző nagyon szívesen tett eleget ennek a feladatnak, mivel őszintén csodálta Csajkovszkij művészetét. Ezekhez az "új" számokhoz járult még néhány részlet a Diótörőből /az arab és a kínai tánc, valamint a Cukortündér variációi; a prológban az utóbbiakat most az Orgonatündér táncolta/. Nijinska a következő variációkat koreografálta "Petipa stílusában": a Canarijtündér variációját, a Berkenyettündér variációját a látomásjelenetben. Megrendezte Carabosse fellépését, a szövőasszonyok jelenetét

és az orsószűrást. Új volt a menüett és a gavott és a második felvonás elején Aurora és Désiré duettjét. A 3. felvonást szinte egészen ujonnan állította össze. Egy polonézre lengyel vendégek vonultak be /az eredetiben ezek mesealakok/. Harlekin, Colombina, Pierrot és Pierrette pas de quatre-ját /az eredetiben drágakő-variáció/ a macska és a kandúr, majd a kékmadár és Florina királykisasszony, utána a Kékszakál-epizód és az arab és a kínai tánc követi. Három Iván táncol a Coda és a pas de deux zenéjére. A 3. felvonást a mazúrka és az apoteózis zárta le. Maga Nijinska táncolta Canarijtündért és Pierrette-et, későbbi előadásokban pedig az Orgonatündért.

Gyagilev tökéletesen elégedett volt Nijinska munkájával, benne látta Massine lehetséges utódját, aki 1921-ben otthagyta az Orosz Balettet. Az Orosz Balettnél való működésének következő éveiben Nijinska több balettet koreografált Gyagilev örökös tekintetétől kisérvé; ezek közül legalább kettő feltétlenül a korszak remekművei közé számítandó.

Már Nijinska első önálló munkája teljes sikert aratott. A róka témája, megkivánt stílusa és zenéje egyaránt fektet Nijinskának. Sztravinszkij kifejező, ritmikailag erősen hangsúlyozott, groteszkbe hajló zenéjéhez pontosan illett az a koreográfiai stílus, amelyet Nijinska már Kijevben kezdett kimunkálni. Mihail Larionov néhány dobogót állított a majdnem csupasz színpadra, ezek jelezték a mindenkori jelenetek színhelyeit. A táncosok stilizált ruhákat és állatmaszkokat viseltek. A róka jelmezét N. Goncsarova tervezte.

Az ének és a tánc szétválasztása az énekeseket a zenekari árokban helyezte el, kibővítette a koreográfiai lehetőségeket és lazábbra engedte a kapcsolatot az énekelt és táncolt anyag között. Az a koreográfia, amelyet Nijinska ehhez a moralitásjátékhoz készített, pontosan megfelelt Sztravinszkij intencióinak. A táncosok rendkívül kifejező, néha groteszk, néha akrobatikus mozdulatokkal mimelték a cselekményt. Sztravinszkij így ír erről: "A róka bemutatója, Ansermet vezényletével, zenei és szcenikai szempontból... valóban tökéletes volt... Nijinska csodálatosan megragadta

e rövid bohózat szellemét. Szinpadra alkalmazása tele volt ötletekkel, humorral, szatirával és ellenállhatatlan hatást váltott ki. Ennek az orosz népmesék nyomán feldolgozott ének- és táncburleszknek a bemutatója 1922. május 18-án volt a párizsi Operaházban. Nijinska táncolta a Rókat. Sz. Idzikowski a Kakast, J. Jazwinski a Macskát és Fedorov a Kost.

A sikerült megoldás ellenére A róka hamarosan eltűnt az Orosz Balett játékkrendjéről. Valószínűleg tévedés volt ezt a kamarabalettet az Opera nagy szinpadára helyezni. Ugyanerre a sorsra jutott Sztravinszkij bűbajos operája, a Mavra. Nijinska kísérlete, hogy az énekeseket nagyobb mozgásfolyamatokra ösztönözze, sikertelennek bizonyult.

Ebben az időben A róka maradt Nijinska egyetlen koreográfiai műve; mint táncosnőt azonban annál többet foglalkoztatták. Táncolta pl. a Balerinát a Petruskában, a Bolondot a Bohócban, a Faunt az Egy faun délutánjában, Kikimora boszorkányt az Orosz mesékben és a Kiválasztottat a Tavasziünnep Massine-féle rendezésében.

A Menyegző

A partitúra keletkezésének története több, mint tíz évre tehető. Sztravinszkij már 1914 nyarán foglalkozott azzal a gondolattal, hogy kantátát komponál egy parasztlakodalomról. Kijevben talált egy népdalgyűjteményt, amelyben lakodalmi énekek is voltak. 1914 őszén kezdett a komponáláshoz, amelyet meg-megszakítva 1917-ben folytatott. A zongorkivonat 1918-ban készült el. Amikor Gyagilev bejelentette, hogy szándékában van a Menyegzőt bemutatni, Sztravinszkij 1921-ben hozzáfogott a hangszereléshez, amellyel azonban csak 1923 áprilisában lett kész. Gyagilev, a jelmezek és a szinpadkép tervezésével megbízott Goncsarova és Nijinska hosszú ideig nem tudott megegyezni. Nijinskának nagy fáradtságába került, hogy munkatársait meggyőzze az általa óhajtott szűkös eszközű szinpadraállítás helyességéről. Néhány elvetett indítványa után egy komor szürkés-kék hátteret

választott a menyasszonyos házhoz, egyetlen ablakkal és a vőlegényes házhoz ugyanezt a szint alkalmazta két ablakkal. Az utolsó képben a cselekmény két sikon játszódik. Az előtérben táncolnak a lakodalom vendégei; az okkersárgában tartott, megemelt háttérben néhány pad és szék áll, valamint egy ajtó látható, amely a nászszobába vezet. A lányok fehér hosszúujjú ingvállat, sötétbarna szarafánt és rákötött fejkendőt viselnek. A menyasszony haja a balett kezdetekor két igen hosszú ágba van fonva. A legények öltözete fehér gimnasztyorka, barna korbahúzott nadrág, fehér harisnya, amelyre keresztbekötött szalagok vannak festve.

Koreográfiájában Nijinska nem igyekezett falusi lakodalmat másolni. A jegyepár, az örömszülők és egy baráti pár kivételével a táncosokat személytelen tömegként kezeli. Ezt a személytelenséget a jelmezek egyformasága is aláhúzza. Nijinska magas fokon stilizált mozdulatokat végeztet a férfi-táncosokkal, a lányokat pedig spiccen táncoltatja. Mig a spiccen táncolás a balettben rendszerint a földtől való eltávolodást jelképezi, itt az orosz ikonok hatására az "Istenhez való felemelkedés" értelmében nyer alkalmazást. Mint ahogy Sztravinszkij elkerüli a partitúrában, úgy Nijinska is elkerüli a koreográfiában az orosz jelleg hangsúlyozását. Ily módon sikerül Nijinskának időtől, tértől független ritust ábrázolni.

Az első kép kezdetekor a színpad egyik oldalán mozdulatlanul állnak egymás mellett az örömszülők. A másik oldalon a menyasszony térdel, s mellette oldalt 4-4 barátnője áll. Ők fogják kezükbe a menyasszony két hosszú hajfonatát. Olyan csoportokban mozognak, amelyek élükkel frontálisan a néző felé fordulnak. Egyszerű, kifejező karmozdulataik a lábmozgásokéval ellenpontot képeznek. A kép zárójelenetében a szülők áldásukat adják a menyasszonyra, aki a barátnői által alkotott piramis csúcsán áll.

A második képben a vőlegény áll barátai körében. A legények lassan kezdenek el egyszerre mozogni. Majd lépteik gyorsulnak, dobolva és ugorva táncolják körül a nyugodtan álló vőlegényt. A vőlegény lassú karmozdulatokkal kéri szülei áldását. A legények oldalt térdelve és egymásra támaszkodva láncot alkotnak. A jelenet ismét egy piramissal zárul, amelynek középpontjában a vőlegény áll, két oldalán négy-négy legény, négy pedig félkörben mögötte, karjaikat a vőlegény feje felé nyújtva.

A harmadik kép az első kép közvetlen folytatása. A menyasszony elindul a templomba. A vőlegény megérkezik a barátaival, hogy kikérje a menyasszonyt. Ekkor táncolnak először együtt a lányok és a legények. Mozgásuk lassú, ünnepestélyes. Kivonulnak a szinpadról, egyedül hagyva a menyasszony anyját, aki egyszerű mozdulatokkal megsiratja leánya elvesztését.

Az utolsó kép két szinten játszódik. Az emelt háttérben ülnek azok, akik közvetlenül részt vesznek a lakodalomban. Ugy tűnik, hogy semmi közük sincs ahhoz, ami a szinpad előterében történik, ahol a lakodalmi vendégsereg nemek szerint szigorúan szétválasztva, két nagy csoportban táncol egyre gyorsabban és egyre nagyobb lendülettel. A csoporttáncot néha egy legény és egy leány szólója szakítja félbe. A tánclépések néha valami határozottat fejeznek ki, mint pl. a paraszti munkát. A csoportok formája egyszerű, olykor szigorúan szimmetrikus, máskor aszimmetrikus.

A negyedik kép végén a menyasszony szülei felállnak és kinyitják a nászkamra ajtaját, a fiatal pár átlép a küszöbön, az ajtó becsukódik, és a szinpad hátsó része elé függöny ereszkedik. A négy zongora haranghangjaira a lakodalmi vendégek óriási piramist alkotnak.

A Menyegző 1923 június 13-i párizsi bemutatója a Théâtre Gaieté Lyrique-ben /a jegyospár szerepében Felia Doubrovskával és N. Semenovval/ mindent elsőprő közönség-sikert aratott, a párizsi kritikusok azonban csak részben fogadták el, és az első angliai előadás alkalmával a sajtó

teljes egészében visszautasította. Csak a felújítás során talált méltó fogadtatásra. /Felújítások: 1926 Teatro Colón, 1936 Ballets Russes du Colonel de Basil, 1966 Royal Balett, 1971 Teatro La Fenice, 1974 Stuttgarter Ballett/.

Az 1936-os New York-i bemutatón a Menyegző átütő sikert aratott. Korszakalkotó balett-oratóriumnak nevezték, amely az egyetemes témát végérvényes meghatározottsággal kezeli. Edwin Denby hosszú cikket szentel a Menyegzőnek. Többek között csodálja a zene és a koreográfia viszonyát, amelyben e két teljesen különálló alkotóelem elválaszthatatlannal egyesül, a szükszavúan de igen rafinált módon alkalmazott lépésanyagot, a feszültséggel telített nyugvópontokat és a balett zseniális befejezését. E balett 1974-es stuttgarteri bemutatójakor egy német kritikus azzal fejezi be méltatását, hogy a Menyegző még mindig mehökkentően modern.

Nijinska következő művei könnyebb fajsúlyúak voltak. Még az 1923-as évad nyári szünetét megelőzően tanította be a Versailles-i tükörteremben rendezett galaestre az Auróra nászát. /Már a párizsi évad megelőző tavaszán is csupán a Csipkerózsika harmadik felvonását mutatták be. Ez azonban nem művészi mérlegelés következménye volt, hanem szükség-helyzeté. A Bakst-féle diszleteket és jelmezeket Londonban kellett hagyni zálogban. Az Auróra nászát ezért az Armida Pavilonja Benois-féle diszletével és jelmezében táncolták./

A következő őszi és téli hónapokban Nijinska öt koreográfiát alkotott, ehhez járultak még operák balettbetétei és a már meglévő balett-koreográfiákhoz készített betoldások. Ezek közül legelőször A pásztorlány megkísértései avagy a győztes szerelem c. balettet mutatták be 1942 január 3-án a Monte Carlo-i Casino Színházban. A zenét Michel de Montéclair francia barokk zeneszerző Gyagilev által felfedezett partitúrájából dolgozta át Henri Casadesus. Szöveggönyvként Csajkovszkij Pikk Dána operájának táncbetétje szolgált. Nijinska többé-kevésbé stilizált barokk táncokat koreografált, melyek a balett-teremben L. Sokolova szerint még tele voltak bájjal, de a színpadon Juan Gris nehéz

jelmezei miatt ebből sokat veszítettek. A főszerepeket Vera Nemtchinova, Leon Wojcikowski, és Anatole Wilzak táncolta. A Lydia Sokolova és Anton Dolin számára a Daphnis és Chloéba betoldott pas de deux és a Botcsinálta doktor című Gounod-opera táncai után már januárban sor került Nijinska második mesterművének, a Szarvasútnőknek a bemutatójára.

A Szarvasútnők

Francis Poulenc partitúrája, a Szarvasútnők, Gyagilev ösztönzésére született meg. A zeneszerző a "Hatok Csoportjá"-nak tagja, Mozarttól, Csajkovszkijtől és Sztravinszkijtől merítve ihletet, a 20-as éveket tökéletesen rajzolja meg zenéjében.

A Szarvasútnők alapeszméje is Gyagilevtől ered. Ugynevezett "atmoszférabalett"-nek készült, valamiféle korabeli Szilfideknek. Nijinska feladata az volt, hogy a zene és szcenika által adott légkört koreográfiailag is megrajzolja és tömörítse. Marie Laurencin a lányok számára stilizált koktélsruhákat tervezett, a Hostess jelmezéhez egy gondosan kidolgozott tollfejdisz, egy többsoros gyöngyvakék, valamint egy cigarettaszipka tartozott, amelyet Nijinska ügyesen beleszótt a koreográfiába. A Garçonne ujjas-félét viselt sötétkék bársonyból és hozzá fehér kesztyűt. A fiúk divatos sportöltözete rövid nadrágból, mellényből, és fehér zokniból állt. A játék színtere csak jelzett: egy szoba, talán a francia Riviérán. Az egyetlen berendezési tárgy egy kék heverő, amelynek állandó szerepe van a táncban.

A cselekmény folyamata a következő. Amikor a függöny felmegy, a női balettkar egy heverő körül csoportosul, mozgásuk könnyed, légies. Kis csoportjaik diagonálisan dupla piruettek táncolnak, valamint jetékből pas de chat-kból és battement-okból álló kombinációkat /Rondó/. A fiúk olyanok, mintha görög istenek paródiái lennének és csinoságukkal és ostobaságukkal kérkednének. Belépőjük /Chanson Dansée/ a legpontosabb "beüttemezést" igényli. Hangsúlyozott,

dacos vállvonogatással rajzanak a lányok körül. akik a fiúk táncát kuncogást érzékeltető éles lábmozgással kísérik. Az egyik fiú fölényét a szemöldök és a kar mozgásával, valamint néhány fintorral fejezi ki. A Garçonne jobbról jön be /Adagetto/ spiccelve, jobbkéze az arcán, mintha egy könnycseppet akarna letörölni, vagy egy hajfürtöt elsimitani. Fellépése tele van eleganciával és mesterkéeltséggel. A nézők felé fordított váll vonogatásai, még hangsúlyozzák ezt a benyomást. Spiccelő sétálása közé hirtelen piruettekét sző, amelyeket egy arabeszkkal fejez be; mindehhez simulékony karmozgás és az ujjak játéka járul. Eközben a lányok flörtölni kezdenek a fiúkkal, párok alakulnak és elvonulnak. A Garçonne szólót táncol, és a színen maradt fiú brutális férfiassággal közelit hozzá. A lányok visszatérnek kísérikkel. A heverő körül tánc alakul ki /Jeux/. A lányok a heverő mögött állva figyelik Garçonne és egy fiú pas de deux-jét. Megjelenik a Hostess. Szólója gyors, izgatott és ideges. Aprózó lábmozgásával és élénk fintorokkal repül át a színpadon, és végül csábító pózban a heverőre veti magát. Az ezt követő pas de trois-ban /Rag Mazurka/ a fiúk a Hostess kegyeiért versenyeznek. A Hostess hevesen flörtöl mindkettőjükkel és hárman együtt távoznak. Ezt követi a Garçonne és az egyik fiú pas de deux-je /Andantino/, két leány tánca /Petite Chanson Dansée/ és a finálé.

Nijinskanak a Szarvasünökkel kapcsolatos munkája jóval túlhaladta a támasztott követelményeket. A Szarvasünök - a Szilfidekhez hasonlóan - az egymást követő szólók, pas de deux-k és kartáncjelenetek sorával egy bizonyos korszellem felidézése volt. Ezen időszaknak /és a sokat ígérő címnek/ megfelelően azonban a Szarvasünök többsikű és tele van sejtetett célzásokkal. Nijinska ráadásul még a fő alakok jellemét is megrajzolja, és ily módon nemcsak kitűnő szerepeket alkot, hanem magyarázatot is ad a kor életmódjához. A Szarvasünök a huszas évek életének szatirájává vált, a balett-történet számára pedig - más okok következtében -

kulcsalkotássá. Csupán jelzett cselekményével összekötő kapcsolatot Nijinska számára is a cselekményes és a cselekmény nélküli balett között.

Ennél is fontosabb azonban a klasszikus lépés- és formakincs tökéletesen új alkalmazása Nijinskánál. Bár a klasszikusból indul ki, az új port-de-bras-kal, a pas de bourrée új formájával, az épaulement és a könyökben szögletesen hajlitott kar újszerű alkalmazásával, a felsőtestnek a lábéhoz viszonyított aszinkron mozgásával nemcsak új formákat vezetett be, hanem a klasszikus technika számára a nagyobb kifejezőerő és a formagazdagság új útjait nyitotta meg. Nijinska ily módon az első koreografus, aki tudatosan felhasználta a klasszikát, de azt egészen új megvilágításban látta. A Szarvasünökben alkalmazott stílusát ma neoklasszikusnak nevezik, és e stílus megalkotójának általában George Balanchine-t tartják.

A Casino Színházban január 6-án volt a Szarvasünök ősbemutatója diadalmas sikerrel. Maga Nijinska táncolta a Hostess szerepét, a Garçonne-t Vera Nemtchinova alakította, a fiúkat L. Vojcikowski, A. Vilzak és N. Zwereff, a Petite Chanson Densée-t Tchernicheva és L. Skolova adta elő. A balett számos új betanulást ért meg. 1932-ben Nijinska Théâtre de la Danse-ában, 1933-ban Buenos Airesben, ugyanebben az esztendőben Nijinska saját együttesében, 1937-ben a Markova-Dolin Együttesben, 1948-ban a Grand Ballet de Monte Carlo-ban 1964-ben a Royal Ballet-ben, 1969-ben a Római Operában, ugyanebben az évben a New York-i Állami Niagara Frontier Ballet-ben, 1970-ben a Firenzei Balettegyüttesben és 1972-ben a Rajnai Német Operában.

A kellemetlenkedők, Egy éj a kopár hegyen és A kék vonat

Alig két héttel a Szarvasünők szinrevitele után volt az ősbemutatója a Monte Carlo-i Casino Színházban Nijinska következő balettjének A kellemetlenkedőknek. Boris Kochno alkalmazta balettszínpadra Molière balettkomédiáját. Tömörítette a darabot s a cselekményt összekapcsolta a felvonások közötti táncbetétekkel. A kellemetlenkedők egy fiatal párról szól, amely számtalan akadály után végül mégis egymásra talál. Georges Braques színpadképében csak a házak odavetett árnyékai árulták el a kubistát. A jelmezekhez Braques rendkívül bonyolult tervet eszelt ki. A stilizált barokk jelmezeken elől élénk színek uralkodtak, ugyanakkor valamennyi jelmez hátoldala egyöntetűen sötét volt. Amikor a táncosok hátat fordítottak a közönségnek, úgy látszott, mintha eltűntek volna.

Habár ez az elképzelés erősen akadályozta a koreográfusi fantázia kibontakozását, néhány entrée mégis jól sikerült, és a főszereplők jól megrajzolt figurák voltak. A főszerepekben L. Tchernicheva, A. Vilzak és - Lysandre táncmester nadrágszerepében - maga Bronislava Nijinska lépett fel. Vitatható maradt az Elegáns férfi szerepe, amelyet Anton Dolin alakított. Gyagilev kívánságára Nijinska spiccszólót koreografált Dolin számára. Egyes kritikusok bosszusan utasították el ezt a szólótáncot, mások számára viszont ez volt az egész balett legszórakoztatóbb része.

A kellemetlenkedők ősbemutatója 1924 január 19-én volt Monte Carlo-ban, a Nijinska-féle felfogás azonban csak mérsékelt sikert aratott. A balett hamarosan letűnt a játékrendről. Massine 1927-es felújítási kísérlete még ennél is kevesebb sikert aratott.

Nijinska ezt követő koreográfiája csodálatosképpen szinte alig keltett figyelmet; csak az Orosz Balett két tagja, L. Sokolova és Ninette de Valois őrizte meg emlékezetében.

A Muszorgszkij Egy éj a kopár hegyen c. művére alkotott balett nem is illett bele a Gyagilev által ez időtájt kezdett új irányvonalba. Ugy tetszik, Nijinska ebben a koreográfiájában visszakanyarodott kijevei szabad expresszionista stílusához, azt gondolván, hogy ez illik Muszorgszkij zenéjéhez - legalábbis Sokolova kijelentése szerint, aki V. Fedorov Sátánja mellett a női főszerepet, a Boszorkányt táncolta. A sodró erejű balett első előadására - két opera közé szorítva - 1924 április 13-án került sor a Casino Színházban. Nijinskának szemmel láthatólag igen fontos volt ez a koreográfia. 1925-ben újra műsorra tűzte az angliai Margate-ben, s a főszerepet ő maga táncolta; ugyanigy 1926-ban a Teatro Colónban és a londoni Lyceumban, majd 1932-ben újra betanította a párizsi Opéra Comique-ban.

Annál tartósabb sikert ért el Nijinska a következő alkotásával, A kék vonattal. Ez a mű az Orosz Balett harmadik korszakának tipikus produkciója volt. Létrejöttében a legmulatságosabb, legmodernebb és legsikeresebb párizsi művészek vettek részt. Jean Cocteau írta a szöveggönyvet, Darius Milhaud szerezte a zenét, Coco Chanel tervezte a jelmezeket és Henri Laurens a dizsleteket.

Ez az "operette dansée", - ahogy Gyagilev a partitúrát jellemezte, - igen könnyen elsekélyesedhetett volna. A kék vonat olyan jelenetsorból állt, amelyet "sikkos emberek a tengerparton" megjelöléssel lehetne összefoglalni. Volt benne egy szép fiatalember /Anton Dolin/, hozzá egy hölgy /Bronislava Nijinska/, egy golfjátékos /Leon Wojcikowski/, strandsellők és selyemfiúk. A szép fiatalember a legelképesztőbb akrobata-mutatványokkal kápráztatta el a nézőket, egy képzeletbeli repülőgép szállt el a színpad felett, a "Kék vonat keringőt" a társastánc által inspirálva táncolták el, hirtelen pózokba merevedtek, kétméteres deszkáról a tengerbe ugráltak, a "Moulin Rouge Quadrille"-t táncolták vagy lassított filmfelvétel tempójában mozogtak.

Nijinska koreográfiája tele volt ötletekkel, mozdulat-humorral és rafináltsággal. Így pl. a teniszbajnoknő koreográfiáját nem a valóságos sportmozdulatokra építette, hanem a teniszjáték tömény kivonatát alkotta meg. Nijinska azonban többet nyújtott, mint csupán a tengerparton szórakozó fiatal emberek csoportképét. Néhány jellem tulrajzolásával e társadalmi réteg életét szatirikus távolságból sikerült megmutatnia. A kék vonat megalkotásánál a Nizsinszkij-féle Játékok koreográfiájában gondolkodhatott. Akkoriban Nizsinszkij azt tartotta fontosnak, hogy három személy flörtjét a mű keletkezési idejének megfelelő környezetben mutassa meg.

A közönség körében A kék vonat és különösen Anton Dolin a fiatalember szerepében óriási sikert aratott. Aligha szükséges megemlíteni, hogy a balettet és Nijinskát a komoly balettkritika viszont a leghevesebben támadta.

A balett 1924 június 20-i bemutatója Párizsban a Champs Elysées Színházban folyt le; a londoni évadra Nijinska még jobban kidolgozta Dolin szerepét. A balettet George Auric harsonája nyitotta meg; ezalatt egy Picasso által tervezett függöny volt látható. A festő engedélyezte Gyagilevnek, hogy az előző évben alkotott La Course című gouache-jának nagyméretű alkalmazását alkalmazzon függönyként.

Egy németországi őszi turné után - a szerencsétlenül végződött Csipkerózsika-produkció óta - az Orosz Balett először vendégszerepelt ismét Londonban. Erre az évadra Nijinska már meglévő művekbe néhány újabb számot koreografált. Így egy pas de quatre-t a Cimariosiana című Massine-balettbe. Ezt Ninette de Valois, Alice Nikitina, Serge Lifar és Anton Dolin táncolta. Dolin számára készült az a pas de deux is, amelyet pótlólag iktattak be A pásztorkisértesítés... című balettbe; Dolin ezt L. Tchernichevával táncolta.

Londonban szakadt meg Nijinska és Gyagilev között az együttműködés. Ennek látszólagos oka Gyagilevnek az a kísérlete volt, hogy kipróbálja Serge Lifart mint koreográfust.

Nijinska ebben a bizalom megrendülését látta és felmondott. Személyében Gyagilev nemcsak vezető koreográfusát veszítette el, hanem balettmesterét és táncosnőjét is. Nijinska szerepeit ettől kezdve Lydia Sokolova vette át. A kiváló táncosnőnek saját kijelentése szerint nehéz volt elérni a Nijinska szabta mércét. Azokban az években Nijinska többek között a Kiválasztottat táncolta a Massine-féle Tavasziünnepben. Kikimorát az Orosz mesékben, a Hostesst a Szarvasünökben, és a Polovec táncokban egy olyan női főszerepet, amelyet Gyagilev kívánságára Nijinska terjedelmesebbé és nehezebbé alakított.

Nijinska Koreográfiai Színháza

Nijinska 1924 végén otthagyta az Orosz Balettet és a következő év tavaszán Párizsban alakított kis együttesével saját repertoárján kezdett el dolgozni. 1925 július 1-én a Párizsi Operában mutatta be A lira születése c. művét /zene: Roussel; szöveggönyv: Reinach, Sophokles nyomán/. Sajnos a műsorfüzetből nem derül ki, hogy ez esetben operáról vagy balettről volt-e szó. Még július folyamán útra kelt kis csoportjával Angliába, hogy ott néhány tengerparti fürdőhelyen vendégszerepeljenek. Az együttes "Koreográfiai Színháznak" és "Orosz Balettnek" nevezte magát és többek között Nijinska "Kijevi" táncosaiból állt. /Gyagilev kívánságára Nijinska még korábban öt fiút hozatott el Kijevből./ Az alábbi négyhez: Czeslaw és Jan Hoyer, Eugen Lapitzki és Serge Unger, csatlakozott még Serge Lifar. A táncosnők között volt Helene Wojcikowska, s mellettük ott volt még Nijinska és férje, Nicholas Singaewski, akihez az előző nyáron ment feleségül. Az együttes repertoárján kizárólag Nijinska koreográfiai szerepeltek: Sportos és turnézó balettrevü /zene: Poulenc/, A humoros bábszínház /zene: Lanner/, Az úton /zene: Lucas/, Egy éj a kopár hegyen /zene: Muszorgszkij/ és egy divetissement-műsor. A művészileg jelentős Szent etűdökre, vagy ahogy később nevezték, az Etűdre annak felújításával kapcsolatban még visszatérünk.

E turné után - amely csak a helyi sajtóorgánumban talált visszhangra, - Nijinska 1925 november 23-án a Párizsi Operában vitte színre a Találkozások c. művét Ibért zenéjére. A balett különálló, egymáshoz lazán kapcsolódó epizódokból állt, amelyeknek csúcspontja Olga Spessivtseva fellépése volt.

1926-ban kezdődött meg Nijinska munkássága a Buenos Aires-i Teatro Colónban, s ez a kapcsolata később - hol lazábban, hol szorosabban - 1946-ig fennállt. Nijinska mint koreográfus, balettmester és táncosnő működött Buenos Airesben. Melléje szerződtették Ludmilla Schollart és Anatole Vilzakot is. Néhány önálló művének és néhány operai balettbetéjtjének felújítása után Nijinska már 1926 márciusában visszatért Európába, hogy megegyezzen az Orosz Balett számára alkosson.

Rómeó és Júlia

A Gyagilev és Boris Kochno által kidolgozott szövegvéskönyv a 20. században először hozta a balett-terem légkörét a színpadra és indította el az ilyen témájú balettek végeláthatatlan sorát. A balett első részében a próbák munkája keveredett a táncosok magánéletével, a második részben a Shakespeare-darab néhány jelenetét mutatták be. A balett végén Rómeó és Júlia - aki a magánéletben is szerelmespár volt - repülőgépen menekül el.

Erre a munkára Gyagilev szemében sem az Orosz Balett-hez visszatért Massine, sem a még fiatal Balanchine nem látszott alkalmasnak. Így azután visszanyúlt Nijinskához. Balanchine csupán a közjátékot koreografálhatta, így is épp elég zürzavart keltett.

A teljesen le nem eresztett függöny látni engedte a táncosok lábát, de a kívánt hatás nem jött létre, mert a közönség azt hitte, hogy csupán a függöny akadt fenn.

A Rómeó és Júliának tulajdonképpen "angol balett"-nek kellett volna lennie; Gyagilev /a mindössze tizenkilenc éves/ Constant Lambert-t bizta meg a partitúrával. Bár korábban egy angol művészt szemelt ki a dizslet- és jelmeztervekhez, végül egy spanyol és egy német származású szürrealistát részesített előnyben: Juan Mirót és Max Ernstet, de ők olyan háttérterveket készítettek, amelyeknek semmi közük nem volt sem a zenéhez, sem a szövegeknyvhöz.

A szinpad dizslet nélkül maradt, a szintereket különböző magasságú és nagyságú emelvények jelezték. Ennek a "Próba dizslet nélkül"-nek - ahogy a Rómeó és Júlia alcime hangzott - a bemutatójára 1926 május 4-én került sor a Monte Carlo-i Casino Színházban: Tamara Karsavina táncolta Júliát, Rómeót pedig Serge Lifar.

A produkció kritikái merőben eltérőek. Serge Grigoriev véleménye szerint Nijinska koreográfiája főként rúdgyakorlatokból állt. Egyetlen nagy pas de deux-t kivéve csak pantomim volt az egész. Egy másik, teljesen illetékes vélemény szerint Nijinska a legszerencsésebb módon egyeztette a klasszikus mozdulatokat a neoklasszikusakkal. A párizsi premieren, amikor a női főszerepet Alice Nikitina táncolta, egy olyan incidens történt, amely a Rómeó és Júliának - váratlanul és szerencsésen - népszerűséget hozott. Louis Aragon vezetésével néhány festő ugyanis a nézőtérről vádolta meg Ernstet és Mirót, hogy eladták magukat a kapitalista arisztokráciának. Csak a rendőrség volt képes újra helyreállítani a nyugalmat. Ez volt Nijinska utolsó munkája az Orosz Balettnél, s ezután újra visszatért Buenos Airesbe.

A Teatro Colónban felújította többek között az Egy éj a kopár hegyen, a Találkozások, A kék vonat, a Menvegző c. műveit és első alkotását, a Tubákos szelencét. Emellett betanította többek között a Szilfideket és az Egy faun délutánját.

1927 tavaszán Nijinska ismét a párizsi Operának dolgozott. A Benyomások a varietében /zene: Gabriele Pierné, bemutató: 1927 április 8/ a koreográfusnő alkalmi munkája volt, amelyet megint csak egy balerina tett említésre méltóvá: a párizsi Opera utolsó olasz primabalerinája, Carlotta Zambelli táncolta a főszerepet.

A párizsi kitérőt követően Nijinska a Teatro Colónban néhány operai balettbetét után elsőként Alfredo Casella A korsóját vitte színre, majd Ashton műve után megkoreografálta Prokofjev Ala és Lollyját. A zene eredetileg az Orosz Balett felkérésére készült; miután Gyagilev 1915-ben visszatartotta a partitúrát, a zeneszerző átdolgozta Szkita szvitté. Először 1927 májusában Berlinben került színpadra A megváltottak címen. A mű koreográfiájáért Max Terpis volt a felelős. Az inkognitóban jelenlevő zeneszerző ezzel a színrevittel nem értett egyet. Ezt követte 1927 október 11-én Nijinska verziójának bemutatója Buenos Airesben. /Sajnos, erről a bizonyára érdekes koreográfiáról semmiféle beszámolóval sem rendelkezünk./ Néhány saját művének felújítása mellett megbízták Nijinskát a Petruska és Euripides Phaedrája kartáncainak betanításával.

Ida Rubinstein balett-társulata

Ida Rubinstein, aki az Orosz Balett első korszakában olyan szerepeket alakított, mint Zobeida a Sherezádében, maga is megbízott művészeket, hogy számára műveket alkossanak. Ezek egyik legismertebb példája 1911-ben a Szent Sebestyén vértanúsága volt /zene: Debussy; szöveggönyv: d'Annunzio; koreográfia: Fokin/. A legkülönbözőbb tevékenységek gyakorlása után, 1928 nyarán Ida Rubinstein újra saját együttest alapított elsőrendű művészekkel. Nijinskát szerződtette balettmesternek és koreográfusnak. Az együttes táncosai között volt L. Schollar, A. Vilzak, O. Verchinina, R. Jasinski, Y. Schabelewski, D. Lichine és Frederick Ashton.

Ashton, aki épp ebben az időben alkotta meg első koreográfiáját, kihasználta az alkalmat, hogy Nijinska munkamódszerét pontosan tanulmányozza. Az ő leírásaiból ismerjük Nijinska koreográfusi és próbavezetői tevékenységét.

Nijinska a partitúrából kiindulva koreografált és már a reggeli gyakorlatba beépítette az új koreográfiát. Szigorú balettmester volt, aki nem tűrte a markirozást. Így a balettkar kitűnő volt. Ashton kijelentése szerint csupán Ida Rubinstein hatott zavaróan. Mint mimikus, mindenféle baletten automatikusan ő táncolta a főszerepet, s ez az egész vállalkozást már eleve hajótörésre ítélte. Annál sajnálatosabb ez, mivel Rubinsteinnak a jól begyakorolt együttes, a kiváló koreográfusnő, s egy olyan nagy díszlet- és jelmeztervező és szöveggöyvirő is állt rendelkezésére, mint A. Benois és azonkívül olyan zeneszerzőknek is megbízatásokat adhatott mint Sztravinszkij és Ravel.

Nijinska 1928 nyárutóján kezdte el a próbákat, és november 22-én volt a párizsi Operában bemutatója az első baletteknek. A kedves semmi esetre sem volt sikeres indulás. Liszt és Schubert néhány zongoradarabját Darius Milhaud hangszerelte, Benois volt a díszlet- és jelmeztervező, valamint a szöveggöy szerzője. Valószínűleg éppen ez a szöveggöy volt e balett legfőbb negativuma. A művészműzsa témát Benois nem valami inspiráló módon dolgozta fel. A koreográfiában azonban mindemellett volt egy csodálatos szerep - a Műzsa. Nijinska minden biztonnyal e szerep miatt tanította be újra a balettet 1937-ben a Markova-Dolin Együttesnek és 1941-ben a Ballet Theatre számára. A bemutatón Ida Rubinstein alakította a Műzsa szerepét, amely később Alicia Markova parádés szerepévé lett. Kevésbé sikerült a Költő szerepe, amelyből sem Anatole Vilzak 1928-ban, sem Anton Dolin 1937-ben nem tudott semmit sem kihozni.

Az ezen az estén bemutatott másik balett Pszükhé és Amor menyegzője /szöveggöyvirő, díszlet- és jelmeztervező: A. Benois; zene: Bach, Honegger hangszerelésében/ sem volt szerencsésebb. Ez utóbbi tulajdonképpen csak entrée-k

sorozatából állt, amelyeket vékony cselekményszál fűzött össze. Igaz ugyan, hogy A. Haskell, a kiváló kritikus le-nyűgözőnek, részleteiben gazdagnak és az udvari balett iskoladarabjának tekintette.

Az első este zárószáma és csúcspontja Ravel Bolerója volt. Ez a "Zenekari mű zene nélkül" - ahogy maga Ravel nevezte a Bolerót - Ida Rubinstein megbízásából készült. Nijinska stilizált spanyol lépésekkel táncoltatott egy táncosnőt egy spanyol kocsmában /diszlet és jelmez: A. Benois/. A zene egyre fokozódó intenzitása közben a kizárólag férfiakból álló balettkar egyre közeledett az asztalhoz. A hangnemváltás után a férfiak, akik időközben már felugrottak az asztalra, a táncosnőt kinyújtott karjaikon a magasba emelték. A Boleró minden várakozást felülmúlóan sikeres bemutatója a közönség és a sajtó körében egyaránt óriási visszhangot váltott ki, amelyet csak a főszerepet táncoló Ida Rubinstein zavart meg.

Nijinska 1932-ben saját csoportjával kissé átalakított formában és N. Goncsarova új szcenikájával mutatta be, s a főszerepet saját maga táncolta. Ugyanezt a felfogást tanította be 1934-ben - a főszerepben Alexandra Danilovával - az Orosz Balettnak Monte Carlo-ban, s 1944-ben a Balett Internationalban, ahol 1954-ben Marjorie Tallchief-fel újították fel.

Nijinska soronkövetkező művét, A tündér csókját /Igor Sztravinszkij zenéjére és szövegkönyvére, scenika ismét A. Benois/ a párizsi Opera mutatta be 1928 november 27-én. Ida Rubinstein, aki fel akarta venni repertoárjába A műzsákat vezető Apolló, 1927 végén Sztravinszkij kiadójához fordult. Mivel azonban az európai bemutatók joga Gyagilevé volt, a zeneszerzőt új partitúra komponálásával bizta meg. Csajkovszkij halálának 35. évfordulója alkalmából /1928/ Benois egy Csajkovszkij stílusában alkotott balettet javasolt a zeneszerzőnek. Az ötlet fellelkesítette Sztravinszkijt, aki művét Csajkovszkij zongoradarabjaira és dalaira építette fel, szövegkönyvének pedig A jégleány című Andersen-mesét

választotta. Sztravinszkij szcenikai megoldásként egy romantikus balett újraélesztésére gondolt. A jégleány csókja egész életére megjelölte a fiatalembert, aki nem volt képes többé a valóságos világban élni és végül egészen a jégleányé lett.

A. Levinson szerint Nijinska koreográfiája csak félig sikerült. A zsánerjelenetek jók voltak, de a pas de deux-k már kevésbé. A viszonylagos sikertelenség főoka azonban ismét csak Ida Rubinstein volt, akinek elégtelen táncosnői képessége az egész balett egyensúlyát tönkretette. A tündér csókja egyelőre Ida Rubinsteinnel együtt eltűnt, azonban 1933-ban Nijinska felújította a Teatro Colón számára. Utána még számtalan koreográfus alkotta újra ezt a költői művet.

A következő balett, amelyet Nijinska Ida Rubinstein együttese számára készített a Nocturne volt /zene: Borodin; rendező: Tcherepnin/. Ez a balett azonban elhalványult az est második, sokkal igényesebb balettje, a Hattyúhercegnő /zene: Rimszkij-Korszakov/ mellett. Akárcsak a zeneszerző operája, a Szaltán cár, úgy e balett szöveggönyve is Puskin Mese Szaltán Cárról c. verses elbeszélésére épült. Benois kiemelt az elbeszélésből néhány olyan epizódot, amelyet koreográfiaailag jól megvalósíthatónak tartott; azonban - mint később kiderült, ezek nem kerültek megfelelő összefüggésbe egymással. Ilyenformán Nijinskának ismét jó zene és gyenge szöveggönyv állt rendelkezésére, és újból el kellett viselnie azt a hátrányt is, hogy a Hattyúhercegnő szerepét Ida Rubinsteinre bizza. Ida Rubinstein csupán jelmeze miatt váltott ki kellemes hatást.

Ami kiváló cselekményes baletté válhatott volna, csupán töredék maradt. 1932-ben Nijinska saját együttesével újította fel az Opéra Comique-ban a Hattyúhercegnőt; a főszerepet többek között Felia Doubrovska táncolta. A párizsi Operához való szerződtetése után Ida Rubinstein együttesével Brüsszelben vendégszerepelt, majd Monte Carlo-ban, ahol talán Nijinska az együttes számára koreografált legérdekesebb balettje került bemutatásra, A keringő Maurice Ravel zenéjére.

A keringő eredetileg Gyagilev megbízásából készült, aki azonban a művet ezekkel a szavakkal utasította el: "ez nem balett, hanem egy balett-festmény". E balett színpadi bemutatója 1929. január 12-én volt Monte Carlo-ban. Nijinska első megfogalmazása a zeneszerző programját teljesen figyelmen kívül hagyta, koreográfiája sokkal inkább Gyagilev elmarasztaló ítéletéből indult ki. A zenéhez nem keringőt táncoló párok kapcsolódtak, hanem egy sor cselekmény nélküli táncjelenet; ezekkel - az egyik kritikus kifejezése szerint - a szimfonikus balett előfutárává lett. Nijinska névtelen tömegként kezelte a balettkart és mértani formákra tagolt kis csoportokban táncoltatta.

A közönség és a kritika mindenekelőtt azért volt csalódott, mert nem bécsi keringőt látott; ráadásul némi feltűnést keltettek Benois jelmezei - a színes trikók. Benois csupán diszleteiben tartotta magát a konvenciókhoz.

A cselekmény nélküli balett fejlődéséhez A keringővel Nijinska valószínűleg fontos művet teremtett meg, amelyet azonban Ravel sürgetésére kénytelen volta ujrakoreografálni. Ugy hírlett, hogy most koreografálta meg igazán Ravel La Valse-át, és állítólag csodálatosan sikerült neki a zene és a diszletek által felidézett atmoszférát kiteljesítenie, magába sűrítienie. A keringőnek ezzel az új megfogalmazásával kezdődött el az együttes második párizsi évada 1929. május 16-án; és ezután oszlott fel "Ida Rubinstein balettegyüttese".

Bécs és a párizsi Orosz Opera

Nijinska a következő hónapokban - anélkül, hogy bármely együtteshez vagy színházhoz szerződött volna - kisebb műveket alkotott. Ilyenek voltak: a Hajnali szerenád /zene: Poulenc/, amelyet 1929. júniusában egy magánestélyen mutattak be, valamint az Olga Spessivtseva számára készült balett, a Gyermektájkép /zene: Krotkov/, amely 1930. áprilisában egy teljes hónapig volt műsoron a londoni Coliseumban.

Időközben Nijinska érintkezésbe lépett Béccsel, és cikket írt Lában folyóirata, a Schrifftanz számára. Ez volt egyetlen ilyenfajta kirándulása. Ebben "A mozdulatról és a mozdulat iskolájáról" szóló, a maga idején forradalmi tanulmányában Nijinska kapcsolatot követel a klasszikus táncosok és a "reformisták" tánca között /ezen az expresszionista táncosokat értve/ oly módon, hogy a klasszikus iskola képezze mindenfajta táncos forma alapját és kiindulópontját.

1930 júniusában koreografálta Nijinska a párizsi Orosz Opera számára a Szadko balettbetétjét. Szeptember végén kezdi meg munkáját Bécsben. Ez a szerződés Bécs balett-története sötét pontjai közé tartozik. Nijinska, aki a harmincas évek legismertebb koreográfusai közé számított, legelőször azt a feladatot kapta, hogy balettbetétet készítsen a Schwanda, a dudáshoz, s ennek megvalósításához még szabad kezét sem adtak neki. Nijinska már egy hónap elteltével torkig volt Béccsel, és visszatért Párizsba. Még november folyamán betanította a Fokin-féle Polovec táncokat az Igor herceg egyik előadására, és egyidejűleg átvette az Opéra Russe à Paris /Orosz Opera Párizsban, röviden: Orosz Opera/ balettegységénél a balettmesteri tisztséget /ez a balettkar mintegy 50 tagból állott/.

Nijinska operai balettbetétei közül a Ruszlán és Ludmilla mellett, a Ruszalkához készült táncok voltak a legsikeresebbek /zene: Dargomizsszkij/. Ezeket a betéteket 1933-ban a Ballets Russes du Colonel de Basil mint önálló balettet mutatta be, amely egy gálaest alkalmából egy Toumanova és Y. Shabelevsky számára készült lezginkával és egy M. Kschessinska számára koreografált orosz táncsal bővült ki. Ezen az estén vett végérvényes búcsút a színpadtól az utóbbi táncosnő, az egykori prima ballerina assoluta.

Nijinska soronkövetkező munkája az Orosz Opera számára átdolgozott Petruska volt. Bár nem végzett lényeges átalakításokat Fokin eredeti koreográfiáján, művét a kritika mégis hevesen támadta. A. Levinson jogos véleménye az volt, hogy az eredeti /Fokin-féle/ koreográfia megbonthatatlan egységet alkot.

1931 januárjának végén azután sor került az Orosz Opera együttesének első balettestjére. A műsoron Nijinska Etüdjé /zene: Bach/ és Spanyol Capriccioja /zene: Rimszkij-Korszakov/ szerepelt. Nijinskának most először volt lehetősége arra, hogy az 1925-ben Szent etüdöknek és egy évre rá Vallásos tanulmányoknak nevezett balettvázlatot kibővitse és közép-európai közönség előtt mutassa be. A párizsi kritika nyomban felfogta a balett rendkívüliségét, amelyet már a műsorfüzet alapján is ilyennek kell elképzelnünk. Nijinska ugyan később részletesen írt azokról az érzésekről, amelyeket belőle Bach zenéje váltott ki, de ezek nehezen tapinthatók ki az alábbi részekre tagolódo balettből: Andante, Pas de quatre, Bourrée, Menüett, Prelüd. /Nijinska a következő Bach-művekből választotta ki a részleteket: h-moll koncert, h-moll szvit, cisz-moll prelüd és részletek a II. Brandenburgi versenyből./ Már egyedül a felépítés, amely egyszerűen a zenei elnevezéseket használja, is igen modernnek tétellezi fel az Etüdot. Azok az ünnepélyes érzések, amelyekről Nijinska Bachkal kapcsolatban beszélt, csak a két szélső tételben és A. Exter szcenikájában jutottak kifejezésre. Ezekben Nijinska statikus mértani formákban építette fel a táncot, de a balett középső rész egy koreográfiailag rendkívül virtuóz, egymáshoz lazán kapcsolódó pas de quatre-ből, pas de deux-ből és szólókból áll. Az Andante alapgondolata és atmoszférája eltűnt. A Prelüdben a kezdet hangulata tér vissza, a Finálé végül ismét visszatér az Andantéhoz /talán azonos is volt azzal/.

Az Etüd, amelynek alapkoncepciója, az 1925-ös évre nyúlik vissza, világosan megmutatja, milyen irányba törekedett Nijinska. /Emellett nem érdektelen arra emlékeztetni, hogy az Etüd volt az első olyan balett, amelyet Nijinska Gyagilev hatásától mentesen alkotott./ Pedig Nijinskánál már ekkor sem a zene pusztá láthatóvátételéről volt szó. Ő maga így vélekedett erről a kérdéstről 1925-ben egy interjúban: A tánc ne a zene "lefordítása", sokkal inkább a zene kiégesztése, és az egységen belül egy új szólam legyen.

Egyetlen kritikus sem tudott megbarátkozni a nagyon statikus Andantével, a középső részre azonban igencsak találó észrevételek születtek. Érdekes, hogy már ekkor elhangzottak olyan kifogások, amelyek később Balanchine balettjeivel kapcsolatban merültek fel újra és újra. Az Etüd - irták - egy sor egymást követő, téma nélküli tánc, jobban mondván a téma csupán ... matematika. A konzervatív Levinsont zavarta a táncosok tökéletes személytelenítése.

Nijinska négy további betanításban hozta újra színre az Etüdot, minden esetben apróbb változtatásokat hajtott végre: 1932-ben saját táncszínházában /Théâtre de la Danse Nijinska/, 1934-ben a Monte Carlo-i Orosz Balettben /Ballets Russes de Monte Carlo/, 1941-ben a Hollywood Bowlban, 1942-ben a későbbi Monte Carlo-i Orosz Balettben /Ballet Russe de Monte Carlo/. Itt többek között Maria Tallchief és Nathalie Krassovska is táncolt e balettben. Érthető, hogy egy olyan mű mint a Spanyol Capriccio /zene: Rimszkij-Korszakov/ az Etüd mellett viszonylag észrevétlen maradt. Ennek a spanyol folklórtól inspirált táncszvitnek a csúcspontja Nijinska és D. Lichine pas de deux-je volt.

A. Dolin kérésére Nijinska 1931 őszen Berlinbe ment, hogy segítsen neki a Hoffmann meséi című Reinhardt-produkció koreografálásában. Nijinska egyidejűleg átvette az együttes balettmesteri tisztét, amelynek ekkor Dolin mellett Vera Zorina, Nini Theilade és Kyra Nizsinszkij voltak a szólistái.

Balettgyűttesek Bronislava Nijinska vezetésével

Párizsban eközben feloszlott az Orosz Opera balettgyűttese. Egyik része csatlakozott a Monte Carlo-ban újonnan, 1932-ben alapított Orosz Baletthez - a Ballets Russes de Monte Carlohoz. /Vezetők: Colonel de Basil, René Blum és Serge Grigoriev/, a másik részéből Nijinska megalakította a "Ballets Russes Théâtre de la Danse, Nijinska"

/Orosz Balett, Nijinska Táncszínháza/ nevű együttest. A szólisták többek között Vera Nemtchinova, Ludmilla Schollar, Helene Wojcikowska, Pierre Vladimiroff és Anatole Vilzak voltak. Az együttes 1932 április 10-én mutatkozott be a Trocadéro termében egy jótékony célú koncertműsorral. Ezt követően május közepétől június közepéig volt az együttes első szezona az Opéra Comique-ban. Műsorukon a Szarvasünök, az Etüd, a Boleró és a Hattyúhercegnő felújítása szerepelt.

A Variációkat a téma és a zene megválasztása és koreográfiája alapján úgy tekinthetjük, mint Massine szimfonikus balettjeinek előfutárát. Mindenesetre Nijinska Beethoventől nem szimfóniát választott, hanem a zeneszerző 32 zongoradarabját alkalmaztatta zenekarra és művét az alábbi részekre osztotta:

1. Pyrrhikus téma. Az ókori Görögország.
2. Pásztortéma. I. Sándor Oroszországa.
3. Patetikus téma. A Direktórium korának Párizsa.

Az ajánlott témák nem annyira Nijinska koreográfiájában mint inkább Georges Annenkov scenikájában jelentkeztek, de a tisztán táncos részek mellett voltak mimikus részek is. Az 1932-ben először bemutatott balettet az 1934-es felújításon többek között A. Danilova, L. Wojcikowski és R. Jasinski táncolta.

A Féltékeny komédiások Nijinska másik új koreográfiája, amely Casellának Scarlatti nyomán komponált zenéjére készült, szintén június 10-én került először színre; ez a balett a "comedia dell' arte" kavargó jelenetsora volt. Azzal vádolták ugyan, hogy közel áll Massine Jókedvű Asszonyokához, de a darab mindenesetre nagyon jól sikerült. Nijinska a szolgát táncolta, Anatole Vilzak volt a gazdája, Ludmilla Schollar pedig az imádott szépség.

1933 elején Nijinska együttese a marseilles-i Operában vendégszerepelt, majd hosszabb turnéra ment Spanyolországon, Olaszországon, Jugoszlávián, és Magyarországon át, miközben Nijinska a bresciali operában színre vitte a Petruskát és Gluck Orfeusz és Euridiké c. operájának táncait. Utána,

1933 nyarán, újra visszament a Teatro Colónhoz, ahol néhány művét újította fel. - Ugyanezen év decemberében a Monte Carlo-i Orosz Balett Bronislava Nijinska rendezésében gálaestet adott a párizsi Théâtre des Champs-Élysées-ben. A műsoron a Szarvasúrnő, a Menyegző és a Hattyúhercegnő szerepelt.

Az évad után Nijinska 1934 tavaszán átmenetileg a Monte Carlo-i Orosz Balett balettmesternője lett és néhány balettel gazdagította az együttes repertoárját.

A nyár elején Nijinska saját együttesével újabb szezont készített elő a párizsi Chatelet-ben. Az egyetlen újdonságnak a Hamletet szánta, de túlonatú ambicionált kísérlete végülis kudarcba fulladt. /A mű borzasztóan komplikált, de dramaturgiaiag következetes felépítése egyébként John Neumeier balettjeire emlékeztet: Diótörő, Illuziók, akárcsak a Hattyúk tava, Don Juan. / Nijinskánál természetesen nemcsak a Shakespeare-tragédia pusztá lefordításáról volt szó, hanem a belső cselekmény ábrázolásáról. /Konceptiója valószínűleg A róka 1929-es megfogalmazásából indult ki, amelynek hivatalos koreográfusa Serge Lifart volt, de bizonyos, hogy jelentős része Mihail Larionovtól származott./

A balett karakterei három felé oszlanak. Az "igazi" Hamlet mellett volt egy másik alak, aki Hamlet lelkét és még egy harmadik, aki Hamlet sorsát testesítette meg. Ezen felül a táncosok egyik csoportja az előre elrendelt sorsot, a másik csoportja az ez ellen küzdőket ábrázolta. Georges Annenkov diszlete egymás mögött aláhulló túllfüggönyökből állt, amelyekre sematikusán néhány játékszínhelyet festettek. Ehhez még emelvények járultak. A "valóságos" személyek a rivalda és az első függöny között mozogtak, a lélek és a sors a függöny mögött. Zenei alapnak Nijinska Liszt azonos című szimfonikus költeményét választotta, amelyhez Plaesztrina- és Bach-művekből vett részletek csatlakoztak; Hamlet halálának kísérőzenéjeként pedig Muszorgszkij Egy kiállítás képei című műve hangzott fel.

A Hamlet ősbemutatója Nijinskával a főszerepben, 1934 július 23-án zajlott le és nem hozott sikert. A szcenikai megoldás homályos és elégtelen maradt. Ennek ellenére Nijinskának ez a Hamlet-kísérlete sokkal érdekesebbnek tetszik, mint az 50-es években megkoreografált szöveggönyvek.

1934 júliusában a londoni Coliseumban vendégszerepel a "Nijinska Balett", mely ezután valószínűleg újra szétszéledt.

1935 elején /?/ Nijinska újra a Monte Carlo-i Orosz Balettnél folytatja tevékenységét. Ez alkalommal már szerencsésebb az együttműködése Boris Kochnoval, aki ekkor az együttes művészeti tanácsadója. Nijinska legjobb cselekményes balettje, a Száz csók ennek az együttműködésnek az eredménye lett. Kochno Andersen A királykisasszony és a disznópásztor című meséjét adaptálta színpadra. A felépítés csodálatos ökonómiájával, a tökéletesen irányított csoporttal /amely sohasem szolgált kizárólag szép keretnek/, a technikailag és kifejezésben gazdag főszerepekkel, az igényes pantomimjelenetekkel Nijinskának sikerült kiváló cselekményes balettet alkotnia. Frederik d'Erlanger partitúrája jól illett a cselekményhez és tetszetős volt, de Jean Hugo szcenikája már kevésbé sikerült.

A bemutató 1935 július 18-án zajlott le a Covent Gardenben, ahol a koreográfiát ugyanilyen lelkesedéssel fogadták, mint a szólótáncosok teljesítményét. Irina Baronova táncolta az elkényeztetett királykisasszonyt, David Lichine a királyfit, R. Jasinski a kertészt és Y. Shabelevsky a madarászt. A Száz csók volt az első Nijinska-balett, amelyet az Egyesült Államokban láthattak /az együttes ottani turnéja alkalmával/. Ez a balett az idény egyik főműve lett, és több évig szerepelt a társulat repertoárjában.

1935-ben Max Reinhardt meghívta Nijinskát, hogy a Szentivánéji álom küszöbnálló filmreviteléhez balettbetétet koreografáljon. Mendelssohn-Bartholdy zenéjét E. W. Korngold külön a film számára dolgozta át. Két burleszkjelenet és a darab epilógusába beillesztett rövid rész mellett a Scherzót és a Nocturne-t használták a balettbetétekhez. Az erdő ébredése

lett a Scherzó, a Nocturne-ben pedig az erdő lakói léptek színre. A film ősbemutatója 1935 októberében New Yorkban volt; ez alapozta meg Nijinska népszerűségét az Egyesült Államokban.

Egy G. W. Pabst-film számára koreografált táncbetét után Nijinska részt vett a Monte Carlo-i Orosz Balett /Ballets Russes/ délamerikai körútján és az együttes számára felújította néhány művét annak New York-i tavaszi idényére.

1936 április 17-én volt a Ruszalka c. opera balettbetétjének a premierje Szláv és cigánytáncok címmel, S. Seudeikine rendezésében. A címszerepeket A. Danilova, D. Lichine és Y. Shabelevsky bemutatója következett. Kora tavasszal Nijinska együttesével újra visszatért Európába.

A Markova-Dolin Együttes és a Lengyel Balett

1936 őszén Nijinska tárgyalásokat folytatott a Markova-Dolin együttesel, amelynél 1937 január 18-án kezdte meg tevékenységét. Műveinek betanítása mellett olyan balettek felújítását gondozta, mint A hattyúk tava, a Szilfidek, és a Giselle, és különösen nagy figyelmet szentelt Alicia Markovának.

Az együttes 1937 május 3-án kezdte meg szezonját a King's Theatre-ben, Hammersmithben többek között a Szarvasünökkel /angol címe: The Houseparty/; ezt május 5-én A kedves /angol címe: The Beloved/, a Boleró követte A. Markovával a főszerepben és néhány koncertszám, közöttük Dolin szólója A kellemetlenkedőkből.

Nijinska 1937 nyarán elhagyta Londont és Párizsban a Lengyel Balett megszervezéséhez fogott hozzá, amely arra volt hivatva, hogy Lengyelországot külföldön képviselje. Nijinska Varsóban toborozta táncosait és a mintegy 40 tagot számláló táncegyüttesel új repertoár betanulását meg is kezdte. A Lengyel Balett számára készített munkák közül messze a legérdekesebb és legsikerültebb a Chopin

Concerto volt. Ez a teljességgel cselekmény nélküli balett kizárólag Chopin e-moll zongoraversenyének atmoszféráját ad-vissza. Nijinska, aki művét a klasszikus lépésanyagra építi, a zene ihletésére romantikus mozdulatelemeket is alkalmaz. A balett szerkezete a balettkar statikusan tömbszerű, olykor ornamentálisan vezetett háttérmozgásának és az előtérben táncoló virtuóz szólistáknak formai kontrasztjára épül. A balettkar keretként szolgál a szólistáncosoknak, néha azonban átveszi, ismétli, módosítja és továbbfejleszti a szólisták által bevezetett lépéseket. Ez a felépítés megfelel a zongora-zenekar viszonyoknak.

A Chopin Concerto - amely keletkezésének idején az absztrakt formák kísérlete volt, - évek során át a legkülön-bözőbb együttesek műsorán szerepelt. /Betanítások: 1941 Hollywood Bowl, 1942 Jacob's Pillow, 1942 Monte Carlo-i Orosz Balett /Ballet Russe/, 1954 Grand Ballet du Marquis de Cuevas és 1971 Niagara Falls Ballet/.

Az Apolló és a szép leány /zene: Rozycki/ című, hat képből álló balett talán a Lengyel Balett számára készült leggyengébb műve volt, amelyben a különböző korszakok tán-cait soványka cselekményszállal fűzte egybe.

Ehhez hasonló karakterű, bár kissé sikerültebb volt a Felidézés /zene: Woytowicz/. A Dal a földről /zene: Palester/ három részben lengyel ritusokat és szokásokat mutatott be. Bár a koreográfia nemzeti táncokra épült, félre-ismerhetetlenül Nijinska kézjegyeit viselte magán. A Krakkói legenda /zene: Kondracki/, amely szintén lengyel nemzeti táncokra épült, Pan Twardowskiról, a 16. század legendás lengyel alakjáról szól. A Lengyel Balett párizsi szezonja 1937 november 20-án kezdődött a Mogador Színházban és nyolc napig tartott; decemberben két hétig a londoni Covent Garden-ben vendégszerepeltek, majd hosszú turné következett Német-országban és Lengyelországban. 1938 májusában egészségi okok-ból Nijinska kénytelen volt átengedni az együttes vezetését L. Wojcikowskinak.

Nijinska tevékenysége az Egyesült Államokban

Nijinska 1939 nyarán elhagyja Európát és először New Yorkban ellenőrzi a Chopin Concerto felújítását, amelyre a Lengyel Balett vendégszereplése alkalmával kerül sor. Hollywoodot választja ki új lakóhelyéül, ahol saját stúdiót nyit, hamarosan azonban otthagyja új működési helyét is, hogy az éppen akkor megalakult Balett Theatre /American Ballet Theatre/-nek betanítsa A rosszul őrzött lányt. A darab bemutatója 1940. januárjában New Yorkban volt, és azóta is néhány átdolgozással az együttes repertoárdarabja. 1941. októberében A kedvest tanítja be a társulatnak, amelyben Alicia Markova rendkívüli sikert arat.

1942 októberében a Monte Carlo-i Balett rendez Nijinska-ősbemutatót. A Hópelyhecske, amelynek szövegekönyvét Serge Denham az Osztrovszkij-meséből dolgozta át, A. Glazunov különböző szerzeményein alapul. A balett különleges értéke felépítésének egyensúlyozottsága. A tél költőien csendes ábrázolásával a tavasz vidám és temperamentumos karaktertáncait állította szembe, Sznyegurocska lírai szerepével pedig a tavasz virtuóz szerepét. Közöttük áll az igen romantikusan megrajzolt szerelmes ifjú alakja.

Természetesen a szereposztás is nagyban hozzájárult a balett sikeréhez. Sznyegurocskát N. Krassovska táncolta, a Tavaszt A. Danilova, a férfi főszerepet pedig I. Youskevitch.

Egy évvel később mutatta be ugyanez az együttes Nijinska újabb koreográfiáját. Az Ósi Oroszország bizonyosan abból a meg gondolásból jött létre, hogy az együttes repertoárját valami "hamisítatlan orosz"-szal bővítsék ki. Nijinska - valószínűleg azért, hogy eleget tegyen a közönségizlésnek - drámai történetet koreografált Csajkovszkij b-moll zongoraversenyére. Mindenesetre e balett néhány jelenete, mint pl. a kardtáncok és az A. Danilova és I. Youskevitch által táncolt szólók feltehetően jól sikerültek. 1954-ben az Ósi

Oroszország és valamennyi más Nijinska-balettel eltűnt az együttes műsoráról. Az együttes vezető koreográfusa George Balanchine lett.

Alig egy évvel a fenti premier után megkezdődött Nijinska együttműködése Marquis de Cuevas különböző együtteseivel, és ez a kapcsolat bizonyos megszakításokkal 1960-ig állott fenn. 1944-ben mutatta be Nijinska a Ballet International számára koreografált Brahms-viziót /zene Brahms: Variációk Händel és Paganini-témákra/. A balettel a közönség körében figyelemreméltó visszhangra talált, a kritika azonban teljesen elutasította. Amikor 1947-ben Párizsban újra bemutatták Brahms-variációk címmel, a sajtó sokkal barátságosabban fogadta. Maga Nijinska szemelláthatóan magasra értékelte ezt a balettjét. 1969-ben újra bemutatta a New York State's Niagara Frontier Ballet-vel, de amikor ez az együttes Európában turnézott, a balettel már nem szerepelt a műsorán.

Nijinska legközelebbi művének sorsa, amelyet a Ballet International mutatott be az International Theatre-ben 1944 novemberében, szerencsésebb volt. Az Egy kiállítás képeiben Nijinska a Menyegző koreográfiai stílusához nyúlt vissza. Itt azonban nem törekedett felemelkedni az "általános érvényűbe", hanem a stílust Muszorgszkij orosz zenéjének karakterizáló eszközeként értelmezte. Így a balettkarból és a két főszereplőből személytelen csoportokat formált és főként orosz nemzeti tánclépésekből merített, amelyeket stílizáltan alkalmazott. Nijinska itt nem tartotta magát a partitúra epizódjaihoz, hanem ezeket kizárólag az orosz szokások és rítusok aláfestésére alkalmazta.

1945 tavaszán új együttműködés jött létre Nijinska és a Balett Theatre között. Az Aratás /zene: Wieniawski/, amelyet Tamara Toumanova parádés számának szánt, csak a balerina híveinek tetszett. Ugyanez lett a sorsa az L. Chase és B. Romanov számára koreografált Találka /zene: Rahmaninov/ című pas de deux-nek is.

1945 nyarán Nijinska két kisebb művének ősbemutatójára valószínűleg egy gálaest keretében került sor a Lewisohn Stadiumban. A Mefisztókeringőt /zene: Liszt/ A. Markova és A. Dolin részére koreografálta, Az ősz /vagy Őszi dal/ pedig A. Markova számára készült szólótánc volt.

1946-ban Nijinska utoljára utazik Buenos Airesbe, ahol 1947 márciusában az Egy kiállítás képeit viszi színpadra az Original Ballet Russe-szel. Ennek az évnek egyetlen újdonsága - valószínűleg ugyanezen együttes számára - a Fantázia /zene: Liszt és Schubert/ a főszerepben A. Dolinnal. A tavasz végén Nijinska ismét az újjáéledt Markova-Dolin együtteshez csatlakozik, majd 1947-ben elhagyja Amerikát, hogy ismét megkezdje munkáját Marquis de Cuevas újjászervezett együttesében.

Monte Carlo-ban kezdik meg a repertoár összeállítását, augusztusban Vichyben tart az együttes "évadot" és novemberben mutatkozik be Párizsban. Programjukon Nijinska Brahms-variációk és Egy kiállítás képei című balettjei és az általa betanított Szilfidek szerepelnek. Husz évvel a legutóbbi felújítás után ismét előadják a Szarvasünöket. Saját műveinek felújítása mellett őt bízzák meg A rózsza lelke, a Petruska, A hattyúk tava, és az Auróra hercegnő betanításával. Chopin halálának évfordulója alkalmából Nijinska színre viszi az In Memoriamot, amely azonban kevés sikert arat. Nincs sok szerencséje a rákövetkező művével, a Schuman Concertóval sem /zene: Schuman a-moll zongoraversenye/, amelyet 1951 szeptemberében a Ballet Theatre-rel állít színpadra. Időközben Nijinska otthagyta Marquis de Cuevas együttesét, visszatért az Egyesült Államokba, ahol átvette a Ballet Theatre-hez csatolt iskola vezetését.

Az 1951 szeptemberében bemutatott Schumann Concerto - amely a Chopin Concertóhoz viszonyítva nem jelentett továbbfejlődést Nijinska életében - mégsem volt olyan sikertelen, mint ahogy azt a sajtó állította; az együttes két táncosát Alicia Alonsót és Igor Youskevitchet ugyanis legjobb oldaláról mutatta meg.

Már 1951 decemberében felhagy Nijinska az iskola vezetésével és visszatér Franciaországba. Ujra a Marquis de Cuevas együttes balettmestere lesz és ennek koreográfálja utolsó balettjét, a Rondo Capricciosot /zene: Saint-Saëns/, amelynek ősbemutatója 1952-ben volt Párizsban. Ez a balett ismét egy parádés szerepet hoz. Nijinska ezuttal Rosella Hightower kiválóságát emeli ki koreográfiájával. 1954-ben úgy látszik Nijinska végérvényesen otthagyja az együttest, 1960-ban azonban visszatér Párizsba, hogy elvállalja a Csipkerózsika be-tanítását. Ekkor azonban törésre kerül a dolog. Nijinska öreg korára sem hajlandó megalkudni, és ezért a munkáról le-mond. Ugy érzi, hogy a jelmezek sértik Pepita emlékét. A fényűzően megrendezett Csipkerózsikát végül is Robert Helpmann segíti színpadra.

Már szinte úgy tűnt, hogy Nijinska búcsút vett a világ balettszínpadaitól, de 1964-ben Frederick Ashtonnak sikerült visszahoznia őt a tulságosan korai nyugállományból. Az, hogy két főművét felvette a Royal Ballet műsorára, nagyszerű diadalt hozott a koreográfus Nijinskának. Ezután valóságos "Nijinska-konjunktúra" következett, amelynek során a fiatal közönség széles körei ismerkedtek meg a művész nő munkásságá-val.

Bronislava Nijinska 1972 február 21-én szívroham követ-keztében hunyt el. Hagyatékának gondnoka leánya, Irina lett; a Nijinska-balettek felújításait is ő gondozza.

Bécs, 1978 április

A tanulmányban előforduló és nálunk kevésbé ismert balettek magyar és eredeti címei /a bemutatók évszámával, a koreográfus - ha az nem Nijinska - és a zeneszerző nevével/

- Ala és Lolly /1927, Prokofiev/
Apolló, a múzsák vezetője /1928, Balanchine/ - Apollon Musagète /Sztravinszkij/. Ma nálunk: Apolló
Apolló és a szép leány /1937/ - Apollon et la Belle /Rozycki/
Aratás /1945/ - Harvest Time /Wieniawski/
Armida pavilonja /1907, Fokin/ - Le Pavillon d'Armide /Tcherepnin/
Auróra hercegnő /1947/ - La Princesse Aurore
Auróra násza /1923/ - Les Noces d'Aurore /Csajkovszkij/
Benyomások a varietében /1927/ - Les Impressions de Music-Hall /Pierné/
Bolero /1928, Ravel/
Brahms-variációk /1947/ - Brahms Variations
Brahms-vízió /1944/ - Vision Brahms = Brahms-variációk
Chopin Concerto /1937/
Cimariosiana /1924, Massine/ - /Cimariosa/
Dal a földről /1937/ - Le Chant de la Terre /Palester/
Egy éj a kopár hegyen /1924/ - /Muszorgszkij/
Egy kiállítás képei /1944/ - Pictures from an Exhibition /Muszorgszkij/
Etüd /1931/ - Etude /Bach/
Fantázia /1947/ - Fantasia /Liszt, Schubert/
Felidézés /1937/ - Le Rappel /Woytowicz/
Féltékeny komédiások /1932/ - Les Comédiens jaloux /Casella/
Gyermektájkép /1930/ - Paysage enfantin /Krotkov/
Hajnali szerenád /1929/ - Aubade /Poulenc/
Hamlet /1934/ - Liszt
A hattyúhercegnő /1928/ - La Princesse Cygne /Rimszkij-Korszakov/

A hópelyhecske /1942/ - The Snow Maiden /Glazunov/
A humoros bábszínház /1925/ - Le Guignol humoresque /Lanner/
In Memoriam /1949/ - /Chopin/
Jókedvű asszonyok /1917, Massine/ - Les Femmes de bonne
Humeur /Scarlatti/
Karnevál /1910, Fokin/ - Carneval /Schuman/
A kedves /1928/ - La Bien Aimée, The Beloved /Liszt,
Schubert/
A kék vonat /1924/ - Le Train bleu /Milhaud/
A kellemetlenkedők /1924/ - Les Facheux /Auric/
Keringő /1929/ - La Valse /Ravel/
A korsó /1927/ - La Giara /Casella/
A krakkói legenda /1937/ - La Légende de Cracovie
/Kondracki/
A lira születése /1925/ - La Naissance de la Lyre /Roussel/
Mefisztókeringő /1948/ - Mephistowalzer /Liszt/
A megváltottak /1923, Terpis/ - Die Erlösten /Prokofiev/
Menyegző /1923/ - Les Noces /Sztravinszkij/
Narcissus /1911, Fokin/ - Narcisse /Tcherepnin/
Nocturne /1928/ - /Borodin/
Cross népmesék /1916, Massine/ - Les Contes russes /Ljadov/
Ősi Oroszország /1943/ - Ancient Russia /Csajkovszkij/
Az ősz v. Őszi dal /1945/ - Autumn v. Autumn Song
A pásztorleány megkísértései avagy a győzelmes szerelem
/1924/ - Les Tentations de la Bergère ou l'Amour
Vainqueur /Montéclair/
Pomona /1927, Ashton/ - /Lambert/
Pszükhé és Amor menyegzője /1928/ - Les nocés de Psyché et
de l'Amour /Bach/
A róka /1922/ - Le renard /Sztravinszkij/
Rómeó és Júlia /1926/ - Roméo et Juliette /Lambert/
Rondo capriccioso /1952/ - /Saint-Saëns/
Schuman Concerto /1951/
Spanyol capriccio /1931/ - Capriccio espagnol /Rimszkij-
Korszakov/
Sportos és turnézó balettrevü /1925/ - The Sports and
Touring Ballet Revue /Poulenc

Szarvasúnök /1924/ - Les Biches, The Houseparty /Poulenc/
Száz csók /1935/ - Les cent Baisers /Erlanger/
Szent etűdök /1925/ - Holy Etudes /Bach/ = Vallásos tanul-
mányok
Szent Sebestyén vértanúsága /1911, Fokin/ - Le Martyre
de Saint Sébastien /Debussy/
Szilfidek /1906, Fokin/ - Les Sylphides /Chopin/. /Nálunk:
Chopiniana/
Szláv és cigánytűncok /1936/ - Danses slaves et tsiganes
/Dargomisszkij/
Találka /1945/ - Rendez-vous /Bahmaninov/
Találkozások /1925/ - Les Rencontres /Ibert/
Tűbűkos szelence /1914/ - La Tabatière /Ljadov/
A tűndér csűkja /1928/ - Le Baiser de la Fée /Sztravinszkij/
Az úton /1925/ - On the Road /Lucas/
Vallásos tanulmányok /1926/ - Estudios religiosos /Bach/
= Etűd
Variációk /1932/ - Les Variations /Beethoven/

Gunhild Schüller

BRONISLAVA NIJINSKA'S ARTISTIC ACTIVITY

Summary

Bronislava Nijinska /1891-1972/ is one of the key figures in 20th-century ballet. Trained in the ballet school of the Marinsky Theatre she became an unusually many-sided dancer. Somewhat handicapped by her exterior /stocky and muscular like her brother/ she danced parts of demi-caractere. Intelligent and receptive to anything new, she was attracted by the Ballets Russes, of which she was a member, rather than by tradition. The artistically exciting events of the years prior to and after the October Revolution had a definite impact on Nijinska's choreographic personality.

Her first works composed in Kiev display a "free" expressive style. In co-operation with the Ballets Russes her first task was to revive part of the Sleeping Beauty: a deep-going study of Petipa's work proved decisive for her later choreographic creations. Though earlier qualifying Petipa's oeuvre as outdated, she now realized that the foundation and basis for the new ballet could only be the classical school.

In her first works for the Ballets Russes she seems to have forgotten about Petipa. Her Le Renard and Les Noces have nothing to do with classical style. They are totally independent: Les Noces is an epoch-making ballet oratorio which is just as modern, definitive and thrilling today as it was in the year of its birth, 1923. Not only are the concept and the steps modern but the theme yields to dancing, the corps de ballet is depersonalized at the service of the choreographic conception as a whole rather than supporting the solo dancers and the plot.

The structure of her next ballet, Les Biches is quite conventional, consisting of a sequence of dances. The topic is indicated by the dancers creating the atmosphere of a situation, of the environment, of the age, opening thereby

new vistas for classical ballet and initiating the style now referred to as neoclassicism. Nijinska consciously follows this road by gradually abandoning the plot and using the classical raw material deliberately in a new manner. This is how Nijinska mediates between the classical and the modern, between Petipa and Balanchine. The impact of her activities produces such choreographers as Frederick Ashton who borrows her style and evolves it through his own personality.

Nijinska does not lose her many-sidedness. She undertakes experiments like Hamlet, composes plotless ballets like Etude or Chopin Concerto, excellent works with plot like Les Cent Baisers or show pieces for stars. Les Noces definitely established her reputation making her the most famous female choreographer in universal ballet history.

In the sixties Nijinska's fame seems to fade. Her most faithful pupil Frederick Ashton will call her back to the stage to produce both of her master-pieces for the Royal Ballet of London. The revivals are a great triumph for the choreographer. A new generation becomes acquainted with her oeuvre inducing the critics to recognize Nijinska's place in the development of the art of modern choreography.



ALKOTÓK és MŰVEK



SZENTPÁL OLGA MUNKÁSSÁGA

/Halálának 10. évfordulója alkalmából/

L. Merényi Zsuzsa

A századunk elején kirobbant "táncforradalom" hullámai hazánkat is érintik, elsősorban Isadora Duncan /1904/, majd az Orosz Balett vendégszerepléseivel /1912/. A huszas évek elejére az új, modern táncnak már jelentős magyar képviselői nyitják meg iskoláikat a fővárosban. Dienes Valéria, Madzsar Aliz, Szentpál Olga kezdeményezői egy, a 30-as évekre kiszélesedő mozgalomnak. Dienes Valéria a filozófiától, Madzsar Aliz a modern társadalom egészségügyi problematikájától, Szentpál Olga a zeneművészettől indult el a tánc felé, de a megközelítés különböző útjai azonos program meghirdetéséhez vezettek¹: a társzművészetekhez hasonlóan a modern tánc hívei is szembenálltak a klasszikus akadémikus művészettel, érdeklődésük a primitív népek és az ókori kultúra felé fordult. A balett kifinomult technikáját, a kosztümöket és az attributumokat az egyszerű, természetes mozgással, a tömören kivetített érzelmi-indulati mondanivaló kifejezésével kívánták felcserélni.

Az iskola műhelyében kimunkált testképző és művészi mozgásrendszert a társadalom fizikai, esztétikai, etikai és közösségi nevelésének szolgálatába kívánták állítani. "A munka, mely a mozgás művészetének, a tánc művészetének új utakat tör, erejét hivatásának tudatából meríti. Ez a munka művészi, szociális, népnevelő és egészségügyi szempontból oly átfogó, mint talán egyetlen kulturális mozgalom sem", vallotta Szentpál Olga. /A mozgásművészet útja 1935/. A mozgásművész műhelye a magániskolája volt. A megélhetését növendékei biztosították - a már felneveltek pedig mint munkatársak vették ki részüket a műhelymunkából és egyszerűsmind a született művek tolmácsolóiként léptek fel az előadásokon. A mozgásművészeti iskolák művészeti koncepciójának

sajátossága volt a színvonalas zenei nevelés, az egyéni alkotókészség kibontásának módszere és az a megkülönböztetett figyelem, amelyet növendékeik humán műveltségének szenteltek.

Színházzal az irányzat nem rendelkezett. Táncsoportjaik alkalomszerűen hol itt, hol ott léptek fel - mint a meghirdetett eszmék propagandistái.

A mozgásművészek a két világháború között arra kényszerültek, hogy iskoláik léteért küzdjenek. Haladó nézeteik miatt hol az ifjúság erkölceit féltette tőlük a kormányzat, hol az 1927-ben létesült Testnevelési Főiskola diplomásainak kenyerét védték meg tőlük korlátozó rendelkezésekkel. Miután Németországban 1933-ban az antifasiszta mozgásművészek iskoláit betiltották, és többségük emigrációba kényszerült, a hazai lehetőségek is egyre csökkentek. Az iskolák működési engedélyét a belügyminiszter csak évről évre hosszabbította meg, az előadásokat minden esetben rendőrségi jóváhagyáshoz kötötték - egyes műsorok betiltására is többször került sor -, 1944 márciusában pedig az iskolák munkája, a gyülekezési tilalom és egyéb korlátozó rendelkezések, majd a hadműveletek miatt lehetetlenné vált.

Az emigrált szakemberek és a helyi tehetségekben bővelkedő tánc-avantgarde Angliában és Észak-Amerikában ezalatt szabadon bontakozhatott ki s zavartalan fejlődése folyamán kinőhette gyermekbetegségeit. A Közép-Európában megindult kezdeményezések is meghozták gyümölcsüket: a modern tánc megtermékenyítette eszméivel a klasszikus balettet úgy, ahogyan azt Anna Pavlova 1927-ben, A Tánc című folyóiratban írja: "Az új táncművészet nagyon fontos a balett továbbfejlődéséhez. Mennél többet és mennél többet dolgoznak ebben az irányban, annál nagyobb hasznát vesszük. Mi elfogadunk és felhasználunk mindent, ami új és érték. Feldolgozzuk az új eszméket és a balett szolgálatába állítjuk".²

A felszabadulás után táncművészetünk dinamikus fejlődése a néptánc és a balettművészet irányába hatott. Az 1951-ben rendezett vita és állásfoglalás a mozgásművészet-

ről a mozgalom hivatalosan is megerősített felszámolását jelentette. Azokat a mozgásművészeket, akiket az egyértelműen elítélő bíráló nem riasztott el szakmájuktól, némileg kárpótolhatta a tudat, hogy népművelői céljaikat a néptáncmozgalom váltja valóra, művészi ideáljaik beteljesülését pedig a magyar balettművészet újjászületésétől várhatják. Tudásukat teljes meggyőződéssel e két táncágazatnak szentelték.

A "mozgásművészet" elmerült kortársainak és művelőinek rég múlt emlékei közé.

A magyar szakirodalom és sajtó kevés figyelmet szentelt a modern magyar táncművészeknek. Az 1951-es állásfoglalás pedig, amely felületes ismeretek alapján polgári dekadensnek, dilettánsnak és politikailag károsnak minősítette az irányzatot, érthetően nem ösztökélte a szakírókat alaposabb tanulmányozásra.

Igy történhetett, hogy a mozgásművészet korszerűtlenné vált jelenségeivel együtt az értékesíthető eredmények zöme is elveszett.

Táncművészettörténetünk teljességére való törekvésünk és a modern balettművészet fejlődésének felmérése egyaránt szükségessé teszi - amennyire az elmulasztott évek erre még lehetőséget adnak, - e hiány pótlását.

Ötödik éve foglalkozom a magyar mozgásművészet történetével. Jelen munkámban Szentpál Olga /1895-1968/ pályafutásának összegezését tűztem ki célul.

Munkássága a magyar avantgarde tánc első lépéseitől töretlen, állandó tevékenységével átíveli a két világháború közötti időszakot és elvezet a 60-as évekig. Alighanem a magyar táncművészettörténet egyik legérdekesebb alakja; félévszázados pályájának egyes állomásai szorosan kapcsolódnak hazánk kulturális életéhez, és személye nem egyszer állt izgató szakmai viták gyújtópontjában.

Szentpál Olga 1934-1946-ig tanárom volt, és haláláig közvetlen tanúja lehettem sikereinek és kudarainak is. Szakmai hagyatékát rendezhettem, tehát - annak hiányos anyaga ellenére - szinte teljesnek mondható forrásra támaszkodhattam pályafutásának megírásánál.

Szakmai életrajz

Szentpál Olga 1895-ben született Budapesten. 1913-ban érettségi vizsgát tett, majd zongoratanulmányai kiegészítésére még ugyanebben az évben Emile Jaques-Dalcroze Helleraui iskolájába jelentkezett. Érdeklődését a neves zenepedagógus módszere iránt, minden valószínűség szerint iskolájának 1912-ben Budapesten rendezett bemutatója kelthette fel. A "Neue Schule für angewandten Rhythmus"-ban /Uj iskola az alkalmazott ritmus tanítására/ Hellerauban 1917. VIII. 23-án vette át "Elementarprüfung in Rhythmischer Gymnastik" /sic/ elnevezésű diplomáját. Egy évvel előbb, rövid pesti tartózkodása idején pedig sikeres magánvizsgát tett a Zeneművészeti Főiskola zongoratan szakán, ahol művészdiplomát kapott. Budapestre visszatérve, elhatározta a Dalcroze-módszer elterjesztését a magyar zeneoktatásban. A Nemzeti Zenede szolgáltatási bizonyítványa szerint 1919 őszén megkezdte a "Dalcroze-féle ritmikus torna" tantárgy tanítását a muzsikusz növendékeknek. A sikeres tanítás elismeréséül 1920 szeptemberében Szendy Árpád igazgató rendes tanárrá nevezte ki.

Mivel a háborús körülmények nem kedveztek a magániskola alapításnak, Ferand Ernővel³ termet béreltek, ahol Dalcroze-tanfolyamokat tartottak.

Önálló iskoláját 1919-ben nyitotta meg, amely 1927-ig táncmesterektől bérelt termekben /Kmetty utcában, Gyár utcában/, végül a Felsőerdősorban működött.

Ötven növendékével 1920-ban jelentkezett először színpadon, Dalcroze-műsorral, melyben maga is fellépett. Egyszerű gyakorlatok, ritmikai mozgásetüdök szerepeltek programján; ezekkel indult színpadi-koreografusi pályája, melyről másutt lesz részletesebben szó. Nagynénje, Kernstock Károlyné útján a festő otthonában ismerkedett meg Rabinovszky Máriusszal, aki vele egy évben és azonos napon született, és hozzá hasonlóan akkortájt fejezte be művészettörténeti tanulmányait Németországban. 1919-ben házasságot kötöttek, amely Rabinovszky

Máriusz 1953-ban bekövetkezett haláláig egyben szakmai alkotóközösséget is jelentett.^{4/} Együttműködésüknek Szentpál Olga táncelméleti és koreográfiai munkásságában döntő szerepe volt.

A Nemzeti Zenede után a Színművészeti Akadémia is érdeklődött az új ritmikus mozgásképzés iránt, és ezért 1924-ben az elhalálozott Róka Pál tánctanár helyére egy évre óraadó, majd egy év múlva kinevezett tanárnak alkalmazták Szentpál Olgát. A színészképzésben 1935-ig, majd 1945-1952-ig vett részt. A Színiakadémia révén került kapcsolatba a kor neves rendezőivel^{5/}, akik sok ízben kérték fel színészek mozgásának beállítására és darabjaikhoz önálló koreográfiák készítésére is.

1927-ben édesapja támogatásával felépül a Szentpál iskola, a mai Gorkij fasor 3 szám alatti villa kertjében.^{6/} Ezidőtájt már számos mozgásművészeti iskola működik Budapesten egyre szaporodó növendéklétszámmal. A tanítványok leányok - fiú csak véletlenszerűen akad közöttük^{-7/}, és döntő többségükben polgári-értelmiségi családok gyermekei. Nálunk ugyanis a huszas években válnak ezekben a családokban közismertté azok az új nevelési koncepciók, amelyeket a fejlődő pszichológia-tudomány és a reformpedagógia eredményei inspiráltak. Mindez azonban nem vezetett a magyar közoktatási koncepció gyökeres reformjához. Az otthon és az iskola összhangja a haladóbb szellemű értelmiségi rétegnél megbomlott. Az iskolában hiányolt, a művészpálya választásának igénye nélküli gyakorlati kulturális nevelést a mozgásművészeti iskolák nyújtották.

Ahogy növekedett a tanítványok köre, tanárképzéssel is kezdtek foglalkozni ezekben az iskolákban. Amikor 1927-ben megnyílt a Testnevelési Főiskola, a mozgásművészeti iskolák vezetőinek működési engedélyét a főiskola diplomájához kötötték, öt év türelmi időt hagyván annak megszerzésére. Ezzel a rendelkezéssel vélte a belügyminiszter^{8/} - akinek hatáskörébe a mozgásművészeti iskolák tartoztak - megoldani a főiskola diplomájának védelmét és az egyre nyilvánvalóbban

a haladó értelmiségi körök vonzásában működő mozgásművészeti mozgalom korlátozását. Az eddig egymástól elszigetelten működő mozgásművészek ekkor összefogtak, és kiharcolták a rendelet módosítását.⁹ Így elhatároltatott egymástól a tornaiskola és táncművészeti iskola, előbbiekre érvényes maradt a rendelkezés, utóbbiakra nem vonatkozott, ha bizonyítani tudták az iskola művészeti jellegét. Így történt, hogy a vezető iskolák, amelyek céljukat egy tömegméretű kulturális tevékenységben látták, rákényszerültek a színpadi táncprodukciókra, előadó estekre, művészcsoporthoz alakítására.

Az említett rendelet felhívta a szakma figyelmét a tömörülés fontosságára. Ezért 1928-ban, számszerűen 37-en, megalakították a Mozdulatkultúra Egyesületet, amelynek alapító tagjai között találjuk Szentpál Olgát és Rabinovszky Máriuszt is. Az egyesület elnöki tisztét 1939-ig Dienes Valéria töltötte be.¹⁰ A támadások, majd a többféle irányzatot magábafoglaló tömörülésben kialakuló szakmai viták arra készítették Szentpál Olgát, hogy 1928-ban megfogalmazza táncművészeti alapelveit és rendszerét A tánc, a mozgásművészet könyve című művében.

Második gyermekének megszületése után, 1926-tól Szentpál Olga már nem lépett fel színpadon. Koreográfiáit az ugyanebben az évben megalakult Szentpál Tánc csoport számára készítette. Tagjainak felkészültsége eleinte - a képek és tények tanúsága szerint - igen kezdetleges technikai színvonalon állt, de az iskola fejlődésével egyre jobb lehetőség nyílt a válogatásra, és egyre hosszabb szakmai előkészület után kerülhetett növendék a tánc csoport tagjai közé. Szentpál Olga legtermékenyebb koreográfusi periódusa 1930-1942-ig terjed. /A háború után készített néhány mű már megújult és más irányba terelődött érdeklődését mutatja./ A Szentpál Tánc csoport önálló esteket adott bérelt színpadokon; stúdió-előadásokat rendezett szűk baráti művészközönségnek az iskolában és a Nyugat-barátok körében, szerepelt vidéken az Auróra Társaság szervezésében, 1929-ben Olaszországban és a dalmát tengerparton, és 1930-ban részt vett a Müncheni Tánc-kongresszuson is.

Budapesten elég eleven volt ekkor a tánckoncertélet, jeles mozgásművészek vendégszerepeltek, és hatásuk megmutatkozott a hazai iskolák művészeti eredményein is.¹¹ A táncelőadó esteknek lelkes közönsége volt, elsősorban a fiatalok és az értelmiség körében. A táncsoport tagjai a koncert jellegű fellépéseken kívül Szentpál Olga operák és szindarabok számára komponált táncbetéteiben is szerepeltek.

1937-től, a Népfront program meghirdetésétől Szentpál Olga fokozottabban vesz részt antifasiszta kulturális megmozdulásokban: a Vajda János Társaságban, a Független Színpad, a Szegedi Fiatalok kezdeményezéseiben, a Dolgozó Nők Klubjában és a Vasas Székházban. Otthona kezdettől fogva a haladó értelmiségiek egyik kedvelt találkozási helye volt; az éjszakákba nyúló együttléteken írók, festők, muzsikusk vitatták meg a magyar művészet és társadalom égető problémáit. A képzőművészek közül barátság fűzte a háziakat többek között Beck Judithhoz, Bortnyik Sándorhoz, Hincz Gyulához, Martyn Ferenchez. A muzsikusk között ott találjuk a társaságban Engel Ivánt, Gombosi Ottót, Máté Klárát.

Az útkereső, a társadalomért felelősséget érző körben gyakori vendég volt Ascher Oszkár, Major Tamás, Hont Ferenc, Tolnai Gábor, Radnóti Miklós, Vajda Ernő és sokan mások. Egyesek az iskola munkájában is aktívan vettek részt. Jaschik Álmos és Bortnyik Sándor az iskola szcenikusi munkáit vállalták. Jemnitz Sándor az alkotások szigorú házikritikusa volt, aki minden megmozdulásról elvszerűen irt a Népszavában; Veszprémi Lilly zenei közreműködésével támogatta a táncsoport munkáját. A baráti kör kedvezett az alkotásnak; az itt született gondolatébresztő ötletek, elképzelések, kívánságok az életveszélyes szorongató történelmi helyzetben már egy új kor távlatait mérték.

Nem véletlen, hogy 1945 májusából egy részletesen kidolgozott táncoktatási tervet találhattam a hagyatékban,¹² amely átfogóan veti fel a mozgáskultúra területén elvégzendő országos feladatokat. Még fel sem szabadult az egész ország, amikor Szentpál Olga - /aki a német megszállás hónapjaiban

az illegális mozgalom által rendelkezésre bocsájtott papirokkal bujkált/ - már munkához lát. A táncsoport megmaradt töredékével a Munkás Kultur Szövetség szervezésében MNDSz és MKP rendezvényeken működött közre. 1947-ben felszámolta iskoláját. Az 1948-ban alakult Táncszövetség egyik alapító és vezetőségi tagja lett. A szövetség támogatásával élve, szószólója és kísérletekre mindenkor kész tanára volt az új táncoktatási intézményeknek. A Tánc- és Kórusművészeti kollégium és a Testnevelési Főiskola táncszakának nagy lendülettel indított és kudarcral végződött kezdeményezései mellett a hivatásos képzésben kapott fontos pedagógiai feladatot: a táncrendező tanszak megalakításával bizták meg a Színházművészeti Főiskolán. Ezen kívül és részben e mellett hozza létre a Zeneművészeti Főiskola operatanszakának mozgásképzési és az Állami Balett Intézet történelmi társastánc programját.

Ebben az időszakban a koreográfusi munka helyett, a tudományos táncelemző tanulmányok foglalkoztatják, majd 1957-től, nyugdíjazásától kezdve teljesen a tudománynak szenteli magát. Utolsó pedagógiai munkája, amely mintegy bezárja tevékenységének körét, a Miskolcon tartott Dalcroze-tanfolyam.

Sokoldalú munkásságában a művészet-pedagógia szorosan összefügg a koreográfusi és táncelméleti tevékenységgel; ahhoz azonban, hogy munkásságába alaposabb betekintést nyújthassak, e területeket külön-külön tárgyalom.

A kiindulás

Dalcroze budapesti bemutatója, amelyről Füst Milán tollából érdekes méltatást olvashatunk a Nyugat folyóiratban /1912. 616-617/, nagy érdeklődést váltott ki a budapesti zenészkörökben. Szentpál Olga a nagy zenepedagógus 100. születésnapja alkalmából írt cikkében /Muzsika 1965. 7. 39 l./ így foglalja össze a Dalcroze-iskolában végzett tanulmányainak tapasztalatait: "Mi volt az új, amit Jaques-Dalcroze iskolája az általános zenei képzésen kívül adott? A belső elképzelésen alapuló zenei ritmus, dinamika és forma mozgásbeli megvalósítása; a belső halláson alapuló éneklés, zenélés. A metrikus, külsőséges mozgással szemben, az élő, lüktető, szerves ritmikus mozgás. Nem tánc, hanem bensőséges kapcsolat a zene és mozgás között. Dalcroze szavaival: a zenét mozgással nem interpretálni, hanem mozgásba transponálni kell. Újak voltak - csak vázlatosan ismertetve - az ütemek, ritmusok, dallamok felismerését, leírását, memorizálását, a tempó érzék fejlesztését szolgáló gyakorlatok; új a metrikai és ritmikai kétszólamúság, a dinamikai kontraszt és fokozatos átmenet, a súly és súlytalanság /képzelt súlyos és könnyű tárgyakkal is/ testi átélése; a lélegzéssel kevert dallam-frázeálás; a számos szellemes mozgásgátló és mozgásserkentő, koncentráció-készség gyakorlat. A dallam- és ritmusrögtönzések, valamint a zongorán való különböző improvizációs feladatok nemcsak a muzikalitás fejlesztése szempontjából voltak újak, nemcsak a fantáziára hatottak, hanem - ha még oly elemi fokon is - a formálás, az alkotás örömeit jelentették."

Pedagógiai gyakorlatának első néhány évében Szentpál Olga csak a Dalcroze-módszer oktatására vállalkozott.

A budapesti Dalcroze-tanfolyamok növendékeinek első nyilvános szereplései lényegében a fent leírt gyakorlatoknak etüdszerű feldolgozásait vitték színpadra kimondottan propagandisztikus céllal. A bemutatkozások élénk sajtó-

visszhangot váltottak ki. Akadt olyan kritikus is, aki a fekete kitonban és mezitláb szereplő leányok mezitelenségét erkölcsi kihágásnak tartotta. Ennek ellenére 1921-re főre növekedett a tanfolyamok átlagos növendéklétszáma.

Dalcroze zenepedagógiai célkitűzése azt kívánta, hogy a hétköznapi, magától értetődő, természetes mozdulatokat használja fel: lépés, futás, szökdelés, kar emelés-lejtés, vezetés, lendítés stb. Ezek változatait a ritmizálási, frazeálási feladatok végrehajtása teremtette meg. A változatok azonban végesnek bizonyultak, ha megközelítésük táncművészeti-táncoktatási céllal történt. Néhány év tanítási gyakorlata és a művészi igényű, koncertező előadóművészek példája alighanem a koreográfus vénájú Szentpál Olgát arra sarkallták, hogy a "rithmicienne"-ek egyoldalú mozgásából kitorjjon egy színesebb, képlékenyebb táncművészeti távlatokat nyitó mozgásrendszer felé. Duncan és Laban koreozsméktől inspirált útjára lépett ő is, tehát nem a tradicionális táncművelés, a balett, illetve a néptánc felé, hanem "vissza a forrásig". Az emberi test mozgáslehetőségeinek felmérése, a mozgás mi-
benlétének kutatása volt elsődleges célja. Innen kiindulva építette fel mozgásrendszerét, amelynek első megfogalmazása 1928-ban készült el. Majd a gyakorlati tapasztalat az állandóan tökéletesítésre, tanulásra és okulásra kész Szentpál Olgát új források felhasználására készítette. Régi táncok /olasz, francia és magyar reneszánsz társasági táncok/, majd az 1930-as évektől a magyar néptánc, Uday Shankar budapesti vendégszereplésétől kezdve a Távols-Kelet kultúrája, és ezzel egyidőben végül mégis a klasszikus balett eredményei termékenyítették meg rendszerét. Rendszertanára a táncelméleti munkásságát taglaló ismertetésnél térek majd ki részletesebben.

A Szentpál iskola

A "Dalcroze-tanfolyamok" helyén 1923/24-ben már egy szélesebb táncképzést célzó iskola bontakozott ki, ahol gyermekek és felnőttek részére úgynevezett laikus képzés folyt. A pedagógiai munka teljességében azonban csak az 1927-ben megnyitott iskolaépületben bontakozhatott ki. Ez a földszintes épület volt fővárosunk első táncitanításra tervezett épülete nagy táncteremmel, 2 öltözővel, tusolókákkal, irodával és tágas várakozóhellyel. Bejáratától jobbra és balra Medgyesy Ferenc és Beck Ö. Pülöp egy-egy meztelen táncalakokat ábrázoló frize fogadta az érkezőt. Az épületet már akkor is beárnyékolta az a terebélyes platánfa, amelyet ma is ott találunk az épületben működő Artista-képző iskola előtt.

Az iskolában folyó oktatás tartalmáról és céljáról a fennmaradt prospektusokból¹³ tájékozódhatunk, amely szerint:

"Kis gyermekeknek /4-6 évesig/

izomerősítő és ügyesítő gyakorlatok, fantáziafejlesztő zenés játékok, a táncképzés megalapozása.

Gyermekeknek /6-11 évesig/

az egész testet megmunkáló gimnasztikus rendszer, túlfárasztás nélküli izomfejlesztés és ügyesítés, zenei /Dalcroze/ gyakorlatok és játékok, gyermekszerű táncművészeti képzés.

Serdülőknék /11-15 évesig/

higiénikus-esztétikus rendszer, mely a serdülési zavarokat ellensúlyozza, a szép mozgás elsajátítása, művészi táncjátékok és magasabb táncformák

Fiatal leányoknak

a modern egészséges testkultúra és a művészi nevelés harmónikus egyesítése, alkatjavítás és mozgáshibák kiküszöbölése, táncművészeti képzés az alapvetéstől a legmagasabb fokig /külön művészképző/.

Asszonyoknak

külön tanfolyamon higiénikus-esztétikus testképzés és testarányosítás, kondíció tréning.

Akrobatika."

Fentiek mellett 1935-42-ig balett-tanfolyam 1936/37-ben stepp-tanfolyam is működött. A művészképzés az 1925-ben alapított Szentpál Táncsoportban valósult meg, ahova a legtehetségesebb, iskoláikat már elvégzett növendékek nyerhettek felvételt. A csoport tagjai életpályájuknak választották a táncot. A tanerőképzés 1927-ben indult meg. Programja^{14/} tájékoztat a képzés céljáról és tartalmáról.

A tanfolyam tartama: két és fél év, az első két évben összesen 18 tanhónap van, a harmadik évben hat tanhónap heti 25 tanórával. "A kiképzés jellege: a kiképzés célja, a mozgás-művészeti tanerőnek oly sokoldalú megalapozást nyújt, hogy később akár a mozgásművészeti pedagógia összes ágaival foglalkozhasson, akár annak egyes ágaira specializálhassa magát, mint pl. higiénikus testtechnikára; Dalcrozra; ritmikus gyermekjátékokra és testképzésre; laikusok tömegtanítására; művészképzésre; szinpadi táncrendezésre." A tanfolyamra 6 gimnáziumi osztály elvégzése után, tehát 16-17 éves korban jelentkezhetnek bármilyen mozgásszakágban jártas fiatalok. A fő- és melléktantárgyak a következők voltak:

Testtechnika /modern tánctechnika/

Gimnasztika

Ritmika

Dalcroze-gyakorlatok

Kifejezéstan /mimika/

Stilusgyakorlatok és kompozíciótan

Rendszertan /A Szentpál rendszer forma és funkció-tana/

Általános mozgásművészet /a mozgásművészeti össz-mozgalom szellemi és gyakorlati háttere/

Gyakorlati szisztematika és metodika /a rendszer gyakorlati alkalmazása, a tananyag kombinálása és fejlesztése/

Elméleti pedagógia /általános, valamint speciális mozgásművészeti neveléstan/

Gyakorlati pedagógia /tanóra, tanmenet önálló készítése, asszisztálás és önálló tanítás, bemutató előadások szerkesztése/

Anatómia és élettan és alkalmazásuk a mozgásművészetre
Improvizáció zongorán: a zenei formatan elemei; kísérő dallamok rögtönzése, kíséret ütőhangszeren

Lélektan /Pszichológia/

Kultúrtörténelem: az emberiség szellemi mozzalmainak alapelvei, továbbá a tánc, a zene, a színpad és az ábrázolóművészet áttekintése.

Beszédgyakorlatok: a helyes és folyamatos beszéd el-sajátítása; önálló gondolatfogalmazás.^{15/}

Az 1942-ben induló utolsó tanerőképzős évfolyam számára a tanterv a táncjelirással bővült.^{16/}

A kiterjedt munkában a következő tanerők működtek köz-re:

1925 - 1942-ig Novajkayné Bokor Kata /gimnasztika, Dalcroze/

1927 - 1946-ig dr. Rabinovszky Máriusz /filozófia, pszichológia, kultúrtörténet, pedagógia, mimika/

1927 - 1944-ig dr. Farkasházy Menyhért /anatómia, élettan/

1932 - 1943-ig Ortutayné Kemény Zsuzsa /mozgásművészet/

1935 - 1936-ig Misléy Anna /balett/^{17/}

1936 - 1937-ig Lya Karina /balett/

1936 - 1943-ig Székely Pálné /akrobatika/

1936 - 1937-ig Nemes György /stepp/

1937 - 1940-ig Nádasi Marcella /balett/

1940 - 1942-ig Lőrinc György /balett, mozgásművészet/

Az iskola zenei munkatársai voltak: 1925-ig Kósa György, majd Veszprémi Lilly, Ferenc Paula és Kende Lilly. Itt meg kell jegyezni, hogy őket Szentpál Olga koreográfái betanításánál és az előadásokon való kíséret céljából vette igénybe. Óráinak kíséretét maga látta el.

Az iskola légkörét Szentpál Olga egyénisége határozta meg. Tanítási modora mindig lelkesítő volt, óráit a lendületes tempó, a frissítő munka jellemezte. Növendékei a legkisebttől a legidősebbig - /bizony akadt 55 éves kondicionáló órát látogató is/ - valamennyien úgy érezték, hogy egy alkotóműhely egyenjogú tagjai.

Hadd idézzem fel a gyermekkorból megőrzött képet:

Fekete bő hosszúnadrágban, csuklóban összefogott, lebegő ujjú selyemblúzban tanított, ami felett feszes mellényt hordott. Haja fiatal lánykora óta hófehér volt. Ez a megjelenés, amely olyannyira eltért anyáink és iskolai tanáraink viseletétől már önmagában is ünnepi hangulatot teremtett közöttünk. Karjának, fejének és felsőtestének harmónikus és zenei mozgása fogott meg leginkább. Térdsérülése miatt, lábbal kevesebbet mutatott. A feladatokat úgy adta meg, mintha éppen abban a pillanatban ötlöttek volna fel benne, és ezek az ötletek sürgős kipróbálásra várnának. Aztán a zongorához ült, és mi gyerekek nagyon vártuk, mi fog megszólalni keze alól - tudtuk, hogy szép táncoktató muzsikát kapunk. A feladat megoldása után csak igen ritkán dicsért, de röviden és érzékletesen adott javító instrukciót. A javításban következetes volt, sokszor szigorú is, de sohasem éreztük ítéletét igazságtalannak. Szerettük és vártuk az órákat. A nagyobbak számára ennél még többet jelentett a Szentpál iskola: mentsvára lett azoknak a fiatal lányoknak, akik szépségre, alkotó munkára, kultúrálódásra vágytak. Elefántcsonttorony? Igen, bizonyos mértékig az volt. Elefántcsonttorony, amelyben otthonra találtak azok, akik a közeledő fasizmust és háborút egy szebb jövő reményében, alkotva akarták túlélni. Ahogy romlottak a gazdasági viszonyok, egyre több lett az ingyennövendék és a rendkívül nehéz körülmények között élő táncsoporttag.

Egyetlen tanítási füzet maradt fenn, amelyikből az 1938/39-es tanév alapján kaphatunk képet az iskolában folyó munkáról. 11 csoportban dolgoztak a növendékek. A tanítás október 1-én kezdődött. Az új tananyag tanítása április harmadik hetéig befejeződött, utána az órákon az évszáró előadás előkészületei folytak. Február-márciusban került sor a nyilvános órákra. Ezeken a növendékek egyszerű etüdökben összefűzve mutatták be a tanultakat a szülőknek. A haladottabbak és a nagylányok óráin fontos szerepet kapott az improvizáció,^{18/} míg a kisebbeknél inkább Dalcroze-játékok szerepeltek. A műhely bemutatói voltak ezek az órák, ahol Szentpál Olga el is magyarázta a szülőknek az egyes feladatok lényegét és didaktikai célját. Tapsolni nem illett.

A fennmaradt füzet némi eligazítást ad a használt terminológiáról is. A mozdulatrendszer egyes motívumainak magyar neve volt, amely utalt a mozdulat sajátosságaira. Pl. ostor, forgó, szűrő, toppantó, íves forgás stb., de nem egy balett-terminológiából kölcsönzött francia kifejezéssel is találkozunk. Pl. cabriol, jeté, relevé, sauté stb. Olyan lépés is akadt, amit az azt felfedező vagy nagyon jól végrehajtó növendék keresztneve jelez. Pl. Évi-népies, Lilla adagio stb.^{19/} A tananyagban nagy helyet foglalnak el a nemzeti karakterű táncok, keringő, mazurka, polka és a "népies"-ként szereplő magyar néptáncok. Egy tanuló csoportra vonatkozó tanmenet viszonylag kevés témát vet fel, amelyet azonban gazdagon variál ritmikailag, plasztikailag és dinamikailag is - a növendékek kora és tudása szerint.

Az évenkénti vizsgálóadások is az iskola évközi munkáját s egyben vezetőjének pedagógiai koncepcióját tükrözték. A szereplő gyerekek természetességükkel tűntek ki. Affektált, modoros törpe felnőtteket a néző nem láthatott. A tananyag etüdökbe foglalt csoportos bemutatását egy-egy nagyobb lélegzetű gyermektáncjáték követte, melyben csoportosan, vagy kisebb szerepben ki-ki képességei szerint vett részt.

A gyermektáncjátékok közismert népmesemotívumok alapján készültek. A kíséző szövegeket - amelyek keretet adtak a játéknak, - részben Beke Margit, de legtöbbször a gyermeki humorban otthonos Rabinovszky Máriusz verselte "Öreg diák" álnév alatt. Ezekben a játékokban minden emberi gyarlóság megkapta a magáét, a jó tulajdonságok pedig elnyerték méltó jutalmukat. Ennek a szokványos igazságszolgáltatásnak különlegessége a mindenkori humánus szellem és a humoros, sokszor irónikus hangvétel volt. A kosztümök egy részét a nagyobb lányok maguk készítették, dobogókon kívül más díszlet nemigen szerepelt. A vizsgálódás második felében a felnőtt csoportok és a táncsoport mutatkozott be. Itt volt lehetőség arra, hogy egy-egy tehetséges táncsoporttag is bemutathassa koreográfiáit a nagyobb nyilvánosságnak.^{20/}

1931 és 1942 között Szentpál Olga nyaranta négyhetes tanfolyamot vezetett 14 éven felüli növendékeknek és érdeklődőknek, a Duna-kanyar festői partján fekvő Szegvári birtokon, Iepencén. Reggel 8-11-ig a szabadban tanította növendékeit, utánai dunai fürdőzésre volt lehetőség. A délutáni pihenő után a serdülők csoportja Rabinovszky Máriusz vezetésével egy-egy klasszikus szindarabbal ismerkedett, amit elő is adtak, saját koreográfiai ötleteikkel és saját készítésű kosztümökkel gazdagítva. A felnőtt hallgatók ezalatt rendszertani tanulmányokat folytattak Szentpál Olgával.

Felvetődik a kérdés: milyen hatással volt a Szentpál-iskola növendékeinek további életpályájára?

A megítélésnél figyelembe kell venni, hogy az iskola minden érdeklődő előtt nyitva állt - tehát amatőr iskola volt -, csak a tanerőképző szeminárium és a táncsoport tagokkal szemben érvényesültek a felvételi feltételek és szigorúbb szakmai követelmény. Azoknak a száma, akik mint táncművészek és pedagógusok a nehéz megélhetési lehetőségek ellenére is huzamosan a pályán működtek, durva becslés szerint nem haladta meg az össznövendék létszám 7-8%-át. Közülük többek nevével találkozhattunk később a szakma élvonalában vagy kulturális posztokon. Valójában azonban az iskola érdemeit

elsősorban nem egyesek szakmai sikereiben, hanem a minden növendékre formálónan ható nevelési eredményben, mai szóhasználatunk szerint - a közművelődési eredményben látom: mert növendékeinek szemét kinyitotta a szépre, alkalmassá tette őket társadalmilag hasznos tevékenységekre, és beléjük oltotta az emberhez méltó teljes életre való törekvést.

Szentpál Olga pedagógiai koncepcióját ez a humanista célkitűzés jellemezte és a felszabadulást követő hetekben az lelkesítette, hogy eljöttek vélte az idők, amikor a mozgáskultúra eszméje végre kiléphet egy kis hatósugarú magániskola keretéből, és betöltheti társadalmi hivatását.

Új kezdeményezések

A tervek, mint azt már említettük, 1945-ben készen álltak: egy "Tanterv a táncművészetnek általános iskolákban való tanítása számára" és a kétszakos Mozgásművészeti Főiskola tanterve, valamint egy rajz, amely az egész táncoktatási hálózatot vázolja fel minden táncágazatra vonatkozóan - érdekes dokumentumai a hagyatéknak. Tudjuk, ezek az elképzelések egyáltalán nem, vagy egészen más formában valósultak meg - az objektív körülmények mellett ez annak is tulajdonítható, hogy mozgásművészeti kiindulásuk felett eljárt az idő. Az egykor avantgarde irányzatot egyszerre két oldalról is elmarasztalták. A néptáncmozgalom elvetette a mozgásművészetet mint polgári urbánus irányzatot. Az első szovjet balettmű, a Diótörő bemutatója után pedig a mozgásművészetet színpadi produkcióinak alacsonyabb technikai színvonala miatt érte a dilettantizmus vádja.

Szentpál Olga a mozgásművészetről szóló vitán 1951-ben elemezte a mozgásművészek tevékenységét, ezen belül saját munkásságát, és bár ez az önkritika némi kultúrpolitikai nyomásra fogalmazódott meg, szövege^{21/} azt is elárulja, hogy ezt az önértékelést már jóval előbb elvégezte, és a rá jellemző eleven érdeklődéssel már javában elmerült a néptánc tanulmányozásába és tanításába, de a balett megismerésébe is.

Anélkül, hogy szándékában lett volna balettet tanítani, a módszerrel való megismerkedés miatt rendszeresen látogatta Klavdia Armasevszkaja tanfolyamát, jegyezte az előadásokat, majd segített az Állami Balett Intézetnek az első balett-módszertani jegyzetek elkészítésében.

Az 1945-ös tervekből elsőnek egy táncrendezői szak valószínűleg meg a Színművészeti Főiskolán. Három, kislétszámú, 4-5 fős hallgató-csoport végzett 1950-ig, akik mozgásművészeti és balett-előképzettségükkel fennakadás nélkül tudtak eleget tenni a főiskolai követelményeknek. Az eredmények, valamint a várható koreográfus-szükséglet folytán a minisztérium a tanszak létszámának fejlesztését és egyben a néptánc-koreográfiára specializálódást látta időszerűnek /tudniillik 1950-ben a hivatásos együttesek számának növekedésével számoltak/. Az új profilnak megfelelően, amatőr együttesek tehetséges néptáncosai nyertek felvételt. A néptánc legjobb mestereit kérték fel a tanításra: Molnár Istvánt és Bencsik Sándort. Rábai Miklós már 1948 óta foglalkozott a táncrendező hallgatókkal. A szakmai tanulmányi terv Szentpál Olga munkája volt, aki nagy gonddal építette fel a néptánc-koreografálás tanítási módszerét, az eredeti anyag elsajátításától, az elemzésen át a feldolgozásig. A néptánc főtantárgyhoz szervesen kapcsolódtak a zenei és etnográfiai tanulmányok.

A marxizmus, irodalom, dramaturgia, történelem és szcenikai tantárgyak a főiskolai diploma elnyerésének feltételeihez tartoztak. Az ilyenképen túlméretezett tanterv, mely a főiskolai oktatás keretein belül adott volt, megnehezítette a nagylétszámú hallgatócsoportok gyűjtőútjainak, gyakorlati koreográfiai foglalkozásainak megvalósítását. /A Táncművészet folyóiratban később sajtóvita is indult a tanszak munkájáról -1955. II., III., IV., V. - a hallgatók körében elégedetlenséget szítva./ Közös tapasztalatok híján, a jóváhagyott szakmai tanterv ellenére sem alakult ki egységes tanítási szemlélet a szaktanárok között. Az újonnan alakult hivatásos együttesek élére került Molnár István és Rábai Miklós, érthetően, a rájuk váró felelősségteljes együttes művészi munkának szentelték magukat és két

év multán kiváltak a főiskola tantestületéből. Végül: világossá vált a hallgatók számára is, hogy a kínálkozó munkalehetőségek a táncszakma területén nem feltétlenül igénylik a főiskolai diplomát. Szentpál Olga a problémák megoldásában magára maradva, végül is keserű hangú levélben^{22/} kérte felmentését a Népművelési Minisztériumtól. A táncrendezői szak 1952/53-tól 1956/57-ig mint néptáncpedagógus képző főtanszak működött tovább.^{23/} A tanszak a szakma első főiskolai szintű képzési formája volt. Az aláépülő középfokú képzés, a szakma erkölcsi támogatásának hiánya, valamint a táncterület rendezetlensége megakadályozta fejlődését és állandósulását. Korai volt, és ennek ódiomát végső soron Szentpál Olgának kellett vállalnia. A tanszagnak azonban komoly eredményei is voltak; egyrészt néhány jó koreográfus és pedagógus került ki onnan, akik ma is fontos posztokon állják meg helyüket^{24/}, másrészt az Állami Balett Intézet értékesíthette a tapasztalatokat a pedagógusképzés megvalósításánál.

A táncrendezői szakon kívül Szentpál Olga nevéhez fűződik, a színésztanszak táncprogramjának koncepciója is /1946/, amelynek további kimunkálása már növendékére, Ligeti Máriára várt.

1947-1949-ig a Testnevelési Főiskolán is sikerült egy táncot tanszakot létesíteni, olyan testnevelő tanárjelöltek számára, akik táncszakosításukat kérték. A tantervet Ortutay Zsuzsa kezdeményezése alapján Szentpál Olga dolgozta ki Duka Margit és Berczik Sára közreműködésével. Lelkesen vállalta az új típusú munkát, mert az iskolai testnevelés táncosabbá válását várta a kezdeményezéstől. Óráinak anyaga - a megmaradt feljegyzések tanúsága szerint - ritmusgyakorlatokat, magyar és más népek táncait, valamint ún. sporttáncokat tartalmazott. Azonban mindössze csak két évfolyam hallgatói nyertek táncszakos diplomát. A táncos képzést később a művészi torna oktatása váltotta fel, Szentpál Olga pedig, a Színház és Filmművészeti Főiskola táncrendezői szakán megnevekedett munkája miatt, megvált a Testnevelési Főiskolától.

Művészetpedagógiai pályafutásának utolsó szakaszában, tehát 1952-től Szentpál Olga működési területe erősen le-
szűkült. A Zeneművészeti Főiskola operatanzsokán és az
Állami Balett Intézetben is melléktantárgyat tanított.
Ügyszeretete, az órák gondos előkészítése és lendületes
vezetése, a két tanintézmény egész munkájában való alkotó
részvétele azonban ettől nem csökkent. Fáradtságot nem ki-
mélve kereste az egész testüket átdolgozó, mozgásgátlásaikat
feloldó újabb és újabb gyakorlatokat és komponálta a szá-
mukra elsajátítható egyszerű, egyúttal stílusérzék-fejlesztő
táncokat. Hálátlan munka volt ez, mivel a tanzsok program-
ja szerint csak az első két évfolyam kapott táncórákat.
Mire az énekes megszerezte diplomáját, és színpadra lépett,
a még oly lelkiismeretes tanítás eredményéből is csak kevés
maradt.

A balettintézeti munka sikere maradandóbb volt. A történelmi társastánc munkaközösség vezetőjeként fáradhatatlanul kutatót alkalmas tananyag után, minden egyes új táncot - korát meghazudtolóan - kigyakorolt, izlelgetve a benne rejlő stílusjegyeket és metodikai problémákat. A táncok lejegyzésének módját is ő alakította ki, és megírta az intézeti történelmi társastánc tantárgy első négy évfolyamának tanjegyzetét. A növendékek képzeletének megmozdítására irodalmi szemelvényeket és koronkénti csoportosításban képanyagot gyűjtött össze. Óráin a főhangsúlyt a stíláriis jegyekre, apró de fontos gesztusokra, a kifejezésre helyezte. Óráról órára küzdött meg a balettnövendékek technikacentrikus beállítottságával. Tanítványai úgy emlékeznek vissza óráira, hogy a tanult táncokat, az óra vezetési módját és a tanítási stílust is egy adott kor hangulata hatotta át.

Az Állami Balett Intézetből 62 éves korában, 1957-ben létszámcsökkentés címén helyezték nyugdíjba, mielőbb befejezhette volna tantárgyának teljes kidolgozását.

Koreográfiák

Míg a művészetpedagógia és a vele párhuzamosan haladó táncelméleti munka végigkíséri Szentpál Olga ötven éves, tehát teljes pályafutását, addig figyelemre méltó koreográfiáit a bejárt út első felében, iskolájának műhelyében komponálta egyrészt a Szentpál Táncsoport, másrészt növendékei számára.

A koreográfiák, még azok is, amelyeket munkatársai 1941 és 1944 között táncjelírásban rögzítettek,^{25/} elvesztek.

Fényképekre, személyes emlékekre, kottákra, jegyzet-fosztlányokra és kritikákra támaszkodva teszek kísérletet néhány mű felidézésére.

Szentpál Olga, az "új tánc" irányzatára jellemzően, elsősorban kamaraszámokat komponált, ezen belül egyes táncokat, szviteket és egyfelvonásnyi játékidőnél nem hosszabb táncjátékokat. A művek, kivéve első műsorának a saját maga által tolmácsolt szólói, csoporttáncok. A csoporttánc szükségyszerűségét Rabinovszky Máriusz így fogalmazta meg: "A szélső szólalista és szélső kórus elv felett" /az előbbiben a balett szólókra, utóbbiban Lábán kóruselvére céloz/. "A harmadik, magasabb elv a csoportelv. Mindenki a csoport által, de egyéni lehetőségekkel él. Ha ma erősebben hangsúlyozzuk a kollektív elvet az individuíalísnál, ennek kizárólagos oka, hogy individualisztikus kor után élünk, és ellensúlyozni kell a köztudatnak művészi ügyekben még mindig teljesen individualisztikus felfogását".^{26/}

Valamennyi kompozíciónak jellemzője volt a zenei igényesség. Az adott tánc témájának megfelelően kereste meg a gesztus, ritmus és melódia-gazdag, táncra inspiráló muzsikát. Mivel zenekari kíséret csak a színházi betétszámokhoz állt rendelkezésre, a koncert dobogóra készülő műveinek zongoramuzsikát használt fel. A szerzők a legkülönbözőbb korok képviselői, a reneszánsztól a legmodernebbekig; néhányan közülük ismételten nyúlt. Ezek: elsősorban Corelli,

Bach, Bartók, Székelyjabin és a gyermekek táncaihoz Grecsanyinov. Az élő zeneszerzővel való személyes együttműködést nem igényelte. Jemnitz Sándor egy-egy művének színpadi megjelenítése inkább baráti gesztus volt tőle, és mint ilyen, kivételszámba vehető.

A művek üres táncterre készültek, legfeljebb egy-egy paraván és néhány fekete klottal bevont dobogó szolgált díszletjelzéssel.

A jelmezek a lehető legegyszerűbbek voltak: hátton csomóra kötött trikó-blúz vagy sima ujjatlan bársony mellény, amely látni engedte a csupasz derékövet, és harangformájú hosszú lamé vagy zsorzssett szoknya. Jelzésekkel ellátott kosztümök csak cselekményes táncjátékokban szerepeltek. A táncosok saját hétköznapi hajviseletükkel vagy kendővel egyszerűen bekötött fejjel léptek fel. A díszletjelzéseket és a jelmezeket többnyire Jaschik Álmos és Bortnyik Sándor, később Szlovák György tervezte. A puritán kiállítást nem annyira az anyagiak hiánya okozta - mint ezt feltételezhetnénk -, hanem a mozgásművészet egyik alapelve, amely szerint az emberi test mozdulatai segédeszközök nélkül is alkalmasak minden jelenség kifejezésére.

Szentpál Olga első műsora még szabályos Dalcroze-műsor volt: ritmusetüdkből, mozdulatfrizekből és különböző hangulatú zenedarabok mozdulati megjelenítéséből áll. A helleraui környezetet idéző, szabad természetben készült fényképek és a budapesti Vigadóbeli, valamint a pécsi szereplés kritikái idézik fel e műsor emlékét. A Magyarságban ezt írja a kritikus: "kitűnő ritmus, a zenei képletek pontos átvétele a táncban, a mozgás, kivált a csoportos mozgás, festői plasztikája jellemezte a produkciót".^{27/} A Dalcroze-estként hirdetett előadások célja a zenepedagógia új irányzatának propagandája volt.

A mozgásművészeti irányzatok a 20-as években kétféle utat követtek. Egyesek a statikus képszerűséget, és az expresszív gesztusokat választották /igy pl. Valeska Gert/, mások - és ők voltak kevesebben - a táncosság-zeneiség irá-

nyában kísérleteztek /pl. Niddy Impekoven/. Szentpál Olga - a még mesterét népszerűsítő első műsora után - az utóbbi utat választotta.

Első táncjáték-kísérlete az Oberon és Titánia volt Mendelssohn zenéjére, amelyet előbb a Huszár-féle inségakció keretében a Nemzeti Színházban, majd az Operaházban mutattak be 1920-ban. "A finom, poétikus darab művészi rendezését, artisztikus táncai"-t dicsérte a kritika.^{28/}

A művészi mozgás skálájának bővítését ezután egy sor régi, elsősorban barokk-tánc hangulatának megformálásában kereste - a hitelesség igénye nélkül - pusztán a zenére és képzőművészeti alkotásokra támaszkodva. Miután Bartók-zenére már 1922-ben készített táncot gyermekeknek és egy évvel később a Sírató-t, 1924-ben az Allegro barbarót komponálja a szerző azonos című darabjára. A táncot később többször felújította, többek között a Müncheni Tánckongresszusra is, ahol a Jooss-balett későbbi kiemelkedő tehetségű táncosnője, Bauer Lilla táncolta a szólót.

A csoport tagjai, mindössze hatan, törökülésben ülve félkört alkottak, öklükkel térdükön ütötték ki a ritmust, miközben a félkör közepén a szólista additívan ismételt motívumot járva, egyre extatikusabban táncolt. A zenét Kósa György szólaltatta meg.

A mozgásművészek egyik kedvelt témája, a természet jelenségeinek ábrázolása, Szentpál Olga érdeklődését sem kerülte el. A korabeli balettművekben a diszletekre és világitási effektusokra volt bízva a természet megjelenítése, de az avantgarde táncművészet az ember és természet kapcsolatát is művészi mozgással akarta kifejezni. Így született az Elemek tánca, amely szintén többszöri felújítást ért meg. Szvit formájában, egymás kontrasztját képezte a 4 tétel: Föld, Víz, Lég és Tűz. Ebben a témakörben mozgott a Jemnitz Sándor zenéjére komponált, Tenger mélye is, amelyben 6 táncosnő a vízi fauna és flóra jellegzetes mozgását jelenítette meg.

Az első színmű, melyhez koreográfia készítésével Szentpál Olgát bízták meg, a Szulamit című daljáték volt, amely 1925-ben a Blaha Lujza Színházban került bemutatásra.

A szüreti táncot, a galambok táncát és a gyászoló asszonyok dekoratív frizszerű mozgáskórusát Mirkovszky Mária és Szentpál Olga növendékei adták elő. A produkcióról valameny-nyi újság hirt adott; a kritikák kiemelik, hogy a tánc jó magyarázója és aláfestője volt a cselekménynek.

1927-37-ig Szentpál Olga sorozatos színházi felkéréseknek tett eleget, amelyek az új rendezési elvek /Reinhardt, Grémier, Piscator, Mayerhold, Tairov eszméi/ hazai követőinek volt köszönhető. /Kocsis Rózsa 1973. 299-231 l./ A mozgás, főképpen a tömegmozgatás fontos szerepet kapott. A rendezések nem a zárt táncszámokat kívánták meg, hanem a cselekménnyel teljes egységet alkotó koreográfikusan végigvezetett mozgáskíséretet, a szöveget felerősítő gesztusnyelvet. /Igy eshetett meg, hogy az 1927-ben bemutatott Ember tragédiájából Hevesi Sándor "kirendezte" az Operaház táncosait, és a színészek mozgásával és a cselekménnyel jobban harmonizáló Szentpál Táncsoport tagjaival cserélte fel őket./ Az ilyen koreográfikus rendezések nem mindig váltották ki a kritika elismerését. Pl. az 1927-ben a Nemzeti Színházban Hevesi Sándor rendezésében bemutatott Faust előadásról így ír az Újság: "Mozgásban Szentpál Olga növendékei sok hézagot töltöttek be, és nem egyszer meglepetést keltettek, de a budget keret hézagait, a tömegek hiányát legjobb igyekezetük sem pótolhatta." - "Az a nagyszerű egyesített művészet, ami a zenét beszédet és ritmust a nagy német rendezőknél olyan harmónikusan fogja egybe, csak néha-néha csillant meg." Az ember tragédiája visszatérő feladatot jelentett Szentpál Olgának. A már említett Hevesi-rendezésen kívül 1933-ban Hont Ferencsel, 1934-ben Bánffy Miklóssal dolgozott együtt a darabon a Szegedi Szabadtéri Játékokon. A táncjelenetek zenéjét Fricsey Ferenc válogatta ki Bach, Händel, Berlioz, Szkrjabin, Dohnányi, Scarlatti, Muszorgszkij és Saint-Saens műveiből. Koreográfia készült a III. színhez /nimfák/, a IV. színhez /rabnők/, a VI-hoz /Bacchanália/ és a VIII. színhez /udvari tánc/. 1937-ben újra Hont Ferenc rendezi a darabot Szegeden, aki később

Szentpál Olgához írt levelében így emlékezik az együttműködésre: "1937-ben, amikor teljesen új rendezésben állítottam a szegedi szabadtéri szinpadra Az ember tragédiáját, ismét nélkülözhetetlen segítőtársam volt az új rendezés rendkívül nehéz mozgásművészeti problémáinak megoldásában. Ekkor ugyanis egy merész lépéssel újból továbbmentünk. Az egyes képek közé iktatott pantomimokkal szemléletessé tettük a drámai költemény egész szociológiai háttérét, a szinpadai táncok nemcsak hogy szervesen beilleszkedtek a cselekmény menetébe és ilyen módon minden illusztratív jellegtől mentesek voltak, hanem hordozójává váltak. Végül sikerült megoldanunk a közel ezer főnyi tömeg komponált mozgatásával a tömegjelenetek mozgásművészeti szempontból is következetesen végigvitt egységes stílusú koreográfiáját" /1939. Sz. O. levelezése/

Sajnos e tanulmány szűk keretei nem engedik meg, hogy továbbra is elidőzzünk Szentpál Olga színházi munkáinál. Visszatérve önálló produkcióira, ki kell emelni egy jelentős eseményt, amely - a korabeli sajtóból és képekből ítélve - nem koreográfiai értékei miatt volt jelentős, hanem reprezentatív jellegénél fogva, minthogy felhívta a budapesti "felsőbb körök" figyelmét a mozgásművészetre: 1929-ben Dienes Valéria inspirációjára a három vezető iskola /Dienes, Madzsar és Szentpál iskolája/ egy-egy Bethlen Margit-mese eltáncolására vállalkozott. Szentpál Olga az Összeforrt lelkek témáját választotta. A három művet a Karátsony palota parkjában mutatták be. Az est rövid időre jóindulatot biztosított a hivatalos ügyek elintézésénél és eloltotta a rendőrségi szervek gyanakvását.

"Jensen-nászindulóval indult. Az elvarázsolt erdő fölédred. Reflektorfények cikáznak a bozótban, itt is, ott is rakéta sistereg, a park kőszobrai közt élő szobrok jelennek meg jobbról-balról mindenfelől táncoló tündérek szökdelnek elő, körbe forognak, bukfencet vetnek, gyönyörű mozdulatokkal egyenként vagy csoportokban futnak föl a széles lépcsőn, eltűnnek az óriási bársonykárpit mögött. Az első mesét Szentpál Olga csoportja mutatja be. Fekete tógás fiatal férfi szavalja az Összeforrt lelkek szövegét, utána szemünk előtt

játszódik le a halott férfi, halott nő jelképes története mennyben, "pokolban" stb.^{29/} Ugyanez a kritika észrevételezi, hogy a három produkció közül az Összeforrt lelkek táncosságával tűnt ki.^{30/}

1930-ban kezdődik Szentpál Olga legtermékenyebb és legsokoldalúbb alkotói korszaka. A Júlia szép leány első kísérlet egy székely népballada színrevitelére, Bartók-zenére. Színművészeti főiskolai hallgatók - Horváth Jenő, Olthy Magda, Ladányi Ferenc - adták elő a táncsoporttól kölcsönzött Augner Tanával Júlia szerepében. Ugyanerre az alkalomra, szintén Bartók gyűjtötte népdalokra tervezi meg a Májjustáncot, amelyet később Pünkösdőtlő illetve Zöldágjárás címen iskolája növendékei ismételten előadtak. Mindkét mű magyar néptáncelemekre épült, megelőzve ebben a vonatkozásban a magyar balettszínpadot.

1931-ben bibliai témakörhöz fordul a Muszorgszkij-zenére készített Dávid című táncszvitjében. Az első tételt, az erőteljes parittyatáncot, a frigyláda előtt eljárt zsoltár követi, majd Bethsábé és asszonyainak csoportja következik, végül Dávid /Sümeghy László/ heroikus szólójával zárul a szvit.

A Pünkössti Andor és Tábori Pál szervezte Modern Színházi Egyesülés az 1932/33-as évadra 8 előadást tervezett, amelyen táncban, versben, énekben és zenében korszerű témákat kívántak bemutatni. Szentpál Olga számára e sorozatban való részvétel hangvételváltást jelentett. Erre az alkalomra született egyik legexpresszivebb művét, a Nagyvárosi szimfóniát 1932-ben a Kamara Színházban mutatták be.

Az adatokból nem egészen egyértelműen derül ki, hogy ennek a szvitnek egyes tételei közül melyek álltak már készen a bemutatóra, de 1933 végére három táncot foglalt össze a mű főcíme. Ezeket a későbbi években a táncsoport külön-külön önálló táncszámként is előadta műsoraiban. Az első tétel a Koldustánc volt Csajkovszkij-zenére. A színpad bal és jobb oldalán egy-egy fekete paraván állt, közötté dobogósor, amely mögött frizszerűen vonultak fel a nagyvárosi koldusok jellegzetes alakjai: a reszkető kezű öregasszony /Kemény Zsuzsa/, az éhező leány /Merényi Lea/, a lázadó /Lőrinc György/, a

cigány jósnő /Pál Rózsi/, a hízogató /Arany Erzsébet/ és a megháborodott apatikus fiatalasszony /Kállai Edit/. Lábug első megjelenésüknel nem látszott a dobogótól, ezért úgy tűnt, mintha futószalagon húznák el őket a néző előtt, mintha filmkamera kapta volna őket lencsevégre. Majd következő megjelenésüknel a nézőhöz fordultak egy-egy rövid, expresszív szólóban, hogy aztán újból elvonuljanak, eltűnjenek a nagyváros mélyében. A nagyváros nyomorultjainak ábrázolása korszerű téma volt a harmincas években. Chaplin filmjeiben ők voltak a főszereplők. A Budapesten több izben vendégszereplő Valeska Gert, a kommunista színész-táncosnó legjobb számai is bátorítottak a merészségre.^{31/} /Brecht művészete akkor még nem volt ismert nálunk./ A második tétel a Sportok tánca volt. Fučík Florentin Marschjára, némi iróniával imitálták a táncosok a lovaglást, korcsolyázást, úszást, evezést, teniszt, a koldusok táncával szembeállítva az egészségtől duzzadó, kisportolt, jólétben élő fiatalokat. A harmadik tétel a Keresztmetszetek címet viselte, és szatirikus hangvételi volt. A gépiró kisasszony és főnökének - akkori filmekben gyakori - giccses témáját, a plakátözönt és görlytáncosnókultuszt vette célba a koreográfus kritikája.

A Modern Színházi Egyesülés következő rendezvényére készülhetett a Béby a bárban is, de időközben Madzsar Aliznak és Róna Magdának ugyanezre a műsorra kitűzött háború ellenes Korszerű szvitje miatt betiltották az előadást. Ezért a táncjáték saját rendezésben a Fővárosi Operett Színházban került bemutatásra. A szöveget Balázs Béla, a zenét Wilhelm Gross írta. Az összekötő szövegeket Ascher Oszkár adta elő, a zenekart Jemnitz Sándor vezényelte. A szimbólikus történet így szólt: "A bár vendégei között megjelenik a titokzatos Tragikus Anya /Pál Rózsi/, s az egyik asztalon egy csomagot hagy hátra. A Mixer /Sümeqhy László/ s a vendégek legnagyobb ámulatára kiderül, hogy a csomagban egy csecsemő van. A Mixer megsajnálja a kicsit s megitatja. A kisbaba minden ital után egyet nől, gyermek lesz belőle, s gyermekien gondtalan jókedve magával ragadja a közömbös vendégeket és a józan

Mixert. Béby /Augner Tana/ maga a mánor; jókedve minden korty után szilajabb lesz, s a bárt vendégestül tótágaat állítja. Végül, miután a Mixernek elcsavarta a fejét, sorba leboxolja a férfiakat, akik most már meg akarnak szabadulni a mánortól, amely erősebb lett mint ők. De Béby kifog rajtuk."^{32/} A groteszk táncjáték a mondén táncok stilusát idézte és karikírozta. /Hozzá kell tennem, hogy akkoriban a táncsoportnak csak egyetlen férfi tagja volt, a férfiak szerepét kimaszkírozott lányok táncolták./

Ugyanebben az évben még két különös koreográfiai mű született. Az első, a Kinefónia című, Dohnányiné Galafréz Elza ötletére, Kozma József zenéjére készült. A téma a zenei komponenseinek drámai konfliktusán alapult. Ritmus, Kifejezés, Harmónia és Kakofónia harca jelenik meg egy-egy táncosnő megismerésében. Bár a harcból a Ritmus kerül ki győztesen, végül mégis elnyeli a tömeg, és egyenletesen hullámzik a térben a mozgás és a hang, mint a darab elején.^{33/} Ugy gondolom, hogy ez a mű is megalkuvás lehetett Szentpál Olga részéről, hiszen műveinek áttekintésekor ez a kompozíció kiugrik a sorból elvont és spekulatív gondolatmenetével.

A másik különlegesség a humoros hangvételű Kezek tánca volt. Hat táncosnő egy dobogó mögött helyezkedett el, és kezeik Gieseking szellemesen ritmizált négy perces darabjára "ropták" a táncot. /Nem régen hasonló "bábjátékkal" kísérletezett az Állami Bábszínház Társulata./ A számnak mindig kitörő sikere volt. Ugyancsak Gieseking-zenére adták elő A leleplezett tréning órát, amely humoros formában engedett betekintést a táncsoporttagok napi munkájába és tagjainak gyengéit figurázta ki. Ez a koreográfia a kis együttes kollektív munkája volt; nekik is, a közönségnek is jó mulatságot jelentett.

1935-ben a Budapesti Hangversenyzenekar kultúrbérlete keretében pantomim és táncestet rendezett Keleti Márton. Decsey Ernő magyar származású bécsi író szimbólikus Gépember című szövegét Zádor Jenő a Zeneművészeti Főiskola rendkívüli tanára zenésítette meg. Az egyfelvonásos koreográfiát Szentpál Olga tervezte. Szereplői színészek és táncosok voltak.

A darabot 1935 május 1-én mutatták be, és további előadásokra - Misley Anna emlékei szerint - betiltás miatt nem került sor. A diszleteket a közismert festő fotóművész, Angelo készítette.^{34/} A darab tartalma mintha a Fából faragott királyfira emlékeztetne, de alakjai a modern társadalom képviselői. A Hitelező /Lőrinc György/, a Hegedűművész, a Diplomata és a Dúsgazdag meg akarják hódítani a Lányt /Misley Anna, a többi szerepet színészek alakították, a csoporttáncokat a táncsoport adta elő/, de végül a Szegény Feltaláló nyeri el szívet, aki a szerelem segítségével egy olyan gépembert tud szerkeszteni, amely visszahozza a megfutamodott leányt. A mű nagyon vegyes fogadtatásban részesült. Jemnitz Sándor szerint: "Ennek a némajátéknak csupán a címe korszerű"; Az Ujság kritikája szerint "Érdekel, megkap és magával ragad ez a zene még színpad nélkül is". A Budapesti Hírlap "vérszegény és banális" zenéről ír. Jemnitz Sándor koreográfiai szempontból a gépmozgást, és az egyes figurák mozgásban való ábrázolását említi értékelően.

1936-ban koreografálja Szentpál Olga a Magyar halottast. Témáját az Ungarländischer Simplicissimusban 1690-ben közölt ősi halotti torszokásból meríti. A 13 perces tánc zenéjét 16-17. századi magyar táncokból válogatta. A színen egy hosszú fehér abrosszal leterített asztal állt gyertyákkal. A halott fiú egyik barátja megnyújtotta a gyertyákat. Gyászoló asszonyok ülték körül az asztalt. Az Anya siratótánca után, előbb gyertyás táncot, majd szuggesztív halottébresztőt járt a csoport. A tor szokása szerint a halott fiú ruhájába öltöztetett legény /arca fehérre festett volt, mint egy pantomimos álarc/ eltáncolta annak életét és halálát. A mű magyar néptánclépésekből állt. Palasovszky Ödön a Pester Lloydban így írt a látottakról: "Pompás ennek az egész darabnak a kompozíciója, megragadó és fojtogató a zenei motívumok monotóniája, melyet a szüksézü és a lényegre koncentrált formai nyelv az önkívületig fokoz, hol ritmus és ritus egyé válnak."^{35/} 1946-ban a művet felújítva a Madách Színházban adta elő a táncsoport. A mű akkor nem tudott

hatni, mivel Kemény Zsuzsát az Anya és Lőrinc Györgyöt a Fiú szerepében nem pótolták az új szereplők.^{36/}

A Vajda János Társaság "Szegedi est"-je keretében, 1938-ban került sor a Márialányok című tánclegenda bemutatására, amelynek témája egy régi szegedi néphiedelem. Előzőleg Berczeli Károly irt egy Fekete Mária című darabot, amelyet verses dialógusokkal, kóruszámokkal és Milloss Aurél koreográfijával már előadtak /Kocsis Rózsa 1973. 433. l./. Ezen kívül megihlették Szentpál Olgát Buday György e témakörből készített linómetszetei is.

Volly István - Lajtha László buzdításának engedve - vállalta, hogy összeállítja a táncjáték zenéjét dél-alföldi gyűjtéséből. A darabot négy szereplő, két leány /Arany Erzsébet és Merényi Lea/ valamint az életet és halált jelképező két asszony /Kállay Edit és Kemény Zsuzsa/ táncolta. A leányok a szegedi Fekete Mária képhez zarándokolnak, hogy megtudják sorsukat. Imájuk közben egyiküknek a Halálasszony, a másiknak az Életasszony jelenik meg. A koreográfia egyszerűen kombinált és összefűzött magyar leánytánc lépésekből állt, ezúttal stilizációmentes előadási módban. A darab egyik nagy sikere lett a nevezetes "Szegedi Est"-nek. /Szalai Imre 1975./

Szentpál Olga a táncsoport számára alkotott utolsó, nagyobb lélegzetű táncjátéka, az 1942-ben készült Kiűzetés a paradicsomból volt. A zenét Bartók Mikrokozmoszából és indián dallamokból állította össze. Ez a darab már nem kerülhetett nagyobb nyilvánosság elé, csak az iskola termében megtartott sorozatos stúdióelőadásokon mutatták be.^{37/} A 25 perces koreográfiát a bizánci ikonográfia remekei inspirálták. Táncnyelvezete elütött minden eddigi Szentpál-koreográfiától, amennyiben a rendszeren belül akkor érlelődő ún. "ellentétes" mozgásstilust használta föl. Ennek lényege a vállölnök a csipőkkel ellentétes irányú mozgása, tört vonalú, visszafeszített lábfejjel végzett lábmozgás és laza keleties jegyeket hordó törtvonalú karkiséret volt. A puha dinamika különböző színezeteivel előadva ez a stílus jellemezte a Tigris, a Kigyó és Éva mozgását, szaggatott rebbenő

jelleggel a Madarat, könnyedséggel az Őzet, energikus fogalmazásban Ádámot és heroikus tolmácsolásban a három Arkangyalt.

A mű tételeinek sorrendje a következő volt: 1. Éva és az állatok, 2. A megkísértés, 3. A bünbeesés, 4. A kiűzetés.

/A szerepeket részben kettős szereposztásban táncolták: Zsolnay Hédi, Földes Ágnes, Forrai Éva, Pásztor János, Pártos Géza, Szentpál Mária, Arató Éva, Szegedi Zsuzsa, Radó Éva, Merényi Zsuzsa, Merényi Lea, Szentpál Monika és Radnai Éva./

Annak megítélésére, hogy Szentpál Olga legjobb kompozíciói milyen hatásúak lettek volna magas technikai felkészültségű együttes tolmácsolásában, a művek felelevenítésének lehetősége nélkül nem vállalkozhatunk. Az akkori előadások élő tanúi azóta is lelkes látogatói mai modern baletteseményeknek, és ezek láttán emlékeznek egyre gyakrabban a hajdani stúdióelőadásokra, előzményt vélve felfedezni bennük. De a művek elvesztek, és mai koreográfus nem okulhatott belőlük. Leírásukkal csak vázlatos képeket idézhetünk fel a hajdani magyar avantgarde táncművészetről.

Szentpál Olga több mint 150 táncot komponált, s ha ehhez hozzászámítjuk a többszáz etüdöt, a rendszertani mozdulat-skálákat, valamint az 1945 után készült számos néptáncfeldolgozást, nyilvánvaló, hogy személyében tekintélyes alkotói tapasztalat halmozódott fel, s alkotómunkájából szűrhetette le azokat a koreográfiai alaptörvényeket, amelyekre tanárképzős növendékeit, majd táncrendezői szakos főiskolai hallgatóit tanította. Véleménye szerint a kiindulás a mozgás, a tér adta lehetőségek, a zenéből fakadó szükségszerűségek pontos felmérése. Vagyis az idő /tehát a ritmus/, a tér /plasztikai és térformai értelemben/ és a dinamikai variánsoknak a téma szellemében való minél mélyebb feltárása. Ezt követi a feltártakból való válogatás, a legjobb, a legkifejezőbb, legzeneibb megoldások kiszűrése. Külön foglalkozott a szinpadai időmérték kérdésével, a táncmotívumok ismétlésének törvényeivel - különösen azzal a problémával, hogy mikor indokolt és mikor indokolatlan az adott tánci gondolat kifejtődéséhez az ismétlődés. Növendékeit arra tanította, hogy addig, amíg nincs meg

az alapötlet az adott tánc indításához és befejezéséhez, nem lehet hozzáfogni a koreografáláshoz, mert a kezdet és a vég határozza meg a mű belső szerkezetét, a fejlődés vonalát.

Ugy tartják a táncszakmában, hogy koreográfiáit tanítani nem lehet. Valójában arról van szó, hogy tapasztalt koreográfusok ilyen és még sok más alapvető mesterségbeli tapasztalatot adhatnak át leendő koreográfusoknak /természetesen a tehetséget átadni nem lehet/ megfelelő didaktikus elrendezésben. Sajnos, tapasztalatainak ilyen jellegű lefektetését Szentpál Olga is elmulasztotta. Pusztán négyoldalas, kéziratos feljegyzések őrzik egy, a Népművészeti Intézet által 1951-ben megrendelt módszertani kiadvány tervét, amit végül is nem irt meg, mert nem tartottak rá igényt.³⁸

Táncelméleti munkák

Szentpál Olga megjelent tanulmányai és cikkei, valamint ismeretterjesztő előadásai három kutatási területről tanúskodnak:

1. A rendszertan mint a táncoktatás elméleti-analitikai megalapozása.
2. A néptánc gyűjtésének és elemzésének módszere.
3. Régi korok, elsősorban az olasz reneszánsz és a 19. század magyar báli táncainak felkutatása és rekonstruálása.

A rendszertan

Az "új tánc" irányzatokat a 20-as években az ösztönösség és szélsőséges individualizmus jellemezte. Szentpál Olga csakhamar elítélte ezt a tendenciát, művészetpedagógiai és koreográfusi gyakorlata felvetette a tudatosság és tudatosítás igényét, és ez az igény a rendszer felépítésére ösztökélte. A felvetődött problémákra csak a gyakorlatban

ellenőrzött tudományos kutatás adhatott választ. Nagy segítséget jelentett számára ebben a munkában férje, Rabinovszky Márius, aki nagy kultúrával, kutatási tapasztalatokkal és módszerrel rendelkező művészettörténész volt. Az ő érdeme a rendszertan tételes, egzakt megfogalmazása. Szentpál Olga az elméleti munkában szerette a munkaközösségi formát így a rendszertani kísérletekben, a közös gondolkodásban feladatot kapott Ortutayné Kemény Zsuzsa, Lőrincz György, majd Szentpál Mária és más növendékek is.

A rendszertan első megfogalmazása 1927-ben készült el, és 1928-ban jelent meg könyvalakban /Tánc, a mozgásművészet könyve/. Az elmélet további megmunkálásának állomásait jelzik a tanerőképzősök részére készített tanjegyzetek 1933-ból, 1935-ből és végül 1941-ből.³⁹ Jelen munkám keretei nem adnak lehetőséget arra, hogy összehasonlítónan ismertessem a rendszertan fejlődését, pusztán arra szorítkozhatom, hogy az utolsó megfogalmazást vázlatosan ismertessem.

"Rendszerünk - meggyőződésünk szerint - meglehetősen hézagmentes logikai egész. Mégsem elsődlegesen elméleti megfontoláson alapul, hanem mindig a gyakorlat volt az, amely az elméleti munka menetét előírta. Mindig a gyakorlat haladt túl az elmélet keretein és készítette a rendszert, hogy a tapasztalat eredményeihez igazodjék. A tapasztalat pedig egyfelől a művészi stílusakarát, másfelől a művészetpedagógiai eredmények tényezőin nyugszik." /Rendszertani jegyzet bevezetőjéből 1941/.

A rendszertan négy főrészből áll: Formatan, amely a művészi mozgás szerkezetével, a funkciótan, amely a mozgás lefolyásával foglalkozik, e kettő szervesen kiegészíti egymást. A formatani tanulmányok vezetnek el a kompozíciótanhoz, míg a funkciótan a kifejezéstan alapja, amely a táncművészeti előadás magasabb problémáit öleli fel.

Az I. fejezet, a formatan foglalkozik a mozgás, illetve mozdulatlanág /helyzet/ legkisebb egységével, amit a rendszer fázisnak nevez. A fázist tovább analizálva meghatározza elemeit: az indulást, fejlődést, érkezést. A művészi mozgás

legkisebb kifejező egységeként jelöli meg a motivumot, amely több fázisból áll, és ismerteti a motivumkombinációt. A motivumkombináción belül megkülönbözteti az egyes motivumokat funkciójuk szerint, úgymint: bevezetőmotivum, mellékmotivum, átvezető motivum és befejező motivum.

A rendszertan formatanáknak megalkotásában Szentpál Olga támaszkodhatott zeneelméleti és zeneesztétikai tudására, de nem mulasztotta el, hogy a tánc gyakorlatában lépésről lépésre ellenőrizze a zenétől kölcsönzött fogalmak helytállóságát a táncművészet vonatkozásában.

A rendszertan II. fejezete, a Funkciótan első izben fogalmazza meg a maga teljességében a táncművészet gyakorlásához szükséges fizikai és pszichikai kvalitásokat. Utóbbiaknál külön súlvt fektet a hirtelen és folyamatos mozgás beidegzésére, amely a mozgástanítás egyik sarkalatos didaktikai problémájához vezet el. A továbbiakban részletes kifejtését találjuk az idő, tér és erő tényezőknak, amelyek a táncmozgás meghatározói. A huszas években a tér analízisében Lábán Rudolf eljutott a táncjelírás megalkotásakor az alapvető törvényekig /Lisa Ullmann: 1959-60/, erről a munkáról azonban Szentpál Olga lényegesen később, 1940-ben szerzett tudomást; ekkor derült ki, hogy okfejtése más kutató párhuzamos munkájában igazolást nyert. A plasztika felöleli a test és térérzék, a test természetes plasztikájának definiálását, az irányok differenciálását, a testrészek mozgásának, kilengésének lehetőségeit. Az erő kérdésével a dinamika foglalkozik. Itt a szerzők hangsúlyozzák, hogy míg a zenében ezen az erős és halk hangzás viszonylatait értik, a táncban az erő kifejtés fiziológiai lefolyása a meghatározó, melyhez az izomkontrakció és relaxáció elemzésén keresztül lehet eljutni. "Ez az izomfunkció /a rostok összehúzása és elengedése/, valamint az ezt előfeltételező idegmunka, roppant bonyolult, gazdag mechanizmus, nemcsak fiziológiai vonatkozásban, de művészi szempontból is. A probléma annyira művészi, hogy lelki előfeltételek és a fiziológiai folyamatok legszorosabban egybefonódnak, egymástól alig elválaszthatók." /Rendszertan 1941. 15-16 l./

Idézetem természetesen tükrözi a természettudomány akkori állását - ennek ellenére tanúskodik amellett, hogy Martha Graham, a német mozgásművészet teoretikusai, és Szentpál Olga egymástól függetlenül, de hasonló úton jártak. A dinamika fejezet az erőviszonyok és erőfokok rendszerezésével fejeződik be.

Az idő kérdésével a ritmika foglalkozik, amely a táncpedagógus számára legfontosabb zeneelméleti fogalmak tisztázását célozza és kifejti a tánc és zene ritmusának egymáshoz való viszonyát.

A rendszertan következő fejezetei, Főfunkciók címmel, tulajdonképpen mozgásstílusokat különítenek el egymástól aszerint, hogy az adott mozgásban mimódon, milyen szerves szimultán és szukcesszív kapcsolatban érvényesülnek a ritmikai, plasztikai és dinamikai funkciók. Először itt találkozzunk e funkciók által meghatározott "jelleg" kifejezésével. Az 1941-es rendszertani verzióban ismertették a szerzők az emelt, áramló, ellentétes és egyenletes főfunkciókat. Ezek a taglalások első kísérletei a táncnyelvek csoportosítására, plasztikai, dinamikai és ritmikai sajátosságai szerint. Sajnos, ennek az elméleti elgondolásnak végső kimunkálásába, gyakorlati igazolásába, valamint tánc történeti és etnográfiai oldalról való megvilágításába beleszólt a történelem. 1944 márciusában az ellentétes funkció gyakorlati kidolgozásánál abbamaradt a rendszertani munka.

Mai fogalmaink szerint a főfunkciók kutatása a mozgásstílus meghatározó nyomkeresés érdekes állomása volt, mely Szentpál Olga saját mozgásvilágára hiánytalanul érvényesíthető. A munka ott szakadt félbe, ahol az elemző munka további területekre, elsősorban a néptánc irányába bővült volna. Így tehát nem véletlen, hogy Szentpál Olga elemző munkája később a néptánc kutatásban folytatódott. Rendszerező elmélete képezi a mozdulatelemzés diszciplinájának alapját is, amelyet Sz. Szentpál Mária a szöveges leírás és a táncjelírás tanulásához tankönyv formájában fektetett le. /Szentpál Mária, 1964./

E tisztázott fogalmak segítségével alakult ki szöveges táncleírási módszerünk az Állami Balett Intézet metodikai jegyzeteiben és a különböző néptánckiadványokban.

A rendszertani munka eredménye mai gyakorlatunk szerves részévé vált és így maradandó táncelméleti értéket képvisel.

Néptánckutatás és elemzés

A magyar néptánc iránti érdeklődést Bartók Béla munkássága keltette fel Szentpál Olgában. Muzsikáját, népdalgyűjtéseit már 1922-től rendszeresen használta a tanításnál és koreográfiáihoz eleinte a hiteles magyar néptánc igénye nélkül.⁴⁰ Amikor 1933-ban a Szegedi Szabadtéri Játékok alkalmával személyes kapcsolatba került a Szegedi Fiatalok csoportjával és a helyi folklórral, figyelme a népzene túl a néptánc felé fordult. Ettől kezdve minden alkalmat megragadott a néptánc megismerésére, szenvedélyes látogatója volt a Gyöngyösbokréta előadásainak, a Csupajátéknak és Szabó Iván Pártos Géza és Pásztor János⁴¹ néptáncismereteit és baráti segítőkézségét is igénybe vette, hogy magyar hangvételi műveinek mozgásanyagát kialakíthassa. Nem tudományos igényű érdeklődésről volt ekkor szó, mint ahogy lázas jegyzetelése a prágai VIT-en sem hozott tudományos eredményt. Minden néptánc elementáris hatással volt rá.

Ezzel kapcsolatosan egy személyes élményem kívánczik ide: A néptánc előadásokra szeretett magával vinni valakit növendékei közül, lehetőleg jól jegyzetelőt. Prágában rám esett a választás, mivel táncolni is tudtam. Ő is jegyzetelni készült, ölében tartotta az előre megvonalmazott papirokat, de egyhamar, az első görög koló legelején, ráfeledkezve a színpadi látványra, átcsúsztatva hozzám papírjait és izgatottan odavetette: "Ird, én nézem." - "a ritmust vállalom" - tette hozzá később nagylelkűen, amikor kétségbeesett arcomat látta.

A művész reagálása volt ez a látványra, és kezdeti gyűjtőútjaira is ez a megközelítés volt a jellemző. Bartók példája azonban megkívánta a pontos rögzítést, a tánc körülményeinek ismeretét ezért lépésről lépésre küzdött meg a

tudományosságért. Élete utolsó évtizedében megjelent tanulmányai tanúskodnak a megtett útról. Mégis - mindvégig a kíváncsi művészgyűjtő maradt. Mint ilyen, csalahatatlantul érzékelte az egyes táncok lényegét. Ennek a lényeginek, egyedinek és megismételhetetlenek a rögzítése és definiálása izgatta, ezért vizsgálódásaitól az előadásmód komponenseinek megragadását remélte. Ehhez a rendszertan, mint mozgáselemzési módszer, adott volt: a soronkövetkező feladatot a gyűjtőmunka jelentette. Bekapcsolódott a Néptudományi Intézet gyűjtő munkaközösségébe⁴² és annak támogatásával gyűjtött 1948-1949-ben székely táncokat Hidason, Kétyen, Kisdorogon, Majoson, Bátaszéken; Sióagárdon, Tardon, Szentistvánon és Mezőkövesden pedig magyar néptáncokat jegyzett fel. 1951-ben Kisterenyén és Galgamácsán járt, majd 1952-ben ismételten Sióagárdon. A munkaközösség egyik célkitűzése volt a gyűjtött táncok elemzése és összehasonlítása. Rendszertanának kategóriáiból kiindulva, Szentpál Olga 1949-ben készült el egy összehasonlító elemzésre alkalmas adatfeldolgozó lappal, melynek a zenei és etnográfiai adatokra kiterjesztett változatát az 1951 nyarán megrendezett hathetes szemináriumon vetette alá a gyakorlat próbájának. A szeminárium, mint azt a róla szóló jelentésből megtudjuk, a forma és tartalom összefüggéseinek feltárására is vállalkozott.⁴³

Az 1952-ben lezajlott un. jellegvita során a néptánc-elemzés is vitatottá vált.⁴⁴

Szentpál Olga a nyugdíjazását követő években elmélyítette és aprólékosan kidolgozta elemző módszerét, amely az Acta Ethnograficaban /Versuch einer Formanalyse der Ungarischen Volkstänze/ címen 1960-ban jelent meg. A mű bevezetőjében így szól az elemző és összehasonlító munka céljáról:

"Csak így lehet majd a magyar néptáncokat egymással és más népek táncaival leglényegesebb szerkezeti és formai saját-ságaik szempontjából összehasonlítani, az összehasonlítás eredményeképpen a magyar néptáncagyomány különböző rétegeit egymástól elválasztani és megállapítani, mennyiben rokonok a környező népek táncaival." Munkájában a 300 tánc elemzése

alapján kialakult módszerét ismerteti, és azt két táncos szemlélteti, majd 36 leánykarikázó összehasonlítását mutatja be. A bukovinai székelyek között gyűjtött és 1949-ben elemző módszerével feldolgozott anyaga mindmáig nem jelent meg /kézirata Sz. O. hagyatékában/, de közreadott táncelemző munkái - így hiányosan is - értékes hozzájárulások a magyar néptánc kutatás nemzetközileg is elismert eredményeihez.

Társastánc kutatás

A reneszánsz táncokra Szentpál Olga figyelmét Gombosi Ottó, a kiváló zenetudós hívta fel, aki 1925 és 1936 között, a táncrekonstrukció szempontjából több megbízható művet publikált.^{45/} Ugyancsak ő volt Szentpál Olga segítségére az olasz nyelvű táncleírások megfejtésében és a tempók értelmezésében.

Domenico da Piacenza 1450 körül lejegyzett három tánca: a Sobria, a Rotibolo gioioso és a Patienza elnevezésű táncok, valamint Fabrizio Caroso 1580 körüli Alta Vittoria táncszvitjét fejtették meg együtt, majd 1936-ban a táncsoport mutatta be őket előbb studió előadáson, majd a Belvárosi Színházban. A következő munka francia basse-danse-ok rekonstrukciója volt. Mivel azonban ezek a táncok nem hatottak olyan inspirálóan, mint az olasz táncok felfedezése, a La Magdalena című táncot kivéve, Szentpál Olga egy ideig nem tért vissza ehhez a témához.

A társastáncok felkutatása és rekonstrukciója 1950/51-ben került újra a táncelméleti munka homlokterébe, amikor is az Állami Balett Intézet megbízásából létre kellett hoznia egy hat tanévre terjedő programot a történelmi társastáncok tanítására. Alapul a leningrádi balettiskola N.P. Ivanovszkij által feldolgozott táncai szolgáltak, magyar társasági táncok azonban hiányoztak. Szentpál Olga az intézeti tanárokból álló munkaközösség élén^{46/} lázas keresésbe fogott. Vezetésével a talált források alapján rekonstrukciós és stílus-meghatározó munka folyt. Az izgalmas problémát itt a reformkor táncainak előadási módja jelentette, ezekről le kellett hántani azokat

a sallangokat, amelyeket a hamis nacionalizmus által sugallt táncmesteri gyakorlat egy évszázad alatt rájuk aggatott. A tananyagba végül is Szentpál Olga lejegyzésében a Magyar kettős, a Magyar füzértánc és a Körmagyar került. Ez a feladat vezette őt el a csárdás kutatásához. A csárdásról szóló tanulmányt /1954/ a Népművészeti Intézet által kezdeményezett tánc történeti kutatások első eredményeként bocsájtotta útjára. Munkájában kísérletet tesz a 19. század első felében táncolt csárdásformák felidézésére.

A Balett Intézet munkaközössége ezután reneszánsz táncokkal foglalkozott, mintegy a Gombosi Ottóval hajdan megkezdett munka folytatásaképpen. A gagliarda rekonstruálása azonban alapos kutatás és elemzés híján zátonyra futott, muzsikussal konzultálva sem derült fény az Arbeau által leírt lépések pontos ritmusára. Szentpál Olgát a tudós kíváncsisága valósággal belehajszolta az újabb elemzésbe, amellyel a kérdéses problémákat meg is oldotta. Munkája Arbeau francia gagliardéjának formai analizise címmel jelent meg a Tánc tudományi tanulmányok 1963-64-es kötetében.

Szentpál Olga társastáncait, a táncok stiláris jellemzését és szöveges leírását az Állami Balett Intézet módszertani jegyzetei őrzik.

✱

Szentpál Olgát a táncművészet szolgálatában végzett sokoldalú munkásságáért 1957-ben, 62 éves korában nyugdíjaztatása alkalmával, az Érdemes művész címmel tüntették ki.

✱

Befejezés helyett álljon itt egy rá jellemző gondolat A mozgásművészet útja című, 1935-ben írt cikkéből:

"Ezúttal megelégszem azzal, ha különösen a fiatal nemzedékeknek útmutatással szolgálhattam, s ha a művészet iránt fogékony közönséggel sikerült megértetnem, mily magas igényű

a beláthatatlan lehetőségeket rejtő művészet a mozgás, a tánc művészete. Húsz év előtt megmosolyogtak, tizenöt év előtt felfigyeltek ránk. Talán már meg is értenek. S ha nem, úgy újabb tizenöt vagy húsz év múltán bizonyára. Egy emberi élet rövid szakasz ugyan, de a művészet - hiszem s tudom - a művészet örök."

Szentpál Olga művészetpedagógiai munkásságának adatai

- 1917 - 1919. Budapesti Dalcroze Tanfolyamok tanára.
1919. Iskolájának megnyitása bérelt helyiségben.
- 1919-- 1931. A Nemzeti Zenede dalcroze-ritmika tanára.
1924. A tanerőképzés megindítása a Szentpál iskolában.
Működött 1946-ig.
1925. A Szentpál Táncsoport megalakítása. Működött 1947-ig.
- 1924 - 1935. A Színművészeti Akadémia tanára.
1927. Saját iskolaépület megnyitása. Működött 1947-ig.
- 1931 - 1943. Nyári tanfolyamok vezetése Lepencén.
- 1942 - 1944. Táncművészeti Kollégium vezetése a Vajda János Társaságban.
- 1945 - 1952. A Színművészeti Főiskola táncrendező szakának vezetője, a színésztanszak tanára.
- 1947 - 1948. A Tánc és Kórusművészeti kollégium tanára.
- 1947-- 1949. A Testnevelési Főiskola táncnevelési tanszékének vezetője és tanára.
- 1950 - 1957. Az Állami Balett Intézetben történelmi társastánc tanára.
- 1952 - 1968. A Zeneművészeti Főiskola énekfőtan szakának tanára.
- 1950 - 1964. A Népművelési Intézet b.ö. tanfolyamain ad elő.
- 1963 - 1967. A Miskolci Egressi Zeneiskola Dalcroze-tanfolyamait vezeti.

Szentpál Olga koreográfiáinak jegyzéke⁴⁷

1920. Mendelssohn: Oberon és Titánia. Rend.: Hevesi S.,
vez.: Dohmányi. Bem.: IV. 24. Nemzeti Színház
Dalcroze bemutató. MOVE sportciklus keretében. X. 25.
Vigadó.
1921. J. S. Bach: G-moll polonaise; Fuchs: Rigodon; Förster:
Sarabande; Gluck: Fúriatánc; Fusch: Echo; zong.:
Jemnitz S., jelm.: Jaschik Ámos; Bem.: III. 31.
Vigadó.
1922. Dalcroze: Kánon női hangokra; Dalcroze: Vidám esti
dal;
Dalcroze: Esquise ritmique; Gúnydal[✕]; Labdajáték[✕];
Valse[✕]; Munkafriz[✕];
Bartók B.: Gyermekeknek ciklusból: Játékos etüdök.
Teleman: Barokk szvit. Bem.: II. 4. Zeneakadémia.
1923. Bartók B.: Sírató; Jemnitz S.: Pegyvertánc, zene
nélkül: Vágy.
Bartók B.: Medvetánc; Rachmaninov: Melódia.
Bem.: Sz. O. szóloéestje. Zong.: Kósa Gy. Jelm.:
Jaschik Á.. Bem.: II. 25. Vigadó
1924. Bartók B.: Allegro barbaro /Barbár tánc címen is/,
Jemnitz S.: Koráll; Elemek[✕]. Zong.: Jemnitz S.
Bem.: V. 3. Reneszansz Színház
1925. Donáth S.: Szulamit daljáték táncai. Bem.: II.
Blaha Lujza Színház.
1926. Jemnitz S.: Tenger mélyén; Szkrjabin: Szüreti tánc
/Bacchás-tánc címen is/, J. S. Bach: Manna/
szvit: Mannaszedés, Bolyongás, Áldás, Könyörgés/.
Bem.: III. 14. Reneszansz Színház.
Lehár: Paganini operettjének Boszorkány tánc. Bem.:
Városi Színház.
1927. Molière-Kern Aurél: A szerelem mint orvos tánc
Rend.: Hevesi S. Bem.: I. 13. Nemzeti Színház.
Sophoklés: Antigone tánc. Rend.: Hevesi S.
Bem.: X. Nemzeti Színház.

- Goethe-Lavotta-Gluck-Bossi: Faust táncbetétek.
 Rend.: Hevesi S. Bem.: V. 29. Nemzeti Színház.
- Poldini: Vadrózsa, A vasorrú bába, Hamupipóke c. mesejátékok táncai. Bem.: X. Fővárosi Operett.
- E. Nilson-Hugo von Hofmansthal: Akárki misztériumjáték mozdulatkórusai. Felújítás: 1934. Városi Színház.
- Gorelli: Szvit, Bartók: Magyar szvit, Bem.: V. 26. Vizsgaelőadás.
- Madách-Berlioz: Az ember tragédiája táncai. Rend.: Hevesi S., Nemzeti Színház.
1928. Shakespeare-Mendelssohn: Szentivánéji álom táncai. Rend.: Hevesi S. Bem.: Nemzeti Színház.
- Strauss: Hétfátyoltánc Walter Rózsi számára. Bem.: Operaház.
- An-ski: Dybuk[☒] táncai. Bem.: II. 10. Blaha Lujza Színház.
- Poulenc-Debussy-Prokofjev-Szkrjabin: Az évszakok. Bem.: V. 20. Rádiusz filmszínház. Vizsgaelőadás.
- Liszt F.: Polonaise. Bem.: 1928. VIII. 20. Szt. István ünnepeken.
1929. Shakespeare: Rómeó és Júlia táncai[☒]. Rend.: Hont F. Bem.: Magyar Színház.
- Szkrjabin: Holdleányok; Corelli: Haláltánc; Debussy: Tavas[☒];
 Greccsanyinov: A nagy szerelem /balettparódia/;
 Prokofjev: Marche; Arany maszkok /zene nélkül/;
 Rameau-Couperin: Háromszög; Dob és gong /zene nélkül/.
 Bem.: IV. 14. Rádiusz filmszínház.
- Mendelssohn: Erdei hangulat; J. S. Bach: Táncszvit /7 tételben/; Vanitatum Vanitas[☒]; Tamburo[☒];
 Chopin: Nocturne; Bem.: V. 30. Vigadó. Vizsgaelőadás.
 Prokofjev-Dohnányi-Bethlen Margit: Összeforrt lelkek. Bem.: VI. 30. Karátsony palota.
- Weiner L.: Csongor és Tünde. Rend.: Márkus L. Társzkoreográfusok: Dienes Valéria, Madzsar Aliz. Bem.: VIII. 18. Margitszigeti Szabadtéri Színpad.

1930. Bartók B.: Indulatok tánca; Játékok tánca[✠]; Fiatalok tánca[✠]; Rémület[✠]; Káriai áldozati tánc[✠]; magyar népdalokra: Május tánc /később, Pinküsdölő, Zöldágjárás címen is/. Bem.: III. 23. Fővárosi Operett.
- Bartók B.: Júlia szép leány. Bem.: XII. 17. Színművészeti Főiskola. Vizsgaelőadás.
1931. Musszorgszkij: Dávid szvit. Bem.: 1932. IV. 10. Fővárosi Operett Színház.
- Zsonglőrök[✠], Lendület[✠], Bem.: X. 20. Országos Filmegyesület műsora.
1932. Kozma J.-Dohnányiné: Kinefónia. Jelm.: Jaschik Á.
- W. Grosz-Balázs Béla: Béby a bárban. Jelm.:
Bortnyik S. vez.: Jemnitz S. Bem.: IV. 10.
Fővárosi Operett Színház.
- Népsz: Egyszer egy királyfi. Bem. V. 28. Színművészeti Főiskola. Vizsgaelőadás.
- Gong szólóra: Százkarú. Bem.: VI. 5. Vigadó.
Vizsgaelőadás.
- Nagyvárosi szimfónia /szvit: 1. Csajkovszkij: Koldus tánc; 2. Fucik: Sportok tánca; 3. Keresztmetszetek[✠];/
Bem.: X. 16. Kamara Színház.
1933. Corelli: Szvit 5 tételben. Bem.: II. Orion mozi.
- Giesecking: Kezek tánca. Bem.: V. 10. Pécs. Nemzeti Színház.
- Madách-Dolmányi, Saint-Saens, Berlioz: Az ember tragédiája táncai. Rend.: Hont F.
- Kacsóh Pongrácz: János vitéz táncai. Bem.: VIII. Szegedi Szabadtéri színpad.
1934. Prokofjev és hindu dallamok: Ünnepi táncok /szvit: Botos tánc, Lassú kendős, gyors kendős/. Bem.: V. 2. Békéscsaba.
- Madách: Az ember tragédiája táncai[✠]. Rend.: Bánffy.
Bem.: VI. 4. Szegedi Szabadtéri színpad.
- Nicolai: Windsori vig nők táncai. Rend.: Keleti M.
Bem.: XII. 1. Városi Színház.

- Verdi: Traviata táncai. Rend.: Keleti M. Bem.:
XII. 1. Városi Színház.
- J. Strauss: Bécsi tavasz. /ill. Kék Duna keringő/.
Bem.: XII. 11. Városi Színház.
- Gounod: Faust Valpurgis éj. Bem.: XII. 31.
Szilveszteri koncerten, előzően sorozatban az
opera betétjeként.
1935. Zádor Jenő-Decsey Ernő: A gépember. Rend. Keleti M.
Diszl.: Angelo. Bem.: V. 1. Városi Színház
- Giesecking: Leleplezett tréningóra. Bem.: VI. 4.
Vigadó. Vizsgaelőadás.
- 16-17. sz. magyar táncz: Váráblakok alatt, olasz
reneszánsz, z: Rotibolo gioioso; Alta Vittoria;
Bem.: IV. 18. Szentpál iskola studio előadás.
- 16-17. sz. magyar táncz: Magyar halottas. Zong.:
Veszprémi L. Bem.: IX. 20. Belvárosi Színház
- Shakespeare: A velencei kalmár táncai. Rend.: Bárdos
A. Bem.: X. 2. Művész Színház
1937. Polgár Tibor: Csongor és Tünde táncai. Rend.:
Németh A. Bem.: II. 5. Nemzeti Színház
- Sik S.: A mennyei dal, misztérium játék. Áldozati
tánc. Rend.: Hevesi S. Bem.: III. 23. Zeneakadémia.
Szegedi est.
- Corelli-Prokofjev: Örök ellentétek /szvit: 1. Ünnepek
Hétköznapiak; 2. Megkötöttség-Szabadság; 3. Reggel-
Este; 4. Fehér-Fekete; 5. Fiatalok-Öregek;
6. Udvari tánc-stepp/. Bem.: V. 31. Vigadó.
Vizsgaelőadás.
- Madách: Az ember tragédiája táncai és kórusmozg.
Rend.: Hont F. Bem.: VIII. Szegedi Szabadtéri
Szinpad.
1938. Bartók B.: Paraszt táncszvit. Bem.: V. 27.
Tavaszi tárlat kamara bem. Szentpál iskola.
1939. Prokofjev-Pedron-Pierné-Jemnitz-Niemann: Tenger
/szvit: 1. Csend a tengeren; 2. Halak;
3. Esőcseppek; 4. Tenger mélye; 5. Tritonok;
6. Szél/. Bem.: VI. 5. Vigadó. Vizsgaelőadás.

- Kanász nóták: Kanásztánc /Botugrós címen is/.
Bem.: VI. 5. Vigadó.
1940. Scharlatti-Händel-Ph. E. Bach-Couperin: Örök kör.
/4 képben: 1. Ősz; 2. Alvilág /Tél/; 3. Tavasz;
4. Örök kör/. Zong.: Veszprémi L. Jelm.: Szlovák Gy.
Bem.: VI. 2. Magyar Színház. Vizsgaelőadás.
1941. Bartók-Barton-Franck-Millet-Prokofjev-Ravel: Roger és Angelica /lovagtörténet 5 képben/.
Társkoreográfus: Lőrinc Gy. Jelm.: Szlovák Gy.
Zong.: Veszprémi L. Bem.: VI. 8. Magyar Színház.
Vizsgaelőadás.
1942. Bartók-Indián dallamok: Kiűzetés a paradicsomból.
/4 képben: 1. Éva és az állatok; 2. A megkísértés;
3. Bünbeesés; 4. Kiűzetés/. Bem.: II. 25.
Szentpál iskola. Studiőelőadás.
1945. Bach: Az anya. Népdalok: Patakon innen, patakon túl.
Bem.: VI. 10. Magyar Színház.
Bartók: Mikrokozmosz. Bem.: VIII. 20. Ujpesti
szabadtéri színpad.
1946. Nazim Hikmet: A csendhárító táncai. Rend.: Both B.
Bem.: II. 18. Magyar Színház.
Ariadne Naxoson[☞]. Bem.: II. 18. Madách Kamara
Színház.

Gyermekek számára koreografált táncjátékok

/A [☞]-al jelöltek különböző zeneszerzőtől válogatott
és összeállított zenére készültek./

1923. Pali bácsi[☞]. Szöveg: Beke M.
1925. Értől a tengerig[☞].
1928. Kis gazdasszony[☞].
1929. Greccsaninov-Csajkovszkij: A királykisasszony
ballába. Szöveg: Beke M.

1930. Bach: A vig muzsikások.
Egy nap táncországban[☒].
Gaz Géza[☒]. Szöveg: Rabinovszky M.
1931. Csimpánz Samú. Szöveg: Beke M.
1932. Népzene: Egyszer egy királyfi.
Bartók B.: Vakáció.
1933. J. S. Bach: Búcsú szeretett bátyánktól. Szöveg:
Rabinovszky M.
1934. Népzene: Gyöngyöm, gyöngyöm, gyöngyvirág.
1937. Putri Péter[☒]. Szöveg: Rabinovszky M.
1939. Bartók és népzene: Furfangos Jankó. Szöveg:
Rabinovszky M.
1940. Greccsaninov-Mozart: Erdei képeskönyv.
Vágycipő[☒].
1941. Furulyás Ferkó.[☒] Szöveg: Rabinovszky M.

Megjegyzés: Valamennyi táncjáték az évvégi vizsgálódásokra készült, némelyik több felújítást ért meg. A verses összekötő szövegek a pantomim elemek elkerülését szolgálták; fennmaradtak Szentpál Olga hagyatékában.

Táncelméleti munkák

1920. Jaques-Dalcroze táncművészete. Cikk, Auróra.
1920. 7. szám.
- 1922-1944: Rendszertan kidolgozása és lefektetése.
Tanjegyzetek 1935, 1941, tanerőképző hallgatóknak. Szentpál Olga hagyaték. Vajda János trs. kollégiumának 1942.
Kinetogrammok Sz. O. hagyatékában.
1926. Táncoljunk-e? Cikk. Ujság. 1926. november 27.
Ut a mozgásművészetéhez. Cikk. A Tánc. 1926. 2. sz.
1927. Mozgásművészet, a táncművészet könyve. Cikk.
Nyugat, 1927. 105. l.

1928. Tánc, a mozgásművészet könyve. Társ szerző:
Rabinovszky M. Ált. Nyomda, Könyv és Lapkiadó Rt.
Bp.
1929. Mozdulatművészet. Gimszó Schöpflin Aladár Színházi
lexikon.
- 1930-1935. Olasz reneszánsz táncok rekonstrukciója Gombosi
Ottóval. Jegyzetek Sz. O. hagyatékban.
1935. Balet és mozgásművészet. Cikk. Mozdulatkultúra,
2. évfolyam, 1. szám.
A mozgásművészet útja. Külön lenyomat 20 éves
pedagógiai pályafutásának évfordulójára.
Sz. O. hagyaték.
1937. Szemléltetett mozgásrendszer előadás a Tánc tanítók
Továbbképző tanfolyamán. /Tudósít: Tánc tanítók
Lapja, 1937. V./
1943. A táncművészet szociális problémái. Előadás a
Vajda János társaságban.
1945. Jaques Dalcroze-ről. Előadás zenetanulóknak.
Sz. O. hagyaték.
1946. A mozgásművészet ma. Előadás a Dolgozó Nők
Klubjában. Sz. O. hagyaték.
1947. Külföldi néptáncok gyűjtése. Sz. O. hagyaték és
Merényi Zsuzsa tulajdonában.
- 1948-1949. Gyűjtés: Hidas, Kéty, Kisdorog, Majos, Sióagárd,
Bátaszék, Tard, Szentistván, Mezőkövesd,
Jegyzőkönyvek. Tudományos Akadémia népzenei
csoportja.
1948. Tánc. Előadás a III. Demokratikus Sportorvosi
tanfolyamon. Vázlat. Sz. O. hagyaték.
1949. A tánc tanulás kisiskolája. Társ szerzők: László
Bencsik Sándor, Rábai Miklós. Táncoló Nép.
1949. IX.
1949. A bukovinai székely táncok elemző vizsgálata.
Kéziratban. Sz. O. hagyaték.

- 1950-1956. Magyar báli táncok rekonstrukciója. ÁBI. tanjegyzetek. III., IV., VI. évfolyam.
1951. Táncosok olvasókönyve. Irodalmi szemelvény válogatás. Munkatársak: Böröcz József, Juhász Mária, Létai Dezső, Ligeti Mária. Sokszorosítás a főiskola hallgatói számára. Sz. O. hagyaték.
- Gyűjtők szemináriuma. Néptánc elemzőlapok kísérletezése. Adatközlő, elemzőlapok, jelentés és jegyzőkönyvek. Sz. O. hagyaték.
- Gyűjtőút Kisterenyén és Galgamácsán.
- A mozgásművészetről. Előadás a Művészeti Szövetségek Házában. VI. 18. Szöveg Sz. O. hagyaték.
1952. Gyűjtőút Sióágárdon.
- Völgysegi táncok. Művelt Nép Kiadó.
1953. A magyar társastánc története. Előadásvázlat a TIT számára. Sz. O. hagyaték.
- Sióágárdi táncok. Néptáncosok kiskönyvtára IV. kötet. Művelt Nép Kiadó.
1954. A csárdás. Zenemű Kiadó.
1956. Keringő és polka a 19. században. Táncművészeti Értesítő 1. sz. Társszerzők: Farkas Edit és Ligeti Mária.
- 1960-1961. A magyar néptánc formai elemzése. Acta Ethnographica. Német nyelven. 1960, magyarul 1961.
1960. Martin György szakdolgozatának bírálata. Sz. O. hagyaték.
1961. Martin György és Pesovár Ernő néptáncelemző munkájának szakbírálata. Sz. O. hagyaték.
1962. 400 év társastáncjai. Előadás TIT. Kossuth Klubban. Szöveg Sz. O. hagyaték.
1963. Arbeau francia gagliarde-jainak formai elemzése. Tánctudományi Tanulmányok 1963/64. kötet.

1964. A néptánc és zenéje. Cikk. Táncművészeti Értesítő.
1964. 1. szám.
1965. Emile Jaque-Dalcroze. Cikk. Muzsika 1965. VIII.

Jegyzetek

1/ Az eltérő megközelítést az új táncirányzat különböző elnevezése is tükrözte: Dienes Valéria mozdulatművészetnek, Madzsar Aliz női testkultúrának, Szentpál Olga mozgásművészetnek nevezte irányzatát.

2/ A Tánc. Megjelent 1926-1933-ig. Szerkesztette Tarkövény István. Anna Pavlova nyilatkozatát a folyóirat II. évfolyamának 3. száma közölte.

3/ Ferand Ernő ill. Ernest magyar származású amerikai zenetudós született 1887. 1912 és 1920 között zenekritikus és zenetanár volt Budapesten, majd 1920-tól a helleraui iskola tanára és igazgatója lett. 1939 óta Amerikában él.

4/ Rabinovszky Máriusz /1895-1953/ művészettörténész, 1944-ig mint újságíró működött. A felszabadulás után a Képzőművészeti Főiskola tanára lett. 1920 és 1946 között számos tánccikket, tanulmányt és kritikát írt.

5/ 1927 és 1936 között dolgozott Hevesi Sándorral, Hont Ferencsel, Márkus Lászlóval, Bárdos Arthurral, Németh Antallal.

6/ Az épület megnyitása alkalmából az Ujság 1927. X. 30.-i száma interjút közölt, amelyben Szentpál Olga állást foglal a tömeges testkultúra mellett, és bírálja a sportot, amelynek eltúlzott versenyjellege miatt a tömeg a passzív néző szerepét tölti be.

7/ A Magyar Irodalmi és Művészeti Kongresszusnak, amely 1928. X. 28-31-ig a Székesfehérvári Vigadóban ülésezett - mozdulatművész szakosztálya is működött. A résztvevők névsorából kitűnik, hogy a szakosztálynak 122 női és 9 férfi tagja volt.

8/ A Budapesti Közlöny 1928. VII. 4.-i száma közölte a 252098/1928. B.M. rendeletet.

9/ A módosítást a 248711/1929. B.M. rendelet tartalmazta "A Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyam szervezetének újabb megállapítása" címmel.

10/ A Mozdulatkultura Egyesület 1947-ig működött. Feloszlását hivatalosan az 1949. IV. 25.-i rendkívüli közgyűlés mondta ki. Szentpál Olga a felszabadulást követően nem vett részt az egyesület összejövetelein. Levelet juttatott el az elnökségnek, amelyben kilépését azzal indokolja, hogy a szervezet nem a mozdulatkultura mozgalom fejlesztésén, hanem tagjainak érdekképviseletén munkálkodik. Az egyesület iratait Kállai Lilly bocsájtotta a Magyar Táncművészek Szövetsége rendelkezésére. /TA 974-979/.

11/ Tánckoncerteket adtak az alábbi jelentős vendégművészek: Isadora Duncan /1904/, a helleraui Dalcroze iskola növendékei /1912, 1924, 1930, 1933/, Grete Wiesenthal /1921/, Waleska Gert /1921, 1922, 1925, 1927, 1936/, Niddy Impekoven /1927, 1923, 1933/, Nyota Inyoka /1927/, Uday Shankar /1929, 1936/, Gert Palucca /1932/, Rosalia Chladek /1932/, Harold Kreutzberg /1935, 1942, 1948/, Raden Mas Yodjana /1938/.

12/ A gróf Teleki Géza Vallás és Közoktatási Miniszterhez címzett terv a Színművészeti Főiskola táncművészeti tagozatának felállítására vonatkozó javaslatot tartalmazza. Egy másik felterjesztés, ugyancsak 1945 májusából "Tanterv a tornának és mozgásművészetnek elemi iskolákban való tanítása" címet viseli. /Sz. O. hagyatékában./

13/ Az iskola prospektusai 1924-1941-ig Sz. O. hagyatékában.

14/ A tanerőképzés programját a közös megállapodás értelmében az iskolák önállóan határozhatták meg. Diploma vizsgáikat a Magyar Országos Táncmesterképző Tanfolyam kiegészítő tanulmányainak elvégzése után, annak vizagabizottsága előtt tették le. Miután a harmincas években egyre több iskola kívánt tanerőképzőt indítani, ezt a jogot egy "irodalmi színvonalon álló módszertani vagy művészetelméleti tanulmány" benyújtásához és elfogadásához kötötték. /Mozdulatkultura 1934. 4. szám. TA 1096./

15/ Az önálló gondolatfogalmazás gyakorlását célozta a tantervképzősök lapja, az "Indulás% is, amelyben elméleti cikkek és tánckritikák jelentek meg. A Literatura folyóirat 1933. 2. száma így üdvözli a kezdeményezést: "Egyszerű köntösben írógépen sokszorosítva ugrik ki ez a folyóirat a porondra: ismét egy darabkája annak a megható kultúra-akaratsnak, amely lebirhatatlan vitalitással küszködik a mai szomorú végzet ellen.."

16/ A Laban-Knust féle táncjelírást az Angliába áttelepült Jooss iskolában sajátította el Lőrinc György Sigurd Leedertől, majd hazatérve 1940-ben megtanította Szentpál Olgának és Szentpál Máriának.

17/ A harmincas évek közepén a hazai mozgásművészeti iskolák felismerik a technikai képzésükben mutatkozó fogyatékoságakat, és balettmestereket szerződöttenek. Sz. O. erre vonatkozó cikkét Balett és mozgásművészet címmel a Mozdulatkultúra III. évf. 1. száma közli. /TA 1089./

18/ Az improvizációnak a mozgásművészet által bevezetett gyakorlatával külön tanulmány foglalkozik. /Merényi, 1977./

19/ Az iskola mozgásrendszerének alapgyakorlatait, un. skáláit és lépéseit részben Lőrinc György 1940-42-ből származó, másrészt Merényi Zsuzsa 1945-ben készült kinetogramjai rögzítik /Sz. O. hagyatékában/.

20/ Többek között vizsgaelőadásokon mutatták be saját koreográfiáikat Bauer Lilla, Botka Lola, Kemény Zsuzsa, Lőrinc György és Szentpál Mária.

21/ Vitaindító beszédének géppel írott teljes szövege Sz. O. hagyatékában található.

22/ Levélmásolat Sz. O. hagyatékában.

23/ Az átszervezésről és indokolásáról 1. Merényi, 1955.

24/ Ásó István, Born Miklós, Böröcz József, Hubay Győző, Juhász Mária, Létai Dezső, Ligeti Mária, Manninger Miklós, Roboz Ágnes, Simay Zsuzsa, Simon Antal, Simonné Jankovics Erzsébet, Várhelyi Lajos és mások.

25/ Szentpál Mária kinetogramot készített a Mária-lányok, a Magyar halottas, és a Kiűzetés a paradicsomból című művekről; ezeket Budapest ostroma alatt a Gorkij fasori ház lakói, más fűtőanyag híján, eltűzelték.

26/ A tanerőképző 1933/34. évi táncpedagógia tanjegyzetéből. /8. l. Sz. O. hagyatékában./

27/ Magyarország, 1921. IV. 1.

28/ Uj Nemzedék, 1920. VI. 5.

29/ Pesti Hírlap 1929. VI. 29. Tudósítás a főpróbáról, továbbá a Délibáb 1929. júl. 27. számában Sz. D. aláírással méltatás jelenik meg az esemény kapcsán, amely összefoglalóan jellemzi a mozgásművészeti iskolák haladó törekvéseit, néptáncgyűjtő terveiket és táncelméleti munkásságukat.

30/ Dienes Valéria A fehér királylányt. Madzsar Aliz: A két angyalt koreografálta erre az alkalomra. 1929 szeptemberében a három műből hangos filmet készített dr. Lázár István, amit Klastrompusztán forgattak. Esti Kurir cikke. 1929. IX. 4.

31/ A Der Tanz 1931 áprilisi száma részletet közöl Waleska Gert Mein Weg című önéletrajzából, ahol többek között így nyilatkozik számairól: "Und weil ich den Bürger nicht liebte, tanzte ich die von ihm verachteten Dirnen, Kupplerinnen, Ausgeglitschte und Herabgekommene". /"És mert nem szerettem a polgárt, az általa megvetett szajhákat, kerítőnőket, elcsúszottakat, és lezüllötteket táncoltam"./

32/ Az 1932. IV. 10.-i előadás műsorfüzetéből.

33/ A kiadott műsorfüzet alapján.

34. Misley Anna ajándékképpen a diszletekről készült diafelvételeket Sz. O. hagyatékához csatolhattam.

35/ Pester Loyd 1936. IX. 20.

36/ Az 1946-os felújítás lehetőséget adott arra, hogy Merényi Zsuzsa a mű egy részletét újból leírhasa. /A leíró tulajdonában./

37/ A közönséget arra kérték, hogy minél elszórtabban érkezzenek, mivel az előadások rendőrségi engedély nélkül kerültek megrendezésre. A közönségben nem egy olyan, a baráti körhöz tartozó személy ült, aki munkáselőadásokon való szereplések miatt rendőri megfigyelés alatt állt. Pl. Major Tamás, Ascher Oszkár, Jákó Pál, Hont Ferenc, Tiszay Andor és mások/.

38/ A Művelt Nép könyvkiadó 1951. XI. 14.-én kelt szerződését Sz. O. aláírta. /Másolata a hagyatékban./ A mű tervezett címe: Néptánc feldolgozás. A koreográfia szerkezeti kérdései.

39/ Tanjegyzetek Sz. O. hagyatékában.

40/ Játékos etüdök /1922/, Sírató /1923/, Medvetánc /1924/, Magyar szvit /1927/.

41/ Pártos Géza /színművész, a későbbi rendező/ és Pásztor János /színművész/ 1939-1942-ig közreműködtek a Szentpál Táncsoport produkcióiban is.

42/ A Néptudományi Intézet munkaközösségének tagjai voltak: Belényessy Márta, Görnyei Sándor, Gábor Anna, Kaposi Edit, Kerényi György, K. Kovács László, Kovács Péter, Lugossy Emma, Merényi Zsuzsa, Morvay Péter, Kemény Zsuzsa, Rábai Miklós, Szentpál Mária, Szentpál Olga, Tálasi István, Vig Rudolf, Vargyas Lajos és Vujicsics Tihamér.

43/ A szemináriumon résztvettek: Bergl Hédi, Ligeti Mária, Szentpál Olga tanárok, Létay Dezső és Simay Zsuzsa III. éves főiskolai hallgatók, Kaposi Edit és Gábor Anna mint néprajz előadók, Roboz Ágnes és Szalay Karola az Állami Balett Intézet meghívott tanárai. /A szemináriumról szóló jelentés és elemzőlapok Sz. O. hagyatékában./

44/ A néptánc tanítás módszertani kérdéseiről 1951. XI. 10-11.-én ankétot rendeztek. /Táncművészet, 1952. I. Szentpál Olga előadását és vitaanyagát közli. /Lásd még: O. Kemény Zsuzsa cikkét: A jellegvitáról. Táncművészet, 1953. I./

45/ Igy: Quellen aus dem 16. bis 17. Jh. zur Geschichte der Musikpflege in Borrtfeld /Bártfa/ und Oberungarn. Ung. Jahrbuch 1932; Der Hoftanz. Acta Musicologica 1935; Zur Frühgeschichte der Folia. Acta Musicologica 1936.

46/ Az Állami Balett Intézet társastánc munkaközösségének tagjai voltak: Kiss Ilona, időszakosan Kovács Klára, Lőrinc György, Merényi Zsuzsa, Szalay Karola, Roboz Ágnes.

47/ A csillaggal jelölt koreográfiák zenéjére vonatkozóan nincs adatunk. A műsorok és kritikák csak elvétve közlik a zeneszerzőt és a zenemű megnevezését.

Felhasznált forrásmunkák

Szentpál Olga hagyatéka. Kéziratok és dokumentumok 1919-1957-ig.

Szentpál Olga táncelméleti munkái. /Adatait l. a táncelméleti munkák jegyzékében/.

Valamint:

A tánc. Folyóirat. 1926-1927. Szerk.: Tarkeövy István.

Der Tanz. Monatschrift für Tanzkultur. Berlin. 1928-33. terjedő számai.

Egon Vietta: Tanz in Deutschland. Neue Darmstadter Verlagsanstalt. Darmstadt 1956.

Indulás. A Szentpál-iskola szeminaristáinak lapja.

1933-1934. Sokszorosított példányok. /Sz. O. hagyatékában./

Kállai Lilly hagyatéka. TA 974-1082.

Kenyeres Agnes: Helytelen nézetek a táncpedagógus oktatásról. Táncművészet, 1955. IV.

Kocsis Rózsa: Igen és nem. A magyar avantgarde színjáték története. Magvető. 1973.

Körtvélyes Géza: A modern táncművészet útján. Zeneműkiadó, Bp. 1970.

Körtvélyes Géza: Modern képzőművészet, zene és tánc nyugaton. Tánctudományi Tanulmányok. 1963-1964.

- Lisa Ullmann: Lábán Rudolf. Tánctudományi Tanulmányok 1959-60.
- Merényi Zsuzsa: A táncfőtanzak és a néptánc pedagógus képzés. Táncművészet. 1955. II.
- Merényi Zsuzsa: Az improvizáció szerepe a táncművészeti nevelésben. Tánctudományi Tanulmányok. 1977.
- Morvay Péter: Völgységi táncok. Táncművészet. 1952. II.
- Mozdulatkultúra. Folyóirat. Szerk.: Láng Miklós
A Mozdulatkultúra Egyesület Lapja. TA 1082-1092.
- Rabinovszky Máriusz: A tánc. Anonymus 1946.
- Rabinovszky Máriusz: A mozgásművészet alappillérei. Crescendo. II. évf. 1-2. 1927.
- Rabinovszky Máriusz: Tánc, színészet, színpad. Nyugat. 1929. 15. szám.
- Rabinovszky Máriusz: A tánc 1930-ban. Nyugat. 1930. 16. szám.
- Rabinovszky Máriusz: Problem: Klassischer und moderner Tanz. Folyóirat. 1933. 8-9-10. szám.
- Rabinovszky Máriusz: Az új tánc harminc éve. Nyugat, 1934. 12-13. szám.
- Szalai Imre: A Vajda János Társaság. Akadémiai Kiadó. Irodalomtörténeti füzetek. 1975.
- Sz. Szentpál Mária: A mozdulatelemzés alapfogalmai. Népművelési Intézet kiadása. 1964.
- Vályi Rózsi: A táncművészet története. Zeneműkiadó. 1969.
- Vitányi Iván: A mozgásművészetről tartott ankét eredményei. Táncművészet folyóirat. 1951. 9. szám.
- Vitányi Iván: A tánc. Gondolat. 1963.

Zsuzsa Merényi

OLGA SZENTPÁL'S ARTISTIC ACTIVITIES

Summary

Relying on contemporary documents the author studies the artistic activities of Olga Szentpál, Merited Artist on the occasion of the 10th anniversary of her death.

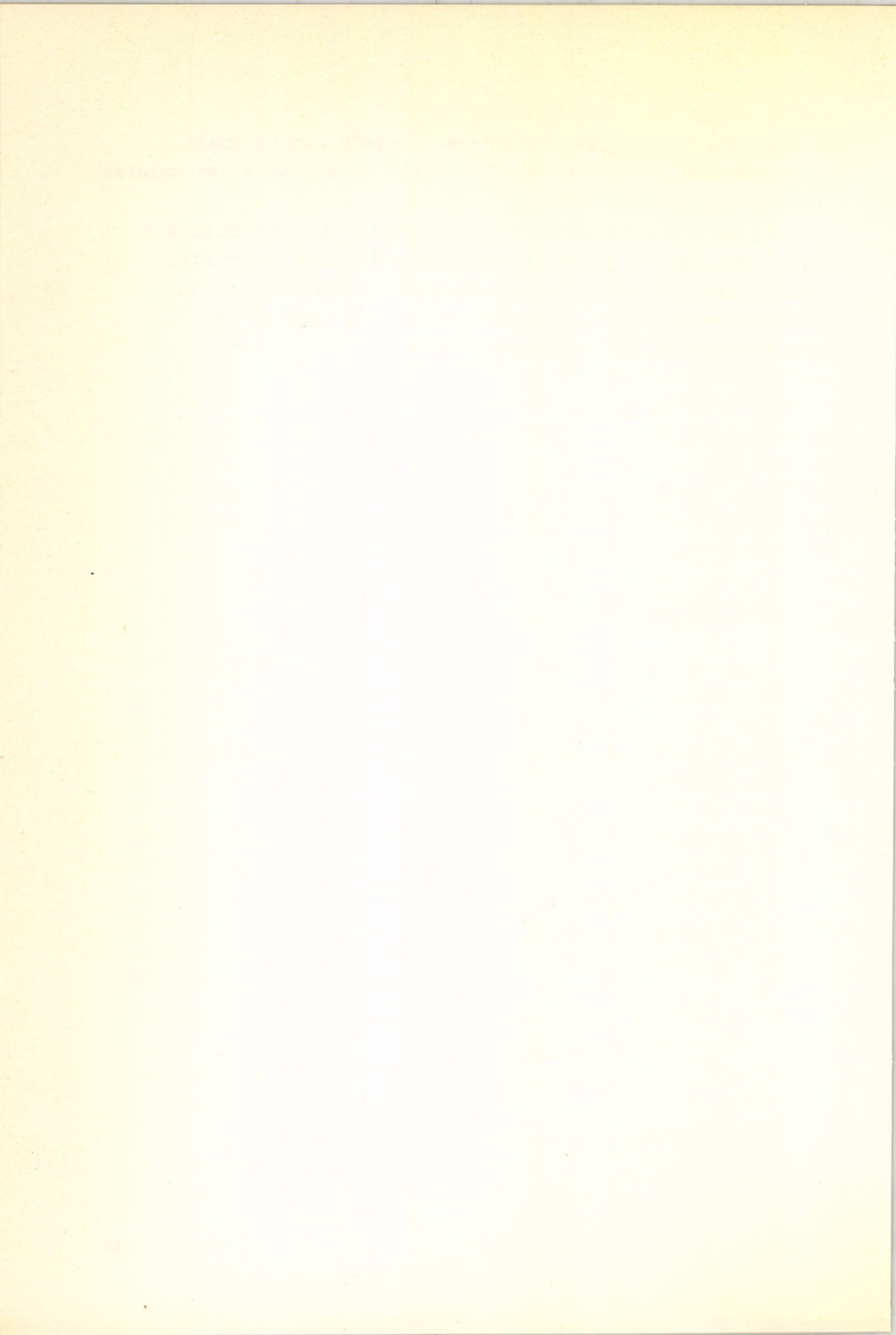
Szentpál was an outstanding exponent of modern or free dance in Hungary where this art was referred to as the art of movement /after the German Bewegungskunst/. Having graduate from Émile Jaques-Dalcroze's school she taught rhythmic in her own school and in the National Conservatory. By 1928 she had evolved her movement system directed to the education of the masses in movement and to registering her choreographic vocabulary and principles underlying composition. Her school was a contemporary workshop where amateurs beyond the joy of dancing obtained education in music, fine arts and histrionics.

The dance group, consisting of her pupils was under her leadership between 1922 and 1946, registering great success in performances organized by themselves, in the Open Air Festival at Szeged and in many theatres of Budapest. Beginning with 1937 the Szentpál Group took an active part in antifascistic cultural movements. Olga Szentpál the artist and teacher should also be credited with contributing to the training of actors and opera singers.

After World War II the dynamic development of Hungarian dance art turned towards folk dancing and ballet. The, right to existence of free dance and its contemporariness became a controversial issue in those historico-social circumstances. Szentpál, who had from the early 1920's been attracted by folk art and by Béla Bartók's activities, turned towards folkdance research. Having liquidated her private school

she became one of the initiators of state educational institutions for dance. Another field of her interest covered historical social dances.

From a pedagogical, choreographical and scientific angle the author gives an assessment of Olga Szentpál's many-sided activities with a short biographical sketch including the relevant chronology, a full list of her choreographies and publications.



Falvay Károly

Molnár István a táncművész, az alkotó koreográfus itt él közöttünk. Távol a közélet minden zajától, szobrai, könyvei, emlékei között. 70 évesen sem művészi múltjával, hanem a magyar táncművészet jövőjével foglalkozik.

Élete összeforrt a magyar táncművészet ébredésével. Pályakezdéséről, művészi múltjáról a fiatal nemzedék, de még az idősebb is, alig tud valamit. E tanulmányban részben a korabeli sajtó méltatásai, részben személyes emlékeim alapján vállalkozom e hiány pótlására. Összefoglalást adok Molnár István indulásáról, a magyar táncművészetben betöltött szerepéről a SZOT Együttesig, elemezve alkotói módszerét, eredményeinek napjainkban is érvényesülő hatását.

Bemutatkozás Párizsban

A táncművész és koreográfus Molnár István Párizsban, 1939. január 19-én mutatkozott be először. Nem Kolozsvárott, ahol született és élt, s nem Budapesten, amely városhoz élete nagyobb része fűződik, hanem Párizsban az Archives Internationales de la Dance termében. Misora a következő volt:^{1/}

- | | |
|---|-----------------------------|
| 1. Rachmaninow: <u>Prelude</u> | Táncolja: Molnár István |
| 2. Babits: <u>Miatyánk 1916</u> | Előadja: Andersen Felicia |
| 3. Babits: <u>Az örök folyosó</u> | Táncolja: Molnár István |
| 4. Ady: <u>A Halál rokona</u> | |
| Ady: <u>Aki helyemre áll</u> | Fordította: Andersen György |
| | Előadja: Andersen Felicia |
| 5. Beethoven: <u>Dervistánc</u> | Táncolja: Molnár István |
| 6. Tóth: <u>Fénylő búzaföldek között</u> | |
| Ady: <u>Sirni, sirni, sirni</u> | Fordította: Andersen György |
| | Előadja: Andersen Felicia |
| 7. <u>Saint-Saëns</u> , Liszt: <u>Haláltánc</u> | |
| | Táncolja: Molnár István |

- | | |
|--|---|
| 8. Ady: <u>Uj vizeken járok</u> | Fordította: Andersen György
Előadja: Andersen Felicia
Táncolja: Molnár István |
| 9. Liszt: <u>Dal</u> | |
| 10. Babits: <u>Két nővér</u>
Babits: <u>Csillag után</u> | Fordította: Andersen György
Előadja: Andersen Felicia
Táncolja: Molnár István |
| 11. Neaga: <u>Elégia</u> | Táncolja: Molnár István |
| 12. Kaffka M.: <u>A kis Pierre</u>
Mécs L.: <u>A hordár</u> | Előadja: Andersen Felicia
Táncolja: Molnár István |
| 13. <u>Harci tánc</u> | Előadja: Andersen Felicia
Táncolja: Molnár István |
| 14. Juhász: <u>Milyen volt szökésége</u> | Előadja: Andersen Felicia |

A bemutatkozást korabeli újságok híradásai és néhány interjú alapján idézzük fel.

A százezres példányszámú nagy francia lap a L'Intransegeant így ír: "Molnár István, a tehetséges erdélyi táncművész olyat hozott Párizsnak, ami új fejezet lesz a klasszikus tánc újjászületésének történetében".^{2/}

A Le Temps, a Le Journal, a Pariser Tageblatt kritikái mellett bécsi és budapesti lapok hasábos cikkeit is olvashatjuk. A kolozsvári lapok interjúiból talán világosabban és részletebben tükröződik Molnár indulása, tervei és céljai.

"Tíz éve táncolok, mondja /31 éves ekkor. A szerk./ - de most léptem először közönség elé.^{3/} ..."Azt akartam, hogy mindaddig, amíg megközelítőleg nem érem el a tökéletességet, ne foglalkozzanak velem. Amikor azonban úgy éreztem, hogy nyilvánosság elé léphetek, megpróbálkoztam a lehetetlennel. Az volt a vágyam, hogy a párizsi Nemzetközi Táncművészeti Intézetben, vagy ahogy franciául mondják, az Archives Internationales de la Dance pódiumán mutatkozhassam be szakértők előtt.^{4/} ..."Budapesten, majd Erfurtban tanultam, de itt csak a koreográfia alapjait szereztem meg, mert amit csinálok, magam fejlesztettem ki. A célom: a tánc kifejező erejével közelebb hozni a nézőhöz a zene és vers költői mondanivalóit. A tánc éppoly tökéletes kifejezőeszköz, mint a beszéd vagy a muzsika és nemcsak

aláfesti, hanem tökéletesen vissza is adja a muzsikust, az író elképzeléseit. A balett és a pantomim megértéséhez megfelelő felkészültség kell, míg ez a kifejezési forma nemcsak a kiválasztottaknak szól. Én megpróbálom a lényegig egyszerűsíteni a dolgokat... A mozdulatok kifejező ereje zenei aláfestés nélkül is visszaadhatja a legfeneköltebb gondolatokat. Babits és Ady verseihez nem kell zenekíséret."

A szakértő párizsi közönség szeretettel és lelkesedéssel fogadta az új tánckreációkat. Az MTI január 23-i gyors-hiréből idézünk: "A párizsi Nemzetközi Táncművészeti Intézet előadótermében fényesen sikerült magyar táncművészeti és irodalmi estély zajlott le. ...Molnár műsora zajos sikert aratott, s újszelleme alakitásai: haláltánc, kardtánc, Babits: Örök folyosójának alakitása, stb. táncművészeti körökben nagy feltűnést és elismerést keltettek."^{5/}

Az egyik kolozsvári lapból^{6/} megismerjük az előadás megvalósulásának a körülményeit is: ..."B. Zsembery Elvira zongoraművész nő ismerte Molnár törekvéseit és látta néhány táncát. Ennek alapján ajánlotta őt Andersen György párizsi magyar újságíró figyelmébe, aki kapcsolatot keresett az Intézet igazgatójához Mr. Tugalhoz. Az igazgató azonban kitérő válaszokat adott, s Molnárnak csak többszöri beszélgetés után sikerült elérni, hogy kitűzze a bemutatkozó előadás időpontját azzal a feltétellel, hogy "a szervezést, a meghívók szétküldését, a rendezést, stb. magamnak kell elintézni" - Már most tessék elképzelni: Ismeretlen voltam Párizsban, a francia nyelvet csak fogyatékosan bírom és az a feladat hárult rám, hogy megszervezzem a bemutatkozó előadásomat. Nem akarom részletezni a dolgot, de annyi tény, hogy pártfogóm és mások segítségével a kitűzött időpontra mindent rendbe hoztam. Az idén, január 19-én este 9 órakor zsúfolásig megtelt a Nemzetközi Táncművészeti Intézet előadóterme. Kizárólag meghívottak jöttek el, szakemberek, tehát táncművészek és kritikusok, zenészek, színészek és természetesen a sajtó emberei. Nem mondom: mielőtt megkezdtem volna az előadást, a szívem elszorult, ám aztán összeharaptam az ajkamat, és táncolni kezdtem..."^{7/}

Hazai fellépések

A párizsi bemutatkozást a kolozsvári, hazai sikerek követik, majd még ugyanabban az évben Olaszország. Szeptemberben azonban kirobban a II. világháború, s végét veti a nagy reményekkel induló nemzetközi táncos karriernek...

Molnár számára azonban még van remény. 1939 őszén már Budapesten van. Az operában akkor Harangozó Gyula a balett igazgatója. S nemcsak Molnár, de a hazai körülmények között dolgozó Millos Aurél is hasonló gondokkal, reményekkel küzd.

Millos útja rövidesen Rómába vezet...

Molnár itthon akar megbirkózni a körülményekkel.

"Nagy külföldi sikerek után Budapesten alakít klasszikus táncsoportot Molnár István" - hirdeti az egyik újságcikk.^{8/}

"Olaszországi sikeres utam után jöttem most Budapestre. Végre haza. Megpróbáltam megvalósítani régi vágyamat, táncegyüttest szerveztem. Megismerkedtem dr. Dienes Valériával, akinek intézetében olyan technikai tudással rendelkező táncosokat találtam, akikkel megkezdhettem a komoly munkát. Klasszikus és modern szerzők alkotásait vettem elő. Olyan zeneműveket és verseket, melyek mindenkire közel állnak, de teljesen csak akkor érthetik meg őket, ha valamely hasonló művészettel kötődve jelentkeznek. Ez a művészeti ág a tánc. Ha a tánc alá van vetve az értelemnek, kifejezheti egy zene vagy vers rejtett titkait. - A közeljövőben bemutatásra kerülő műsoromon többek között Beethoven VI. szimfóniája, Saint-Saëns, Liszt: Haláltánc, Erdélyi József: Üvegváros című költeménye, az erdélyi költők közül Dsida és Reményik versek szerepelnek.

Hazai táncművészetünkről kérdezzük. - Ajánlatos volna - mondja -, olyan tehetséges magyar zeneszerzők műveit feldolgozni, akik régi népi motívumokból állították össze anyagukat. Ezek a régi népzene rejti azokat a ritmusokat, amelyek legjobban jellemzik a magyar táncot."^{9/}

Az interjú után idézzünk a megvalósult műsor kritikájából: "Az előadás fénypontja Molnár István volt, a külföldet járt és szép sikereket elért művész. Dervise tartalmas, zilált, kitörő és visszaeső mozdulatok fonala. Haláltáncában, melyet szintén

maga alkotott és mutatott be, a megkezdett és azonnal félbeszakadó mozdulat, a szaggatottan, feszülten és drámaian előadott mondatokra emlékeztetett. Az elbágyadás, a tiltakozás, a fájdalom, a pihenés, a marcangolt lélek élénken jut kifejezésre dinamikus, lélekig átélt lépésében, ugrásában, impresszionista ritmikájában... A nagy számnak Molnár István a szerzője, és a Pastorale szimfónia valóban méltó volt a közönség nagy elismerésére idillikus, nyílt, örömteljes, egyszeri képeivel.^{10/}

Utban a folklorizmushoz

Muharay Elemér Magyar Karácsony címmel ugyanebben az időben szervez műsort, jelentős magyar szerzők: Szervánszky, Farkas Ferenc, Dávid Gyula, Varga Mátyás, stb. bevonásával. A bemutatóra 1940 decemberében kerül sor. A műsor középpontjában a három képből álló Bábtáncoltató betlehemes játék állott. A szatmárcsekei változat került színpadra Varga Mátyás ötletes díszletei között, Farkas Ferenc zenéjével, Molnár István koreográfiájával. A magyar ének és táncművészet ősi megnyilatkozásai kerültek élénk korszerű formában és szellemben... Különösen Csányi László és Molnár István érdemelnek dicséretet...^{11/}

A darabban Molnár a Halál figuráját, Csányi, az Operaház szólistája az Ördög szerepét táncolta. A koreográfiában a Halál és az Ördög egymással küzdött, de nem tudták egymást legyőzni. Egy másik újságban^{12/} erről a műsorról így írnak: "A Városi Színházban /ma Erkel Színház/ most mutatták be Muharay Elemér összeállításában a Magyar Karácsony című bábtáncoltató betlehemes játékot. Az igazi népi játékok ősi magyar levegője valósággal magával ragadta a közönséget. Különösen nagy sikert keltettek a népi lelkeséget sugárzó tánc típusok, amelyeknek koreográfiáját Molnár István, a belső élményeket kifinomult, ösztönös művészettel és a tudás kifejezett technikájával állította össze. Megemlítendő még a kitűnő Csányi László, Pásztor János és Pártos Géza, akik tudásuk legjavát adták."

Az Orkesztikai Intézettől és Dienes Valériával való együttműködéstől még egy év sem telt el, s Molnár már elkönnyvelheti

népi irányú törekvéseinek első látványos sikerét. Ez a törekvés azonban még nyilvánvalóan magán viselte az átmeneti időszak minden jegyét. Iránya azonban már egyértelművé vált.

Molnár folklorizmusa

Talán ezen a ponton ragadhatjuk meg legjobban Molnár alkotó módszerét, mellyel indulása időszakában és még oly sokáig társtalanul állt.

Molnár felismerte hosszú ideig tartó felkészülési periódusában, hogy az ember külsődleges megmutatkozása, emberi kifejeződése, mozdulása, így tánca is életszemléletéből, bensőjét tükröző magatartásformáinak sztereotípiáiból tevődik össze. A néptánc ennek az emberi megmutatkozáshoz szükséges sajátos kifejezésmódnak a segédeszköze, formája. Forma-figuravilága az ember szókincs-készletéhez hasonlatos, melyet minden ember egyéni ízzel, színesebb vagy szegényesebb összetételben használ.

Molnár expresszionista kifejezésmódja nemhogy közelállt a néptáncnak ehhez a sajátosságához, hanem alapjaiban szinte azonosult ezzel, mert ilyen értelemben a néptáncok is a legtökéletesebb expresszionista táncok.

Molnár tehát visszament a mozgást kiváltó ok indulati gyökeréig és az ismert és megfigyelt emberi szituációk és magatartásformák hangulatában teremtette meg klasszikus ihletésű, gondolatvilágú műveit éppúgy, mint később "népi talajon" keletkezett alkotásait. Ez a koreográfiai gondolkozás és kifejezésmód sohasem független az ember érzelmi és gondolatvilágától. Mindig a zeneileg, érzelmileg vagy gondolatilag fogalmazott mondanivalóra támaszkodik, nem a külsőségesen, sokszor áttételekben megismert figurális "mozgásanyagot használ"-ja. Néptánc kompozícióiban is ez az oka annak, hogy az eredeti mozgáskincset Molnár szívesebben "egészíti" ki saját fantáziájából.

Molnár kompozíciói mégis sokkal hitelesebb hatásúak e módszerrel, mint a "tisztán eredeti anyaggal" dolgozó fiatalabb kollégáié. "Virággá nyitom a bimbót" - fogalmazta meg egy alkalommal ars poetikáját és munkamódszerét.

Gyermek- és ifjúkorában akár a kolozsvári főtéren, akár Besztercén még ott táncoltak körülötte a széki, a mezőségi, a kalotaszegi legények és leányok, akiknek magatartás-világa, mozgása öntudatlanul is örökre beleivódott szemléletébe. S ha táncos törekvéseinek első időszakában más irányba is indult el, de a népi világgal való tudatos találkozásakor, már érett férfikorában, e gyermeki látványok elsüllyedt élményei nagy erővel ébredtek újjá.

A magyar néptánc tudatos megismerésének időszakában már páratlan felkészültséggel rendelkezett célkitűzései megvalósításához:

- nemzetközi sikert biztosító táncos előadói gyakorlattal, melyhez nemcsak tanult, hanem önállóan kifejlesztett test- és mozgáskultúra is járult,
- a táncok megszerkesztésével, megjelenítésével járó koreográfusi ismeretekkel és gyakorlattal, melyek különböző zenei stílusokban való jártasságot iveltek át, egészen a zene nélküli, csak belső ritmusra támaszkodó alkotói módszerig.

Ilyen előzmények után nem okozott különösebb nehézséget számára a magyar néptáncdialektusok elsajátítása. Valójában sohasem gondolkodott igazán sem a tudományos munkájában, sem művészi alkotásaiban a mai értelemben kialakított "táncdialektusok"-ban. A későbbi években megjelent első tudományos igényű magyar néptáncgyűjteményében a "Magyar tánc hagyományokban" sem ilyen jellegű csoportosítását alakította ki a magyar néptáncoknak.

Tudományos rendszerében a magyar néptánc sajátosságainak az összegezésére törekedett s műveiben e megismert szintézist alkalmazta. Néptáncihletésű alkotásai ugyanakkor egyértelműen és vitathatatlanul tájjellegűek a molnári gesztusokkal együtt. Szintézisre való törekvéssel egyúttal kialakította a költői magyar táncnyelvet, mely a csak dialektusokban gondolkozó alkotó számára nem kis feladat. Gondoljunk csak a tájnyelvek és az irodalmi nyelv tanulságaira. Molnár a szintézisre is törekvő alkotói módszere ezért sem érdektelen.

Molnár és a korai néptáncmozgalom

E kitérő után vizsgáljuk tovább az életút és az alkotói világ kiteljesedésének alakulását.

Az Orkesztikai Intézettel való kapcsolata rövidesen megszakad. Muharay Elemérrel történő együttműködése sem tartós.

Molnár 32 évesen választút előtt áll.

A katolikus egyház ebben az időben ismeri fel a népi irányzatban rejlő lehetőségeket. Létrehozza, megerősíti a KALOT /Katolikus Legények Országos Tanácsa/ mozgalmat, mely elsősorban a parasztfiatalság szakmai, vallási, művelődési színvonalát van hivatva elősegíteni.

A katolikus egyház mozgalmát megelőzte a reformátusok Soli Deo Glória egyesületének mozgalma. Itt dolgozott Balla Péter énektanár, kiváló népdalgyűjtő /moldvai, hortobágyi és borsodi gyűjtései ekkor már ismertek voltak/, aki az ifjúsági népdalénekléssel, kórusmozgalommal már számottevő sikereket ért el. E csoportból alakult a későbbi Levente Együttes, melyhez Muharay Elemér Balla Péterrel együtt Molnár Istvánt is megnyerte. Művészi elképzeléseik azonban nem egyeztek, az együttműködés néhány hónap múlva megszakadt közöttük. Molnár után Szabó Iván került a Levente Együtteshez, majd ő dolgozott a Muharay és a NÉKOSZ Együttesben is.

Molnár a Muharayval való együttműködés eredményeként ismerkedik meg a KALOT vezetőivel. Egyetértenek Muharayval abban, hogy a KALOT-mozgalom a maga fellendülő állapotában alkalmas lesz arra, hogy a kutatásokat anyagilag támogassa, s egyben lehetőséget biztosítson a fiataliságnak a magyar néptáncok korszerű elsajátítására, újraélesztésére.

A KALOT-mozgalomnak szüksége volt szakemberre, s Molnár az egyetlen lehetőséget ragadta meg, mely megcsillantotta a reményt arra, hogy a táncművészet eddig számára felfedezetlen területeit meghódíthassa. 1941-ben a müncheni egyezmény után visszacsatolt Székelyföldön, mint a KALOT tanára működött, s a csiksomlyói ünnepség főrendezője. Az ünnepség címe: 1000 székely napja. A Magyar Vetés, a KALOT lapja így ír erről az eseményről: "A zene zeng, a közönség még szemével kíséri a lakodalmasokat, amikor

egyszerre új, meglepő látvány bontakozik ki szemünk előtt. Ugyancsak a Nagysomlyó lejtőjéről három oszlopban futnak elő egyenes, zárt sorban a székely legények, mint valami kigyózá-
iramló fekete-fehér patak. Innét a hegytetőről gyönyörűséges látvány. Valami büszke, mámoros lelkesedés csordul ki a föl-
kiáltásokban, ragyog a szemekben. Az ember nem hisz a szemének,
de bizonygatják a helybeliek, hogy a legények közt a szín elő-
terében négy 80 éves öreg székely ropja a táncot éppoly fiata-
los tüzzel, akár a legények. Négy csikpálfalvi öreg székely,
megérdemlik, hogy a nevüket is ide írjuk: Csiszér Márton, Ladó
Ferenc Lajos, Gál István, Sántha Ágoston... A közönség szinte
tombol a lelkesedéstől, amikor a 400 székely legény apró körök-
be fejlődve járja a magyar verbunkost. A hegytetőről olyan a
látvány, mintha valami hullámozó rózsza lebegne a zöld pázsit fö-
lött... Minden elismerést megérdemel Molnár István, a Párizsi
Táncakadémia tagja, a KALOT Népfőiskola tanára, aki a táncokat
szerzette és beállította".^{13/}

Molnár e bemutató tömegjelenetében értékesíteni tudta tor-
natanári felkészültségét is, de ami ennél fontosabb: először ke-
rült kapcsolatba a néptáncokkal úgy, hogy a táncosok nagy száma
állt rendelkezésére. Több nagyszerű táncossal ismerkedhetett
meg, s pályája elején olyan stílusjegyeket sajátíthatott el,
melyek a gyermekkori emléképeket /élményeket?/ most már tudat-
osították, mélyen nyomot hagytak művészetében. Nem véletlen,
hogy a továbbiakban a székely verbunk, annak kötetlen, játékos
formája állt hozzá a legközelebb a magyar néptáncok közül. A
Székelyföld varázsa, a hazai táncok izével való ismerkedés fel-
gyorsítja a lázas munkát: az elfeledett néptáncok módszeres és
szakszerű összegyűjtésének, feldolgozásának igényét.

Két év sem telt el Párizs óta, ahol a végleges fordulat be-
következett. "Bemutatómra készültem Párizsban - beszélte el egy-
szer a későbbiekben -, amikor karácsony előtt levelet kaptam az
ottani Magyar Intézettől. Arra kértek, mint Párizsban tartóz-
kodó magyar származású művészt, hogy tartsak egy "magyar est"-et
az Intézet székházában. A meghívásban ez a kitétel, "magyar est"
nagyon elgondolkoztatott. Nem tudtam vele mit kezdeni, nem tud-
tam értelmét találni a magam számára. Ismételten elolvastam a

meghívót és megpróbáltam értelmezni a számomra ismeretlen tartalmú fogalmat. Ez a megdöbbenésem nem volt előzmény nélküli. Felkészülésem utolsó éve a várható siker ellenére már valahogy nem elégitett ki... Valami hiányt éreztem mindenben - a megoldás lehetőségének érzete nélkül. S ez a "magyar" est, valamit mintha fellobbantott volna bennem... Megmutattam a levelet Huszár Károly Párizsban élő szobrászművésznek, akinek a műtermébe eljártam időnként és neki is feltettem a kérdést, vajon ő mit értene a táncos esetében "magyar" esten? "Táncolj nekik egy székely verbunkot!" - mondta. "Ilyet ni"! ...és mindjárt meg is mutatta, füttyögetve hozzá a dallamot - székelyföldi származású lévén. Megdöbbenve álltam: sohasem hallottam székely verbunkról és sohasem láttam ilyen táncot, pedig én is székelynek tudtam magam...

Huszár szavai elmélyítették megdöbbenésemet. Kialakították elhatározásomat is: végérvényesen szakítok évtizedes művészi munkásságommal és jövőmet minden erőmmel a "magyar" táncművészet kiteljesítésének, megismertetésének szolgálatába állítom...

Elhatározásom után még maradéktalanul eleget tettem fel lépési kötelezettségeimnek - így került sor párizsi és hazai, majd olaszországi szerepléseimre - mindez azonban már csak a végérvényes elhatározásom érdekében történt" - fejezte be e döntő pillanatra való visszaemlékezését Molnár István.

Gyöngyösbokrétás Együttesek bemutatói, KALOT főiskolás legények teremtik meg az újabb alkalmakat. Molnár ezek következtében lett felfedezője máig legnagyobb paraszttáncosainknak. Talán az utolsó legnagyobb paraszttáncosoknak? ... a magyarvistai Mátyás Istvánnak, az inaktelki Gergely Ferencnek, a lőrincrévi Karsai Zsigmondnak, a mezőkomáromi Progli Ferencnek és sorolhatnánk tovább... A KALOT-on keresztül ismerkedik meg Zákonyi Ferencsel, a berhidai jegyzővel, a nagyszerű táncossal, aki Molnárt számos dunántúli /többek között a nagykónyi verbunkra/ és kunsági táncra tanította meg, s akiről a mozgalom - sokakkal együtt - eléggé méltatlanul elfelejtkezett...

Biró Máté balladája

A párizsi bemutatkozás óta így nagyot fordult a világ Molnár körül s 1942-ben ilyen címmel olvasunk vele interjút:^{14/} "Beszélgetés Molnár István tánckutatóval a "Szellemi Olimpiász" magyar esélyeiről". /A "Szellemi Olimpiász" - a tengelyhatalmak ifjúsági találkozója volt. A szerző/.

"Nyolcadik hete készül a táncsoport /a Levente Együttes/ Molnár István táncművész, KALOT népfőiskolai tanár vezetésével a júniusi Szellemi Olimpiászra... Weimárba és Firenzébe. A kultúrtalálkozóra sok száz és ezer ifjú gyülekezik, hogy bemutassa szorgalmát és tehetségét."^{15/}

"A színjátszó versenyre Magyarországról közel kétszáz személy indul. Biró Máthé balladáját adják elő korhű jelmezekben, népies zenére, diszletek nélkül. A nevezési feltételek között ugyanis ott szerepel a kikötés, amely a diszleteket mellőzi. Ezzel azt akarják elérni, hogy maguk a számok, a betanult népies táncok tudjanak annyira hatni, hogy sikerüket ne befolyásolja a környezet, vagyis a diszlet. A szépséges erdélyi ballada, amely előjátékból, három képből utójátékból áll, mindössze 35 percig tart. Szereplői egyetemi hallgatók, a Győrffy Kollégium tagjai. A mesejátékot Molnár István neves "tánckutató" eredeti és eddig ismeretlen népies táncmotívumokkal szötte tele."^{16/}

"Ugyanazt az utat jártam be - mondja szeliden -, amit Bartók Béla. Ezer és ezer kilométert utaztam, ezer és ezer emberrel, a nép gyermekeivel beszéltem és gyűjtöttem a népies táncokat. Mindenütt találtam egy-egy új lépést vagy dobbantást, amely feledésbe merült volna, pedig évszázadok távlatából őrizték meg a hagyományt szerető derék falusiak. Utazásomon gyűjtött jegyzeteimet már feldolgoztam és 2500 oldalas műben számolok be kutatásaim eredményeiről. Művem első 500 oldalas kötete a közeljövőben hagyja el a sajtót. /Csak 1947-ben jelent meg. A szerk./ - Büszke vagyok rá, hogy a firenzei kultúrtalálkozón én mutathatom be ország világnak a magyar népies táncművészetet, amelyet táncsoportunk olyan tehetségesen és ügyesen mutat be, mintha éveket tanultak volna a mozdulatművészet iskolájában..."^{17/}

A törekvés sikere megerősítette az újszerű célkitűzés jövőjébe vetett hitét. A német, az olasz, a finn sajtó /Finnországba is eljutott az együttes/ egyöntetű elragadtágással ir. Idézünk belőlük:

"A magyar népi tánc, a népi színjátszás és a magyar népzene ünnepe ez. Érdekessége elsősorban az, hogy bár műkedvelők szerepelnek benne, az előadás művészi szempontból megüti a legmagasabb mértéket."^{18/}

"Molnár István... egy új műfajt teremtett meg, ahol a zene és tánc nem, mint tánc vagy dalbetét van "elhelyezve" a darabban, hanem a zene, tánc és vers egyé forrva liktet a dráma menetével. Dráma ez minden ízében. Mély és megrázó. A legtisztább művészet."^{19/}

"... a háttér hét hosszúgubás, kucsás pásztor komor alakja, akik botjaikra támaszkodva állnak mozdulatlanul. Mintha a megmáshithatatlan sorsot szimbolizálnák, a tragikus véget, a belenyugvást vagy a változó élet mellett az örök változhatatlanságot?"^{20/}

Egy német újságból: "A magyarok megmutatták ebben a balladajátékban, hogy mozgással, arcjátékkal, szavalókórusokkal, a fűrly szomorú hangjával, Biró Máté és a királylány táncával és a fegyvertáncot kísérő zümmögő kórusal a színjátszás milyen nagyszabású fokát lehet elérni. A pásztortanya emelkedésén szoborszerűen álló alakok súlya, a magyar táj világító távlata és a világítási hatások olyan benyomásokat kölcsönöztek a balladának, melyek alól nem tudta magát senki sem kivonni, s amely messze beletornyosult a művészet területébe."^{21/}

A weimári és firenzei bemutatókat még 1942 őszén a finnországi turné követi. Elsőpró siker mindenütt. A katonás idöket jelzi az elismerés: Molnár István táncművész székely táncaiért és a csoport művészi munkájának elismeréseként megkapja Finnország "Fehér Rózsa" érdemrendjét.

A Biró Máté balladában a magyar néptánc művészi értékeit a drámai kelléktár nagyhatású fegyvereként alkalmazta. Ezzel a törekvésével az európai színjátszás ekkor legkorszerűbbnek ismert irányzathoz is felzárkózott. Gordon Craighez hasonlóan ráérezett arra, hogy a színház nem irodalom, s így irodalmi jellegű alkotás inszcenálása csak akkor lehet átütő erejű, ha a mű

cselekményét új, önálló formába önti, s minden lehetséges eszközt felhasznál az eredeti mondanivaló korszerű és egyben hatásos megjelentetéséhez. Molnár saját lehetőségeiben elmerülve valósította meg Craigtól függetlenül a Craig-i koncepciót: az önálló, szabad asszociációjú teret /a Biró Mátéban pl. ilyen az egy sorba állított 7 subás pásztor, a Sinka balladában pedig a háttérként használt csillagos ég/, mellyel elősegítette, hogy minden gondolat a szereplő színészen és az általa képviselt mondanivalóban öltönn testet. Erőteljesen használta a szin, a vonal, a fény elemeit, mint az inszcenálás igazi eszközeit. Ez a felfogás ma Brook színházában érvényesül a legkorszerűbben.

Sallai Szép Kata

Molnár a Biró Máté balladában olyan színházi megoldásra érzett rá, melynek értékeiről, előre mutató jegyeiről mind a színházi művészet, mind a táncmozgalom elfelejtkezett. A Biró Máté színvonalának bravurját még két másik balladájának előadásának rendezői és koreográfusi megoldásaival sikerült megismételnie /ezekről a későbbiekben lesz részletesebben szó/. A szentimrések 1943-as Biró Szép Anna megoldása volt az egyik és a ruggyantagyári táncsoportnál "A halálra táncoltatott leány" balladája volt a másik bravúr. Nézzük meg, hogy első változatról a Sallai Szép Katáról, melyet a Gyórfy kollégisták adtak elő /Ható Edig volt a címszereplő/ hogyan irt Pálóczi Horváth Lajos^{22/} az előadás után:

"Óh hová tűnt el bennem a folklorista, s hová a kritikus!? A semmibe tűntek el avval az elég vastag, de nem valami súlyos réteggel együtt, amely a 8-9 évszázad alatt ráarakódott a lelkünkre. Avval a mindent szételemezgető, racionális gondolkozásmóddal együtt, amely nem sajátunk, de magunkra erőltettük, nehogy barbárnak nézzenek bennünket. Eltűntek avval a réteggel együtt, amellyel gondosan letakartuk, eltemettük magunkban az ősi, ázsiai eredetű magyar metafizika emlékeit: A türk Ég- és Földédesanya transzcendens viszonyát, a samáni révületet, minden transzcendens vonást, - nehogy kinézzenek maguk közül a racionális európaiak.

Beletelik jó egynéhány perc, míg annyira össze tudom szedni magam, hogy körülnézhessek a kivilágosuló nézőtéren s észrevehessem a meghökkent polgárok, a tanácstalanná vált kormányfőtanácsosok és egyéb előkelőségek zavart krákogását, pislogását. Látom, hogy ezek nem tudnak mit mondani, nem tudnak mit kezdeni ezzel a különös szinpadai produkcióval..."

Ezekben a játékokban a szöveg a leegyszerűsített zene vagy dalkiséret a hangsúlyos táncos megoldások, a kidolgozott, főleg mozgásaiban dekoratíven megoldott színész-táncosi alakítások, s nem utolsó sorban a hatásos inszcenálás együttes eredményeként jött létre a megrendítő katarzis szereplőkben és nézőkben egyaránt. A korabeli ujságok nem véletlenül irnak "megrendítő élményről".

E játékok közösséget formáló szerepével kapcsolatban érdekes megemlíteni a parasztfőiskolás Gyórfysek véleményét: "S hogy a parasztfőiskolások ezekben a balladákban mégiscsak ráeszméltek az ősi közösségi kultikus szertartások hangulatára és jelentőségére, ezt többek között az is bizonyítja, hogy nem hajlandók ezeket a balladákat szinpadai produkcióknak felfogni és élesen állást foglaltak derűre-borúra való színrehozásuk ellen. Ők ezt ünnepi, közösségi szertartásnak érzik, s ebben igazuk is van. Azaz ebben is igazuk van".^{23/}

Összehasonlításképpen meg kell jegyezni, hogy a Csokonai Együttessel előadott Biró Szép Anna a Nemzeti Színházban 1948-ban, majd a Budapest Együttes által az 50-es évek végén színre vitt változata e korai előadások hőfokát és drámai szintézisét nem érte el. Nyilván közrejátszott ebben az is, hogy Molnár alkotó módszerére, gondolatvilágára érzékenyebben reagált a közönség a világháború súlyos esztendeiben, s fogékonyabb volt a balladák drámai világa iránt is.

A balladák rendezése

Molnár alkotói módszerében nagy szerepet játszott a szorosan vett inszcenálás rendezői és koreográfusi megoldásai mellett a szereplőkkel való folytonos és szakadatlan eszmecsere. A táncos szereplők e beszélgetések kapcsán ismételten és ismételten

végigélték, beszéltek-játszották feladataikat. Mintha Molnár rendszeresen tanulmányozta volna Sztanyiszlavszkij módszereit, s azt akarta volna szóról szóra megvalósítani. Pedig ilyennel sohasem foglalkozott, s tudomásom szerint - abban az időben - egyetlen művét sem olvasta.

A szerep e beszélgetéseken - gyakorlatokon pszichológiai átértékelésen ment keresztül, mintegy észrevétlen kidolgozó-dott, részévé, a táncos legbensőjévé vált a szereplő jelleme, lelki és fizikai sajátossága, egygyéforrva a kívánt megoldással.

Ha tekintetbe vesszük, hogy a legjobban sikerült balladajátékok időtartama nem haladta meg a 20-30 percet, sőt a Halálra táncoltatott leány a negyedórát sem érte el, ez azt jelentette, hogy a szereplők játékidéje viszonylag rövid időtartamra korlátozódott. A felkészülés ugyanakkor minimálisan 5-6 hónapot is igénybe vett, ami lehetővé tette, hogy a játékosok előadásmódja szuggesztivvá érlelődjön, s minden mozdulatuk, előadási ritmusuk a lehető legkidolgozottabbá, spontánná váljon. Molnár nem sajnált egy-egy gesztussal, felállással, egy-egy akcióval órákat eltölteni. S ezek az órák nem voltak a többi szereplő számára sem unalmasak, mert magyarázataiban mindig új oldalról igyekezett a megoldást megközelíteni vagy még inkább: megközelíttetni. Csak akkor avatkozott bele a kidolgozásba, ha az nehezen alakult ki vagy ritmusa nem a kívánt drámai feszültséget hozta. Munkájának eredménye fokról fokra kitapintható volt, az így jelentkező sikerélmény mind a szereplőkben, mind az inaktív közreműködőkben lelkesedést, kollektív akarást váltott ki.

Szivesen választotta a munka kezdesénél a szereplők vagy saját maga rögtönzéses megoldásait. Ezzel új, sokszínű és gazdag ötletbányákat nyitogatott a szereplők aktivitásán keresztül saját elképzeléseinek sokoldalú megvalósításához. Azonnal fel tudta ismerni egy-egy jó megoldás lendítő erejét, s el tudta helyezni a megfelelő helyen és tempóban. Fáradhatatlan volt és ugyanezt várta el tanítványaitól, akiket egyenrangú, a közös célt szolgáló munkatársakként kezelt.

Az első balladák sikere elragadtatta: azt hitte, nemcsak a magyar táncművészetet, de a színházi művészetet is lesz ereje

megreformálni... Néhány kidolgozatlanabb kísérletének támadható megoldása azonban elég volt ahhoz, hogy ellenfelei a nagyszerű eredményeket is a feledés homályába taszítsák...

A Biró Máté sikere hívta fel a figyelmét a balladákban rejlő komplex drámai lehetőségekre. A szerencsés ötleteket, gondolatokat magába foglaló szerkesztési módszer alkalmasnak ígérkezett a székely balladák sorozatban való feldolgozásához. A Biró Máté 1942-es és a Biró Szép Anna 1943-as bemutatója között - beleszámítva a weimári, firenzei, helsinki turnékat, valamint néprajzi gyűjtéseket, KALOT-tanári elfoglaltságát - Molnár elkészítette 10 székely ballada komplex szinpadi feldolgozásának publikációját. Ezt a könyvet a Magyar Műsorközpont jelentette meg 1943-ban Élő népballadák címmel, Illésy Péter stílusos festszeteivel, rajzaival. A könyv megjelenése nem keltett különösebb feltűnést, a mai nemzedék előtt pedig teljesen ismeretlen. Egy-két újság méltatásában ilyen sorokat olvashatunk: "Régen vártuk már ezt a könyvet. Ugy érkezett meg, mint igazi magyar munkához illik: előzetes beharangozás, hirverés nélkül, szerényen, csendesesen, de már kész eredményekkel a háta mögött... A mű igazi emberi értékét és minden párttól, érdektől független magyarságát bizonyítja szellemi életünk legfélelmetesebb és egyben leghatásosabb fegyverének alkalmazása. Agyonhallgatták."^{24/}

Ezt a méltatást ugyan éppen 35 éve irták, de az elmúlt negyedszázadban Molnár balladajátékait illetően semmi nem változott. Ennek ellenére nyugodtan állithatom, aki hasonló feladatok megoldására akar vállalkozni, nem nélkülözheti e nagyszerű vállalkozás ismeretét, mely a koreográfiai ötletek, szinpadi megoldások, szcenikai gondolatok gazdag tárháza. A holnap nélkülözhetetlen forrása.

A néptáncmozgalom kezdeti időszakában, az 1940-es években megvalósultak olyan törekvések, melyek csak évtizedek múlva szökkentek virágba. Ilyen korai ötletéről olvashatunk a Magyar Vetésben: "Első magyar táncverseny az érdi Népfőiskolán" címmel,^{25/} az időszaknak megfelelő romantikus lelkesedéssel: "A hallgatók közül 35 legény jelentkezett a gyönyörködtető legénypróbára. Az előadóterem négy sarkán négy legény állt fel, ők bíráskodtak. A tánckedvet fokozta az is, hogy szobrok, értékes könyvek és hasz-

nálati tárgyak voltak a díjak között. De a lelkesedés tüze mindennél nagyobb volt. Ősi zenére egy-egy legény kétperces szabadon választott táncot mutatott be." A két első díjat két nórádi legény nyerte. /Az egyik Lami István volt./

1942-48 között Molnár alkotó munkájában a KALOT-on kívül a Pesti Szent Imre Kollégium egyetemi hallgatóival való együttműködése a legjelentősebb esemény. Ez biztosított lehetőséget újabb balladajátékok színrevitelére és számos, ma is műsoron lévő koreográfia megkomponálására. Ezek közül a legemlékezetesebb a Huszárverbunk, a Karádi rezgőcsárdás, a Mezőkomáromi kanásztánc.

A háború borzalmával is terhes 7-8 esztendőben a többszöri újrakezdés mellett elvesztette állását, elpusztult lakása és megszületett három gyermeke. Mindezek ellenére ez a hétéves periódus Molnár életének legeredményesebb szakasza volt, telve csodálatos termékenységgel. A negyvenes évek fordulóján virágba szökkent népi irodalmi mozgalom mindig is kereste a kapcsolatot az egyetemi ifjúsággal. A néptánc és balladás színjátszás aközben megerősödött, zenei törekvésekkel ötvöződött, s egyben megteremtette a folytonosságot az elkövetkező évtizedekre. /Ennek értékelésével külön kellene foglalkozni./

Molnár számára az egyetemi ifjúság nemcsak szükségszerű "közeg", mellyel alkotói elképzeléseit megvalósította, hanem termékeny szellemi légkör. Visszahatása törekvéseinek további, magasszintű kidolgozására, végrehajtására serkentette.

Ebben az időben bízzák meg Molnárt a Pesti Szent Imre Kollégium "Népi Magyar Est"-jének megszervezésével és rendezésével. A megbízás elvállalása és megoldása teljes mértékben összecsengett Molnár célkitűzéseivel. 1943.március 18-án a Városi Színházban, a mai Erkel Színházban az előadás telt ház előtt meg is valósult.

Biró Szép Anna

A műsorban a kollégium énekkara Volly István vezetésével népdalokat énekelt. Zempléni Kornél, a kollégium diákja Bartók és Kodály darabokat játszott. Erdélyi József: A kisszék és más

versek mellett a Biró Szép Anna balladajáték és Sinka István Anyám balladát táncol c. versének szinpadai változata, majd a Nagykónyi verbunk, a Karádi rezzgőcsárdás és a Püspökbogádi Csillagtánc jelentették a műsort.

A kollégiumi diákok, s közöttük magam is e műsor kapcsán ismerkedtünk meg a magyar néptáncokkal. Molnárnak itt is az alappal kellett a tanítást elkezdenie. A Nagykónyi verbunk, a Mezőkomáromi kanásztánc ehhez kitűnő indulást jelentett. A kezdeti tartózkodás a közös és újszerű munkában hamar feloldódott. Bizonyos táncos gyakorlat elsajátítása, a személyes kötődések kialakulása után került sor a színészi megjelenítést is megkívánó balladajátékokra való felkészítés megkezdésére. A szereplők karaktereinek sikeres kiválasztása sok nehézséget, esetlegességet szerencsésen hidalt át. A korabeli kritika így ír: "Wacha Antal Hajdu Benedekje táncjátékos stilizáltságon is átütő színészi teljesítmény volt, Kóczán Éva embertelenül nehéz szerepe pedig önálló utakon járó briliáns megoldás".^{26/} /A darab főszereplői Kóczán Éva, Kóczán Mária, Szieghart Edit, Wacha Antal, Csanády László, Papp András, Kriskó László, Dóczy Pál, Péter Attila, Gaál Károly voltak/. A ballada kisérétét egyetlen furulyaszó látta el /Meitzen Nándor/, néhány énekes betét, s a táncok szerencsés alkalmazása hozta létre a drámát a nagyszerű beállítással, szövegmondással és játékkal együtt.

Anyám balladát táncol

Az est másik fénypontja Sinka István: Anyám balladát táncol c. versének szinpadai feldolgozása volt. "Kóczán Éva, Bezdek Károly, Erdélyi László, G. Molnár Lajos, Papp András és Wacha Antal szerepeltek stilizált táncjeleneteiben."^{27/}

A Sinka ballada szcenírozásának, koreográfiájának szuggesztivitása mai napig él emlékezetemben. A vers előadásának mesélő narrátorral való rendezése jól mutatja Molnár korszerű funkcionális szemléletét. A narrátor itt a cselekmény szerves része és nem külső szereplő, aki a darabot kívülről irányítja, tálalja vagy segíti. Azt lehet mondani: a megoldás egyetlen, nem ismételtető telitalálat volt, ezért is volt szuggesztivitása olyan felfokozott.

A végtelen csillagos kék ég alatt a pusztán pásztorok ülnek, állnak a tüznél, s az öreg pásztor meséjét hallgatják /a Sinka verset/, eggyé válva a mesélővel. A szöveg mondanivalójával összecsengve hol annak szüneteiben, hol a szövegre ráuszva mozdul meg a csoport, hogy átélve látva a mesét, láttassa is azt. Mint ahogy a mese bennünk is megelevenedik - áttünő képekben - s nem merev, éles illusztrációként, hanem a verbális mese cselekményének szerves, de bizonytalan kontúrú részeként.

A műsort a remekül előadott Kónyi verbunk zárta 16 táncos fiúval.

A nagyszerű műsor után 1943 nyarán székelyföldi körúton vetünk részt, melynek jelentősebb állomásai: Gyergyószentmiklós, Sepsiszentgyörgy, Kézdivásárhely, Székelyudvarhely és Csíksomlyó voltak, színházi és szabadtéri előadások vegyesen. Az elmaradt betétszámokat Molnár Székely verbunkja és Kardtánc pótolta.

A Kardtánc és a Székely verbunk

Molnár nem ekkor táncolta első ízben ezeket a táncokat. /A Székely verbunkot pl. Szabó Ivánnal is előadta Budapesten és Kassán/. Már az előző években 1940-től kezdve tudatosan igyekezett elsajátítani a székely verbunkot s a dunántúli kanásztáncokat. A Kardtánc kialakítására és eszmei megfogalmazására végleges formában a porcsalmai botoló néprajzi felvétele után került sor. Kardtánc megoldással a Biró Mátéban is foglalkozott, mindezek azonban csak közjátékok voltak a koreográfia végső kialakulásához, megformálásához. Kardtáncának eszmei előzményei expresszionista időszakára nyúlnak vissza. Már párizsi műsorában szerepel a Harci tánc, melynek magatartásformái, mozgáskultúrája az alapot képezik a kanásztáncok és a porcsalmai botolóban megismert világ kiteljesedéséig.

A Kardtánc kíséretével hangszer nélküli zümmögő kórust választott. A porcsalmai botoló általa ismert 2/4-es változatát lassította le. A dallam szöveg nélküli zümmögő része szinte a múltból hallatszik. Hiányzik belőle a szöveg konkrétságot sugárzó hangulata és értelme, mint ahogy a múlt is meghatározhatatlan, s csak érzelmeinkben, génjeinkben élő. Molnár a színpadon állva,

mindkét kezével fogva a kardot maga előtt, kezdte a táncot. Felidézte magában a ritust, hogy az átjárja testét, s feltöltse feszültséggel, mellyel képes lesz könnyeddé, lebegővé, áttetszővé és keménnyé válni, mint a kard pengéje, melyet kezében tartott. Ahogy a ritus elárasztotta testét, úgy emelkedett kezében a kard, s indult meg mozgása. Sokan e táncot "sámántánc"-nak tartották. Molnár e tánchoz használt pszichológiai technikája meg is felelt mindenben a táltos szokásos praktikájának, így ez a vélekedés ebből a szempontból sem volt alaptalan.

A Molnárban eláradó ritus és feszültség a nézőkre is áterjedt, mert nagy belső feszültséggel és rendkívül leszűkítettten, szaggatottan mozgott. Nem lehetett kivonni magát senkinek e sajátosan változó látvány és feszültség befolyása alól. A kezdés ringó mozdulatsora, az emelkedő kard, a változatosan erőteljes és szép pozíciók, a bő gatyá látványos csavarodásai, a kard suhogása, villanása, s a mozgás végig vibráló, sohasem lazuló feszültsége, az arcjáték démonikus ereje komplex módon létrehozta a közösségben is azt a katarzist, melyet a művész magában megteremtett.

Ennek a katarzisznak igazi közösségi megnyilvánulását jelentette, hogy a néző, azonosulva a művésszel, képes volt magában folytatni a darabot: Molnár a történelmi múltat visszaérző világképét a mába, saját világába továbbépíteni, továbbgondolni, továbbfolytatni. A táncot a kard letételével fejezte be, minden esetben elhárítván tőle. Ezt az aktust más és más gondolati tartalommal telítette minden előadási időben. Más volt ennek az aktusnak a tartalma a háborús időben, más és háború után és ma. Ennek a pillanatnak az aktualizálásával - melyet dramaturgiai-lag is megfelelően előkészített - módot adott a nézőnek, hogy gondolatait továbbépítse. Így rezgett tovább a múltból felidézett ritus ritmusa éppemúgy, mint a megindított és látszólag befejezetlenül maradt gondolatsor. A művész tudatosan csak annyit teljesített, amennyit vállalt: felidézni a ritust és megindítani a katarzist.

A Kardtánchoz Molnár fekete bő gatyát, rövid, hasig érő borjúszerű inget, fekete csizmát viselt.

E táncot megrázó erejű fordulatai és virtuóz technikai megoldásai miatt Molnár csak ritkán vállalta. Minden előadása emlékezetes maradt azonban, s remélhetőleg még sikerül az utókor számára a ma aktualitásával is felidézni. /Első előadása emlékezetem szerint a szentimrések székelyföldi körútján, Gyergyó-szentmiklóson volt, majd e turné minden előadásában táncolta. A háború után előadta Siófokon a dunántúli szovjet katonai alakulatok meghívására óriási sikerrel, majd 1945-48 között a Rugyanta és a Csokonai Együttes néhány műsorában. Utolsó előadása a Csokonai Együttessel a Nemzeti Színházban volt./

A Kardtáncon kívül Székely verbunkjában csillant meg leg-sokoldalúbban a "játékos férfi". Itt, e táncban nem a gondolati elem volt az uralkodó, hanem a játékos elem, mely minden látványossága ellenére nem nélkülözött érzelmi jegyeket. Molnár e tánc a magyar férfi személyes kifejeződésének volt nagyszerű példája. Következetesen rögtönözte ezt a táncot is, melynek néhány alapmozgása képezte a koreográfiai szerkezet pilléreit. Nem e figurák kiváló, artisztikus előadására koncentrált, hanem személyiségének sajátosságait ötvözte pillanatnyi hangulatának, technikai adottságainak és a magyar néptánc esztétikai követelményeinek, normáinak keretein belül. E normákat ifjúkori emlékei, öreg székelyekkel való kapcsolatai, a még élő népi kultúra sajátosságainak személyes és kitörölhetetlen élménye alakította ki benne. Koreográfiai-előadási gyakorlata a nagy cimbalom művész Rácz Aladár örökérvényű meghatározását juttatja eszembe: "Nem a téma a fontos, hanem a variáció". A néhány kedvenc téma, táncos nyelven szólva a néhány figura használata Molnárnál is így vált cél helyett eszközzé, alkalommá, a köztes variációk, az igazi mondanivaló megfogalmazásához, segédeszközzé a koreográfiai szerkezet megszilárdításához, s nem sztereotip, üres használatához.

Szép Júlia balladája

Az 1943-as Városi Színházi előadás, a székelyföldi körút sikerei folytatást kívántak. E munkák közben csoport alakult Molnár köré. A kollégium igazgatósága nem tudott, talán nem is akart kitérni e törekvések elől, bár nem nézték túl jó szemmel, a sok-

szor éjszakába nyúló próbákat. A kollégium felelősséget érzett diákjai előmeneteléért. Mindezek ellenére, s részben új gárdával Molnár még nagyobb, még hatalmasabb vállalkozásba kezdett.

A Szép Júlia balladához ezuttal keretjátékot is irt, "utópisztikus" körülmények közé helyezve a darab helyszíneit és körülményeit. A korabeli sajtó alapján idézzük fel a darabot.^{28/}

"A ballada a 21. század hajnalán 2000-ben játszódik. Színhelye sziklatölcsér, amelybe modern társaság kerül, kiket szerencsétlenség ért, s nem találják a kivezető utat. A mélyben találkoznak a táltossal, aki csodálatos világot tár fel előttük. Ha feljön a hold, a táltos csillogó kristályban mutatja a le-tűnt világot, a régi magyarság életét. Ezután a falusi jelenet-tel egybekeveredve játszódik le Szép Júliának, a királyleánynak szomorú tragédiája. A jobbágyfiút szereti /Falvay Károly/, de kegyetlen apja elfogatja szerelmét és ezért megszakad a szive. Az apai átok pedig a holttestét kővé változtatja." A darab kísé-rőzenéjét a kollégium diákja: Zempléni Kornél szerzette.

E művében számos megérzése napjainkra természetes formát öltött. Vajon egy erdélyi lakodalom forrása a mai pesti fiatal számára is nem jelent már mesei környezetet? ... Akkor az utópisztikus körülményeket is érzékeltette: a lányok overallos jellegű férfi ruhákba öltöztek, melyek napjainkra természetessé, mindennapossá váltak. Nem beszélve a rohamosan bekövetkezett népi világtól való távolodásra, az úrutazáshoz való közeledésre, a szűkebb melegebb emberi közösségektől való távolodásra, a tá-guló és elidegenedő világ kialakulására. A bemutató dátuma 1944. március 18. Az éjszakába nyúló előadásból hazafelé már német járművekkel találkoztunk...

E műsor másik emlékezetes alkotása Kodály: Marosszéki tán-cok című művének első koreográfiai megfogalmazása volt. A mű szövelistái: Csanády László, Falvay Károly és Jávör György voltak. Zempléni Kornél kísért zongorán. E kompozícióban Molnár először használt tudatos, szvitszerű megoldást, mely konkrét formát a háború után a ruggyantagyári csoportnak komponált I. szvitjében kapott. A Marosszéki táncokat igen népes táncos gárda adta elő: mintegy 14-16 pár. A kosztümöket Holló Valéria adta kölcsön, mert ő rendelkezett akkor Budapesten egyedül ennyi paraszt-kosz-

tümmel. Természetesen ahány ruha, mindmegannyi tájegységet képviselt a gyűjteménynek megfelelően. Mindez nem hatott akkor zavaróan. Molnár ezen első nagyobb önálló tánckompozícióját, melyet új, népi stílusában alkotott lefilmazte a kollégiummal szemben lévő udvaron. /16 mm-es néma film/. Így arról mozgó formában is képet alkothatunk.

A székely meg az ördög

Ugyanebben a műsorban a megismételt Sinka: Anyám balladát táncol szcenirozás mellett került színre A székely meg az ördög című mesejáték Molnár kevés-számú tréfás darabjainak egyike, melyet maga irt, rendezett, koreografált. Óriási méretű diszleteit, emelvényeit is maga tervezte, s a kollégium nagy ebédlőjében segédkezésünkkel öntötte, készítette.

"Gondtalanul játszó gyermekeknek mesél az Öreg, a játék jelképes vénje. Hallgatja őt a Házi Ördög, a tüzhely poklába bújva, ám hirtelen felháborodik azon, hogy az Öreg elárulta a titokzatos kincs rejtékelyét. Az egyik mindenre elszánt legény vállalkozik arra, hogy megszerzi a kincset és megküzd minden sátáni hatalommal. Ennek a küzdelemnek szimbólikus története maga a játék, amely négy képre tagozódva az emberi erőfeszítések értelmét vagy értelmetlenségét példázza. A legény /Kricskó László? Falvay Károly?/ végülis megkapja a zsák kincset, a Házi Ördög subáját is, tetejébe még bűvös furulyáját, amelynek hangjára mindenkinek táncolnia kell. Először az ördögökön próbálja ki a furulya erejét és félholtra táncoltatja őket. Kacagva indul haza a kincsel és a furulyával. Otthon nagy az izgalom, várják a legény érkezését: a király, a főemberek, a falusi nép. A vig furulyaszóval érkező legény megtáncoltatja a várakozókat, mire a király halálra ítéli s csak az Öreg mesélő kedvéért békül ki vele. Megkapja a királylány kezét s a fele királyságot." /"Ferge-teges taps zugott fel, mikor a játék befejeztekor összement a függöny". /²⁹/ S még ugyanott: "A 2000 személyes nézőtérén ott szorongott a népi gondolattól megérintett fiatalság /számos későbbi táncos pl. Vásárhelyi L./, a budapesti értelmiség és a szociális elveken nevelődött legkülönbözőbb rétegek színe-java."

A háborús körülmények alakulása mindezt a törekvést megállította. A németek bevonulása után gyakorlatilag minden magyar népiséget hangsúlyozó kulturális tevékenység megbénult.

Huszár verbunk és a Molnár technika

Molnár a háborút Érden, a Népfőiskolán, majd a faluban vésszelte át. Gyűjteményeit elásta, így azok megmenekültek az izonyatos pusztulásban. 1945 őszén találkoztunk újra, amikor is néhányan vállaltuk és igényeltük a munka folytatását, melyet még 1945 telén megkezdett a kollégiumban. Ekkor született a Huszár verbunk, melynek első próbájára ma is élénken emlékszem. Hármán vagy négyen lehetünk jelen a hideg ebédlőben és teljesen felöltözve próbáltuk az első két figurát. A tánc néhány próba alatt készült el, s csiszolását mi magunk végeztük. A jó és hajlékonyabb előadásmodor kidolgozásához merült fel igényesebb mozgás és technikai tudás elsajátításának szükségessége. Elősegítette ezt az igényt Molnár akkori reménytelen, állás nélküli helyzete is. Ebből a körülményből önálló táncsoport szervezésével remélt kiszabadulni. Hivatásos színvonalú táncosok képzését kellett tehát megindítsa. Mindehhez semmiféle anyagi erőforrással, támogatással természetesen nem rendelkezett. A mellette álló néhány ember akarása /Falvay Károly, Meitzen Nándor, Jávor György/ hite, táncszeretete volt az egyetlen arany alap.

Molnár már Dienes Valéria intézetében megkezdte önálló, s a magyar tánc sajátosságaihoz alkalmazkodó, azt előkészítő technikai rendszerének kidolgozását. Akkor ezt az igényt az intézet műsorában tervezett Bartók: Táncszvit részlet előkészítése vette fel. A folytatás ezalkalommal kínálkozott. Ilyen körülmények között kezdtünk neki a technikai alapok elsajátításához, a láb- és a karmunka, a testképzés rendszeres gyakorlásához, fejlesztéséhez. Gyakorlatilag három már a néptáncal eltöltött év, Városi Színházi bemutatók és vidéki, székelyföldi körutak előadási gyakorlata után. A technikai munkák lábujj erősítő gyakorlatokkal, forgáselemek kidolgozásával kezdődtek. Könnyed, hajlékony ugrás erős, rugalmas és biztos egyensúlyú lábujj-lábfej nélkül elképzelhetetlen. Mindezek előzménye és használata nélkülözhetetlen volt a Huszár verbunk elképzelt előadásához is.

Molnár közben már műsorok kialakításán dolgozott, gondolkodott. Női közreműködőket keresett, mert a kollégiumi csoporttal a háború után rendszeres, műsorra való felkészülésre nem számíthatott. E munkának próbálta megnyerni Kálmán Etelkát az Operaház balettkarának kiváló szólistáját is, aki egy próbára el is jött beszélni a lehetőségekről. Mindez azonban rendkívül nehezen ment előre az akkori zavaros, zaklatott és szűk lehetőségek között.

A Siófoki Népfőiskola és a Ruggyanta Együttes

1946 nyarán vagy őszén váratlan fordulat történt. Molnárt Zákonyi Ferenc akkori siófoki főjegyző a Veszprém megyéhez tartozó Siófokon új Népfőiskola megszervezésével bizta meg. Molnár a megbízást azonnal elvállalta és családjával Érdről Siófokra költözött. Alig kezdte meg azonban a Népfőiskola szervezését, Siófokot közigazgatásilag Somogyhoz csatolták. Így tevékenysége az átszervezések következtében függőbe került. Átmenetileg ekkor foglalkozott a siófoki cserkészcsapat tanításával. /Böröcz József, Böröcz Gabriella, Gucser Éva, Balassa József és mások./

Itt kapott meghívást a Magyar Ruggyantagyártól korábbi, háború előtti tevékenységének folytatására, mert a gyár csoportját már a háború előtt is tanította.

Erről a munkásságáról e tanulmány megírása végén értesültem, körülményeit így a munkássághoz való szoros kapcsolódásai miatt is szükséges lenne mélyebben feltárni. /Holló Valéria e csoport számára adta kölcsön először népi kosztümgyűjteményét, s ezt a kapcsolatot Molnár a későbbiekben a szentimrések számára is igénybe vett./

Ez alkalommal a gyár személyzeti osztályának vezetője kérte fel Molnárt a munka folytatására, melyet el is vállalt azzal, hogy engem bizott meg a csoport vezetésével, a betanítási munka elvégzésével.

A Huszár verbunkot tanítottam meg, melyhez Molnár női háttérkíséretet, a végére pedig párostáncot komponált.

A koreográfia az első országos Munkás Kultúrverseny első díját nyerte minden fordulóban és a Nemzeti Színházban megtar-

tott országos versenyen. /E csoport tagjai az Oláh leányok: Dudus, Etel, Ilonka a későbbi ÁNE tagok és mások voltak/.

A Ruggyanta Együttes sikere megnyitotta a további lehetőségeket. Az együttest azonnal kijelölték a prágai VIT-re és Molnár átvehette az együttes további felkészítését. Ekkor készített a Huszár verbunk mellé Botos kanásztáncot és a Halálra táncoltatott leány balladáját" /főszereplői Oláh Etel és Résző Béla voltak/. A prágai VIT-re az együttes vezetését Pesovár Ernőre bízta.

Közben Siófokon a Népfőiskola ügye rendeződött, Siófok ismét Veszprémhez került vissza, a Népfőiskola gazdája a Veszprémi Szabadművelődési Tanács lett. Molnár mellett a Népfőiskola első tanárai Meitzen Nándor és Jávör György gépészmérnök hallgatók voltak, akiket 1948 nyaratól én váltottam fel.

A Siófoki Népfőiskolán szinte az ország minden vidékéről származó hallgatókkal találkozhattunk. A tanfolyamok hallgatói így a néptáncos mozgalom népszerűsítésében különösen nagy feladatokat kaptak s előkészítették a mozgalom országos méretű sikerét. Molnár nemcsak magyar néptáncokat, hanem a népi kultúra és műveltség elsajátításához szükséges legfontosabb tudnivalókat és gyakorlatot is tanította. Rajtunk kívül - akik rendszeresen adtunk 1947-49-ben órákat a tanmenetnek megfelelően - meghívott előadóként dr. Kádár Zoltán művészettörténész és Andrassy Kurta János szobrászművész tartott elméleti és gyakorlati előadásokat. /A tanfolyamok hallgatói között volt többek között: Béres András, Együd Árpád, Lengyelfy Miklós, Oskó Endréné, Vincze Ferenc, Táp Gyula/.

A Népfőiskolán készítette első népi hangszereit: citerát, töröksipot, furulyát, nyenyerét Jakab Mihály, majd később Vadas Tibor. Ez a kezdeményezés, melyet Molnár figyelme és támogatása hozott létre, az akkori időben teljes érdeklátelenségbe fulladt.

Ezen időszak alatt foglalkoztunk rendszeresebben a Pesti Szent Imre Kollégiumban a Huszár verbunk tanulásával egyidőben megkezdett mozgástechnikai rendszerének továbbfejlesztésén. Itt a Népfőiskolán akkor ehhez viszonylag nyugodt körülmények voltak. Ha nem is nagyméretű, de néhány ember számára elégségesnek

mondható, fűthető terem állt rendelkezésre a nap elég sok órájában. Megvoltak a tanulni, fejlődni vágyó fiatalok is. Nem sürgettek bemutatók időpontjai s így kitűnő alkalom volt e néhány év a kísérletező, alkotó munkára. Molnárról készült legszebb néptánc fényképeimet, valamint technikai gyakorlatairól saját előadásában 16 mm-es néma filmet ebben az időben készítettem.

Az iskola természetesen zongorakisérővel nem rendelkezett. /A tánc tanuláshoz ilyen kényszerrel - ekkor bizonyosult be számomra is - nincs kedvezőbb alkalom. A táncos ilyen helyzetben rákényszerül arra, hogy megtanulja annyira ismerni a zenét, hogy azt belülről tökéletesen hallja, s arra mozogni tudjon. A szükséges kontrollt a gramfon lemez időnkénti kísérete biztosította. Számos későbbi Molnár-kompozíció koreográfiai előtanulmányai készültek így el a Népfőiskolán. Bartók: Magyar Képek egyes tételei, Kodály: Galántai táncok részletei és más művek. Technikai rendszere így egyaránt kötődött a magyar néptáncokról kialakított szintéziséhez és műveinek funkcionális igényéhez. E mozgástechnikai rendszer később még tovább fejlődött a SZOT és a Budapest Együttesekben és végre kiadás előtt áll. Megjelenése után lehet majd érdemben vitatkozni róla. Egy azonban sohasem lesz vitatható: E rendszer alapmozgásai nélkülözhetetlen segédeszközei a magyar néptánc karakteres elsajátításának, melyben magatartásforma és mozdulatanyag egyforma fontossággal, nagyszerű funkcionális szemlélettel került egymás mellé.

A Csokonai Együttes

Ez alatt az időszak alatt került sor a Csokonai Együttes megalapítására. A Csokonai Együttes a Magyar Parasztszövetség támogatásával alakult meg, a Szövetség Báthory utcai Székházában, igen nagy létszámmal. Az együttesben az akkori idők leglelkesebb, legvállalkozóbb szellemű fiataljai csoportosultak. Ebben az együttesben indult Pesovár Ernő, Böröcz József, akik már Veszprémből Molnár kapcsolatokkal rendelkeztek, Vásárhelyi László, Náfrádi László, az együttes furulyása Vadasi Tibor,

valamint Mádi Szabó Katalin, Molnár Zsóka, Böröcz Gabriella, Gucser Éva s a fiatalabbak közül Simay Zsuzsa, Borbély Jolán, Martin György - hacsak a pályán hosszabb ideig maradtakat említem.

A Csokonai Együttesben végre ismét komoly alkotói lehetőség megvalósítására nyílt kilátás. Ismét mindent előlről kellett kezdenie, bár az együttesben korábbról ismert tanítványai is szép számmal voltak.

A Siófoki Népfőiskola igazgatása ilyen körülmények között már komoly nehézséget jelentett, mert egyszerre három helyen kellett megossza tevékenységét: a Népfőiskolán, a Csokonai Együttesben és a VII-re felkészítendő Ruggyanta Együttesben. Miután a Ruggyanta Együttesnél felszabadultam az együttes vezetése alól, nagyobb szerepet vállalhattam a Népfőiskolai munkák vitelében és más Budapesten egyre sűrűsödő megbízások teljesítésében.

A "Magyar táncgyománnyok" című könyve is ebben az időszakban jelent meg Püski Sándor Magyar Élet c. kiadóvállalatánál. E könyv már a város ostroma előtt elkészült, de kiadását a közbejött háborus időszak meggátolta.

A könyv igen szűk körben keltett csak figyelmet. Talán idő előtt jelent meg, amikor alig állt rendelkezésre értő, befogadó közönség. Alkotó tevékenységének e kiemelkedő teljesítménye, igazi értékelése várat magára.

Ugyanennek az évnek decemberében látszólag szerény, de az elkövetkező újabb sikeres periódus számára nagyjelentőségű esemény is történt.

A változó időszak viszontagságai Molnár figyelmét újra a néprajzi gyűjtések felé fordították. Magam is rendkívül örültem e lehetőségnek, hiszen először nyílt alkalmam módszeres néprajzi gyűjtésen részt venni.

Edison fonográf-felvételekkel, viaszhengerekkel, filmfelvevővel - Molnár saját felszerelésével - keltünk útra az abauj-zempléni hegyekbe, Füzérkajátára, Pusztafalura, Karcsára, ahol még igen gazdag és élő hagyományokat találtunk. /Füzérkajátára akkor készítették az egyetlen bekötőutat./ Molnár ezen az úton számos filmfelvételt készített, fonográf-felvételeket csinált, én pedig a

szöveges lejegyzésben segitettem. Akkor még egyikünk sem tudta, hogy ezzel az úttal mi minden kezdődik majd újra...

Molnár számára mindenesetre életének legnehezebb időszaka következett...

Lezárult művészi alkotó periódusának sikerekben bővelkedő első szakasza, hogy helyt adjon valami újnak, valami másnak.

E tanulmány elsődleges célkitűzése az első alkotói periódus jellemző szakaszainak hiteles áttekintése és az alkotói módszer vizsgálatának alakulása volt, tanulságokkal a jövő szempontjából.

A második alkotó periódusból már több a szemtanu is, akik nyilván sokoldalúan ki fogják egészíteni más irányokból e törekvések hatását a magyar néptáncművészet fejlődésére, mely örökké elválaszthatatlan marad Molnár István nagyszerű emberi és művészi munkásságától.

Budapest, 1978. szeptember 15.

Jegyzetek

/A felhasznált publikációk részben Molnár I., részben a saját gyűjteményemből valók/

- 1/ Az Archives Internationales de la Dance műsoros meghívója.
- 2/ Kolozsvári napilap /cim nélkül/ Kolozsvár. febr. 16.
"Reményik Sándor és Dsida Jenő versei egy párizsi táncestély műsorán".
- 3/ Ua. mint a 2.
- 4/ Jóestét napilap 1939. febr. 11.
"Molnár István kolozsvári tornatanár útja a párizsi Nemzetközi Táncművészeti Intézetig".
- 5/ MTI 1939. jan. 23. /27. kiadás/
- 6/ mint a 4/
- 7/ mint a 4/
- 8/ Nemzetőr /? febr. 12./
"Nagy külföldi sikerek után..."
- 9/ mint a 8/
- 10/ Élet XXXI. évf. 19. szám 1940. máj. 5.
"Orkesztikai játékszin".
- 11/ /?/ napilap. 1940. dec. 16.
/fényképpel/
- 12/ /?/ napilap, kelet nélkül.
"Magyar karácsony".
- 13/ Magyar vetés /dátum nélkül/
"Négyszáz legény tánca"
- 14/ /?/ napilap. Dátum nélkül.
"Beszélgetés Molnár István tánckutatóval".
- 15/ mint 14/
- 16/ mint 14/
- 17/ mint 14/
- 18/ Függetlenség /napilap/. 1942. jan. 14.
"Magyar népdalok, népi játékok, kard és fegyvertánc a weimári és firenzei Szellemi Olimpiáson"
- 19/ mint 18/
- 20/ mint 18/

- 21/ /?/ napilap dátum nélkül.
Thüringiai német lapból idéz "élmények a külföldi versenyeken".
- 22/ Magyar élet /dátum nélkül/
"Elkésett kritikák" XX.
"Parasztfőiskolások a szinpadon"
- 23/ mint 22/
- 24/ /?/ dátum nélkül.
Molnár István: Élő népballadák. K.E. aláírással.
- 25/ Magyar vetés. Dátum nélkül.
Első magyar táncverseny az érdi Népfőiskolán.
- 26/ /?/ dátum nélkül.
- 27/ mint 26/
- 28/ Magyar vetés 1944. márc. 25.
"A budapesti egyetemi ifjúság hitet tett a népi kultúra mellett"
- 29/ mint 28/

Károly Falvay

ISTVÁN MOLNÁR'S FIRST CREATIVE PERIOD

Summary

Born at Kolozsvár /Cluj-Napoca, Transylvania, Rumania/ Molnár was past twenty when he decided to prepare for a dancing career. Ten years later he made his debut in Paris at the Academie Internationale de l'Art de la Danse on January 29, 1939. His programme included dances to poems by the Hungarian poets Ady and Babits recited without musical accompaniment. It was a great success both in Paris and later in Hungary. The outbreak of the war put an end to a starting international career, and Molnár decided to devote his life to tracing, learning and developing Hungarian folk dances.

In 1939 he started to record Hungarian folk dances on film, and his arrangements to Hungarian folk ballads performed by peasant students' scored great success at the Cultural Olympic Games of Weimar and Florence. Living Folk Ballads was the title of twelve Hungarian ballads staged by him /published in 1943/. His large comprehensive study Hungarian Dance Traditions /in Hungarian/ had been completed during the war but found a publisher only in 1947.

He was busy organizing artistic groups, ensembles in many factories and educational institutions and also founded and led folk colleges for the peasant youth.

Parallel to these activities he started to evolve a technical system for developing and learning Hungarian folk-dances and behavioural forms as early as in the 1940's. The collection of his writings about this method is in print. As an outstanding and unimitable performer of Hungarian dances, he created and produced his Székler Recruiting Dance and a Sword Dance in his first creative period.

MOLNÁR ISTVÁN ÉS VESZPRÉM

Pesovár Ferenc

Molnár István alkotói, pedagógiai és kutatómunkájának egyik jelentős színhelye és kisugárzási területe volt Veszprém megye és Veszprém városa az 1940-es évek elejétől az 1950-es évekig. Tevékenységének ebben az első periódusában több ízben gyűjtött a megyében, így Dudaron, Mezőkomáromban /mely ekkor közigazgatásilag Veszprém megyéhez tartozott/, Berhidán, Szentgálon, Szentgál Hárságypusztán és Herenden. E kutatómunka egyik legjelentősebb eredményét, a mezőkomáromi gyűjtés nagy részét, az 1947-ben megjelent Magyar táncgyománycsok c. kötetében közölte. Táncműveiben és előadóművészetében is nyomon követhető e gyűjtés hatása, hiszen a mezőkomáromi páros ugrósból /"Mezőkomáromi csárdás"/ alkotta meg a Siófoki csárdást, a Lassú magyart /melyet a siófoki népfőiskolán is tanított 1948-ban/ és a pedagógiai célzatú Mezőkomáromi párost. A Halászverbunk mozgáskincsének egy részét is e gyűjtés alapján komponálta, s az általa "mezőkomáromi"-nak nevezett motívumot /keresztlépéses "cifra", illetve "háromugrós"/ pedig négy fokozatban is beépítette mozgásrendszerébe /1. Molnár-technika/. Ugyancsak a Veszprém megyében végzett gyűjtőmunka emlékét őrzi a Magyar képeskönyv egyik tétele, a Dudari lakodalmas.

1945-ben Molnár Siófokra költözött /mely ekkor még Veszprém megyéhez tartozott/, s az általa vezetett népfőiskolán az egész országból érkező hallgatókat nevelte a népművészet megbecsülésére. Pedagógusok, parasztfiatalok, munkások, diákok, egyetemi hallgatók százaival ismertette meg a magyar néptáncot, tanította egyszerűbb alkotásait. A népfőiskolán végzett tevékenysége, mely a magyar táncmozgalom történetének egyik jelentős fejezete, külön tanulmányt és méltatást érdemelne.

Meg kell még emlitenünk, hogy Molnár Veszprémhez fűződő kapcsolataiban jelentős szerepe volt dr. Zákonyi Ferencnek, aki ebben az időben mint mezőkomáromi, berhidai és siófoki jegyző a magyar néptánc terjesztésének hozzáértő és ügybuzgó képviselője volt. Az ő közvetítésével kerülhetett sor 1942.

március 15-én a mezőkomáromi gyűjtésre, támogatásával alakult meg a siófoki népfőiskola, s a veszprémi gimnázium táncsoportja is Zákonyi révén került kapcsolatba Molnár Istvánnal.

A gimnázium táncsoportja

A Veszprémi Kegyesrendi Gimnáziumban működő táncsoport az 1940-es évek elején alakult Helyes László piarista vezetésével, aki fiatal tanárként itt kezdte meg működését. A csoport repertoárját kezdetben az akkori lehetőségeknek megfelelően táncmesterek által kreált népies mütáncok, cserkészvezetőképző táborokban tanult egyszerűbb táncok /kanásztánc, verbunk, söprütánc, stb./ alkották.

Az együttes a regőscserkészettől alakult át fokozatosan kulturális csoporttá. 1942-ben egy ünnepségen már táncokkal lépett fel 7 fiú és a veszprémi gimnázium évkönyvében erről ez olvasható:

"Cserkészcsapatunk regős csoportja iparkodik elevenné tenni a város és a falu kapcsolatát..."

Helyes László az együttes fejlődéséhez szükséges kapcsolatokat keresett s így jutott el Zákonyi Ferenchez, majd az ő közvetítésével Molnár Istvánhoz. A gimnázium Évkönyvének 1944-es száma már ezt írta:

"Regős csoportunk Helyes László vezetésével és dr. Zákonyi Ferenc berhidai vezetőjegyző irányításával januártól kezdve rendszeresen tanfolyamot tart az ősi magyar táncok anyagából. Táncsoportunk iránt a nagyközönség körében is mind nagyobb érdeklődés mutatkozik..."

A csárdás jubileuma

A Berhidára való kijárási eredménye volt az a júliusi bemutató 1944-ben, amely "a magyar nemzeti tánc, a csárdás születésének 100 éves ünnepére" készült. Ekkor találkozott a csoport először Molnár Istvánnal, aki a műsoron két táncot adott elő: a Székely verbunkot és a Kardtáncot. Az eredetileg július

9-re tervezett bemutató a veszprémi bombázás áldozatainak a temetése miatt július 16-ára halasztódott.

A meghívó, amely Berzsenyi "A táncok" c. versének kétso-
ros mottójával kezdődött, többek között arról tájékoztatott, hogy

"A budapesti Szt. Imre Kollégium európai hírű balladacso-
portja Molnár István művész-tanár vezetésével és a veszprémi
gimnázium 126. sz. cserkészcsapatának regős hada Helyes László
piarista tanár és dr. Zákonyi Ferenc berhidai főjegyző vezeté-
sével - közreműködnek az Angolkisasszonyok növendékei - a
Petőfi Színházban július 9-én du. 3 és 7 órai kezdettel bemu-
tatja az Ősi magyar tánc kincset a táltos tánctól a jövő magyar
csárdásáig... Népszerűen élénk tárul a csárdás születése a 100
év előtti bálók tükrében, újra látjuk az ősi katona-toborzót és
átéljük a múlt kódébe vezett ősi kardtáncát."

Műsor: 1. Előljáró szó. Dr. Zákonyi Ferenc. 2. A csárdás
születése 100 évvel ezelőtt /Nemesi szóló/. 3. A csárdás fej-
lődése /A levante csárdás/. 4. A csárdás fénykora /A körma-
gyar/. 5. A népi csárdás fajtái. 6. Toborzó jelenet a szabad-
ságharc idején. - Szünet - 7. Székely verbunk /Molnár István
tánca/. 8. Karádi /Somogy vm./ rezgős. 9. Katonatánc. 10.
Csillagtánc. 11. Kardtánc /Molnár István/. 12. A jövő csárdá-
sa."

Az évforduló jelentőségére hívta fel a figyelmet Zákonyi
Ferenc két cikke. Az egyikben /Veszprémi Hírlap június 28-i
száma/ a következőket írta:

"Az évforduló mellett a magyarság közönyösen ment el,
csak a rádió emlékezett meg róla az év elején egy szép beszá-
molóval, de más nem történt. Nincsenek újságcikkek, amelyek
felhívják a figyelmet, nincsenek előadások, amik élénk tárnák
a csárdás keletkezésének történetét. A veszprémi fiatalság
azonban nem hagyja nyomtalanul elmúlni az évfordulót. Július
9-én a Petőfi Színházban megelevenedik a száz év előtti bálók
képe. Nemesi szóló, a levante csárdás és az egykori körmagyar,
valamint az azon időben divatos népi táncok bemutatásával akar-
nak ők hódolni a nemzet egyik legnagyobb kincsének, a magyar
táncnak."

Július 2-án az említett újságban "Elromlott a nemzeti tánc" címmel ugyancsak a bemutatót előkészítő cikket irt Zákonyi, amelyben többek között a csárdás tempójának felgyorsulását ítélte el.

Az előadás sikeresen lezajlott. A Szt. Imre Kollégium bal-ladacsoportja azon nem tudott részt venni, mert miként a Veszprémi Hírlap egyik júliusi számában olvashatjuk, munkatáborban volt Erdélyben. Helyettük viszont jelen volt Progli Ferenc mezőkomáromi kanász, a dunántúli kanásztánc hagyományok egyik jelentős őrzője és 3 mezőkomáromi legény. Őket már korábbról ismerte a közönség, 1943. november 25-én ugyanis a veszprémi Legényegylet helyiségében a veszprémi regösök "nagyhatású magyar táncbemutatót" tartottak, s ezen fellépett Progli Ferenc is kanásztáncával, melyet a legények karélyában /"kanászduhaj"/ járt.

A Kardtánc

Molnár István bemutatkozásáról a Veszprémi Hírlap július 19-i számában a következőket olvashatjuk:

"Minden izében népi s művészi táncot mutatott be Molnár István művésztanár, a magyar táncok lelkes gyűjtője, feldolgozója és hirverője. Játszi kedv, könnyedség tükröződött a rendkívül változatos, gyorsütemű hangulatszülte táncfigurákban. Mintha egy pogánykori sámán szertartás elevenedett volna meg előttünk, csak éppen az áldozati tűz hiányzott. Mintha lát-hatatlan szellemekkel viaskodott volna, melyek varázserőt adnak a kardnak, a harcos fegyverének, révület szállja meg a táncost, de a szemlélt is, bár már érthetetlen előtte a hát-tér, az a régi hitvilág, amelyből ez a kardtánc kinőtt, s ho-gyan hogynem valahogyan talán csökevényesen megmaradt. A ha-tást fokozta, hogy az előadó mélységesen átélte azt, amit elő-adott." Majd a következőképpen zárul a beszámoló: "Ez a révü-letes hatás feloldódott az utolsó képben: milyen lehet a hol-nap magyar tánca". /Ez Zákonyi Ferenc összeállítása volt./

Molnár István a Kardtáncról, annak indítékáról, a hagyományban élő formájáról /jelezve, hogy cigányok őrizték meg a

porcsalmái botolót/ hangulatos írást közölt a Veszprémi Hírlap július 5-i számában, tehát a tervezett bemutató előtt.

A napi munka után a tűz körül ülő pásztorok képét villantja fel, majd így folytatta: "Egy kis-bárány felsírt, a nyáj mozogni kezdett, azután a közelben farkas üvöltés hangzott fel. A juhászok felugrottak, az előbb mozdulatlan alakokban szokatlan láz támadt. Ki-ki fütykösét megemelve rohant a hang irányába, majd a rohanó vad után repülő csapódás hallatszott, kisvártatva egyenkint szállingóztak vissza a tűz köré. Előbbi nyugalomuk azonban eltűnt. Valami furcsa hangulat ülte meg a lelkeket. Egyik dobogni kezdett a földön és erre a hangra valami fájdalmas zümmögés indult. Ez a hang egyre határozottabb lüktetésű lett, a dobogás mind kifejezőbb, most egyszerre egyik pásztor felugrott és a botját magasra emelve táncolni kezdett a tűz körül. Nem is volt ez tánc, több annál: a harctól érintett lélek ereje mozdult meg a dobogó mozdulatokban. A többi pásztor elmeredt szemekkel nézte a mozgó alakot és szájukon félelmes erővel szólt a fájdalmas lüktető nóta. A táncoló alak már megkerülte a tüzet és most botját kétkézre fogva olyan mozdulatokkal ugrott a tűz körül, mintha valami képzelt ellenséggel viaskodnék. A mozgások egyre erősebbek, a dallam egyre félelmesebben szólt és mintha a természet is részt akart volna venni ebben a bűvöletben, távoli menyőrgés festette alá a félelmetes képet.

Egyik pásztor most fát vetett a tüzre és maga is botot ragadva a fellobbanó fénynél ellenfélnek állt a másik pásztorral szemben. Most a tánc egyre jobban közeledett a harchoz. A mozgások félelmetesebbek, az ének folytott zümmögés, az arcok tüzesek, szemek villognak. Már nem is a bot az a valami kezükben, hanem kard. Forognak és össze-összecsapnak a tűz fölött, majd a botot kardként forgatják a fejük fölött villámgyorsan. A megilletődött tájban csak a lábak mozgása, dobogása és a két küzdő hangos lélezete vegyül a zümmögésbe. A harc legmagasabb pontján a tánc egyszerre megszakad, a küzdők lassú mozdulattal újra beléolvadnak az éneklő tömegbe és a dal is lassan elhal ajkukon, majd az elhamvadt pászortűz fölé a végtelen ég nyu-

galma borul... - Valahogy így mehetett, valahogy ilyen lehetett az ősi kardtánc, amelynek nyomát Szatmár megyében leltem meg..."

A leíráshoz kapcsolódva az újság jelzi, hogy: "Molnár István a Kalot művésztanára filmrevette és Veszprémben mutatja be először ezt az ősi kardtáncot a cserkészek júl. 9-i bemutatóján."

A német megszállás idején, "a vészterhes időkben", a csárdás emlékére rendezett est rangos művészi és jelentős politikai esemény volt. A műsor szemlélete is már az elkövetkező kort ígérte.

A háború után

1945 után újra felvették regőseink a kapcsolatot Molnár Istvánnal, aki ekkor már Siófokon élt. Itt lakott Böröcz József, a gimnázium tanulója, a táncsoport tagja és az ő közvetítésével a kapcsolat intenzívebb lett, táncosaink egyre gyakrabban fordultak meg a népfőiskolán. Emlékezetes volt az a fellépés, melyen szovjet katonák előtt táncoltak a veszprémi regősök, a siófokiak, továbbá Progli Ferenc és Molnár István. A visszaemlékezés szerint /Pesovár Ernő közlése/ Molnár meztelen felsőtesttel járta szuggesztív kardtáncát a katonák nagy tetszésére.

1946. május 12-én nagyszabású balladaestet rendeztek a veszprémiek. Erről a korszakról a gimnázium 1946-os évkönyve a következőképpen emlékszik:

"Regős cserkészeink raja Helyes László rajparancsnok vezetésével sok dicsőséget szerzett csapatunk nevének. Regőseink a magyar tánc és a magyar népművészet ismeretében olyan jártaságra tettek szert, hogy Molnár István művésztanár kevés kivétellel valamennyiüket alkalmasnak találta az 1947. évi párizsi Jamboreera készülő táncsoport részére történő válogatáson. Szép sikerrel szerepeltek regőseink az önképzőköri ünnepélyeken, a város márc. 15-i ünnepélyén, a szabad művelődés ismeretterjesztő előadásán, két ízben Füzfőgyártelepen, egyszer Siófokon; csapatunk 25 éves fennállása alkalmából Molnár István

művésztanár közreműködésével 1946. május 12-én rendezett ballada-estjük sikere pedig minden várakozást felülmutat.

A felsorolt bemutatókon az idősebb táncosok Molnár István hatására kiválóan improvizáltak /pl. székely verbunkot/ és ő is közreműködött a műsorok egy részében. Szólótáncait az alapvető mozgáskincs és vázlat alapján minden alkalommal újraalkotta s tanítványai a legtöbbet ilyenkor tanulhatták tőle.

1946. május 16-i balladaestjén ismételten eltáncolta játékos és virtuóz Székely verbunkját és Kardtáncát. Az utóbbit a háttérben karélyban ülő táncosok dúdolására járta, lassan kiemelkedve közülük, hangulatos fényhatásban. Ekkor mutatta be Veszprémben a táncsoport a kettős színpadon lejátszó Sinka: Anyám balladát táncol című művét is.

A füzűgyártelepi bemutatókon, amelyeken a veszprémieken kívül a siófoki lánycsoport is közreműködött, Molnár István az említett két táncon kívül /Székely verbunk, Kardtánc/ Pásztor- és Hajdútáncot is adott elő. Ekkor mutatta be négy veszprémi táncos azt a botos táncot is, amelyet Molnár intenciói és Progli Ferenc mezőkomáromi kanász táncá alapján állított össze "Balatonfelföldi botoló" címen/ Böröcz József, Csertán János, Kamarás László, Németh Tibor/.

Som Emőke balladája

1947-ben vállalkozott a Veszprémi Piarista Gimnázium táncsoportja a legnagyobb feladatra. Július 5-én és 6-án került bemutatásra Molnár Istvánnak a veszprémiek számára írt balladája, a "Som Emőke" a Séd völgyében. A forgatókönyvet eredetileg színpadra írta, de megragadta a Séd völgyének természeti szépsége s így szabadtéri bemutatására vállalkozott. /Ilyen kettős, tehát színpadi és szabadtéri megoldás már az Élő népballadák c. kötetében is szerepel, mint pl. Biró Máté/.

1947 kora tavaszán megjelent Veszprémben, ahol az iskola felső osztályos növendékei számára előadást tartott a népi kultúra helyéről és szerepéről a művelődésben, majd kiválasztotta a balladajáték résztvevőit. A válogatás után megtanította a já-

tékban előforduló kardtánc dallamát és néhány mozdulatot. A csoport tagjai az iskola tízperces szüneteiben is gyakorolták a tanultakat.

Áprilistól megindult a rendszeres munka Molnár útmutatásai alapján Helyes László szervezésében. A rendezést és betanítást Jávor György műegyetemi hallgató végezte /a korábbi balladacsoport tagja/, aki akkor a siófoki népfőiskola tanulmányi felügyelője volt. A ballada táncbetétjein /sámántánc, kardtánc/ kívül egyéb táncokat is tanított /pl. nagykovácsi verbunk, huszárverbunk, kanásztánc, párostáncok, stb./, melyeket különböző alkalmakkor saját szórakozásukra jártak, sőt néhány fellépésen be is mutatták. Így pl. június 8-án az együttes Balatonfüreden a 48-as kulturális bizottság rendezvényén szerepelt. Molnár István időközben egyszer eljött és megtekintette az elért eredményeket.

A balladát Molnár István egy századvégi verses elbeszélés alapján írta. Az eseményt a Veszprémtől nem messze fekvő, Bánd községben lévő Esseg várához kapcsolta, amelynek romjai ma is ott láthatók a Séd völgyében. A történet Szent István korát tárta elénk, háttérben a halódó pogánysággal. A két világnézet összeesése közben bontakozott ki a tragédia. Hogy a játékok monumentális igényét és sokrétűségét érzékeltessük, ismeretjük a helyszínt és az előkészítő munkálatokat.

Az iskolaév befejezése után kezdődtek meg a helyszíni próbák és előkészületek a Kiskuti völgyben. A díszletek és kellékek technikai kivitelezését az együttes tagjai végezték. Így pl. zsákvászonból a lányok készítették a süveget, amelyről kenderkócból font, a forgatókönyvben előírt, varkocsog lógtak. A játékhoz a kulisszákat és a hangulatot a Sédet kísérő kopár és fekete fenyőkkel borított sziklafalak, jegenyék, fűzfák és a Séd zúgása szolgáltatta. A történeti levegőt még jobban hangsúlyozták a közelben fekvő középkori görög apácák zárdájának és a jezsuiták templomának a romjai. /A nép "vörös barátok romjai"-nak nevezi./

A ballada témájának megfelelően várat is építettek. Egy ácsmester közreműködésével készült favázra a résztvevők drót-

huzalokat feszítettek, amelyeket aztán fűzfagallyakkal fontak be. Este reflektorfénynél ez tömör fal hatását keltette. Kb. 5 méter magas és 30 méter hosszú volt a vár, oldalai a hátul levő fasorba illeszkedtek. A nézőtér felé eső részére tornyot is építettek és a fal közepe táján egy ablakszerű részt hagytak ki, ugyanis mögötte ácsolt állvány volt s az egyik jelenet ott zajlott le. Ez volt az ún. "ágyasház". A malomcsatorna kis hidjának a karfájára - itt ugyanis két ága volt a Sédnek - deszkából képoszlopszerűen kápolnát szerkesztettek.

A játék színhelye a Séd és a belőle ágazó malomcsatorna közötti füves térségen, illetve azon túl a sziklákon és az alatta elhúzódó sétányon volt. A nézőtér a Séd másik oldalán terült el. Három reflektor világította meg szükség szerint a játék helyét. A sziklák tetején helyezkedett el a kórus, mely a szövegeket, így a prologust és az epilógust mondta, továbbá a dalbetéteket énekelte. Három fő zenei motívum hangzott el: a keresztény /Szivárvány havasán... szövegkezdetű gregorián stílusú ének/, a pogány /Részlet Farkas Ferenc Bábtáncoltatójából "Ómát, diót, szivát... szövegkezdettel/ és a szerelem motívuma /"Magos kősziklának oldalából nyilik..."/

A balladajáték leírása

A bemutatott változat nem teljesen a forgatókönyv szerint valósult meg, a rendezés alkalmazkodott a körülményekhez, helyszini adottságokhoz, személyi feltételekhez. Az alaphangulatot megadó prologus a balladai tragédiát is előre vetítette:

Esseg várának tövénél,
hol a Sédnek árja zúdul,
kicsiny fahid hajlatában
áll a szent Szűz kápolnában.
Kápolnában, napsugárban...
Róla csudát mormol a nép:
Éjjelente, ha a Göncöl
Rúdjaival keletre fordul,

fehér árnyék száll a csöndben,
habköpenyben
hófehéren,
szellőkönnyen.

Általlibben a kis hidon,
s eltűnik fenn a hajlaton.
Ilyenkor a Sédnek habja
fehér fodrát fel-feldobja,
zúgás indul a két szélen
ének hangja kél a szélben,
régimúltról, dicsőségről,
szerelemről, ősi népről.
Aztán csendesül a szellő
simul a hab, ring az erdő,
s ilyenkor sir egy leány,
meghal valahol egy legény,
temetőben mozdul egy sir,
ég illatát hordja a szél
s vizre libben tört falevél...

A szereplők a következők voltak: Som Emőke /Nemes Erzsébet/; Az öreg Som /Kovács Bálint/; Az idős Kupa /Hauser Lajos/; a fiatal Kupa /Józsa Ottó/; Som Emőke anyja /Sági Erzsébet/; A püspök /Szabó Sándor/; Öreg harcos /Virág Pál/; Érd /Somlai István/; A táltos /Pesovár Ferenc/; Ijászok, harcosok /Börzsönyi István, Gáspár János, Hadházi József; Kajári Gyula, Komáromi István, Lechner László, Lontai Endre, Szilágyi Gábor, Zámbo István, stb./; Apród /Torma Ferenc/.

Az I. kép valahol a Bakonyban játszódik. Kupa vezér vert csapatai ülnek a tűz körül. Öreg Kupa várja a fiát, aki a csatában eltűnt. Érd, aki éppen őrségben áll, közli, hogy mellette küzdött, és látta sebesülten eltávozni. Az öreg harcos is kifejti a küzdelem reménytelenségét. Öreg Kupa fia igaz küdelmével kapcsolatosan hitet tesz és bort kér. Megkezdődik a sámán tánca tűz előtt. /Az eredeti forgatókönyv szerint a IV. képben van a táltosnak szerepe/. A ritmikus dobszóra járt táncot Jávor

György kísérte. A sámán elrívül. Utána következett öreg Kupa kardját forgató szólótánca és hat harcos fegyvertánca. Az öszszecsapódó kardok szikrája emelte a hangulatot.

A II. képben "fiatal" Kupa lóháton bevágatott a színre és Esseg vára alatt lezuhant lováról, összeesett. Emőke a kápolna felé haladva megtalálta és a kihívott ijászokkal bevittette a várba. /A kápolnával kapcsolatosan "csudát mormoló nép" regéje, amelyre a prólógus utal, Emőkére vonatkozik/.

A III. kép az "ágyasházban" zajlik le, ahol Emőke a sebesülteket ápolja. Fiatal Kupa idős Sommal lázalmában megbeszéli, hogy a veszprémi püspököt minden bajok okozóját törbe kell csalni. Idős Som hivatja apródját és elküldi a püspökért a prólógusban említett csoda megfigyelésére. Emőke és fiatal Kupa között - aki eredetileg azt hitte, hogy a vár alatt sebesülten a regének az alakjával találkozott - szerelem szövődik.

A IV. kép az "ágyasházban" kezdődött és Esseg vára előtt folytatódott. Emőke édesanyjától ismételten elkéretődzött. /Az ágyasházi jelenetekben az egyik reflektor mindig a vár ablakrészére világított/. A balladai hangulat illusztrálására idézzük az anya és lány közötti párbeszédet:

Som Emőke/anyjához/

- Anyám, anyám, asszonyanyám
hol a kendőm s hőszin ruhám?
Ugy hiv a Séd, hadd mehessek!

Anyja:

- Lányom, lányom, édes lányom,
hüs ez az éj, borul az ég,
maradj itthon, gonosz a Séd!

Som Emőke:

- Anyám, anyám, asszonyanyám!
Lágy a szellő, bujkál a hold,
Hadd mehessek, csak fordulok.

Anyja:

- Lelkem lányom, maradj, ne menj!
Bagoly huhog a völgybe lenn...
Nem jó jel ez! Maradj, ne menj!

Som Emőke:

- Anyám, anyám, asszonyanyám
Csak elmegyek, jó fel a hold!
Hadd mehessek csak fordulok.

A balladai tragédia akkor következett be, mikor a "veszprémi" püspököt váró embereivel lesben álló öreg Som megpillantotta a kápolnához igyekvő "csoda" alakját s a vár tornyából lenyilazta lányát. Emőke a püspök karjai között halt meg, aki épp az apróddal érkezett. Fialat Kupa felismerve Emőkét kötését fejről letépte, s szinte megőrülve elrohant. A püspök sértetlenül távozott a színről s a ballada rövid epilógussal végződött.

A balladajátékban kevés szöveget mondtak a szereplők, a hangsúly inkább a mozzatásukon, a dal és táncbetéteken volt.

Két alkalommal, július 5-én és 6-án este került bemutatásra. Első este a nagyigényű feladatok meghaladták a szereplők képességeit, s több - azóta is mosolyognivaló emléket - őriznek a közreműködők. Pl. a nedves időjárás miatt a harcosok percekig nem tudták az első képből a tüzet meggyújtani. /Másnap aztán régi módszerrel paraszt ástak el az előadás előtt a Séd partján./ Fialat Kupa elfárasztott lóval ügetett a nézőtérre a közönség serkentő és biztató szavai mellett, stb.

Első este Molnár István végignézte az előadást - ugyanis a főpróbák elfoglaltsága miatt nem volt jelen - és a tapasztalatokat leszűrve másnap hallatlan energiával átrendezte az egészet. A siker nem is maradt el. A prólógus szövegét és a zárószavakat is ő mondta el.

Megemlítjük még, hogy a ballada a műsor második felét alkotta. Az első részben egyéb énekelt és elmondott balladák szerepeltek és táncokat mutatott be a veszprémi táncsoport a budapesti Csokonai Együttes közreműködésével. Ekkor született meg a rögtönzött ún. "hármás kanásztánc" ugyancsak Molnár István hatására - amelyet régi veszprémi táncosok, de már mint a Csokonai Együttes tagjai, mutattak be. /Böröcz József, Kamarás László, Pesovár Ernő/. Emlékezetes volt még Molnár István ref-

lektorfényben úszó, a malomcsatorna és a Séd vize között járt
Székelly verbunkja.

x

A veszprémi táncosok még a későbbiekben is kapcsolatban maradtak Molnár Istvámmal, többek között a Csokonai Együttesbe került veszprémi táncosok révén. Ilyen esemény volt az is, hogy a 48-as centennáris verseny idején kora tavasszal Pétfürdőn megtekintették a Csokonai Együttes és a Ruggyantagyár táncsoportjának összevont műsorát. E műsor újdonsága Molnár István Kalotaszegi legényes tánca volt. Ugyanezen a nyáron mintegy 6-an a veszprémiek közül részt vettek a Csokonai Együttes síófoki táborozásán és bepillantást nyerhettek a népfőiskolán végzett oktatásban is. A közös próbákön megismerkedhettek Kodály Galántai táncok c. művének Molnár által megfogalmazott első szinfónikus változatával és Bartók Allegro Barbarojának dramatikus feldolgozásával.

Célunk e vázlatos áttekintéssel az volt, hogy Molnár István e korszakának a vidékre is kisugárzó hatását bemutassuk. Ebben az időben a veszprémi táncsoportot - amely 1949-ben megszűnt - az ő művészi koncepcióját követő és valló együttesként tartották számon. Más vidéki együttesekkel is alakult ki hasonló kapcsolat /pl. Csurgó, Debrecen/. Molnár mindegyiknek igyekezett valami sajátos szint biztosítani koreográfiáival, ill. balladafeldolgozásaival. Ilyen sajátos szín volt a veszprémi együttesnél többek között a Som Emőke c. balladajáték, amelyről részletesebben is szóltunk.

Székesfehérvár, 1978 őszén

Irodalom

Saját és mások visszaemlékezésein, régi fotókon és meghívókon kívül a következő forrásmunkákra hivatkozhatom:

A Magyar Kegyes-Tanítórend Veszprémi Róm. Kat. Gimnáziumának évkönyvei. 1942-1948.

Helyes László: A veszprémi piarista gimnázium táncsoportja, 1942-1949. Táncművészeti Értesítő. 1975/3. 99-102.

Lechner László: A Veszprémi Gimnázium néptáncsoportjának történeti adatai 1942-1949-ig. /Kézirat. 11 oldal, 14 oldal fénykép./

Molnár István: Élő népballadák. Bp. 1943.

Molnár István: Magyar táncgyománnyok. Bp. 1947.

Molnár István: Som Emőke. Kézirat. A Magyar Táncművészek Szövetsége adattárában /1050 TK 41/.

Veszprémi Hírlap 1944. /Június-július/

Veszprémi Kis Ujság 1947. /július 8./

Ferenc Pesovár

ISTVÁN MOLNÁR AND VESZPRÉM

Summary

István Molnár was connected by close ties also to Veszprém County where he collected folkdances on several occasions and was the head of the Balaton College, an important factor of folkdance movement in its early stage.

His artistic and pedagogical activities lent a specific character to the dance group of the Piarists' Grammar School at Veszprém which he had contacted in the early 1940s. He danced as a guest with the group and even wrote a historical ballad play for the group Som Emóke. This large-scale dancing and singing ballad was performed in 1947 in the picturesque valley of the Séd river.



Pesovár Ernő

A modern művészet egyik jellemző vonása, a rítusok és mítoszok világát idéző vagy újrateremtő szándéka, szinte minden művészeti ágban nyomon követhető. A festészetben és zenében, drámában, költészetben és táncban egyaránt megjelenő mítosz és rítus arról tanuskodik, hogy felizzithatja a műalkotást atmoszférát teremtő erejével, drámaibbá teheti azt a körülmények hatalmát érzékeltető súlyával, s az érzelmek és indulatok új dimenzióit sejtetheti vagy tárhatja fel varázslatos költőiségével. Mindez azonban csak akkor valósulhat meg az ősi iránti nosztalgián túllépő, s napjaink problémáira is választ kereső vagy adó élményként, ha az alkotó Eluard-ral vallja a Mindent elmondani elvét:

"A sokaságot és külön az egyes embert
Azt ami élteti s azt ami elveszejt
Mindent mi felragyog emberi sorsa mélyén
Vérét s reményét kinját történetét."

/Somlyó György fordítása/

Ennek az egyetemes érvényű és progresszív művészi programnak az elkötelezettjeként jelent meg Molnár István is a magyar közéletben, amikor az expresszionista korszakát követően a folklorizmus jegyében folytatta alkotó és előadó művészi pályafutását. S hogy milyen mértékben állította mítoszt és rítust teremtő szándékát e program és népe szolgálatába, arról balladafeldolgozásai, Kardtánca és az Allegro barbarót megjelenítő koreográfiája alapján is képet alkothatunk.

Népballada feldolgozások

Molnár István korai balladafeldolgozásainak ma is hozzáférhető dokumentuma az Élő népballadák című kötet, mely a Magyar Műsorközpont kiadásában jelent meg 1943-ban. Történelmünk e válságos időszakában közzétett munkája egyértelműen az aktív programot adó felelősségvállalásról tanuskodik. Erre utal

a bevezetőnek az a mondata, mely szorongva teszi fel a kérdést, hogy vajon a kötet "Megéreztetí-e a magyar Múlt és Jelen súlyos kérdéseit és csak néha derűs óráit?" És ugyancsak a korégető problémáira figyelmeztet a kötet tartalma is. A napos oldal melegebb színeit képviselő balladák, mint a Királyfi /Egyszer egy királyfi.../ és a Görög Ilona mellett ugyanis az emberi sors megrázó pillanatait, a társadalom mélyén feszülő ellentéteket tükröző balladafeldolgozások vannak túlsúlyban. Ilyen a három változatban is közölt Biró Máté, továbbá a Sallai Szép Kata, a Szép Júlia, a Biró Szép Anna, a Kis Júlia, a Budai Ilona, a Kádár Kata és a látomásszerű Júlia Szép Leány. - A kötet tartalmának e felsorolása kommentár nélkül is meggyőzően bizonyítja az alkotó célját és szándékát.

A balladák iránti érdeklődést, s a ballada feldolgozásokban megvalósított - éneket, táncot, szöveget, színjátszást egységbe fogó - komplex műfaj kiművelésének jelentőségét pedig akkor érthetjük meg igazán, ha felfigyelünk arra, amit Vargyas Lajos ír a népballada korszerűségéről:

"... alig van olyan régi irodalmi vagy népi műfaj, ami annyira megfelelne a mai ember irodalmi igényeinek, mint a ballada. A realizmus részletekben és részletesen ábrázoló áramlata után ma minden irodalmi műfaj az összefoglaló ábrázolás útjára tért ... Nem ábrázolni, példázatot akar adni. Még a külső formai jegyek is valami olyasféle izlésre mutatnak, mint ami a balladákban is jelen van: rövideg, kihagyás, inkább éreztetés, sugalmazás, semmint tökéletes megelevenítés, ábrázolás... Az pedig, hogy a ballada is mindig tipikus témákkal és tipikus emberekkel foglalkozik, saját társadalmának központi kérdéseit dolgozza fel, valami olyat valósít meg, mint a mai műfajok a nagy közösségi problémákkal..."

S e közösségi problémák közül visszatérő témaként kapott helyet Molnár István művészetében - többek között - a Sallai Szép Kata, azaz a Halálra táncoltatott leány balladája. S míg a dráma kibontakoztatásának szinte rituális hátterét a közösség egyetértő magatartásával hangsúlyozta a Csokonai Együttesben készült változat, addig az Élő népballadákban közölt fel-

dolgozásban halált hozó vizióként kap szerepet a rituális fegyvertánc.

A halálatáncoltatás után az anya karjai közt alélta fekvő leány látomása elevenedik meg a hátsó színpadon. "Ujra táncolnia kell Darvas Kis Kelemen előtt, aki karddal üldözi őt, és végül kardjával a leány nyakához csap. Erre az alélt leány /anyja/ karjaiból felcsapja magát, éleset sikolt, majd holtan esik hanyatt."

Molnár tehát az általa is filmre vett porcsalmi botolóban is rejlő rituális mozzanatot használta fel a halál költői megjelenítésére mégpedig ugyanúgy a megemelt hátsó színpadon, ahogy egyik legjelentősebb alkotásában, az Anyám balladát táncol c. művében.

A Sinka ballada

A világháború nyomasztó légkörében készült táncballada a Csokonai Együttes műsorán is szerepelt, s nagyon jól emlékszem még azokra az elmarasztaló, Sinkát és Molnárt egyaránt kiátkozó, s a miszticizmus vádját hangoztató véleményekre, melyek a megdöbbentő élmány disszonáns felhangjaiként kísérték e remekmű rövid színpadi életét. Pedig Molnár nem tett mást csak hiteles és ihletett tolmácsolásban jelenítette meg a Sinka-ballada lényegét. Azt amit Görömbei András Sinka monográfiájában így fogalmazott meg:

"A költő egy halottsírató szertartást idéz fel, melynek szemlélője volt. Szent ünnepély ez, jelképes és csodaszép. Értelme pedig valamiféle megfélékezhetetlen igazságtevésben teljesedik ki. Az édesanya tánca a kisemmitetlen és megcsúfoltan elpusztult ősök életét, sorsát mutatja. Tiltott, de éppen ezért a pogány mitoszok erejével ható engesztelő és diadalmas áldozat. Az egyszerű ember győzelemmé játssza a gyászt. Oly egyszerűen, ősi törvényekhez igazított szabályossággal táncolja a halált, hogy ezzel le is győzi. 'Pantomim, ének, zene, ősi szertartás a ballada, ahol minden mozzanatnak, minden szógyertyának jelentése van.' Az olvasó egy csodának ámulója, melyből legyőzhetetlen erő sejlik föl. Nincs olyan hatalom,

mely beleszólhatna ebbe az igazságosztó emberi szertartásba. A halált is legyőzi ez a mitosz, ez a szent játék. Az ősi, mitikus elemek - gyászkendő, szabályosan kirakott égő gyertyák és főként a tánc - olyan őseket siratnak el, akik 'ima nélkül, nagy szakállal, akasztófán' haltak meg, akiket nem volt szabad elsiratni sem."

Molnár a szinpadi megjelenítés olyan módját választotta, melyben a ballada is elhangzik. A félkörben ülő pásztorok hallgatják a balladamondót, s a kitűnően megválasztott monoton dallam kíséri a háttérben megelevenedő látomást. Ebben a botra támaszkodó pásztorok súlyos mozgása idézte a szertartás igazságot tevő mágikus erejét, az anya tánca pedig a siratás fájdalmas liráját. Azt a tovatűnő hangulatot, amit a ballada záró sorai így idéznek:

"Mikor a gyertyák porig égtek,
még anyám eljárta a végét:
egy szál virág körül koszorút táncolt...
A juhászok meg már csak nézték,
hogy az égen hold ballag át,
és csudálja nagy fehér szemmel
anyám lábán a balladát."

A táncballada művészi elégtételt szolgáltatott, katartikus erejű ritusához hasonlóan ugyancsak közösségi élményként elevenítette meg a múltat, illetve alkotta újjá, s teremtette meg a múlt és jelen szintézisét a Kardtánc. Az a kardtánc, mely az előadóművész Molnár Istvánnak is egyik kiemelkedő teljesítménye volt.

A Kardtánc

Nem filológiai, hanem művészi hitelével idézte ez a koreográfia a múlt homályába vesző fegyvertáncok légkörét, a modern és archaikus elemeket ötvöző szertartás költészetté nemesített mágikus-samanisztikus világát.

E koreográfiára is a modern művészetnek az a jelentős alkotásokban testet öltő törekvése volt jellemző, mely az egyetemes kultúra nagy múltú hagyományaiból merítve teremtette meg

sajátos világát. Ezt tette például Milhaud, amikor a La création du monde című balettjében néger legenda alapján és a jazz formanyelvén fogalmazta meg a teremtés mítoszát. De idézhetnénk az ilyen jellegű alkotások sorát mint Eliot nagy elbeszélő költeményét vagy Gauguin-tól és Sztravinszkij-től a festők és zeneszerzők számos művét.

Ahhoz azonban, hogy a Kardtáncban megfogalmazott ritus ihlető forrását s a művészet eszközeivel megjelenített történelmi élményt körvonalazzuk, nem kell ilyen messze tekintelnünk. A táncfolklorista Molnár is jól ismerte ugyanis fegyvertánc-hagyományaink legjellemzőbb típusait, melyek tanulságát így összegezte néptáncgyűjtéseit közlő munkájában:

"A kardtáncok egyenes leszármazottja a botos tánc. A botfogás jellegzetes módja kardfogásra emlékeztet. A bottal végzett mozdulatok is a kardvágást jelképezik... Még napjainkban is léteznek olyan botos táncok, amelyekből határozottan következtethetünk a kardtáncokra. Ilyen pl. a porcsalmi botoló. Ez a tánc kétséget kizárva kardtánc-maradvány. Minden mozdulata, szelleme, tartása, tempója, dallama ezt az eredetet igazolja."

S a Kardtánc formanyelvében és ritust teremtő atmoszférájában valóban nem nehéz felismernünk a porcsalmi botoló mozgáskincsét és jellemző mozzanatait. A botoló eszközhasználatából alakította ki Molnár a kard virtuóz kezelését, s a földre dobott fegyver körül járt kultikus részeket is a hagyományban meglévő formákból bontotta ki.

Mindezzel azt az élményt fogalmazta meg a korszerű folklorizmus szellemében, mely nemzedékek óta egyre tisztuló gondolatként része történelmi tudatunknak. Népünk történelmi múltjának azt a mondákban élő, de a modern tudomány által is kiművelt valóságát, mely oly sokszor volt ihletője legjobbaink magyarságélményének. Berzsenyi, Kölcsey, Vörösmarty nemzethaláltól rettegő vízióiban ebből meritett vigaszt, Ady pedig erőt a küzdelemhez. S nem egyszer szorongás tükröződött az Európából keletre visszanező tekintetben, különösen társadalmunk és történelmünk válságos időszakában, amint ezt Illyés is megfogalmazta Magyarok című költeményében:

"Felhők közt a véres hold femn
nyilik-zárul, mint húnó szem.
Mint borús hir, gyászüzenet
lengenek el a fellegek.
Usznak, úsznak kelet felé
a szivünk megreped belé."

S mig Molnár magyarságélményét, aggodalmát, de népe történetébe és kultúrájába vetett hitét is megfogalmazta a drámai színekkel átszótt rituális kardtáncban, addig a társadalmi változásra, az új lehetőségekre is érzékenyen reagáló művész humanizmusa jelent meg Bartók zseniális zongoradarabjára, az Allegro barbarora készült koreográfiájában.

Az Allegro barbaro

Megérezve a mű lényegét, a századunk embertelenségeivel szemben még mindig pozitívabban érzékelhető egykori barbárság természetes és elemi erejét, egyúttal továbbfejlesztette a bartóki gondolatot. Továbbfejlesztette azzal, hogy a szubjektív erejű zenére komponált koreográfiában elítélte az egyik legnemesebb emberi érzésnek, a szerelemnek gátat vető konvenciókat és korlátokat.

A barbár korban megelevenedő Rómeó és Júlia történetben az idegen törzsbe tartozó ifjú szerelmét akadályozza meg a szokásjog, az endogámia iratlan törvénye. Így kerül szembe a leány hozzátartozóival a szerelmes ifjú, s öli meg kedvese testvérét a sámán diktálta szertartásban, majd maga is életét veszti az apa bosszúálló kardjától. E cselekmény háttéréként a küzdelem rituális karakterét, embertelenségében is heroikus vonásait húzta alá a tánckar aláfestő mozgása. S amikor a bálvány tövében álló sámán mögötti tűzbe vetik az ifjú holttestét, a kedvesét és testvérét elvesztett leány a kettős fájdalomtól megőrülve táncol ki a távoli és közelmúltat egyaránt idéző, nyomasztó légkörű világból.

Ritus és közösségi problémák

Molnár István e néhány, az 1940-1948-ig terjedő alkotó periódusában készült koreográfiája jól érzékelteti tehát művészetének egyik lényeges vonását. Azt a munkásságában jelentős szerepet játszó alkotói módszert, ahogy a közösségi és közérdekű problémák megfogalmazásában mondandója hangsúlyozására használta fel a ritusok világát, drámai erejét és hangvételét.

A modern művészet e nagy tanulmányát, a ritus és mítosz atmoszférát teremtő erejét és költői varázsát, a legnemesebb cél, a közösségi eszmék szolgálatába állította.

A példaként bemutatott műveken és számos balladafeldolgozáson kívül ez az alkotói elv érvényesült pl. a magyar történelmet látomásszerűen felidéző I. Szvitben, mely a Ruggyanta Együttes versenyszáma volt az 1948-as centenáriumi fesztiválon. S ebben a szellemben fogalmazta meg az elemi erejű szabadságvágyat is a Csokonai Együttesben készült, de bemutatásra már nem került koreográfiában, melyet Komáromi: Esze Tamás című regényének táncjelenete ihletett. A hivatásos együttesekben /SZOT Együttes, Budapest Együttes/ készült alkotásai közül pedig a Szerelmi táncban, a Tűz táncaiban, az Ember balladájában, valamint Bartók: Magyar képek c. művére komponált koreográfia egy-egy hangulatában jelent meg újra és újra Molnár e sajátos hangvételi, lírai elemekkel átszótt drámai világa.

Mindezek arról tanúskodnak, hogy - Illyés Gyulával szólnak - "egy messzi, ember előtti tiszta szót" kívánt kimondani. S műveiben ezt ismételte vagy kereste makacs hittel, amikor arra törekedett, hogy megfogalmazza magyarságélményét, az esetekkel és számkivetettekkel közösséget vállaló együttérzését, a társadalmi problémákra fogékonyan reagáló emberségét, a háborút, kegyetlenséget, igazságtalanságot elítélő véleményét és az új lehetőségeket, felsejülő távlatokat is valló-vállaló állásfoglalását.

Molnár István művészetének és sokrétű alkotó munkájának egyik vonását és összetevőjét érzékeltetve szándékom csupán az volt, hogy felhívjam a figyelmet ennek jelentőségére és nagyobb összefüggéseire. Meggyőződésem ugyanis, hogy e témakör

vizsgálata, gyökereinek tüzetesebb feltárása nélkül nem vállalkozhat tánc kutatásunk sem a hiteles Molnár portré megrajzolására, sem művészeti águnk fejlődésének és napjainkban is aktuális problémáinak megalapozott elemzésére.

Budapest, 1978 őszén

Irodalom és jegyzetek

Az etnológiának az európai gondolkodásban és modern művészetben egyaránt jelentős szerepéről ad kitűnő áttekintést Giuseppe Cocchiara: Az örök vadember. A primitív világ jelenléte és hatása a modern kultúrára. Bp. 1965. c. munkája. A költészet lényegét és gyökereit vizsgáló műként pedig Christopher Caudwell: Illúzió és valóság. Bp. 1960-ra hivatkozva nem állhatom meg, hogy ne idézzem A költészet jövője c. fejezetnek ezt a mondatát: "Az örök egyszerűségek táplálják saját keblükről a művészetet - nemcsak azért, mert örökérvényűek, hanem azért is, mert létfeltételük a változás."

A modern művészet problémáit tárgyaló munkák, mint Ernst Fischer: A nélkülözhetetlen művészet. Bp. 1962. és Hans Sedlmayer: A modern művészet bálványai. Bp. 1960. mellett az egyes művészeti ágakban ad eligazítást Kókai Rezső-Fábián Imre: Századunk zenéje. Bp. 1961., Herbert Read: Geschichte der modernen Malerei. München-Zürich. 1959., a táncsal foglalkozó munkák közül pedig Horst Koegler: Ballett international. Berlin 1960. és Dorothee Günther: Der Tanz als Bewegungsphänomen. Hamburg 1962. c. művekre hívom fel a figyelmet.

A népballadák korszerűségét hangsúlyozó idézet Vargyas Lajos: A magyar népballada és Európa. Bp. 1976. I. 247. oldalán, A ballada és a mai ember című fejezetben található, Sinka balladájának elemzését pedig a kortársaink sorozatban megjelent Görömbei András: Sinka István. Bp. 1977. 101-ből idéztem. A Görömbei által is idézett mondat forrása Kardos László: A fekete bojtár új vallomásai. Napjaink 1964. jún. 1.

A Sallai Szép Kata feldolgozása az Élő népballadák 57-71. oldalán található, a fegyvertánc tradíciókra vonatkozó megállapítások pedig Molnár István: Magyar táncgyománnyok. Bp. 1947. 311. old.-on az Anyám balladát táncol kísérelő zenéjének forrása pedig az ugyanitt közölt /390. old./ gyimesi csángó Régi héjsza dallama.

Milhaud: La création du monde c. balettjéről tájékoztat a Horst Koegler: Balett lexikon. Bp. 1977. világ teremtése című szöveg alatt, részletes szöveggönye pedig számomra Otto Fridrich

Regner: Reclams Ballettführer. Stuttgart. 1964-ben volt hozzáférhető.

Eliot: A puszta ország című költeményének műfordítása Weöres Sándor: A lélek idézése. Bp. 1958. 526-540. található, s Eliot-ról szólva Cocchiara i.m. 310. old. megjegyzi: "Lényegében Eliot ugyanúgy használja fel az ethnológiát, mint egyes kompozícióiban Bartók a magyar folklórt: újraalkotva."

A vonzó feladat ellenére sem merülhettem el abban, hogy zenében és képzőművészetben nyomon kövessem Gauguintól és Sztravinszkijtől a rítus és mitosz szerepét. Rájuk hivatkozva csak két olyan jelentős állomásra utalok, mint amilyen a Le Sacre du Printemps, vagy pl. Gauguin 1893-ból származó Hold és Föld című alkotása. Együttal felhívom a figyelmet Gauguin-nek azokra az élményeire, melyekről a Noa-Noa lapjain számolt be, s melyeket így summázott könyve végén: "Barbárabb is vagyok, mint amikor ideérkeztem, de azért műveltebb. Igen, a vademberek sok mindenre megtanították az öreg kultúrembert. Ezekről a tudatlanoktól sok mindent tudtam meg az életről és arról a művészetéről, hogyan kell boldogan élni."

Molnár művei közül a Kardtánc első bemutatója 1940-ben volt, mégpedig a Vigadóban rendezett Kodolányi esten, amint ez a Molnár István gyűjteményében lévő sajtó-kivágatokból kitűnik. A várható bemutatót jelzi az Esti Ujság 1940. febr. 3-án, s erről számol be a Nemzetőr febr. 12-én. Az Anyám balladát táncol a Szent Imre Kollégium 1943. ápr. 12-én rendezett műsorán került bemutatásra, az Allegro barbarot pedig 1948-ban fejezte be Molnár a Csokonai Együttes siófoki edzőtáborában. A mű bemutatására már nem kerülhetett.

Az elemzett és felsorolt koreográfiákról a Tanulmányok a táncmozgalom történetéből. Bp. 1964. /Népműv. Intézet/ ad értékelő áttekintést, mégpedig a következő megosztásban: Vitányi Iván: A magyar néptáncmozgalom története 1948-ig és Maác László: A magyarországi hivatásos néptáncgyüttesek története megalakulásuktól az 1963-64-es évad kezdetéig.

Ernő Pesovár

THE ROLE OF RITES IN ISTVÁN MOLNÁR'S ART

Summary

The atmosphere-creating power of rites and myths, their specific poetry and function showing the impact of circumstances can clearly be detected in Molnár's works formulating collective emotions and problems. In the early period of our folk-dance art on the stage /between 1940 and 1948/ his ballads were conceived in the above spirits, as for instance, the staging of his work My Mother Dances a Ballad. With its ritual dirge this work did artistic justice to the outcast. Again a collective emotion is formulated in his Sword Dance recalling the ritual-magic world of our weapon dance traditions, and a similar atmosphere reigns in Bartók's Allegro barbaro condemning all conventions and obstacle in the way of true love.

These early works and those born later in the same spirit represent human endeavours to evoke or to re-create the world of rites and myths as a characteristic feature of modern art.

Martin György

A magyar tánckincs teljességében gondolkodó Molnár István műveiben népi tánckulturánk történeti és regionális stílusa, típusai sajátos, egyéni megfogalmazásban jelennek meg. Sokrétű életművében táncaink reprezentatív típusa, a verbunk is fontos helyet foglal el más férfitáncaink, a legényes, a botoló s a pásztortáncok mellett. Az irodalmi-történelmi emlékekre, a népies mütánc hagyatékra s a paraszti verbunkok táji változataira támaszkodva több szemszögből és felfogással fogalmazta meg műveit.

Molnár verbunk-koreográfiáinak áttekintésekor célszerű a táncokat néprajzi-folklorisztikai forrásuk felől megközelíteni, ugyanis művei elkészítéséhez sohasem kezdett megfelelő alapok nélkül. A kiindulási ötlet élő táncélmény, film, fénykép, táncábrázolás vagy egy-egy népdal, zenedarab éppúgy lehetett, mint egy töredékes népi visszaemlékezés, vers vagy irodalmi-történelmi táncjellelemzés. Forrásairól keveset beszélt, s egy-egy műve indítékaira olykor csak évek, évtizedek múltán, megfelelő anyagismerettel lehet következtetni. A köztudatban kapuvári verbunk néven élő koreográfiájának /1952./ pl. a kíséző dallamán kívül szinte semmi köze a kapuvári eredeti tánchoz, mint erre Molnár saját, általános jellegű cimadása is utal. Csaknem két évtized múltán tűnt fel, hogy ez a koreográfia valójában leginkább a harmincas években rekonstruált kiskunhalasi verbunk menetét, formáit idézi, amely Molnár számára - mint korai verbunk élményeinek egyike - a kötött körverbunk-típus legátfogóbb megtestesítője lehetett.

Alkotáskor a forrást jelentő táncélményre összpontosítva csak a tánc első motívumainak, motívumsorainak megformálása után engedte szabadon mozgásképzületét, s e magból bomlott ki a már saját egyénisége által meghatározott öntörvényű táncalkotás. De még a munka későbbi szakaszaiban is érezhető volt a kiindulási élmény időnkénti visszaidézése a tánc egységes stílusának, "levegőjének" biztosítására. Táncnévadása rendszerint

jól tükrözi tudatos szándékait, mert a cím nála szinte mindig előbb kész volt, mint maga a tánc, s későbbi megváltoztatására ritkán került sor. Az indítékok figyelembe vétele tehát bizonyos alapot ad alkotásai és a hagyomány viszonyának tisztázásához s alkotó módszerének megközelítéséhez is.

A művek jegyzéke

Molnár kifejezett verbunk igényű műveinek időrendi jegyzékében utalunk az írásos vagy filmes rögzítésekre is. Nagyobb munkáiban szereplő, a művek egészéből ki nem ragadható részletekre azonban, amelyek már csak áttételesen s alárendelve viselik a verbunk-stílus nyomait /mint pl. Liszt II. Magyar Rapszódia-jára vagy Kodály Galántai Táncok c. művére készült kompozíciói/ ezúttal nem térünk ki. A még minden bizonytalansággal hiányos felsorolás Molnár műveinek mielőbb szükséges teljes számbavételéhez kíván hozzájárulni. Sajnos egy részük rekonstrukciója már csak az egyre halványuló emlékezet nyomán lehetséges. Jegyzékünkben a művek keletkezési idejét és helyét olykor csak hozzávetőleg tudjuk megadni, különösen az 1942-46 közötti időszak adatai szorulnak pontosításra, kiegészítésre.

1942. Székely verbunk, Molnár rögtönzött szólótánc. Film: Több változat a Magyar Táncművészek Szövetsége archívumában /továbbiakban MTSZ/ és 1968-ból a Magyar Televízióban.
1943. Katonatánc. Leírás: Élő népballadák. Bp. 1943. 143-146.
1943. Kodály: Marosszéki táncok c. zenéjére készített művében a verbunk részlet. Budapest, Szent Imre kollégium. Bemutató 1944 március 18-án a Városi Színházban. Film: MTSZ.
- 1943? Nagykőnyi verbunk. Film: MTSZ. Leírás: Együtteseink Műsorából VI. Bp. 1968. 7-16.
1945. Hajdú verbunk. Debrecen.
1946. Marosszéki verbunk /és páros/. Kodály: Marosszéki táncok c. művének részletére. Csokonai Együttes. Film: MTSZ és az MTA Zenetudományi Intézet filmarchívuma /továbbiakban MTA Ft./ 34. lsz.
- 1946-47. Katonatánc. Testnevelési Főiskola.

- 1946-47. Huszar verbunk. Eleinte a Ruggyanta Együttes műsorán /I. prágai VIT 1947; az első országos néptáncfesztiválon Gyulán Molnár I. táncszvitje részeként 1948; 1947-ben a Csokonai Együttes műsorában még nem szerepelt, csak 1948-ban/. Film: MTSZ. Leírás: Néptáncosok Kiskönyvtára 32-33. sz. Bp. 1963. 32-44.; Együtteseink Műsorából VI. 1968. 26-40.
1947. Halász verbunk a Balatoni legenda c. táncjátékban. Csokonai Együttes, Balatonszárszóc.
1948. Háry toborzó Kodály zenéjére. Ruggyanta Együttes.
1949. Petőfi verbunk /Most szép lenni katonának... kezdetű dalra/. Ruggyanta Együttes.
1949. Csüddögölő a Traktorállomás avatása c. táncjátékban. Sárközi István zenéje. Ruggyanta Együttes.
1950. Szentgáli huszártánc. Leírás: A Magyar Táncszövetség sokszorosítása.
1950. Verbunk a Déryné c. filmben. Farkas Ferenc zenéjére /"Rajta kuruc, rajta".../
1950. Pusztafalusi sarkantyús verbunk /és csárdás/. Leírás: A Magyar Táncszövetség sokszorosítása. - 1951: A Magyar Képeskönyv 3. képe. SZOT Együttes. Film: MTA Ft. 178. lsz. és MTSZ, továbbá Banovich Tamás: Magyar Táncképek c. filmje /1954./. Leírásai: Pusztafalutól Karcsáig. Bp. 1953. 47-56.; Magyar Képeskönyv. Bp. 1969. 70-84.
1952. Verbunk /és csárdás/. Több önálló kis és nagy változatban: 1953-ban a bukaresti VIT-re készülő verzióban, majd az Uj Élet c. szvit első képeként /Bányász-köszöntő/. SZOT Együttes. Később a Régi magyar katonatánc nevet viseli. Film: MTSZ. Leírás: Néptáncosok Kiskönyvtára 8. sz. Bp. 1954.; Együtteseink Műsorából XV. Bp. 1979.
1952. Székely verbunk. SZOT Együttes. Film: MTSZ.
1953. Derecskei verbunk az Uj Élet c. szvit 3. képeként /A gépállomáson/. SZOT Együttes.
1954. Kun verbunk. SZOT Együttes.
1954. Székely verbunk a Forgató c. kompozícióban. SZOT Együttes.

1954. Verbunk a szabadságharc idején lejátszódó Gyöngy Ilona c. táncjátékban. SZOT Együttes.
1960. Toborzó Molnár III. Táncszvitjében. Budapest Együttes. Film: MTSZ.
1961. Kodály: Marosszéki táncok c. zenéjére készített művében a verbunk részlet. Budapest Együttes. Film: MTSZ.
1962. Hatvágás verbunkos Bihari zenéjére. Budapest Együttes. Film: MTSZ.
1962. Huszártánc, Hadik óbester tánca. Budapest Együttes. Film: MTSZ.
1973. Kun verbunk. Az Építők "Vadrózsák" Együttese. Szolnoki Néptánc Fesztivál.

Megjegyzés: 1946. és 1949. közti feljegyzéseim alapján szóbeli közlésekből értesültem Molnár Szatmári verbunk c. táncáról /Faragó Tibortól/ és Kecskeméti verbunk c. koreográfiájáról/Vásárhelyi Lászlótól/, továbbá jegyzeteimben szerepel egy "Egressy verbunk" nevű tánc, mely lehet, hogy csupán tervként merült fel. Molnár István a "Teljes gőzzel" c. filmben szereplő verbunkját is említette.

Nemzeti és népi karakter

Molnár István verbunk felfogásában kétféle tendencia érvényesül, s koreográfiái eszerint oszthatók két nagy csoportra.

1. Egyik esetben verbunktáncai általános, összefoglaló jellegűek, vagyis nem a paraszti verbunkok sajátos táji-etnikai jegyeit tükrözik, hanem a nemzeti köztudatban élő szemlélethez illeszkednek, amely a múlt század óta az irodalmi-történeti források és a népies mütáncok nyomán alakult ki. Molnár e stilizált alkotásaiban a néptáncok formavilágát csak megszűrve, jelentősen átértékelve alkalmazta. Ide sorolható művei: Katonatánc, Nagykőnyi verbunk, Hajdú verbunk, Huszár verbunk, Háry toborzó, Petőfi verbunk, Verbunk a Déryné c. filmben, Verbunk /1952./, Verbunk a Gyöngy Ilona c. táncjátékban, Toborzó, Hatvágás verbunkos, Huszártánc.

2. Másik esetben egy-egy vidék verbunk hagyományát a paraszti felfogás jegyében alkotta újra. Ezek közé tartoznak a székely /1942., 1943.; 1946., 1949., 1952., 1954./ és kun verbunk változatok /1954., 1973./, valamint a Halász verbunk, a Szentgáli huszártánc, a Pusztafalusi és Derecskei verbunk.

E kétfajta megközelítés jegyében született táncok nem válnak el élesen egymástól, mert az egyes csoportokon belül is különböző stilizációs fokozatok érvényesülnek. A tájhoz nem kötött koreográfiák között is akadnak rusztikusabb megfogalmazásúak /pl. a Petőfi verbunk vagy a Déryné verbuválási jelenete/, s a határozott etnikus jellegűek között is vannak stilizáltabban megformált művek /a Marossszéki táncokra komponált verbunkok vagy kun verbunkjai között/.

E két felfogás Molnár egész néptáncalkotó tevékenységében egyrészt párhuzamosan, másrészt egymást megtermékenyítően is érvényesült. Stilizált, klasszicizáló verbunkjaiban mindig megfelelő szerepet kapott a népi formakincs is, s kifejezetten paraszti fogantatású táncai viszont sohasem váltak naturális másolássá, hanem átszővi őket az általánosító szemlélet. Az elmúlt évtizedek ide-oda csapongó szélsőségeivel szemben Molnár mindvégig magától értetődő, természetes következetességgel e kétféle felfogást dialektikusan ötvözve egyszerre tudott népi és nemzeti kultúrában gondolkodni s így alkotásai egyfajta kései nemzeti klasszicizmus, illetve népi realizmus egymást szervesen kiegészítő koreográfiai megtestesüléseiként foghatók fel. Három évtized verbunk alkotásainak időrendi áttekintésekor mindössze bizonyos hangsúlyeltolódás, arányváltozás figyelhető meg: az első alkotó korszakában /1942-50./ még mindkét tendencia egyenlő mértékben, párhuzamosan érvényesül; 1950-55 között a népi fogantatású, realista szemléletű művek lépnek előtérbe; 1956 után pedig az elvontabb, klasszicizáló fogalmazási mód kerekedik felül.

Zenekiséret

Molnár termékenyen kétarcú koreográfiai szemléletével nincs mindig összhangban táncai kísérőzenéjének jellege. Ennek

főoka az lehet, hogy csak kivételes esetekben választott /Kodály/, kapott /Farkas Ferenc/ vagy fogadott el /Sárközi István/ kész zeneművet verbunk táncaihoz, s csaknem mindig maga végezte dallamai s a teljes zenei forma meghatározását.

Verbunkjaihoz lassú csárdás-szerű vokális, újstilusú népdalokat, katonadalokat vagy népi hangszeres verbunkdallamokat választott, amelyekhez gyűjtőélményei is kapcsolódtak. Múlt századi verbunkos zenét /Bihari/ csak harmadik alkotó korszakában, elvértve alkalmazott. Verbunk dallamait áttekintve úgy tűnik, hogy inkább vonzódott a páros, szimmetrikus, szabályos /4-soros, strófikus, di- és tetrapodikus/ dallamszerkezetekhez, mint a szabálytalan, aszimmetrikus /heteropodikus, 5-soros/, rendhagyó formákhoz, bár ezeket mindig izgalmas, megkapó fordulatokkal oldotta meg.

A táncok zenei felépítésére többnyire a szokásos paraszti módszert választotta, a dallamstrófák egyszerű, ismétlődő felsorakoztatását. A zenei monotoniát így csak a táncok megformálásával és a terjedelmi arányok gondos kialakításával ellensúlyozhatta. Első verbunkjaiban az új tánczenei stílus gyakorlatához hiven illeszkedve a dallamstrófák második felét megismételte, s a táncszakaszokhoz külön, jellegzetes refrént is komponált /Katonatánc, Huszár verbunk/. Korai verbunktáncjaiban - a történeti utalásoknak megfelelően - a tempót az utolsó ismétlésnél befejezésként felgyorsította /Katonatánc, Huszár verbunk, Nagykónyi verbunk/. Egyetlen verbunktánchoz többféle dallamot ritkán alkalmazott. Eltekintve a saját szőlőtánc kíséretéül szolgáló többrészes, hangszeres székely verbunk dallamoktól, erre csupán két példát tudunk említeni: a Pusztafalusi sarkantyús verbunk kétféle dallamból álló visszatérő /A B A, lassú, gyors, lassú/ szerkezetét és a 4 táncos által előadott Székely verbunk /1952/ fokozódó tempójú, három dallamos /A B A C/ felépítését, amelyben a többrészes udvarhelyszéki verbunk /A/ dallam volt a leghosszabb, visszatérő főtéma, s a rövid B és C /marosszéki forgató és bukovinai silladri dallam/ csak a kötött koreográfiájú keretet adta.

Molnár verbunktáncainak dallamkincse az élő néphagyomány tipikus eseteit ölelte fel s így eléggé tág skálán mozgott.

Számszerűleg a kifejezett népi verbunkzene dominált s a történeti vagy ténylegesen feldolgozott zene aránya pedig jóval kisebb. A stilizált, elvont koreografiai megfogalmazások jelentős arányához képest azonban a zenekíséret javarészt nagyon is konkrét, s felépítés tekintetében a paraszti tánczenélés /még csak nem is mindig az igazi hangszeres tánczene/ szinte leegyszerűbb fokán maradt. A közreműködő zeneszerzők legfeljebb harmonizálhatták Molnár kiválasztott dallamait, de a formai, szerkezeti változtatás, önállóság már alig vált lehetővé számukra. Ennek oka szinte mindig az volt, hogy Molnár táncai a koreográfiai ötlet felmerülése után oly gyorsan, s türelmetlen alkotólázban születtek meg, hogy mire egyáltalán a zeneszerző kezébe kerülhetett a javasolt zenei anyag, már csak teljesen kész, megformált táncművel találkozhatott. Ez alól szinte csak Molnár hosszabb, dramatikus művei jelentettek kivételt és némi változás tekintetben csak a harmadik alkotó periódusában következett be.

Formai vonások

Molnár verbunktáncai az általános formai-térbeli megjelenítés tekintetében a néphagyományhoz és a történeti forrásokhoz hiven igazodnak. Verbunkjainak jelentős része egyöntetű, szabályozott, csoportos körverbunk /Katonatánc, Hajdú verbunk, Nagykónyi verbunk, Marosszéki verbunk /1946./, Huszár verbunk, Halász verbunk, Csüirdöngölő, Pusztafalusi sarkantyús, Verbunk /1952./. Néhány olyan táji típust is ebben a formában dolgozott fel, amelynek fő életmódja inkább az individuális rögtönzés /Marosszéki verbunk 1946., a déldunántúli ugrósra épült Halász verbunk, a Csüirdöngölő, a Pusztafalusi sarkantyús/. Annál különösebb viszont, hogy a hagyományosan kötött rábaközi verbunkok újraalkotását elkerülte, noha ezek egyik jellemző típusának, a Győr megyei kónyi verbunknak film utáni leírását éppen ő adta közre /Magyar táncagyományok. Bp. 1947. 368./ . A rábaközi verbunkok egyes elemeit, motívumait átköltve olykor alkalmazta ugyan, de a készen kapott teljes struktúrák úgy látszik kevésbé vonzották.

Korai-, kétszólamú megosztottságot még alig tartalmazó csoportos körverbunkjainak jellemző térbeli mozgásalakzatai a következők: 1/ A táncosok helyben, arccal vagy háttal a kör középpontja felé, illetve menetirányba fordulva, 2/ negyed-, fél- vagy teljes fordulatokkal, 3/ a köríven egyirányú vagy szimmetrikus haladással, 4/ szűkülő-táguló körmozgással táncolnak, 5/ olykor pedig kettenként, egymással szemben vagy háttal fordulva, illetve egymást kerülgetve is figuráznak. Egy-egy táncszakasz időtartamára néha megjelenik a - népi verbunkjainkban is kivételes - vállon való összefogódzás, a kézfogás vagy az összekarolás is. A tömött férfikört eredményező vállfogást korábban különösen tánckezdéskor alkalmazta /Nagykőnyi, Huszár verbunk, Marosszéki verbunk 1946./ . A körforma megnyitása, felbontása csak első alkotó korszakának vége felé jelenik meg. A félkaréj, a nyitott láncforma, az ékalak, a vonal, a sor és oszlop, valamint a koncentrikus kör formákat már főleg későbbi, többszólamú feldolgozásaiban alkalmazta /Petőfi verbunk, Verbunk 1952., Derecskei verbunk, Kun verbunk, stb./ .

A népi és történeti verbunk hagyomány táncvezetőjének alakját legteljesebben a két-, illetve háromszólamú monumentális nagy Verbunkjában /1953./ bontotta ki. A többszólamúság már összefügg a Molnár alkotóművészete kapcsán régebben többször s újabban is felvetődő kérdéssel: tánckincsünk rögtönzött, egyéni jellegének színpadi megjelenítésével. Az improvizáció hatását megtervezetten keltő többszólamúság Molnár több művében is jelentkezik, s ez nem annyira expresszionista, modern táncosi múltjánál fogva, hanem sokkal inkább a magyar néptánc alapvető - már régen felismert - vonásának megragadása és színpadi kifejezése miatt izgatta. A Déryné c. film verbunkjában pl. 6-8 táncos egyéniségének megfelelő, teljesen eltérő, de térben és ritmikában gondosan összehangolt motivumsorok kompozíciójával idézte a szabad verbuválás történeti metszetekre emlékeztető hangulatát Farkas Ferenc zenéjére. A tömeges, de improvizatív verbunk összehatásának térben /körökbe és sorokba/ rendezett nagyerejű képét alkotta meg a mozgásban hol egybevágó, hol három szólamra ágazó szakaszok dinamikailag is árnyalt váltakozásával a Derecskei verbunkban.

Az improvizatív magyar férfitáncok lényegét legjobban ki-domborító koreográfusi és előadóművészi teljesítménye azonban Molnár rögtönzött Székely verbunkja volt. Ezesetben a magyar népművészettel való azonosulás hitének s a fölényes néptánc ismeretnek az invenciózus alkotó- és lenyűgöző előadóművészi tehetséggel való találkozása hozta meg a mindig elemi erejű, megismételhetetlen, egyszeri táncalkotást.

A Székely verbunk /1952/ sajátos, félig kötött, csoportos formáját alkította ki Molnár a SZOT Együttesben. A gondosan megkomponált, kimért bevezető és a virtuóz gyors befejező részek közé illeszkedett három rögtönzött - hosszú gyakorlásokkal megalapozott, de mindig a végső formábaöntés pillanatnyi feszültségét magában hordozó, s épp ezért minden kötött táncnál jobban átélt - rövid, egymást követő vetélkedő szólóverbunk. Az egyes szólók színvonala a táncosok diszponáltságának megfelelően csekély mértékben ingadozhatott ugyan, de a formateremtés spontaneitásából fakadó átélés erejét még így sem szárnyalhatta túl egy pontosan begyakorolt, rutinból eltáncolt kötött koreográfiai produkció.

Molnár István verbunktáncairól csak igen vázlatos, általános, egyoldalú, s időbelileg egyenetlen képet nyújthattunk. A részletesebb elemzés és értékelés azonban - különösen mivel műveinek írásos rögzítése még alig történt meg, s többnek még a rekonstrukciós lehetősége is kétséges - valójában még évek hosszú, elmélyült kutatómunkáját igényelné. Csupán verbunktáncáival kapcsolatban is részletesen vizsgálni kellene még a táncok sajátos, sok változatban kialakított, a különböző környezetbe illesztett verziók művészi funkcióját, tartalmi jegyeit, szerkezeti felépítését, motívumkincsét, ritmusvilágát, s nem utolsósorban az általa is mindig hangsúlyozott előadásmód kérdéseit. Mindezeket Molnár teljes életművébe és fejlődésébe illesztve, valamint a népi és történeti hagyományhoz is viszonyítva kellene elvégezni. Műveinek az egész magyar néptáncművészetben, valamint néptánc-tudatunk kialakulásában játszott szerepét is szükséges elemezni.

Öt verbunk

Az ünnepi köszöntésre szánt rövid tanulmány befejezéseként Molnár István öt olyan korai 1942 és 1947 között keletkezett művét adjuk közre, amelyeknek a feledéstől való megmentését nemcsak életműve, s fejlődése szempontjából, hanem egyrészt művészi értékük, másrészt a felszabadulás után kibontakozó néptáncművészetünkben és mozgalmunkban elfoglalt hajdani szerepük miatt is fontos dokumentumoknak tartjuk.

1. Katonatánc /1943./

Molnár István feltehetően első kötetű körverbunk koreográfiája, amely az Élő Népballadák c. kötetében már megjelent, tehát talán előbbi, 1942-es keletkezésű. A tánc kíséredallama a 103 magyar népdal. Bp. 1943. c. népdalkiadvány 96. számú közlése. Ez a Péczely Attila hódmezővásárhelyi gyűjtéséből származó újstilusú népdal /Ez a barna kislány kisírta már mind a két szemét... kezdetű szöveggel/ a Győr megyei kónyi verbunkhoz, valamint Molnár: Nagykónyi verbunk c. táncához alkalmazott dallamnak a változata. Molnár vázlatos táncleírásának megfejlesztéséhez 1945-ös, első tánc tanulásaim emléke volt segítségemre, amely viszont e tánc esetében nem közvetlenül Molnárhoz kapcsolódott, hanem valamelyik korábbi tanítványa útján juthatott megkésve, harmad-negyedkézből hozzám. Molnár ugyanis maga ekkor már a tánc más verzióit tanította. Molnár 1943-as leírása és 1945-ös tanulási emlékeim Katonatánca is némileg eltér egymástól, mégpedig az V. táncszakasz tekintetében. Az 1943-as leírt forma helyett /a tánc V. a. szakaszváltozata/ én 1945-ben már a Huszárvverbunk V. szakaszának kissé egyszerűbb formáját tanultam /V. b. szakaszváltozat/. A Katonatáncon egyrészt a népies mütáncok, másrészt a kiskunsági verbunkok motívikai-szerkezeti hatása érezhető. A Hajdú verbunkkal és a másik Katonatáncával együtt /2. és 3. táncpélda/ a Huszárvverbunk koreográfia előzménye.

2. Hajdú verbunk /1945./

Ezt a táncot Molnár István debreceni tanítványaitól /Afonyi Gyula, Juhász Róbert, Mikulási Béla, Szanyi Miklós/ láttam 1946-47-ben, s akkori vázlatos jegyzeteim nyomán közlöm. Béres András korábbi debreceni emléke szerint "csipőre tett kézzel haladtak körbe sarokkoppantó lépéssel, majd körben csapások és nagybokázó következett. Ezt egészítette ki az a rész, amikor vállfogással párokba fogóztak, s hátravágással félkörbe húzódtak. Itt egy tapsos csapássor következett. Dallama, a Tizenhárom ezüstpityke... kb. ötször ismétlődött s ugyanaz a dallam

még egyszer felgyorsítva megismétlődött." /A Tizenhárom ezüstpityke fityeg a mentémen... szöveggel közismert dallam közlését mellőzzük/. A tánc Béres András és Juhász Róbert egybehangzó közlése szerint 1945 végén Molnár "Lélektől lélelig" c. - Tóth Árpád emlékének szentelt - műsorához készült a debreceni regőscserkészek számára. A koreográfia Béres András véleménye szerint "a Debreceni Szemle c. folyóiratban megjelent hajdú táncra vonatkozó cikkek alapján főképpen a derecskei verbunk felhasználásával készült". /Vö. Szilády Zoltán: A hajdútánc eredete és hatásai. Debreceni Szemle 1938. 20., valamint a derecskei Gyöngyösbokrétások verbunkjával/. Emellett azonban a kiskunsági /és esetleg a szanyi/ verbunkok hatását is tükrözi. A két Katonatáncsal együtt /1. és 3. sz. tánc/ a Huszár verbunk és a Hány toborzó /1948./ előzménye.

3. Katonatánc /1946-47./

Molnár István 1946-47-ben a Testnevelési Főiskola akkori hallgatóinak tartott néptánc-tanfolyamon - /ahol furulyásként működtem közre/ - az előző két táncot ismét más verzióban tanította, amelyet akkori feljegyzéseim alapján sikerült rekonstruálni. A tánc dallama a Kodály gyűjtéséből és feldolgozásából közismertté vált Zobor-vidéki "A jó lovas katonának de jól vagyok dolga"... kezdetű népdal volt, amelynek közlését itt nem tartjuk szükségesnek. Az 1. és 2. sz. táncsal együtt ez is a Huszár verbunk és a későbbi Hány toborzó előzményei közé tartozik. Az említett öt koreográfia rokonsága jól megvilágítja Molnár korai verbunk felfogását zenei, motívikai és strukturális tekintetben egyaránt. Az eltérések pedig sajátos újraalkotó természetének bizonyosságai, melyre még az is jellemző volt, hogy minden közösségben kisebb-nagyobb mértékben eltérő verziókat honosított meg. Ezáltal futótűzként terjedő koreográfiai nem egyetlen, végérvényesen lerögzített alakban, hanem sokszínűen gazdagították az akkori mozgalom tánckészletét.

4. Marosszéki verbunk /1946./

Molnár Istvánt Kodály Zoltán Marosszéki táncok c. zeneműve három ízben ihlette táncalkotásra: kétszer /1943., 1961./ az egész műre, egyszer pedig /1946./ két részletére készített táncot. Az 1946-os Marosszéki verbunk a felszabadulás utáni néptánc mozgalom egyik szélesebb körben is elterjedt "iskola-koreografiája" volt. A mozgalomban mintegy 6 évig élő tánc jelentősen hozzájárult sokunk tánckészségének csiszolásához, ha már kevesen emlékszünk is rá. E méltatlanul elfelejtett verzió még Molnár verbunktáncai közül is kiemelkedik tömörségével, s mint egy sűrű csepp a tengerből némi betekintést nyújt Molnár 1950-ig terjedő alkotó korszakába.

Molnár a Kodály zene két részletére 1946-ban a Magyar Paraszt szövetség Báthory utca 20. szám alatti földszinti helyiségében, a Csokonai Együttes szűk, sötét, ablak nélküli, poros, mindössze egy keskeny dobogóval és pianinóval felszerelt próbatermében készítette a táncot s ezek együtt a "Marosszéki verbunk és páros" nevet viselték. A zene lassú főtémájának megfogalmazásába Molnár ezúttal csak belekezdett. A két rövid tánc viszont gyakran összefűzve is önálló táncként még két évig szerepelt zongora /Kerékgyártó Fanni/ vagy furulya kísérettel /Vadasi Tibor/ a Csokonai Együttes műsorán. A tánc kíséretének néjét lásd Kodály: Marosszéki táncok, c. zongoraletétjében /Universal Edition No. 8213. Wien-Leipzig 1930. 4. oldal/. E dallam a zeneműben háromszor egymás után szólal meg különböző regiszterekben. Molnár koreografiája ennek megfelelően három szakaszból álló igen rövid kompozíció. A leirt táncot háromszor megismételve adtuk elő, a legények a verbunkot forgó leánykör körül járták. Budapesten utoljára 1948. január 18-án, a Csokonai Együttes Nemzeti Színházban tartott bemutatóján, s végül 1948 nyarán még egy siófoki előadáson volt látható. Molnár a tánc részleteit ekkor a siófoki népfőiskola előtti utcán filmezte le.

A táncot más együttesek is átvéve sokszor előadták. A Ruggyanta Együttes is táncolta. A veszprémi piarista gimnázium táncsoportjához a Csokonai Együttes veszprémi tagjai /Böröcz

József, Kamarás László, Pesovár Ernő/ közvetítették. Rábai Miklós békéscsabai regőscserkészeinek a Csokonai Együttes békéstarhosi előadásán tetszett meg a tánc, s ezt követően néhányan /Albert Vilmos, Dolmányos István, Trásy György/ a Cserkész Szövetség /Jánosi Sándor/ kiküldetésében jártak le Békéscsabára táncot tanítani. A békéscsabaiak az akkor még igen bonyolultnak tűnő hangszeres dallam helyett a "Megérett a kökény..." kezdetű - Balla Péter népdaltanításai nyomán széles körben népszerűvé vált - somogyi táncdallamhoz igazították a koreográfiát, mely ezután már ebben a formában terjedt újra vissza a csabaiak útján Budapestre. Sajben Miklós és Lajos voltak a csabaiak közül a legkiválóbb előadói. Molnár Marosszéki verbunk és páros c. koreográfiája ezután még 1950-52 között az ELTE Bölcsész táncsoportjának műsorán is szerepelt, ahol Pesovár Ferencel együtt újitottuk fel.

A Marosszéki táncok három verziója között nincs koreográfiai, motivumkincsbéli összefüggés. Mozdulati azonosságot, hasonlóságot vagy párhuzamot alig találhatunk. Molnár a táncot mindig újraalkotta, csupán a táncok stilusa maradt mindvégig erdélyi. Az itt közölt 1946-os változat formakincse főként csiki székely /Csikpálfalva, Csiktaplóca/ s részben kalotaszegi /Magyarvita, Inaktelke/ férfitáncokból indulhatott ki, de az igen tömör, stilizált sűrítéssel megfogalmazott tánc jól mutatja a székelység és a középerdélyi magyarság némileg eltérő tánc kultúrájának érintkezéséről, vegyüléséről tanúskodó marosszéki férfitáncok jellegzetességeit mind metrikai-ritmikai, motivikai, mind pedig szerkezeti tekintetben.

Ugyanerre a zenei tételre Molnár a harmadik, 1961-es verzióban már teljesen eltérő, tréfás hangulatú, kissé groteszk, egyéni ízű, szólisztikus székely verbunkot komponált, amely inkább a szentegyházasfalusi és saját, játékos székely verbunk rögtönzésein alapult, s így semmi köze a korábbi 1946-os, második változat komoly hangulatú, nemes veretű, virtuóz és gazdag plasztikájú, egyöntetű körverbunkjához.

5. Halász verbunk /1947./

Molnár István a Csokonai Együttes 1947-es balatonszárszói nyári táborozásán készítette a Balatoni legenda c. készülő táncjátéka halászáinak verbunk-betétjét. /Máig szereti a Balatont és a halászatot/. A koreográfia kiindulási alapja Hermann Ottó múlt századi halász-mulatság leírása /A magyar halászat könyve I. Bp. 1887. 429-430./, illetve az ezt féreértelmező Káldy Gyula /A régibb és újabb magyar táncokról. Bp. 1896. A Magyar Történelmi Társulat Felolvasásai II. sz. 5. lap/, majd Réthei Prikkel Marián helyreigazító megjegyzéseivel ellátott újraközlése /A magyarság táncai. Bp. 1924. 177-178./.. Molnár ezt a jellemzést saját mezőkomáromi táncgyűjtésének /MTA Ft. 6. lsz. - Magyar táncagyományok. Bp. 1947./ üveges táncából, valamint két fiatalabb férfi ugrós táncából merítve egészítette ki, s ehhez egy jellegzetes kanásztánc dallamot választott kísérőül. A déldunántúli ugrós-kanásztánc-üveges táncok stilusában készített kötött Halász verbunk koreográfiái között sajátos szint képvisel. A Csokonai Együttes mellett a táncot a veszprémiek és az ELTE Bölcsész táncsoportja táncolta, így 1947 és 1952 között volt több ízben látható.

A közölt táncokat Martin György feljegyzései és emlékei alapján Lányi Ágoston tette át kinetográfiába.

Budapest, 1978. október

György Martin

ISTVÁN MOLNÁR'S RECRUITING DANCES

Summary

The author describes a section of the rich life of István Molnár, Merited Artist, who was seventy in 1978. The historical and regional styles and types of the Hungarian folkdance idiom obtain an individual formulation in his oeuvre without losing the fundamental characteristics of the Hungarian dance.

The recruiting dance, a representative type of the Hungarian folkdance material has an important place in Molnár's many-sided activities. Between 1942 and 1973 he composed some 25 dances reflecting the Hungarian recruiting traditions in various ways and on different levels. In a general, comprehensive manner of national validity he reformulated the recruiting pattern in keeping with historical sources and with traditions of composed folkdances and approached the regional recruiting traditions in a popular realistic spirit.

Some of his dances are circular recruiting group dances of a uniform, regulated structure while others display the improvised character in a composed polyphonic manner. As a performing artist he will be remembered for his successful efforts to revive the improvised theatrical formulation of recruiting dances.

This short study also wishes to call attention to the necessity of an urgent registration and assessment of the works of the most important Hungarian folkdance choreographer.

In the Appendix some of Molnár's forgotten choreographies created between 1942 and 1947 are published in Labanotation. They played an important part in the development of Hungarian recruiting dances on the stage.

1.,

KATONATÁNC

$\bullet = \text{cca. } 120$

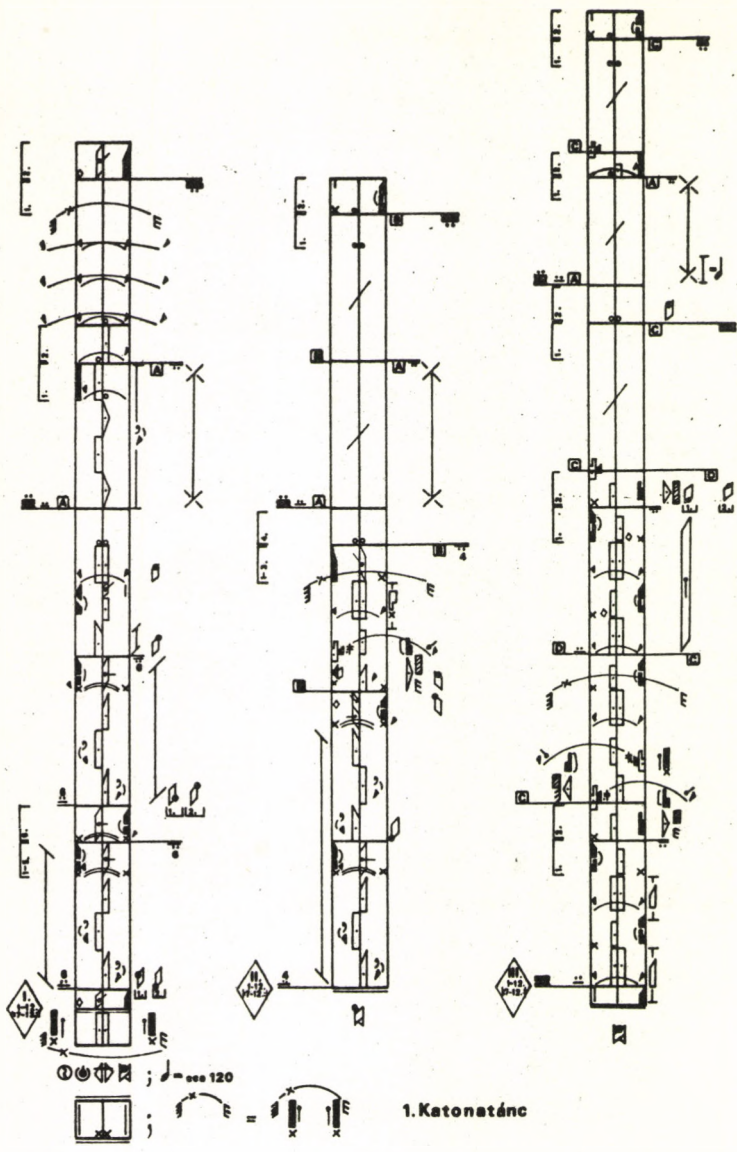
The musical score for 'KATONATÁNC' consists of four staves of music in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as 'cca. 120'. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves continue the melody. The fourth staff concludes with a double bar line and repeat dots. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests.

5.,

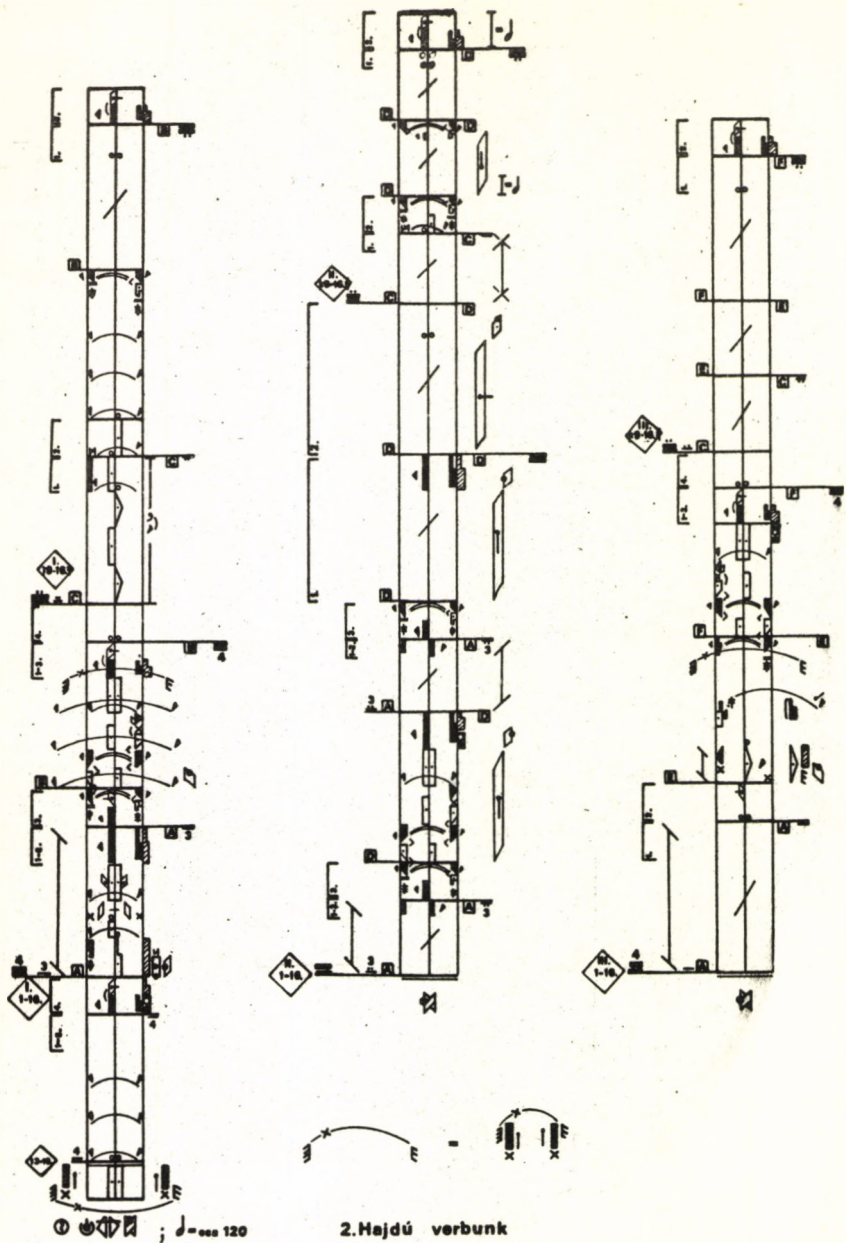
HALÁSZ VERBUNK

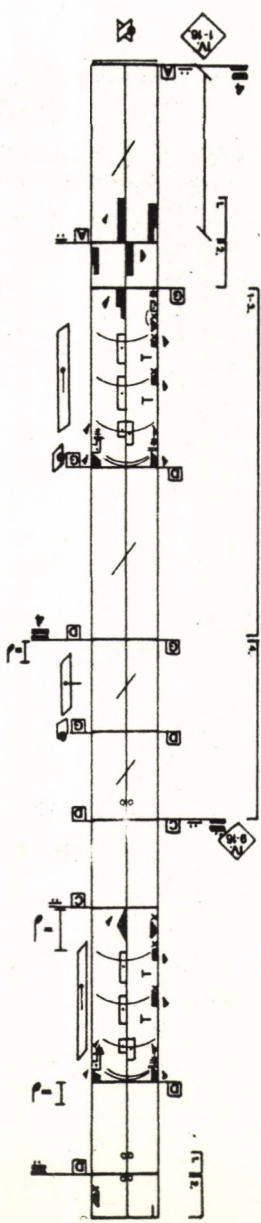
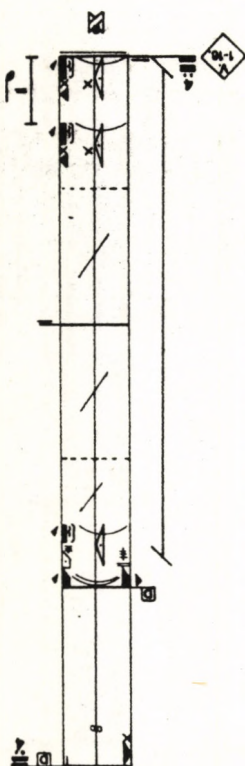
$\bullet = \text{cca. } 120$

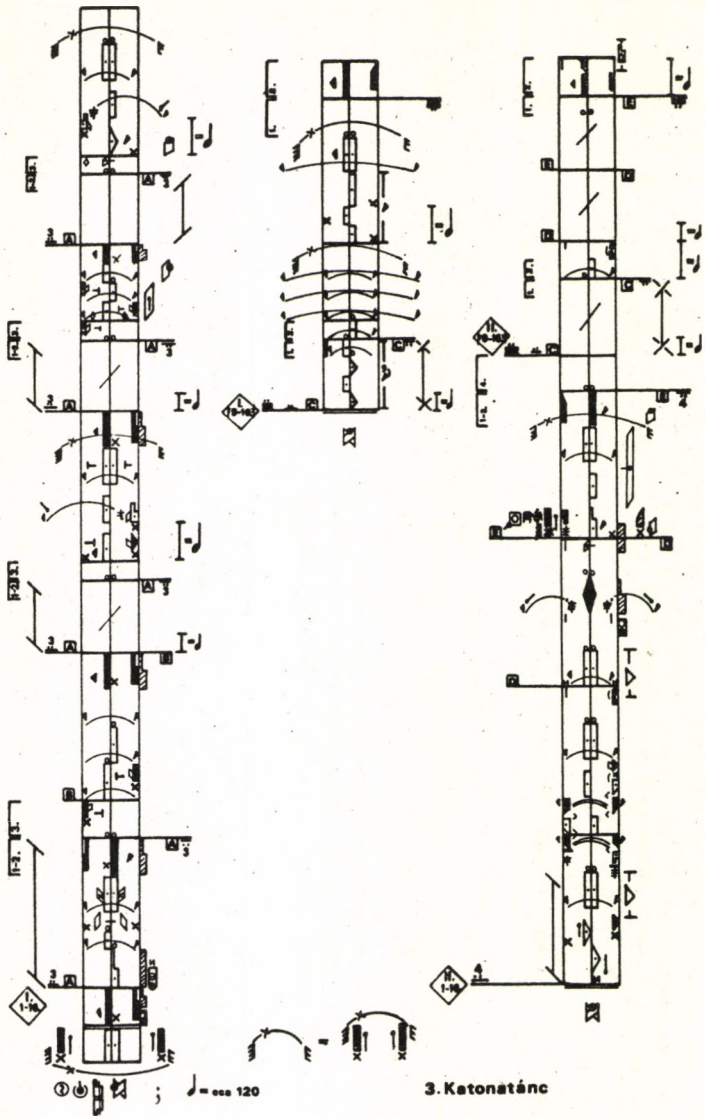
The musical score for 'HALÁSZ VERBUNK' consists of four staves of music in a single system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as 'cca. 120'. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second and third staves continue the melody. The fourth staff concludes with a double bar line and repeat dots. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests.

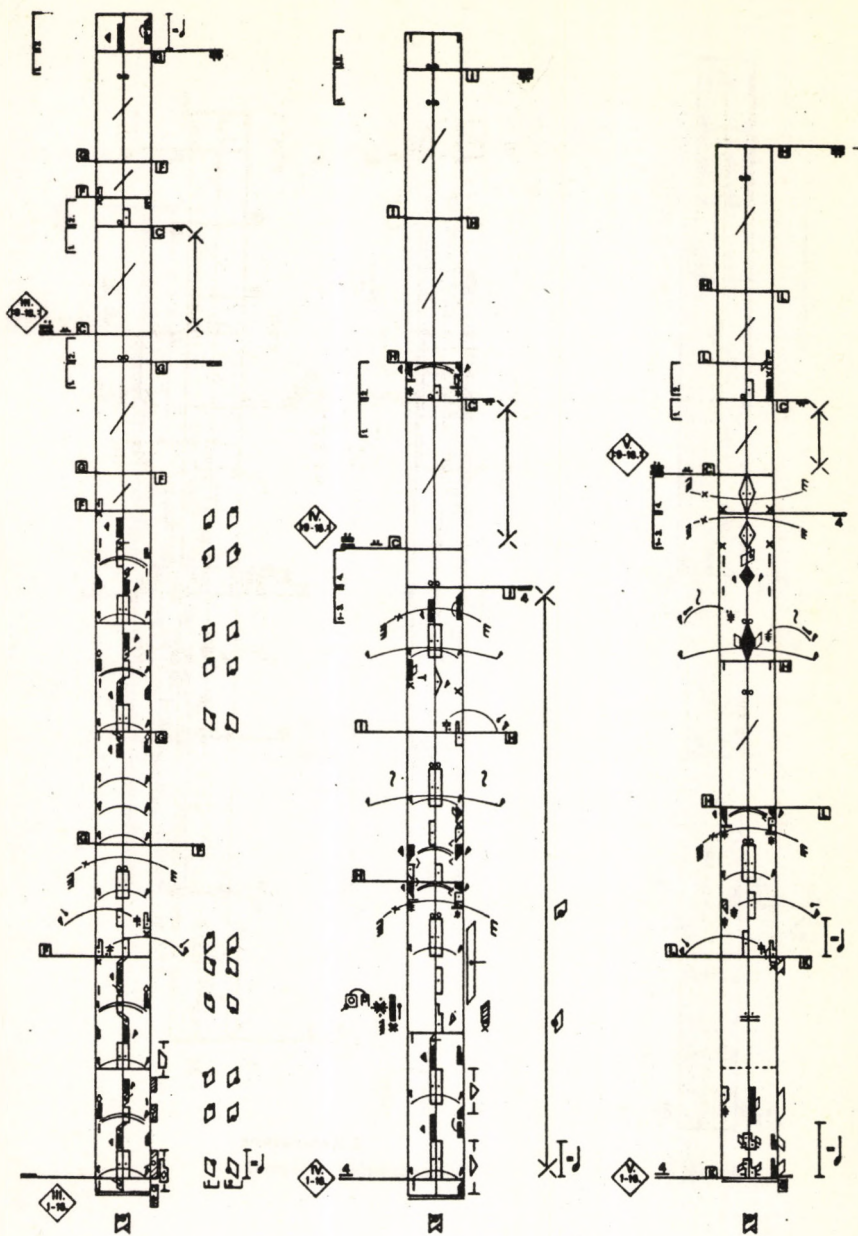


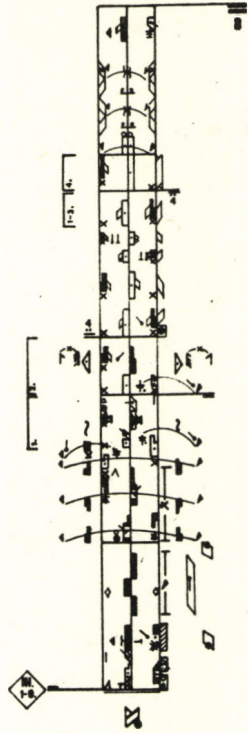
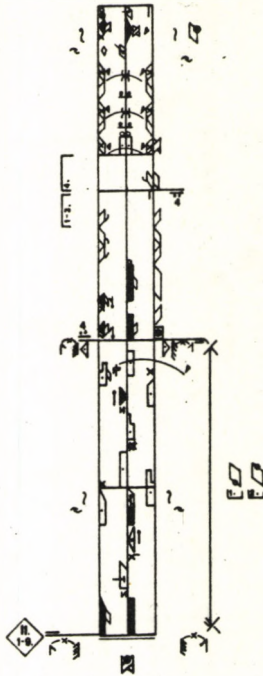
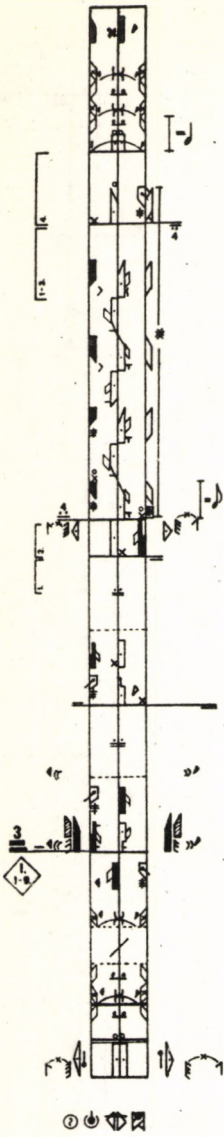
1. Katonatánc







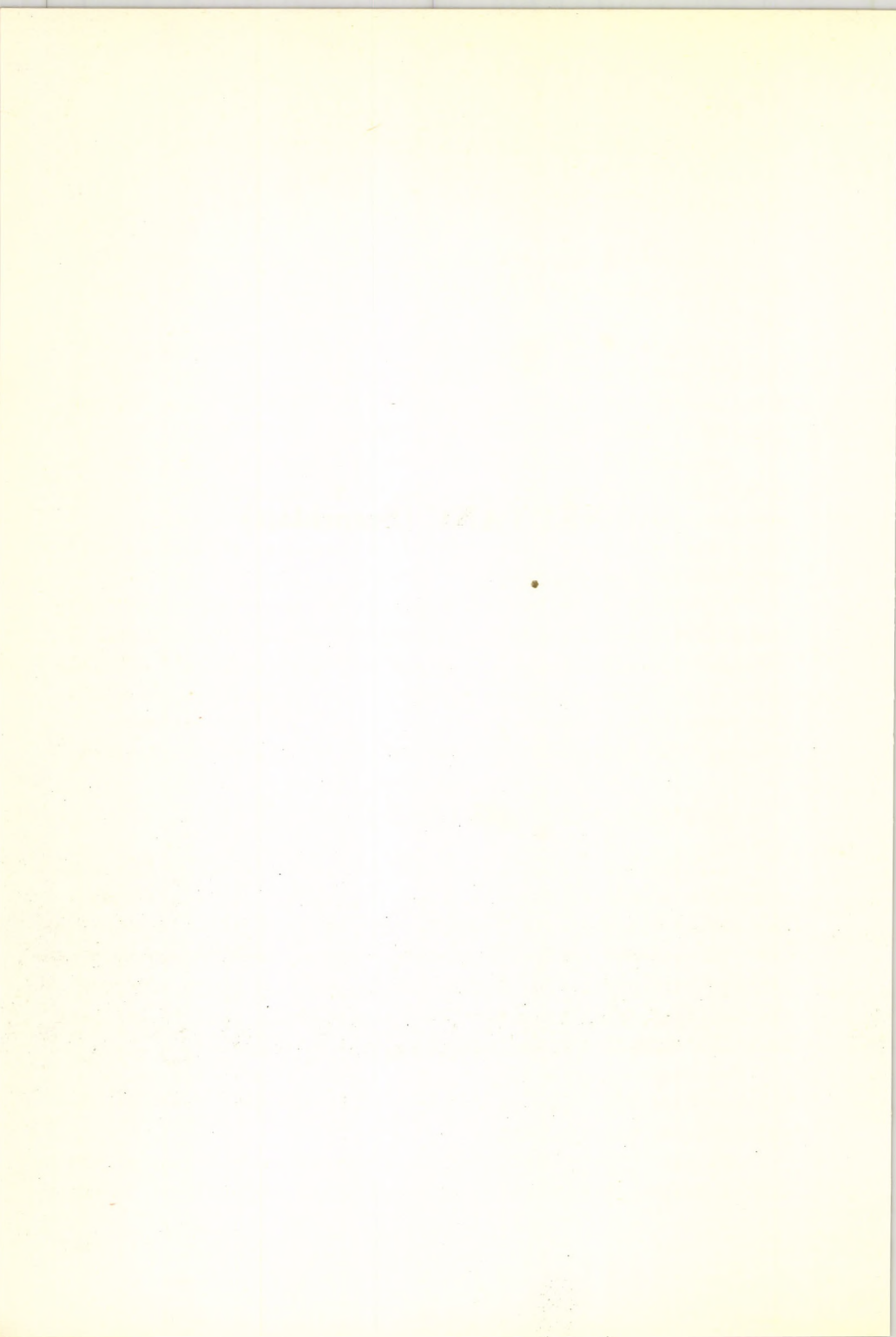




4. Marosszéki verbunk



NÉPTÁNC



A MAGYARORSZÁGI NÉMET TÁNCBAGYOMÁNY ÉS FORRÁSAI

Kiss Gáborné

A Magyarországon élő német anyanyelvű lakosság körében rendszeres néptáncgyűjtést hazai szakemberek eddig nem végeztek.

A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének^{1/} munkatársai és más szakemberek - néprajzosok, koreográfusok - alkalomszerűen vagy egy-egy szinpadai mű előtanulmányaként csak esetleges, részleges gyűjtést végeztek.

Egy osztrák kutató, Professzor Karl Horak 40 év előtti tanulmánya^{2/}, valamint Kurt Petermann 1972-ben végzett jelentős gyűjtése alapján^{3/} rajzolhatunk képet hazánk, közelebbről a legjelentősebb hazai német települési terület, a Dél-Dunántúl^{4/} német néptáncbágyományairól.

A kutatás jelenlegi szintjén és a rendelkezésre álló kerekte között azonban a gazdag Horak és Petermann anyagnak csak töredékéről számolhatunk be. Horak több tanulmányában^{5/} foglalkozik ugyanis a magyarországi németek néptáncbágyományával. A Petermann-féle dokumentációból pedig csak két Baranya megyei község, Szür és Mecseknádasd anyagából vettünk szemelvényeket.^{6/}

Geográfiai és kulturális helyzet

A különböző korokban hazánkba települt németség nem szerepelt soha gazdasági vagy politikai egységként. Zárt közösségeket alkotó településeik^{7/} mégis bizonyos sajátos kulturális légkört teremtettek, hiszen nagyon sok tiszta német község volt, különösen Baranyában, Tolnában, de Somogyban is, ahova főképpen Savoyai Jenő, a pécsi püspök vagy a pécsváradi apát telepítette be a 18. században a legnagyobb tömbben a németeket.

"A közös nyelv s az erre épülő elemi kultúra közössége s a közös őshazából való származás tudata összetartó erőt képviselt életük jelenségeiben".^{8/}

Ez azt is jelentette, hogy a környező hatások csak a gazdasági viszonyok gyökeres megváltozásával, meglehetősen lassú

folyamat eredményeként éreztették befolyásukat. Ezeknek mértékét nagyban motiválta az adott környék etnikai-folklorisztikai arculata, illetőleg a területi elhelyezkedés, a beilleszkedés milyensége.

A más hazai tájakon elhelyezkedő szigettelepülések - gondolunk itt elsősorban Hartára, Hajósra /Bács-Kiskun m./, a Borsod-Abaúj-Zemplén megyei Rátkára vagy az osztrák folklorisztikai talajból táplálkozó Sopron környékére - sokkal többet vettek át a környező folklórból, e hatások intenzitásának függvényeként, mint a Dél-Dunántúl németsege, amely nagy tömbben, nagy területen, nagy létszámban, szinte egységesen helyezkedett el.

Vargha K. A délkeleti Zselic című munkájában megállapítja:

"A lelkiismeretes kutatómunka idővel még szólhat elfelejtett és élő néptáncaink dallamáról és azoknak eredetéről, büszke örömmel jelentve azt, hogy a körülöttünk és velünk együtt élő népeknek mit adtunk, és milyen idegen alkotások iránt volt bennünk fogékonyság, értékmegbecsülés, szeretet azok átvételére. Az új virágzásnak induló népdal-, népi-kultúra-kutatás még biztosan sok ilyen adatot hoz felszínre."^{9/}

Ezeket a sorokat Vargha K. 1940-ben írta. Ma elmondhatjuk: azóta nagyot léptünk előre a hazai németseg néprajzkutatása területén.

A kutatás fellendülése

A Pécsi Tanárképző Főiskolán a Német Tanszék fennállása /1966. szept. 1./ óta, éppen Vargha K. kezdeményezésére rendszeresen foglalkoznak a hallgatók a hazai németseg településtörténeti és néprajzi kérdéseivel. Ezekből a kérdéskörökből nemcsak a szemináriumi dolgozatokat, hanem szakdolgozatokat és pályamunkákat is készítenek az anyanyelv oktatására készülő leendő német tanárok.

A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutató Csoportja 1972-től foglalkozik rendszeresen a magyarországi nemzetiségek, köztük a német anyanyelvűek néprajzának kutatásával és szorgalmazza a muzeális értékű tárgyi anyag és szellemi néprajzi értékek rendszeres gyűjtését.

Nagyon sok jelentős adatot hozott felszínre a fentebb már említett Petermann-féle néptánc-, népdalgyűjtés.

A Magyar Néprajzi Társaság 1974-ben Nemzetiségi Szakosztályt hozott létre. Így intézményesen is megindult a magyarországi nemzetiségek, ezen belül a német anyanyelvűek néprajzi kutatása.

A Magyarországi Németek Demokratikus Szövetsége a társadalmi gyűjtők munkáját fogja össze, az 1973-ban megalakult Néprajzi Szekción belül. A Szekció tagjai igen eredményes gyűjtőmunkát végeznek szerte az országban. Nem egy közülük szorgalmasan kutatja a néptáncokat, gyermekjátékokat, szokásokat is.

A német néptánc főbb jellemzői

A német néptáncoknak - amint az általánosan ismert - el-
lentétben a magyar néptáncok nagy részével, a kötött, szabályozott szerkezet, strófikus felépítés a legfőbb jellemzője. Ma is jóformán az egész ország területén táncolják nemzetiségi közseégeinkben a német nyelvterületről magukkal hozott, ma is általában kötött formában élő táncokat. Kelet-Európa táncvilágának improvizatív jellege csak kis mértékben tudta megbontani ezeknek a táncoknak szabályozott szerkezetét. A kötöttség, a motívikán és a tánc felépítésén túl, a térbeli elhelyezkedésre és a dallamazonosságra is egyaránt vonatkozik. A dallamot nagyon gyakran éneklik is a táncosok. Ez természetes velejárója annak, hogy a táncok nagy részének mozgásanyaga nem jelent különösebb fizikai igénybevételt. Zenében a 3/4-es keringő és a 2/4-es polka zene uralkodik a magyarországi németiség tánczenéjének jellemzőjeként, amely egyben uralkodó ritmusa ma is az egész német nyelvterületnek.

Ha a Dél-Dunántúl német táncait a környező magyar folklór részéről ért hatásokra ügyelve vizsgáljuk, megállapíthatjuk, hogy nem jellemzően ugyan, de elvétve szóló táncot is találunk, amelynek eredete nem kétséges.

A dolgozatunkban sokszor idézett Horak^{10/} tanulmányban megtaláljuk a földre helyezett bot vagy seprű felett szóló férfitáncként járt kanásztánc leírását is, amellyel a harmincas

évek kutatója - Kanász oder Sauhalter Tanz néven - Dél-Dunántúl északi részében több német községben is találkozott és tanulmányában az ügyességi táncok csoportjába sorolva ír róluk. Eredete nyilvánvaló, amint ezt az alábbi idézet is bizonyítja:

"Diese beiden Geschicklichkeitstänze werden zu madjarisch beeinflussten Weisen getanzt, und zeigen, dass sie aus dem Madjarischen übernommen oder rückentlehnt worden sind." Éppúgy magyarból való átvételre mutat a Somogyban /Kára, Zics, Szorosad községekben/ Horak által az 1930-as években lejegyzett Schobri /Zsubri/ tánc is, amelyet ő német eredetűnek tart. Vargha K. vitába is szállt vele.

"Munkájának ebbe a részébe - írja Vargha - azonban tévedés folytán került be a 2/4-es vagy 4/4-es ütemű Zsubri-tánc, amely nem a hazai németiség körében fejlődött. /Lényegében megegyezik a magyar kanásztánccal/".^{11/}

"A Zsubri-tánc nem egyéb, mint a magyaroktól kölcsönzött Sobri-tánc. Erről írja Kiss G., hogy az Ej, huj, Sobri Jóska kezdetű balladát az Ormányságban ma is lassan lépve, összefogózva, körbe táncolják. Dallama pentatónikus nyomokat visel magán."^{12/}

"Az Ormányságban a Sobri-tánc tömegettánc - olvashatjuk a továbbiakban Varghánál - ugyanakkor azonban az említett német vidéken nem az, hanem egyes vagy páros tánc. Horak közlésének helyességét Kiss közlése még nem döntheti meg. Megcáfolja azonban Horak állítását az, hogy Kára, Zics, Szorosad, Nágocs németiségét körülvevő falvakban mindenütt ismeretes ez a tánc."^{13/}

"Van azonban még régebből egy érdekes közlésünk^{14/}-írja Vargha K. - a Sobri-táncról, amelyet nem szakértő hagyott ránk". H. Gy. kassai tanár egy somogyi "névtelen" szavait idézi, akiknek egy kéregető cigánygyerek tette az ajánlatot:

"Inkább elmondom a Zsubrik Jóskát, amelyet a purgyé meztelen tenyerével és meztelen bokájával úgy kicsattogtatott, hogy hat tarélyos sarkantyúval sem lehetett volna jobban".

Az Ej, haj, Zsubri pajtás... kezdetű régi stílusú népdal, amelyre kanásztáncot járnak, az egész Dél-Dunántúlon rendkívül népszerű, ugrós és lassú dallamként egyaránt /l. az l. sz. kot-tamellékletet/.^{15/}

Sobri^{16/} nevének variánsát illetően a nyelvi fejlődés szintén Varghát igazolja. A Sobri név ugyanis a dél-dunántúli magyarság körében mindenütt él Zsubri vagy Zsubrik változatban. Ugyanakkor ismert tény, hogy a zs hang a németben nem fonetikai egység.

Itt említjük meg, hogy a Petermann-féle 1972-es dokumentációban "Kanaser" néven szereplő táncoknak /Szür, Mecseknádasd/ nincs semmi köze a Kanásztánchoz. Nyilvánvalóan a némileg elferdült Ganauser táncnévnek a Kanaserrel való véletlen egybeeséséről van ez esetben szó. A fenti községekben feljegyzett táncnév /Kanaser/ etimológiája, illetőleg a lejegyzett táncforma a jól ismert tréfás párválasztó táncok^{17/} családjába tartozik. Nálunk leggyakoribb előfordulási területe északkelet. A szomszédos szlovák vidéken is nagyon elterjedt.

A nyugat-európai táncok történeti forrásainkban

A német és általában a nyugati páros és játékos társastáncok beáramlása hazánkba régtől fogva nyomon követhető, de a 18. századtól kezdődően tömegesen állnak rendelkezésünkre adatok ennek bizonyítására. Alább néhányat közlünk belőlük.

Rettegi Gy. /1718-1786/ Emlékiratában például ezt olvashatjuk:

"...most lengyel, stájer, német táncot nagy hebehurgyán járunk".^{18/}

A híres Czinka Pannáról /1722-1772/ például ezt olvashatjuk egy halálára írt latin versben Ponori Tewrewk magyar fordításában:

"Stájer, vagy német, vagy francia táncot akartak,
Ő egyaránt kész volt játszani bármelyiket".^{19/}

Csokonainál /a Dorottyában/ 1799-ből találunk utalást a német táncok hazánkban való gyakorlására. A német langaus és stájer is járta a somogyi úri mulatságon, de:

"Jártak galoppátát, strassburgert, hanákot,
Valcerest, masurkát, szabácsot, kozákt" is.^{20/}

Kisfaludy K. a Tollagi Jónásban^{21/} felsorakoztatja a főhős lakodalmában eljárt Gombostó-, Gyertyás-, Sövény-, Cziczka-,

Farkas-, Medve-, Barát-, Vánkos-, Lapocka-táncot, melyek közül nem egyet megtalálunk a német néptáncagyományokban még ma is.

A Gombostó /Gombostü-, Tütánc/ -tánc Horak közlése szerint még az 1930-as években is fellelhető Dél-Dunántúl német táncagyományában:

"... der Nadeltanz, bei welchem, unter Musikbegleitung eine in den Kleidern der Teilnehmer verborgene Nadel gesucht werden muss".^{22/}

E táncról meséltek azonban nekünk még az ötvenes évek közepén is, Farkasgyepű /Veszprém m./ idős német lakosai. Az adatközlők elmondása alapján inkább pajzán játék lehetett, mint tánc, amelyben a legények ugyancsak éltek a tükeresés adta lehetőségekkel. Megtaláljuk a táncot a magyar anyagban is. A Keresd meg a tüt, én meg a gyűszüt kezdetű dalra játsszák az ország több vidékén.

A Gyertyás-táncról így ír Réthei Prikkel M.:

"A gyertyástánc különben nyugatról még pedig a szomszédos németiségtől került hozzánk".^{23/}

A Farkas-tánc ma is él a németiség táncagyományában /a magyarban is/; párválasztó játékos tánc.^{24/}

A Vánkos-táncról Réthei így nyilatkozik:

"Egészen bizonyosan a németiségtől plántálódott földünkre a játékos párnás vagy vánkosos tánc. /Vö. német Polstertanz/, mely jobban az alsóbb néposztályok körében talált kedveltségre".^{25/}

Mind a német, mind a magyar anyagban sokfelé megtalálható e tánc ma is. Almamelléken /Baranya m./ érdekes hangutánzó neve van: Hettyenpitty.

Kölcsönhatás

A német és magyar táncok egymásra gyakorolt hatásáról, azoknak okairól több kutató munkájában olvashatunk.

Néhányból idézünk:

"Erősen inficiálódott a német táncoktól könnyen elérhetőleg a Dunántúl. Itt régóta melegágyra talált a tájcsolás /Somogy m./, a tájcsolás /Zala m./, azaz Dájcsolás=német táncolás-

mód, nevezetesen pedig a langász /langaus/ és a "keringő tánc" /landler és walzer/ különböző változatai, meg a csehországi eredetű polka. Az itteni sok német /sváb/ telep csak elősegítette meghonosodásukat. A szinmagyar Csallóköz, nemhiába szintén közel esik Ausztriához, ugyancsak hosszában-széltében befogadta a német keringő táncokat és vigan ceperliz magyar táncai mellett".^{26/}

"A külföldön való katonáskodás szintén egyik hid volt, amelyen át az idegen táncok népünk közé beférkőztek. Az odakint éveken át szolgált magyar katonák eltanulták őket; s ob-sittal hazatérve, egyik-másik ügyesebb a falujában elterjesztette tudományát. A városban szolgáló cselédek is segítettek neki".^{27/}

"A magyarországi svábok és hiencek szintén ismerik és a maguk módján - elmásítva - járják a tschardascht, amelyet régen zifrra névvel táncoltak. /Vö. a magyar cifrarával".^{28/}

"A világháború előtti években pedig már egészen érthetőnek tartjuk, hogy a somogyi baka pl. Znaimban, vagy Reichenbergben, stb. az osztrák katonák között egy kissé közelebb jutott a "sógor" népdalkincséhez, vagy az ottani lányoknak megtetszett egy-egy magyar csárdás. A hazai ezredekben szolgáló német fiú pedig mindig megtanult néhány magyar népdalt is az ezrednél".^{29/}

"Néphagyományunk a mesterségtáncokban viszonylag szegény. Ami van, a már említett társastáncokon kívül, az is nyugati, német eredetűnek látszik, és feltehetően a nyugati céhes ipar hagyományaival együtt plántálódott át. Ilyen például a Fejér megyei Mórton ismert der Schmidt, azaz kovácstánc. A tánc első felében a kovács kalapácsütéseit utánozzák, második felében pedig polkát járnak. Sokkal látványosabb a bodnártánc, amelyet a hegyaljai Erdőbényén jártak az évenként megismétlődő bodnárballon".^{30/}

A későbbiekben a sváb fúvózene nagy népszerűsége szintén egyik komponensévé vált a német-magyar táncagyományok ötvöződésének. Messze földre hívták a jó hirnek örvendő zenekarokat, magyar falvakba is, lakziba-mulatságba, ilyenformán természet-szerűleg közvetítették a dallamokat és a velük járó táncagyományokat. A Dél-Dunántúlon régebben is voltak, ma is vannak

nagyon jó fúvószenekarok. A táncgyűjtőnek érdemes bekopognia az idős zenészekhez. Ők tudják, kik voltak a hajdani híres jó táncosok, de maguk is ismernek minden táncot.

A Dráván túli magyarsághoz is eljutottak a "németes" táncok:

"Az idegen táncok másik csoportjába a nyugati, polgári, német eredetű, kötött szerkezetű párostáncokat soroltuk... ezeket a táncokat többnyire a kísérő dallam szövegének kezdete után nevezik Gólyának, Lengyel zsidónak, Zsidó nanónak", írja Berkes E. a szlavóniai magyar népszízet néptáncainak kutatója.^{31/}

A kanásztánc jellegzetes ugrós motívuma a Krajcpolka szentlászlói változatának is alapeleme. A szokásos krajcpolkalépés helyett a kétugrós kanászmotívumot táncolják. A Tapsos valcerről is említés történik a jelzett tanulmányban.

Dél-Dunántúl német táncagyományja

Horak: Der Volkstanz in der Schwäbischen Türkei című munkájában részletesen leírja Baranya, Tolna, Somogy megye németek által lakott községeinek jellemző táncait, részletes képet adva elterjedésükről. Gyűjtései nagyobbára teljeseek, tartalmazzák a mozgásanyagot és a kísérő zene dallamát.

A továbbiakban ismertetjük az általa lejegyzett táncanyagot és párhuzamosan szemelvényeket közlünk az 1972-es Petermann-féle dokumentációból is.

A hazánkban élő németajkú lakosság ragaszkodását hagyományaihoz e két gyűjtés adatainak összehasonlítása beszédesen bizonyítja. Szinte minden 40 év előtt lejegyzett tánc szerepel az 1972-es dokumentációban is.

Figurentänze^{32/}

A Siebenschritt^{33/}/Hétlépés/ Horak szerint egyike a legelterjedtebb táncoknak a Dél-Dunántúlon. Mindenütt zárt formában táncolják, táncirányban előre-hátra, köralakzatban. Mindenütt ugyanarra a dallamra járják. A régi hazából hozták magukkal a

telepesek. Mindössze a szövegben szereplő helységnév mutat eltérést. Legtöbb helyen lesüllyedt a Siebenschritt a gyermek-táncok közé is. Egyszerűsödött formában fordult elő a gyermekekknél, a forgások például elmaradnak.

Siebenschritt /Hétlépés/. Bikács /Tolna m./. Dallama a 2. sz. kottamelléklet.

Párostánc. Kiindulási helyzet: egymás mellett, derékszögben /férfiak a belső, nők a külső körben/ menetirányban, nyitott tartás, összefogott karok a vízszintesben.

A tánc menete:

1-2. ütem: Külső lábbal kezdve lépés menetirányba, mialatt összefogott karunkat a vízszintes fölé lendítjük ♩ + belső lábbal mellé zárunk és karunkat a vízszintes alá lendítjük ♩ + a két lépést még kétszer megismételjük ♩ ♩ ♩ + az első lépést megismételjük ♩ 7

3-4. ütem: Azonos az 1-2. ütemmel, ellenkező lábbal kezdve, hátra haladva, azzal a különbséggel, hogy karunkat ellentétesen, tehát először a vízszintes alá, majd fölé lendítjük.

5. ütem: Azonos a 2. ütemmel.

6. ütem: Azonos a 4. ütemmel.

7-8. ütem: Szembe fordulva egymással, két polkalépéssel egy egész forgás jobbra, menetirányba.

5-8. ütem ismétlése: Azonos az 5-8. ütemmel.

A Petermann által 1972-ben Mecseknádasdon és Szürön filmezett Siebenschritt variációk:

Siebenschritt. Mecseknádasd /Baranya m./. Dallama a 3.sz. kottamelléklet.


Párostánc. Kiindulási helyzet: egymás mellett /férfiak a belső körben/, menetirányban, vállmagasságban hajlitott karral kézfogás, külső kéz csipőn.


A tánc menete:

1-2. ütem: Külső lábbal kezdve 7 futólépés előre, menetirányba ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

3-4. ütem: Belső lábbal kezdve 7 futólépés hátra ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

5. ütem: Külső lábbal kezdve három helyben-lépéssel 1/4-et elfordulunk egymástól ♩ ♩ ♩

6. ütem: Belső lábbal kezdve három helyben-lépéssel 1/2-et egymás felé fordulva, egymással szembe érkezünk 


7-8. ütem: Váll-derékfogással összefogódkodva, jobb váll felé eltolódva, 8 futólépéssel /a férfiak bal, a nők jobb lábbal kezdve/ egy egészet forgunk egymás körül jobbra 

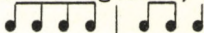
5-8. ütem ismétlése: Azonos az 5-8. ütemmel, azzal a különbséggel, hogy az elfordulásnál is 1/2-et fordulunk.



Siebenschritt. Szür /Baranya m./ Dallama a 4. sz. kottamelléklet.

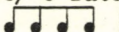
Párostánc. Kiindulási helyzet: egymás mellett /férfiak a belső körben/, menetirányban, a férfiak jobb kézzel a nők derékának jobb oldalát fogják, a nők bal keze a férfiak jobb vállán, külső kéz csipőn.

A tánc menete:

1-2. ütem: Külső lábbal kezdve 7 futólépés menetirányba 

3-4. ütem: A fogást elengedve 1/2-et fordulunk egymás felé /érkezés menetiránynak háttal/ és ellentétes fogással, ismét külső lábbal kezdve, 7 futólépés előre 

5-6. ütem: A fogást elengedve 1/4 fordulattal szembe fordulunk egymással és kezünket csipőre tesszük, egy váltólépést táncolunk /a férfiak bal, a nők jobb lábbal kezdve/ oldalazva, menetirányba  + egy oldalazó váltólépést táncolunk ellenkező lábbal kezdve, a menetirány ellen 

7-8. ütem: Váll-derékfogással összefogódkodva, jobb váll felé eltolódva /férfiak bal, nők jobb lábbal kezdve/ 8 futólépéssel egy egészet forgunk egymás körül jobbra 

5-8. ütem ismétlése: Azonos az 5-8. ütemmel.

A Schmied³⁴ /Kovács/ szintén nagy elterjedésnek örvendett a harmincas években. A kötöttség motivikában, térformában ugyanúgy jellemző, mint az előbbinél. Formája megegyezik a Németország egyes területein ma is élő "Herr Schmied", esetleg más Hühnerscharre, Strohschneider elnevezésű táncokkal. A Horak-féle gyűjtés idején már ritkábban került elő a felnőttek táncmultságain, de mint gyermektánc nagyon népszerű volt.

A Schmied-tánc eredetére nézve írja Horak, hogy egy Bolte nevű szerző néptáncokkal foglalkozó művében megjegyzi, miszerint a portugáliai Portó-i Regiment der Stiefelknechts-galoppjában, mint Marsch-tánc találhatók meg elemei 1790-ből. Németországban csak 50 évvel később esik róla szó. Minthogy minden német telepések által lakott területen megtalálható ez a tánc, - Lengyelországtól Szlavónián át Magyarorszáig - s jóval korábban is voltak már telepítések, valószínűbb a német eredet.


A Dreidam /vagy Zwieback/ nevű táncsal, amelyről Horak megállapítja, hogy Bácskában, Bánátban, Sziléziában is megtalálható, gyakorlatunk során nem találkoztunk a hazai német hagyományban. Nincs nyoma e táncnak az 1972-es Petermann-féle dokumentációban sem.

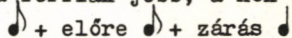
A Kreuzpolka előfordulási területe jelentős. Párosan táncolják, körben. Több variánsa van, mint az előbbi táncoknak, a változatok azonban nem érintik a lényegét. Motívikája nagyjából megegyezik a közép- és észak-német formákkal. Zenéje azonban más, mint ott. Legteljesebb formában azokban a községekben él, amelyeknek jó zenekaruk van. A Cikóról származó formát találjuk a Horak anyagban:


Kreuzpolka³⁵/Keresztpolka/. Cikó /Tolna m./.

Párostánc. Kiindulási helyzet: egymás mellett /férfiak a belső körben/, menetirányban, hátul keresztezett kézfogás /a férfiak jobb keze alul/.

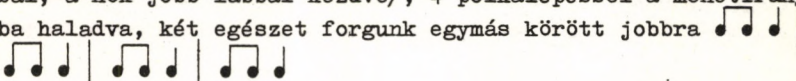
A tánc menete:

1. ütem: Külső lábbal kezdve egy váltólépés előre, menetirányba 

2. ütem: Toppantás féltalpon /a férfiak jobb, a nők bal lábbal kezdve/ először rézsút előre 

3. ütem: A fogást megtartva, külső lábbal kezdve 3 helybenlépéssel 1/2-et elfordulva egymástól, a menetiránynak hátul érkezünk 

4. ütem: Azonos a 2. ütemmel.


5-8. ütem: A keresztfogást elengedve szemben fordulunk egymással és váll-derékfogással összefogózkodva /a férfiak bal, a nők jobb lábbal kezdve/, 4 polkalépéssel a menetirányba haladva, két egészet forgunk egymás körül jobbra 




A legszebb Kreuzpolka zenét Ágon jegyezte le Horak /1. az 5. sz. kottamellékletet/. Petermann erről a táncról Szürön és Mecseknádasdon készített felvételt.


Kreuzpolka. Szür /Baranya m./. Dallama a 6. sz. kottamelléklet.

Párostánc. Kiindulási helyzet: egymás mellett /férfiak a belső körben/, menetirányban, elől keresztezett kézfogás /a férfiak jobb keze alul/.


A tánc menete:

1. ütem: Külső lábbal kezdve egy váltólépést táncolunk menetirányba. Az első lépést dobbantással járjuk 

2. ütem: A férfiak jobb, a nők bal lábbal kezdve, féltalpon toppantás részsút előre  + előre  + zárás 

3. ütem: A fogást megtartva, 1/2-et egymás felé fordulva és belső lábbal kezdve egy váltólépést táncolunk előre /menetirány ellen/ 

4. ütem: Azonos a 2. ütemmel.

5-8. ütem: A fogást elengedve 1/4-et egymás felé fordulva, váll-derékfogással összefogódzkodva, 4 polkalépéssel /a férfiak bal, a nők jobb lábbal kezdve/ menetirányba haladva, 2 egészet forgunk egymás körül jobbra 

9-32. ütem: Azonos az 1-8. ütemmel vagyis a táncot előlről kezdve még háromszor megismételjük.

Az a Kreuzpolka forma, melyet Petermann Mecseknádasdon filmezett, megegyezik a Horak által Cikón lejegyzett variáns-sal. Az egyetlen eltérés a fogásban mutatkozik. Mecseknádasdon a párok nem hátul keresztezett, hanem vállmagasságban hajlított kézfogással táncolják. A mecseknádasdi /Baranya m./ variáció zenéje a 7. sz. kottamelléklet.

A Hulaner 6/8-os dallamra járt nyitott keringő, amely rokonságban van a Sziléziában otthonos Zwieback vagy Dreidam táncsal. Nevét a tánc a nótától kapta, amelyre járják, s amelyben előfordul a Hulaner szó, a Kuhländler-nek az elferdítése. A tánc Baranya megye délkeleti részében otthonos. Ugyanerre a dallamra azonban pl. Németbólyban mást /Ländler/ táncolnak, majd a dallamot megszakítják indulóval, amelyre karonfogva körbe


sétálnak a táncosok. Sopron környékén is találkoztunk ezzel a formával. A németbólyi változat neve Hupferisch vagy Banei. Zenéje a 8. sz. kottamelléklet.

Petermann a Deutscher Hulanert Szürben filmezte. A szüri Hulaner variáció zenéje a 9. sz. kottamelléklet.

Deutscher Hulaner. Szür /Baranya m./.

Párostánc. Kiindulási helyzet egymás mellett, /férfiak a belső körben/ menetirányban, a férfiak jobb kézzel a nők derekának jobb oldalát fogják, a nők bal keze a férfiak jobb vállán, külső kéz csipőn.

A tánc menete:

1-4. ütem és az 1-4. ütem ismétlése: Külső lábbal kezdve 16 szökdelő lépéssel /egy lépés  / táncolunk előre.


9-16. ütem: Szembe fordulva egymással, váll-derék fogással összefogódkodva, 16 szökdelő lépéssel, egymás körül jobb-ra forgunk és közben menetirányba haladunk.

A Mailändler nagyon emlékeztet a Siebenschritt-re /Hétlépés/. Csak néhány dél-baranyai faluban található meg. Ausztriában és Lengyelországban is nyomon követhető.

Mailändler. Szajk /Baranya m./Dallama a 10. sz. kottamelléklet.

Párostánc. Kiindulási helyzet: egymás mellett, derékszögben, menetirányban, férfiak a belső körben nyitott tartással.

A tánc menete:

1-4. ütem: Külső lábbal kezdve  ritmusban 4 váltólépést táncolunk, előre haladva.

5-8. ütem: A fogást megtartva 1/4-et egymás felé fordulva, 4 váltólépést táncolunk, előre haladva, a menetirány ellen.

9-10. ütem: Két keringő-lépéssel /a férfiak bal, a nők jobb lábbal kezdve/ egy egészet forgunk egymás körül jobbra, menetirányba haladva.

11-12. ütem: Polytatva, két keringő-lépéssel menetirányba haladva, egy egészet forgunk egymás körül balra.

13-16. ütem: Polytatva négy keringő-lépéssel menetirányba haladva, két egészet forgunk egymás körül jobbra.

A Rückwärtspolka^{37/} minden német nyelvterületen él, zenéje azonban nem mindenütt ugyanaz.

A Graziana^{38/} kihalóban levő tánc. Párosan körben já-
ják. Többek között Ágon és Kisnyáradon is megtalálható. Leg-
eredetibbnek a kisnyáradai forma tűnik. Legszebb zenéje Ágon
található. Kisnyáradon a Schmiedhez /Kovács/ hasonló formában
él. Mórágyon a Graziana zenéjére Schottisch-t táncolnak.

A Rediwa^{39/} még ritkábban fordul elő. Tirolban megtalálha-
tók nyomai. 100 évvel ezelőtt lejegyzett kottákban is elő-
került a zenéje. E táncnál jól megfigyelhető a nyelvsziget
hagyományőrző jellege. A múlt század második felében még - mint
divatos társastánc - Németország több táján élt, de ma már
egyáltalán nem ismerik. - Petermann Szürön filmezte a Rediwá-t.

Rediwa. Szür /Baranya m./. Dallama a 11. sz. kottamellék-
let.

Párostánc. Kiindulási helyzet: szemben egymással /férfiak
a belső körben/, nyújtott jobbkéz-fogás.

A tánc menete:

1-8. ütem: A férfiak bal, a nők jobb lábbal kezdve láblen-
getőt táncolnak. A férfiak motivuma: bal lábbal igen kis lépés-
sel oldalt lépünk ♪ + a jobb lábat kis térdhajlítással a föld
fölé előre lendítjük ♪ + a bal lábbal helyben ugrunk ♪
Szimmetrikus ismétlés.

9-16. ütem: A kézfogást elengedjük. A férfiak bal, a nők
jobb lábbal kezdve ♪ ♪ ♪ ritmusban 8 váltólépéssel, jobb váll-
jobb váll mellett elhaladva, egymást megkerülve, egy egészet
jobbra forogva érkeznek vissza saját helyükre.

17-32. ütem: Azonos az 1-16. ütemmel.

A fentebb sokat vitatott Schubri tánc:

Schubri. Somogydöröcske /Somogy m./ Dallama a 12. sz. kot-
tamelléklet.

Párostánc. Kiindulási helyzet: egymás mellett, derékszög-
ben /férfiak a belső körben/, menetirányban, nyitott tartással.

A tánc menete:

Dallam I.

1-8. ütem: Külső lábbal kezdve 8 váltólépést /egy lépés
♪ ♪ /táncolunk menetirányba.

Dallam II.

A fogást elengedve kezünket csipőre tesszük.

1-4. ütem: Külső lábbal kezdve 4 váltólépést táncolunk menetirányba.

5-8. ütem: Hirtelen 1/2-et egymás felé fordulva 4 váltólépést táncolunk menetirány ellen.

A Schubri tánc zenéjére járják a Mecsek keleti vidékén a Hoffärtige /Gögös/ nevű táncot. Kakasdon is megvan, ahol nótászóra táncolják. A tánc neve is a korábban emlegetett Vargha elméletet látszik igazolni. A német táncok stílusa aligha termelhette volna ki a Gögös és Büszkeség nevet.

Himesházán él a Neubayrischen^{40/}, amelyet Dél-Baranyában Zögerweib néven találunk meg, máshol Stötterer Patscher-ként őrzik. Ha a Zögerweib tágabb elterjedését nézzük, megtaláljuk Közép-Lengyelországban, s gazdagabb formákban az alpesi országokban. Közkezdveltségnek örvendenek a különböző Pasch^{41/}, azaz tapsos táncok. Legjellegzetesebb, amelyet erre a nótára járnak: "Mit den Füßchen: tapp, tapp..." Gyermektáncként is mindenütt megvan. A zene és motívika nagy állandóságot mutat ezeknél a táncoknál is Petermann a szüri formát filmezte, a dallam kezdő sorából vett névvel.

Lieschen, Lieschen... Szür /Baranya m./

Párostánc. A párok körben egymással szemben állnak, fogás nélkül /a férfiak belül/.

A dallam és szöveg megfelelő részénél dobognak, tapsolnak, fenyegetik egymást a táncosok, majd egy egész fordulat sajtát tengelyük körül. Polkázással megy tovább a tánc és ismét a fent leírt játékkal folytatódik.

Somogyban és Észak-Tolnában egy elszegényedett formájával találkozunk, ahol zenéje is más /pl. Bikács/. Ilyen variáns a Judenbub, melyet Tolnában és Baranyában is fellelhetünk.

Judenbub. Bikács /Tolna m./

Párostánc. Kiindulási helyzet: körben, szemben egymással /férfiak a külső körben/.

A tánc menete:

1-2. ütem: Jobb lábbal kezdve három lépést táncolunk helyben ● ● ● + a bal lábat kis térdhajlítással a jobb elé keresztbe

lendítjük ♪ + a motivumot szimmetrikusan megismételjük ♪ ♪ ♪ ♪

3-8. ütem: Azonos az 1-2. ütemmel.

9. ütem: Azonos az 1. ütemmel, azzal a különbséggel, hogy jobb kézzel ♪ ♪ ♪ X ritmusban megfenyegetjük egymást.

10. ütem: Azonos a 2. ütemmel, azzal a különbséggel, hogy most ♪ ♪ ♪ X ritmusban bal kézzel fenyegetjük egymást.

11. ütem: A test előtt tapsolunk ♪ + egymás tenyerébe tapsolunk ♪ + előlről kezdve megismételjük ♪ ♪

12. ütem: A test előtt ♪ ♪ ♪ X ritmusban hármat tapsolunk.

13-16. ütem: Azonos a 9-12. ütemmel.

A Patsch-galopp, amelyet Kisnyáradon járnak, hiven őrzi a régi hazából hozott elemeket.

Patsch-galopp. Kisnyárad /Baranya m./. Dallama a 13. sz. kottamelléklet.

Párostánc. Kiindulási helyzet: körben, szemben egymással /férfiak a külső körben/.

A tánc menete:

1. ütem: Mindkét kézzel megütjük combunkat ♪ X

2. ütem: Egymás tenyerébe tapsolunk ♪ X

3-4. ütem: Azonos az 1-2. ütemmel.

5. ütem: Azonos az 1. ütemmel.

6. ütem: Jobb, majd bal kézzel egymás tenyerébe tapsolunk

♪ ♪

7-8. ütem: Azonos az 1-2. ütemmel.

9-16. ütem: Azonos az 1-8. ütemmel.

Van még egy formája, amely Dél-Dunántúlon és Németországon kívül Szlavónia német településein is jól nyomon követhető. Jó példája a németbólyi forma.

Platsch-polka. Németbóly /Baranya m./.Dallama a 14. sz. kottamelléklet.

Párostánc. Kiindulási helyzet: körben, szemben egymással /férfiak a belső körben/.

A tánc menete:

1-2. ütem: A férfi bal kézzel úgy fogja meg a nő jobb kezét, hogy annak tenyere felfelé néz. Jobb kézzel könyvedén háromszor a nő tenyerébe csap ♪ ♪ | ♪ X

3-4. ütem: Azonos az 1-2. ütemmel, de a férfi jobb kézzel a nő felfelé fordított bal kezét fogja és bal kézzel ♩ ♩ | ♩ ♩ X ritmusban csap bele.

5-8. ütem: Azonos az 1-4. ütemmel.

9. ütem: Taps a test előtt ♩ + egymás tenyerébe csapunk ♩

1-16. ütem: Azonos a 9. ütemmel.

17-24. ütem: Polka.

Ugyanennek elszegényedett formájával Bikácson találko-
zunk. Zenéje Ágon magyar hatást mutat /1. a 15. sz. kottapéldát/.

Plätscher-polka. Somogydöröcske /Somogy m./ Dallama a 16.
sz. kottamelléklet.

Páros létszámú párok táncolják. Kiindulási helyzet: két
páronként négyszögben, szemben egymással keresztezett páros
kézfogás.

A tánc menete:

1. ütem: Jobb lábbal dobbantva oldalt lépünk ♩ + bal láb-
bal dobbantva a jobb mellé lépünk ♩ + a két lépést megismétel-
jük ♩ ♩ A motivummal balra forgunk.

2-4. ütem: Azonos az első ütemmel.

5-6. ütem: Jobb lábbal kezdve ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ritmusban, hely-
ben dobogunk.

7-8. ütem: Páros lábon úgy ugrunk, hogy bal lábunk legyen
fél súllyal a jobb előtt keresztben ♩ X + szimmetrikusan megis-
mételjük ♩ X

9-14. ütem: Azonos a 7-8. ütemmel.

Petermann Platsch-rai néven Szürön filmezett egy tapsos
táncot.

Platsch-rai. Szür /Baranya m./ Dallama a 17. sz. kotta-
melléklet.

Párostánc. Kiindulási helyzet: egymás mellett /férfiak
a belső körben/ menetirányban, belsőkéz-fogás, külső kéz csipőn.

A tánc menete:

1-2. ütem: Külső lábbal kezdve két keringő-lépést táncolunk
menetirányba ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |. Az első keringő-lépéssel egymás
felé, másodikkal elfordulunk egymástól.

3. ütem: Külső lábbal kezdve egy sétalépést táncolunk me-
netirányba ♩ + a másik lábat zárjuk ♩ + a test előtt egyet tap-
solunk ♩

4. ütem: A test előtt egyet tapsolunk ♩ —

5-8. ütem: Azonos az 1-4. ütemmel.

9-15. ütem: Magasra emelt jobbkez-jobbkéz-fogással ♩ ♩ ♩ ritmusban váltólépést táncolunk, a férfiak menetirányba haladva, mialatt a nők a lépéssel jobbra forognak a férfiak magasra emelt jobb karja alatt.

A Schusstertanz^{42/} egyike a legkedveltebb és legelterjedtebb német táncoknak s azon mesterségtáncoknak is, amelyek feltehetően a különböző iparos céhek táncai lehetnek. Ezekben a táncokban a mesterségvégző mozdulatok kapnak táncos megfogalmazást. Az egész országban megtalálható a Schusstertanz mozgásanyaga. Zenéje kötött, jelentékenyebb eltérést, gazdagodást a somogydöröcskei forma őriz, amelyben minden ismétlésnél párcsere van. Gödrén legénytáncként fordul elő, amely szintén magyar hatásra utal. Baranyában is Tolnában is föllelhető, más-más zenei anyaggal. Somogyban, Tolnában lerövidült formái találhatók meg, amelyek archaikusabbnak tűnnek /1. a 18. sz. kottamellékletet/.

Tolna legészakibb részén él a Schlupptanz^{43/}, Bátaszéken a Hoppegoas^{44/}. Vidámsága miatt kedvelt a Servustanz^{45/}. A szokásos keringő helyett Németbólyban ebben a táncban a leány és a legény fogócskázik. Ez a forma nem látszik eredetinek. Ugyanez a fogócska önálló táncként más német szigeten /pl. Lengyelországban/ is megtalálható.

Nagyon ősi, s eredetét érdemes volna kutatni, a Gödrén föllelhető Juckzepl^{46/} nevű tánc, amely a termékenység kifejezőjeként, kimondottan lakodalmas táncként élt. Erotikus mozdulatai miatt ritkán táncolják.

Táncjátékok

A sváb lakodalomban volt egykor is, van ma is legfontosabb szerepe a táncoknak. A jó hangulatban féradhatatlanul sziporkáznak az ötletek, még jobb kedvre derítve táncosokat, nézőket egyaránt. Itt találkozunk a tréfás táncjátékokkal, amelyek közül legáltalánosabb a Nonnentanz. A dallam szinte helységenként

változik. Horak tanulmánya alapján több dallam legjellemzőbb töredékét közöljük a 19. sz. kottamellékletben.

A Petermann-féle gyűjtés során Szürben találkoztunk a Nonnentanz-cal. Az adatközlők előadásában a falusi ember ősi játékosága, humora, naiv előadói készsége elemi erővel jelentkezett. Játékukat a 20. sz. kottamellékleten bemutatott dallam kísérte.

A tánc eredete nincs teljesen földerítve, de mindenesetre rokon az Ausztriában élő Kapuziener táncsal. Itt utalnánk a Kisfaludy K. által emlegetett Barát-táncra, amely minden valószínűség szerint azonos a Kapuzienerrel, illetőleg annak egyik variánsa.

Réthei Prikkel M. A magyarság táncai című munkájában többször is tesz említést a Barát-táncról. A jelzett műben a Közmondások, közmondásszerű szólások című felsorolásban szerepel a következő szólás: "Nincs rosszabb tánc a baráttáncnál"^{47/}.

Nagyon érdekes, hogy a "türelem" fogalmára egyes közmondásainkban, szólásainkban átvitt értelemben a "baráttánc" táncnév szolgált, a 18. századtól kezdődően.

A baráttáncnak a "béketűrés, türelem" fogalmával való azonosítására utalnak Mikes K. Rodostóból irt levelének sorai is, amelyet Réthei szintén megemlít: "Itt csak baráttáncot kell járni, más nótát nem fűnek"^{48/}.

Még egy vonatkozó idézet az említett munkából:

"A baráttánc pedig, amelyről őseink találó humorral azt mondták, hogy valamennyi tánc közt a legunalmasabb, általában a béketűrést jelentette".^{49/}

Wolfram-nál ezt olvashatjuk a Pater, illetőleg Kapuziener-táncról:

- "Man tuit wie frommer, wie besser -verbeugt sich mit dem Kopf gegen die Erde, breitet die Hände aus, während die Musik langgezogene Töne spielt... -"

Unalmasnak /amelyhez némi türelem kell/, legfeljebb a fent leirt része mondható a táncnak, mert a leírás Wolfram-nál így folytatódik: "...um dann wieder in den raschen Rundtanz zu verfallen."^{50/}

A fenti leírás az Arntalban /Südtirol/ lejegyzett táncról szól. Ime egy másik:

"Da stösst man auch im salzbrugischen Flachgau auf einen "Kapuzienertanz", allerdings etwas anderer Art, als in Südtirol. Hier holt ein, als Teufel Verkleideter, aus dem Tanz der Paters mit dem Mädchen Paar um Paar. Der gern in der Schwäbischen Türkei bei Hochzeiten aufgeführte "Nonnentanz" ist ein Gegenstück dazu. Nun holt hier der Teufel eine Nonne nach der andersen.^{51/}

Ez az a forma, amelyet a Petermann-féle gyűjtés alkalmával Szürön még élő változatban láthattunk.

Eperjessy E. szóbeli közlése szerint e táncjáték a mohácsi sokac anyagban is megtalálható. Érdekes azonban, hogy bár Baranya-szerte nagy a két népcsoport érintkezési felülete, máshol nem fordul elő a délszláv anyagban.

A legvidámabb lakodalmas tánc a Hans Daml. Ellentétben az Apácatánccal, formája teljesen kötetlen, illetőleg minden cselekmény a vezértáncos ötletességétől, játékos kedvétől függ. Tolna megyében Gunartanz a neve. Lényege, hogy a füzérben táncoló táncosoknak követniük kell a vezértáncos mozdulatait, cselekedeteit, aki azután leleményessége szerint él a helyzete adta lehetőségekkel. Legarchaikusabb formájában a levetkőzés, illetve levetkőztetés is előfordul. Ezt azonban ritkán alkalmazzák.^{52/}

A Hans Daml^{53/} tánc formája, amint arra már korábban is utaltunk, az egész magyar nyelvterületen elterjedt /a bukovinai székelyektől Borsodon és a Tiszántúlon keresztül a Dél-Dunántúlig/ kedvelt lakodalmi tánc.

Hosszabb táncjáték maradványa a Strudelzieher /Rétesnyújtó/ magyar gyermekjátékainkban is meglevő forma. A vezértáncos a táncsort összegombolyítja, majd hirtelen kitorve a gombolyag közepéből, szétspriccelteti a társaságot.

Jellegzetesek a nem páros létszámú résztvevővel járt játékos táncok is, amelyekben meghatározott dallamrésznél párcsere van. A páratlanul maradt kinevetik, vagy birságot fizetnek vele. Némely helyen a pár nélkül maradt legénynek joga van lekérni mástól a leányt, máshol Gack! Gack! Gack! kiáltás-

sal, tapsolva párcserét vezényel a tánc irányítója. /Ausztriában: Gänsetanz-ként^{54/} él./ Néhol a pár nélkül maradó legény fizet a zenészeknek; ez a formája a Krajcártánc. A Bussl-tanz-nak nevezett variánsban egy leánynak kell pár nélkül maradnia, akinek "büntetése", hogy meg kell csókolnia egy legényt. Eszközök alakja is előfordul a táncnak, amelyben a pár nélküli seprűvel vagy más eszközzel táncol, amit váratlanul elhajt, s igyekszik a párcsere alatt partnert szerezni. E forma megfelelői a magyar anyagban is megvannak. Eperjessy E. szerint a muraközi horvátok körében is él e táncjáték csókos változata.

A Kissentanz^{55/} az Európa-szerte élő párnás táncok családjához tartozik. Horak szerint is a régi hazából hozták még magukkal a hazai németek.

Petermann a Kanasertanz-ot, mint játékos párcserélő táncot filmezte Mecseknádasdon és Szürön. Egy pár nélküli férfi a kör közepén táncol. Mecseknádasdon a kezdő lassú valcert polka követi. A polkazené felcsendülésének pillanatában minden férfi elengedi partnerét és új párt igyekszik elkapni. Aki pár nélkül marad, a kör közepére kerül /1. a 21. sz. kottamellékletet/.

Szürön elejétől végéig valcer zenére táncolják /1. a 22. sz. kottamellékletet/. A középső táncos egy lapáttal vagy seprűvel járja és az eszköz hirtelen elhajításával adja meg a jelt a párcserére. Közben természetesen igyekszik partnerhez jutni.

Ez ugyanaz a forma, amellyel Horak-nál Besentanz /Seprütánc/ néven találkozunk.

Petermann-nál találunk még egy, e típusba sorolható táncot a Huttanz-ot /Kalaptánc/, amelyet Mecseknádasdon filmezett.

Huttanz. Mecseknádasd /Baranya m./. Dallama a 23. sz. kottamelléklet.

A tánc menete

A párok lassú polkát táncolnak, közben egy kalap vándorol. A férfiak egymás fejére rakják. Azonnal tovább kell adniuk. Időről időre leáll a zene. Amelyik férfinak a zene leállításának pillanatában éppen a fején van a kalap, egy csókot válthat partnerével.

Ismert még a Jude Itzig nevű játékos tánc, amely a gyermekjátékokban Hänne und Geier néven él.

Körtáncok

A táncmulatságok legnagyobb részét az egyszerű körtáncok képezték már a harmincas években is. A párosan induló polka, a végén, nagy körtáncá alakult.

A leirt táncok mellett - mondja Horak - minden mulatságban járják a Polkát,^{56/} Zeppel-t, szívesen "Lingsrum"^{57/} /balra/ keringőt, amelyet néhol Deutscher^{58/} -nek neveznek. Régi szokás 3 körtáncal kezdeni a mulatságot, a lakodalmak táncos részét is. Szokásban van, hogy az első táncot a szabadban, az udvaron vagy utcán járják /1. a 24. sz. kottamellékletet/.

A Mazur-t^{59/} általában valcerszerűen, forogva járják. Az 1972-es gyűjtés során Petermann három mazur variációt filmezett Mecseknádasdon, Krauteinträter^{60/} /Masur/ /Káposztataposó/ néven.

Krauteinträter. Mecseknádasd /Baranya m./. Dallama a 25. sz. kottamelléklet.

Párostánc. Kiindulási helyzet: körben, szemben egymással, a férfiak szemben, a nők háttal a menetiránynak, váll-derékfogás.

Az 1. változat menete

1-4. ütem: A férfiak jobb lábbal kezdve előre, a nők bal lábbal kezdve hátra haladva, ♩ ♩ ♩ ritmusban 4 váltólépést táncolnak.

5-8. ütem: Azonos az 1-4. ütemmel, de a férfiak táncolnak hátra és a nők előre.

9-12. ütem: A párok 4 váltólépéssel haladva egymás körött jobbra forognak.

13-16. ütem: A párok váltólépéssel egymás körött balra forognak.

17-32. ütem: Azonos az 1-16. ütemmel.

A 2. változat menete

1-2. ütem: A férfiak jobb lábbal kezdve előre, a nők bal lábbal kezdve hátra haladva ♩ ♩ ♩ ritmusban 2 váltólépést táncolnak.

3-4. ütem: A váltó lépést folytatva egy egészet forognak egymás körött jobbra.

5-6. ütem: Folytatva 2 váltólépés, a férfiak hátra, a nők előre haladva.

7-8. ütem: Folytatva 2 váltólépéssel egy egészet forognak egymás körül jobbra.

9-32. ütem: Azonos az 1-8. ütemmel.

A 3. változat menete

1-2. ütem: A férfiak jobb lábbal kezdve előre, a nők bal lábbal kezdve hátra haladva ●●● ritmusban 2 váltólépést táncolnak.

3-4. ütem: Mint az 1-2. ütem, de ellenkező irányban. /A férfiak hátra, a nők előre haladnak./

5-8. ütem: A váltólépéssel egy egészet forognak egymás körül jobbra.

9-32. ütem: Azonos az 1-8. ütemmel.

Szűrön a párok a Mazur-t, a jellegzetes tipegő lépésekkel körben, menetirányban táncolják, s közben valcerszerűen jobbra-balra forognak is /1. a 26. sz. kottamellékletet/.

A csárdást polkaszerűen, forogva járják mindenütt.

Néhol megtalálható a Schottis is, sok helyen a Gólyatánc dallamára táncolják. Ez utóbbi egyébként igen szélesen elterjedt. Petermann a következő formáját filmezte Mecseknádasdon és Szűrön.

Gólya. Mecseknádasd, Szür /Baranya m./. Dallamuk a 27. és 28. sz. kottamelléklet.

Párostánc. Kiindulási helyzet: egymás mellett /férfiak a belső körben, menetirányban/, gólyafogás.

A tánc menete

1-2. ütem: Jobb lábbal kezdve ●●● ritmusban 2 váltólépést táncolunk menetirányba.

3. ütem: A férfiak először jobbra / d /, majd balra / d / forgatják párjukat, miközben egymásra néznek.

4. ütem: A nők jobb lábbal kezdve, 4 lépéssel ●●●● ritmusban egy egészet forognak helyben jobbra, a férfiak felémelt jobb karja alatt.

5-12. ütem: Azonos az 1-4. ütemmel.

A magyar anyagból átvett Ritka búza, amelyet táncmesterek népszerűsítettek, sok helyen megtalálható volt a német anyagban

a harmincas években is /Horak-nál: Kettős/, de a Petermann-féle dokumentációban is szerepel.

Ritka búza. Szür, Mecseknádasd /Baranya m./.

Párostánc. Kiindulási helyzet: egymás mellett /férfiak a belső körben/ menetirányban, elől kereszttezett kézfogás.

A tánc menete

1-2. ütem: Külső lábbal kezdve ♫ ♫ ♫ X ritmusban 2 váltólépést táncolunk előre.

3. ütem: A kézfogást elengedve egy váltólépéssel / ♫ ♫ ♫ X / a férfiak balra, a nők jobbra 3/4-et fordulva, egymással szembe érkezünk. Az első lépés alatt egyet tapsolunk.

4. ütem: Bokázó: A férfiak motivuma: jobb-bal-jobb lábbal ♫ ♫ ♫ X ritmusban helyben bokázunk. A nők motivuma: bal lábbal a jobb láb mellé ugrunk, mialatt a jobb lábat féltalpon előre tesszük ♫ + szimmetrikusan megismételjük ♫ + bokázva alapállásba ugrunk ♫ X

5. ütem: Jobb lábbal oldalt lépünk ♫ + bal lábbal mellé lépünk ♫ + jobb lábbal oldalt lépünk ♫ + bal lábat a jobb elé keresztbe a föld fölé lendítjük ♫

6. ütem: Az 5. ütemben jártakat táncoljuk szimmetrikusan.

7-8. ütem: 6 futólépéssel / 1 lépés ♫ / az első lépés alatt egyet tapsolva, váll-derékfogással összefogózkodva egy egészet forgunk egymás körül jobbra ♫ ♫ ♫ ♫ | ♫ ♫ + a fogást elengedve, páros lábbal alapállásba ugorva kiinduló helyzetbe érkezünk ♫ X

Amint Horak-nál olvashatjuk, a modern táncok a harmincas években még nem tudtak gyökeret verni a németajku lakosság körében, illetőleg azokat is a maguk táncnyelvére formálva táncolták.

Dél-Dunántúl németajku lakosságának táncélete

Az év legtáncosabb szakasza tulajdonképpen az új évvel kezdődött. A farsang adott azután legtöbb alkalmat a táncmulatságokra. A régebbi időben háromnapos mulatsággal bucsuztatták, de még a harmincas években sem lehetett elképzelni a húshagyókeddet /Faschingsdienstag-ot/ reggelig tartó táncmulatság nélkül.

A húsvét és a pünkösd szintén alkalmat adott a mulatságra. Azután a bucsuk sora következett, amikor egy-egy család rokonsága gyült össze messze tájról. Ősszel és télen a kukorica-, tollfosztás, kenderfonás és a disznóölés szolgáltak a táncos szórakozások alkalmául. Mindig a legjelentősebb táncos ünnep volt azonban a lakodalom, amelyen nagy helyet kaptak a régi néptáncok, táncos népi játékok. Ezeken mutatták be a jó hangulat tetőfokán, az egykori jó táncos idős emberek ifjúkoruk táncait, játékait a fiatalabbaknak. Így a lakodalmaknak a hagyományozásban betöltött szerepe igen jelentős volt.

Ezek a táncalkalmak nagyjából ma is megvannak.

A Dél-Dunántúl táncéletéről általánosságban elmondható, olvassuk Horák-nál, hogy az ugynevezett Schwäbische Türkei leg-táncosabb tája Baranya megye. A különbségeket a szerző főképp a vallási viszonyokkal indokolja. Tolna megyében sok az evangélikus német, akit tudvalevőleg puritánabbak, szigorúbb az életfelfogásuk, kevesebb tánculatságot rendeznek. Nagyobb a megyében a magyar lakossággal való érintkezés is, amely így jobban érezteti befolyását.

Táncdialektusok

Horák hat német táncdialektust jelöl meg tanulmányában.

Ezek:

1. Somogy: gazdag táncanyaggal rendelkezik, de erős a magyar hatás.
2. Észak-Tolna: a katolikus falvak eléggé őrzik a szegényesebb táncagyományokat.
3. Közép-Tolna: gazdag táncanyag, sok táncjáték.
4. Dél-Tolna: Baranyával versenyre kelhet táncos kedvben, más formák alakultak azonban ki, mint Baranyában.
5. Kelet-Baranya: a legtáncosabb vidék. Magasfokú muzikalitás jellemzi a lakosságot. A nép gazdag, modernebb felfogású, táncaik kevésbé archaikusak.
6. Nyugat-Baranya: szintén nagyon kedvelik a táncot, de szegényebbek, kevesebbet mulatnak. Táncaik ősi vonásokat őriznek.

A Horak professzor által 40 év előtt gyűjtött táncok legnagyobb része - amint azt az 1972-ben lezajlott Petermann-féle gyűjtés is igazolja - ma is él /ahol nem a felszín közelében ott is könnyen elérhető/.

Petermann 1976-ban és 1977-ben folytatta az 1972-ben elkezdett tudományos igényű gyűjtőmunkát, s megvan a remény arra, hogy a jövőben befejezi a megkezdett dokumentációt. Nem kétséges, hogy kölcsönösen sok értékes tapasztalat forrása lesz a nyugat-európai tánckultúra hazai talajba ágyazott formáinak feltárása.

Budapest, 1978.

Jegyzetek

- 1/ Korábban MTA Népzenekutató Csoport
- 2/ Horak, K. 1938.
- 3/ Petermann, Kurtnek, a lipcei Zentralhaus für Kulturarbeit der DDR. keretében működő Tanzarchiv /ma már az NDK. Tudományos Akadémiához tartozik az intézmény/ vezetőjének irányításával a Kulturális /akkor Művelődésügyi/ Minisztériumnak és az NDK. Kulturminisztériumának hathatós anyagi és erkölcsi támogatásával az egész ország területét érintő, nagyarányú tudományos német néptánc- és népdalgyűjtés folyt 1972-ben. E dokumentáció feldolgozása folyamatban van. Jelenleg csak részadatok állnak rendelkezésünkre.
- 4/ Horaknál: Schwäbische Türkei.
- 5/ Horak, K. egyéb, a magyarországi németek táncagyományaival foglalkozó tanulmányainak felsorolása Irodalom cím alatt.
- 6/ A Petermann-féle gyűjtés /1972/ által érintett többi déldunántúli község: Palotabozsok, Töttös, Véménd /Baranya m./, Cikó, Pári /Tolna m./, Kercseliget /Somogy m./
- 7/ Vö. Andrásfalvy B. 1972.
- 8/ Bellér B. A hazai némettség története.
- 9/ Vargha K. 1941. 97.
- 10/ Horak, K. 1938. 854.
/E két ügyességi tánc táncolási módjában magyar hatás figyelhető meg, ami mutatja, hogy a magyar anyagból vették át, illetőleg arra vezethetők vissza.
- 11/ Vargha K. 1941. 94.
- 12/ Vargha K. 1941. 95.
- 13/ Vargha K. 1941. 95.
- 14/ Vargha K. 1941. 96.
- 15/ Morvay P.-Pesovár E. Somogyi táncok. 1954. 239. A szóban forgó déldunántúli kanásztánc Baranyában, Tolnában, Somogyban, szőlő-, páros-, csoportos-, férfi-, női- és vegyes formákban egyaránt elterjedt a magyar anyagban.
- 16/ Gönczi F. 1944. 245. G.F. könyvből tudjuk, hogy Sobri Jós-káról, a híres betyárról, akiről e tánc nevét nyerte, a történetek egész sora kering e tájon. Férfias ereje, virtuos

kiállása oly nagyrabecsült volt, hogy az apaállatoknak gyakran adták a Sobri nevet.

- 17/ A libasorban összefogódzva járt, un. labirintustáncokat is gyakran Gunár-, Gácsér- vagy Darutánc néven találjuk meg a magyar és más kelet-európai népek lakodalmas táncai között. Vö. Magyar Népzene Tára III. B.
- 18/ Réthei Prikkel M. 1924. 228.
- 19/ Réthei Prikkel M. 1924. 229.
- 20/ Csokonai Vitéz M. Dorottya, avagy a dámák diadala a farsan-
gon, 1977. é.n.
- 21/ Kisfaludy K. 1954. 371.
- 22/ Horak, K. 1938. 854. A Tütánc, melynél zenekari kíséret mellett egy, a résztvevők ruhájában elrejtett, tüt kell megkeresni.
- 23/ Réthei Prikkel M. 1924. 120.
- 24/ A Petermann-féle dokumentáció során Nemesnadudvaron /Bács-Kiskun m./ került a Wolftanz /Parkastánc/ felvételre.
- 25/ Réthei Prikkel M. 1924. 123.
- 26/ Réthei Prikkel M. 1924. 231.
- 27/ Réthei Prikkel M. 1924. 231.
- 28/ Réthei Prikkel M. 1924. 90.
- 29/ Vargha K. 1941. 64.
- 30/ Kaposi E.-Maác L. 1958. 61. Vö. Wolfram, R. 1951. 83. és Goldschmidt, A. 1967. 28. 46. 52. 57.
- 31/ Berkes E. 1969. 162.
- 32/ Goldschmidt, A. 1967. Bildband. 7. Figuren-Paartanz eine Tanzform, die aus einer Aneinanderreihung verschiedener Tanzfiguren besteht. /=egy táncforma, amely egymásután következő különböző táncmotívumokból áll./
- 33/ Vö. Goldschmidt, A. 1967. 270. és Wolfram, R. 1951. 159.
- 34/ Vö. Goldschmidt, A. 1967. 230. és Wolfram, R. 1951. 159.
- 35/ Vö. Goldschmidt, A. 1967. 230. és Wolfram, R. 1951. 149.
- 36/ Vö. Wolfram, R. 1951. 148. Offene Walzer.
- 37/ Wolfram, R. 1951. 150. A polka eredetéről.
- 38/ A Grazianá-t és a fentebb említett Mailänder-t sem Wolfram, sem Goldschmidt nem említi. Hiányzanak a Petermann-féle dokumentációból is.

- 39/ Vö. Goldschmidt, A. 1967. 198. Redowa.
- 40/ Vö. Goldschmidt, A. 1967. 111. 142. 156. 159. 161. 171.
174. és Wolfram, R. 1951. 38. 164. 185.
- 41/ Vö. Goldschmidt, A. 1967. 256. 262. 275.
- 42/ Petermann a Susztértáncot Palotabozsokon, Töttösön /Baranya m./ és Páriban /Tolna m./ filmezte 1972-ben.
- 43/ Vö. Goldschmidt, A. 1967. 160.
- 44/ Vö. Goldschmidt, A. 1967. 153.
- 45/ Vö. Wolfram, R. 1951. 162.
- 46/ Vö. Wolfram, R. 1951. 112.
- 47/ Réthei Prikkel M. 1924. 259.
- 48/ Réthei Prikkel M. 1924. 263.
- 49/ Réthei Prikkel M. 1924. 254.
- 50/ Vö. Wolfram, R. 1951. 168. Az ember kegyesen meghajtja magát fejével a föld felé, széttárja karjait, miközben a zene hosszú, elnyújtott hangokat játszik... azután ismét gyors körtáncba lendülnek. /Az eredeti szöveg nyelvjárásban./
- 51/ Vö. Wolfram, R. 1951. 169. A salzburgi Flachgau-n is felbukkan egy Kapuzienertanz, de más formában, mint Dél-Tirolban. Itt egy ördögnek öltözött szereplő a páterrel való táncból páronként elragadja a lányokat. Ennek egyik variánsa a Schwäbische Türkei /Dél-Dunántúl/ lakodalmaiban szívesen előadott Nonnentanz. Itt az apácákat egyenként hordja el az ördög.
- 52/ Vö. 17. jegyzet.
- 53/ Vö. Wolfram, R. 1951. 112.
- 54/ Vö. Goldschmidt, A. 1967. 29. és Wolfram, R. 1951. 112.
- 55/ Vö. Goldschmidt, A. 1967. 168. és Wolfram, R. 151. 112.
- 56/ Vö. Goldschmidt A. 167. 60. 99. 177. 211. 224. 230. 235. 238.
- 57/ Vö. Goldschmidt, A. 1967. 160. 170.
- 58/ Vö. Goldschmidt, A. 1967. 97. 109. 167.
- 59/ Vö. Goldschmidt A. 1967. 99. 161. 198. 204. 205. 208. és Wolfram, R. 1951. 23. 155. 179.
- 60/ Vö. Goldschmidt, A. 1967. 204.
- 61/ Petermann, K. 1972-ben az alábbi községekben készített filmfelvételeket: Ágvalva /Győr-Sopron m./, Ceglédbercel /Pest m./, Császártöltés /Bács-Kiskun m./, Csolnok /Komárom m./,

Farkasgyepü /Veszprém m./, Hajós, Harta /Bács-Kiskun m./, Kecskéd /Komárom m./, Mecseknádasd /Baranya m./, Nemesnáduvvar /Bács-Kiskun m./, Palotabozsok /Baranya m./, Pári /Tolna m./, Pilisvörösvár /Pest m./, Pula /Veszprém m./, Puztavám /Fejér m./, Rátka /Borsod-Abaúj-Zemplén m./, Sopron, Sopronbánfalva /Győr-Sopron m./, Szür /Baranya m./, Tarján /Komárom m./, Tótvázsony /Veszprém m./, Töttös, Véménd /Baranya m./, Vértesacsa /Fejér m./, 1976-ban: Elek /Békés m./, Mórágý /Tolna m./, Solymár /Pest m./, Szulok /Somogy m./. 1977-ben: Szigetsép, Szigetszentmárton, Taksony /Pest m./, Feked /Baranya m./, Mány /Komárom m./, Németskér /Tolna m./, Kőszegfalva /Vas m./, Lókút /Veszprém m./

Irodalom

- Andrásfalvy B. 1972 Néprajzi jellegzetességek az észak-mecseki bányavidék gazdasági életében. In: Az észak-mecseki bányavidék regionális vizsgálata. Budapest.
- Au, H. /von der/ 1937 Pfälzer Volkstänze drinnen und draussen. Kassel.
- Basch, F. 1933 Deutsche Hochzeitstänze in der Schwäbischen Türkei.
- Bellér B. A hazai németiség története. /Manuskript/
- Berkes E. 1969 A szlavóniai magyar népszízet táncchagyományai. In: Tánctudományi Tanulmányok 1967-1968. Budapest.
- Brem, J. 1954 Die Hochzeit von Mekényes. In der Schwäbischen Türkei.
- Csokonai Vitéz M. Dorottya, avagy a dámák diadala a farsangon. 1977. Budapest é.n.
- Eggert, L. 1940 Schwäbischer Kinderball im Banat.
- Goldschmidt, A. 1967 Handbuch des deutschen Volkstanzes. Berlin.
- Gönczi F. 1944 Somogyi betyárvilág. Kaposvár.
- Hartmann, M. 1939 Kinderspiele aus Cseledoboka. Budapest.
- Horak, K. 1938 Volkstanz in der schwäbischen Türkei. Leipzig.
- Horak, K. 1933 Der Nonnentanz. Wien.
- Horak, K. 1936 Volkstänze aus der Schwäbischen Türkei. Kassel.
- Horak, K. 1931 Der. Stötterer Pascher. Wien.
- Horak, K. 1952 Der Schmied. Volkstanz aus der Schwäbischen Türkei. Salzburg.
- Horak, K. 1952 Patschpolka aus der Schwäbischen Türkei. Salzburg.
- Horak, K. 1953 Hans Daml. Volkstanz aus der Schwäbischen Türkei. Salzburg.
- Horak, K. 1952 Rückwärtspolka aus der Schwäbischen Türkei. Salzburg.

- Horak, K. 1940 Volkstanzschaften der Schwäbischen Türkei. Karten der Verbreitung des Siebenschritts, des Neubayrischen, der Patschtänze, des Nonnentanzes in der Schwäbischen Türkei. Leipzig.
- Horak, K. 1937 Beiträge zur Volkstanzforschung in den deutschen Siedlungen Ungarns.
- Horak, K. 1953 Stolzanz. Banater Volkstanz.
- Horak, K. 1954 Donauschwäbische Volkstänze. München.
- Horak, K. 1935 Heit Owend ist Tanz. Tanzabend in der Batschka.
- Kaposi E.-Maác L. 1954 Magyar népi táncok és táncos népszokások. Budapest.
- Kilcher, P. 1953 Hochzeit im Schwäbendorf. Salzburg. m²
- Kirnbauer, F. 1932 Volkstänze der Banat.
- Kisfaludy K. 1954 Válogatott Művei, Budapest.
- Kramer E. 1933 A magyarországi német népdal. Budapest.
- Lenz, J. 1937 Hochzeitsbräuche in der Mittleren Tolnau.
- Magos B. 1937 Törökbálint és Diósd lakodalmi szokásai. Budapest.
- Morvay P.-Pesovár E. 1954 Somogyi táncok. Budapest.
- Moser, H. 1931 Volkslieder. Zusammengestellt für die Sathmarer Schwabensiedlung in Rumänien. /Manuskript/. Esslingen.
- Petermann, K. 1972 Volkloredokumentation des Tanzarchivs der DDR in Ungarn.
- Piplich, H. 1950 Hochzeitsbräuche bei den Donauschwaben.
- Réthei Prikkel M. 1934 A magyarság táncjai. Budapest.
- Varga A. 1940 Két szomszéd falu. Adatok Kölesd /magyar/ és Kistormás /német/ községek összehasonlító néprajzához. Szeged.
- Vargha K. 1941 A délkeleti Zselic tájféldrajzi településtörténeti és magyar-német összehasonlító népzenekutatói adatok. Kaposvár.

- Weber Kellermann, I. 1962 Die Rolle der Frau beim Anpassungsprozess /Akkulturation/ am Beispiel eines deutschen Sprachinsel -Dorfes in Ungarn.
- Weber Kellermann, I. 1959 Zur Frage der interethnischen Beziehungen in der "Sprachinselvolkskunde.
- Wolfram, R. 1951 Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa. Salzburg.

A kottamellékletek rövidítései:

- Gy= gyűjtő
L= lejegyző
G.F.= Gönczi Ferenc
K.H.= Karl Horak
K.P.= Kurt Pererermann
P.K.= Paksa Katalin

Gáborné Kiss

GERMAN FOLKDANCE TRADITION IN HUNGARY AND ITS SOURCES

Summary

The study is focused on the dance traditions of the German settlements in Southern Transdanubia, considered to be representative of the German-speaking areas. By quoting examples of dances and melodies the author gives a survey of West-European traditions, most of them of the regulated type, as well as of the impact of the surrounding Hungarian folklore.

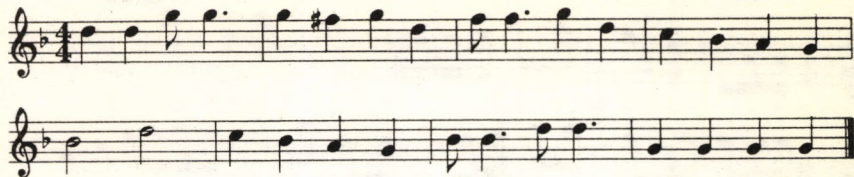
The study relies on two documents, namely on the Austrian Karl Horák's collection in the 1930s and on the results of contemporary research conducted by Kurt Petermann and carried out by the associates of the Dance Archives of Leipzig. The author has added her own observations to the picture obtained from these two sources.

1.,

HALLOD-E TE, ZSUBRI PAJTÁS

(Somogy m.)

Gy: G. F.



2.,

SIEBENSCHRITT

Birkács (Tolna m.)

Gy: K. H.

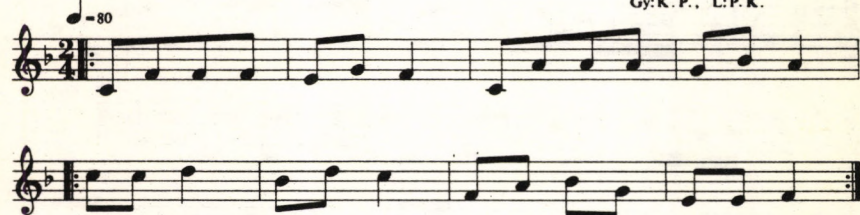


3.,

SIEBENSCHRITT

Mecsek nádásd (Baranya m.)

Gy: K. P., L: P. K.

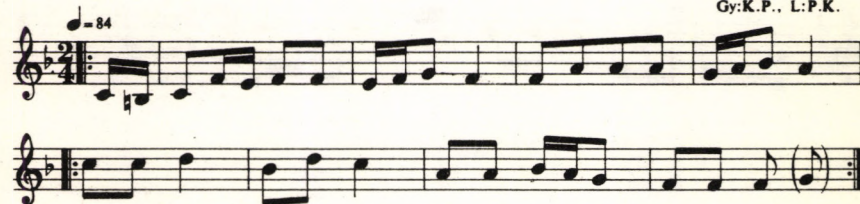


4.,

SIEBENSCHRITT

Szűz (Baranya m.)

Gy: K. P., L: P. K.



5,

KREUZPOLKA

Ág (Baranya m.)
Gy: K. H.

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first section consists of eight staves of music, ending with a double bar line and repeat dots. The second section, labeled 'Trio', begins on the sixth staff with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a time signature change to 3/4. It contains four staves of music, with the first ending marked '1.' and the second ending marked '2. Ende'. The score concludes with the instruction 'Trio von 3/4 bis Ende'.

6.)

KREUZPOLKA

Szür (Baranya m.)
Gy: K. P., L: P. K.

$\text{♩} = \text{cca. } 120$

5 staves of musical notation for 'KREUZPOLKA'.

7.)

KREUZPOLKA

Mecseknádasd (Baranya m.)
Gy: K. P., L: P. K.

$\text{♩} = 112$

4 staves of musical notation for 'KREUZPOLKA'.

8.)

HUPFERISCH

Németbóly (Baranya m.)

Gy: K. H.

Musical score for HUPFERISCH, 8 measures, 6/8 time signature. The score consists of three staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in bass clef. The melody is a simple, rhythmic dance tune.

9.,

HULANER

Szűr (Baranya m.)

Gy: K. P., L: P. K.

Musical score for HULANER, 8 measures, 2/4 time signature. The score consists of three staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The third staff is in bass clef. The tempo is marked as quarter note = 104. The score includes first and second endings.

10.,

MAILÄNDER

Szajk (Baranya m.)

Gy: K. H.

Musical score for MAILÄNDER, 8 measures, 3/4 time signature. The score consists of three staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in bass clef. The melody is a simple, rhythmic dance tune.

11.)

REDIWA

Szür (Baranya m.)

Gy: K. P., L: P. K.

$\text{♩} = 176$

12.)

SCHUBRI

Somogydöröcske (Somogy m.)

Gy: K. H.

13.)

PATSCH - GALOPP

Kisnyárad (Baranya m.)

Gy: K. H.

14.,

PATSCH - POLKA

Németbóly (Baranya m.)
Gy: K. H.

15.,

PATSCH-POLKA

Ág (Baranya m.)
Gy: K. H.

16.,

PLÄTSCHER - POLKA

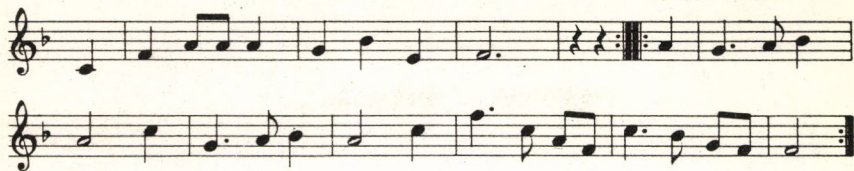
Somogydöröcske (Somogy m.)
Gy: K. H.

17.)

PLATSCH - RAI ?

Szür (Baranya m.)

Gy: K. P., L: P. K.

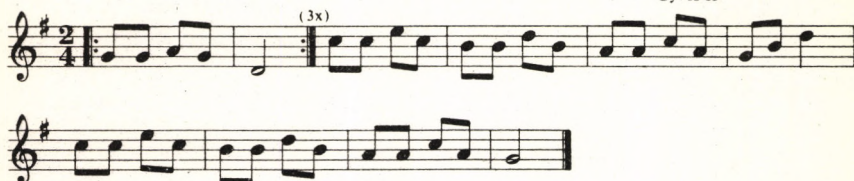


18.)

SCHUSSTERTANZ

Nágoes (Somogy m.)

Gy: K. H.



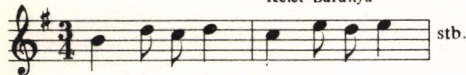
19.)

NONNENTANZ

Gy: K. H.

a)

Kelet-Baranya



b)

Tolna m.



c)

Nyugat-Baranya



d)

A Schwäbischen Türkei északi része



20.,

NONNENTANZ

Szür (Baranya m.)
Gy: K. P. L: P. K.

$\text{♩} = 184$

Fine

Dal segno ♩ al FINE

21.,

KANASERTANZ

Mecseknyásd (Baranya m.)
Gy: K. P. L: P. K.

$\text{♩} = 152$

$\text{♩} = 176$

22.) KANASERTANZ

SZÜR (Baranya m.)

$\text{♩} = 200$

Fine

Dal segno $\frac{3}{4}$ al Fine

23.)

HUTTANZ

Mecsek nádásd (Baranya m.)

Gy: K. P., L: P. K.

$\text{♩} = 112$

aufhören

1.

2.

aufhören

24.,

ZIPPEL - POLKA

Szúr (Baranya m.)

Gy: K.P., L: P.K. —

$\text{♩} = 126$ (I. változat)

$\text{♩} = 144$ (II. változat)

$\text{♩} = 144$ (II. változat)

25.)

KRAUTEINTRÄTER

Mecseknádasd (Baranya m.)
Gy: K. P. . L: P. K.

$\text{♩} = 160$

Musical score for 'Krauteinträter' in 2/4 time, key of B-flat major. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 160. The melody starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a half note G4-A4, and continues with eighth and quarter notes. The second staff contains the first ending, marked '1.', which concludes with a double bar line and a repeat sign, followed by the word 'Fine'. The third staff contains the second ending, marked '2.', which concludes with a quarter note G4. The fourth staff contains a section with two endings, marked '1.' and '2.', both leading to a double bar line with a repeat sign. The word 'da capo' is written below the second ending.

Fine

da capo

26.)

MASUR

Szür (Baranya m.)
Gy: K. P. . L: P. K.

$\text{♩} = 176$

Musical score for 'Masur' in 2/4 time, key of B-flat major. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 176. The melody starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a half note G4-A4, and continues with eighth and quarter notes. The second staff contains the first ending, marked '1.', which concludes with a double bar line and a repeat sign, followed by the second ending, marked '2.', which concludes with a quarter note G4. The third staff contains the first ending, marked '1.', which concludes with a double bar line and a repeat sign. The fourth staff contains the second ending, marked '2.', which concludes with a double bar line and a repeat sign.

27.

GÓLYATANZ

Mecseknádasd (Baranya m.)
Gy: K. P., L: P. K.

♩ = 138

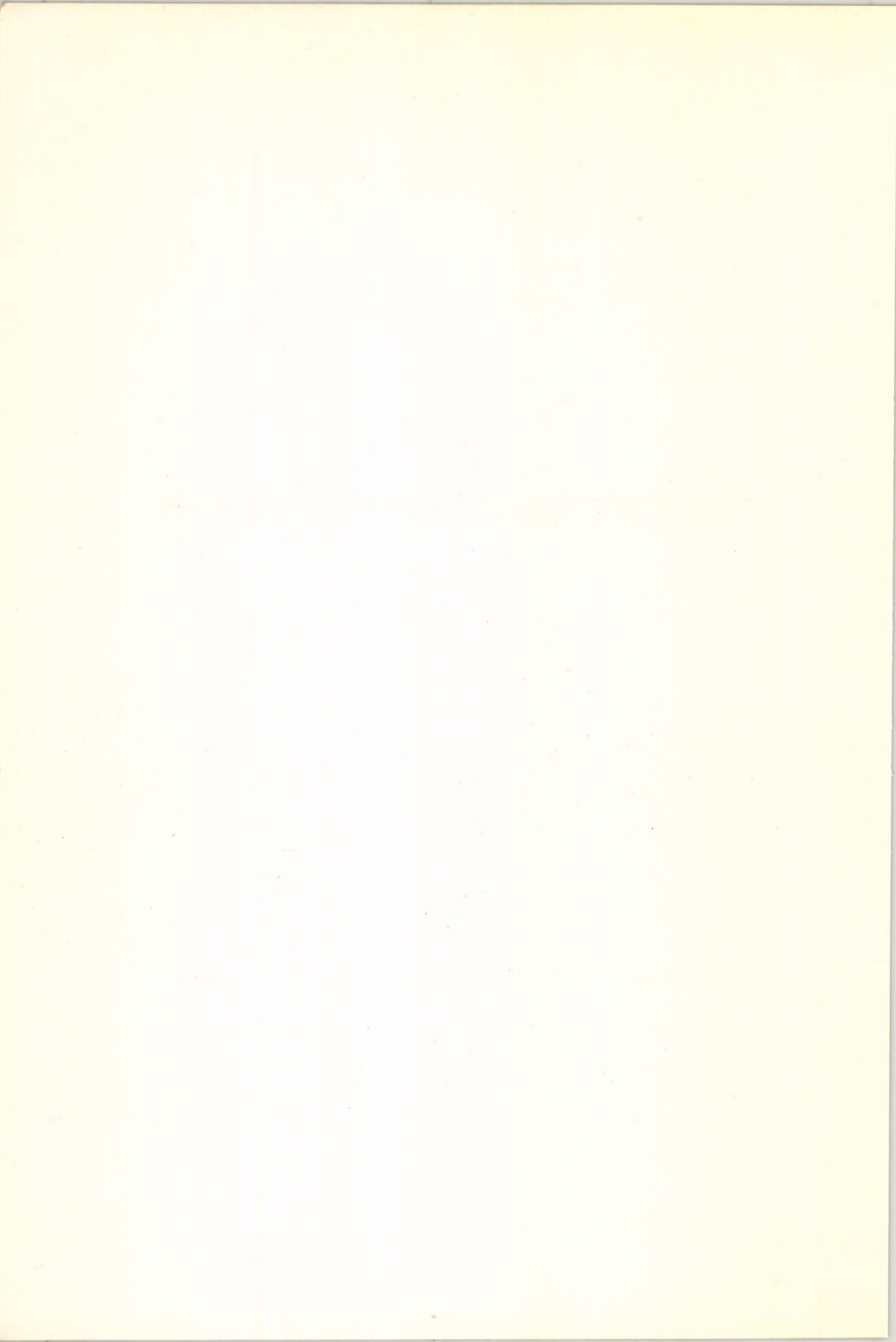
28.

GÓLYATANZ

Szür (Baranya m.)
Gy: K. P., L: P. K.

♩ = 120

TÁNCMŰVÉSZET FINNORSZÁGBAN



A FINN BALETT

Doris Laine

A finn balett megalapítója Edvard Fazer zongoraművész, impresszárió, operaigazgató, s egyben az 1911-ben megnyitott Hazai Opera egyik alapító tagja is. Ebből alakult 1914-ben a Finn Opera, majd 1956-ban a Finn Nemzeti Opera. Edvard Fazer 1922-ben az operához csatolta a balettet, amelynek tagjai akkor az 1916-ban alapított Helsinki Táncfőiskola növendékei voltak, ahol sok neves orosz oktató, többek között Jegorova is tevékenykedett.

A finn balett első premierje 1922. január 17-én volt, amikor a Hattyúk tavát Petipa és Ivanov egész estét betöltő verziójában adták elő. A főszerepeket Mary Paisheff és George Gé táncolták, akik Péterváron végezték a balettiskolát.

George Gé balettmesterként és koreográfusként 1935-ig működött, amikor a Svéd Királyi Operához szerződött koreográfusnak. George Gé tevékenységének első szakaszában a finn balett előadott többek között egész estét betöltő baletteket, mint a Csipkerózsika /1928/, a Diótörő /1928/, a Coppelia /1932/, a Seherezáde /1923/, a Harlekin milliói /1923/, A rosszul őrzött lány /1924/, a Giselle /1929/, a Petruska /1929/, a Don Quijote /1930/, a Mese, A kék gyöngy és a Rózsáalom /1931/, a Kleopátra és a Babatündér /1933/.

Az 1932-ben bemutatott Coppeliában a címszerepet az opera balettiskolájának növendéke, Lucia Nifontova táncolta, aki később az ország legkiválóbb balettművésznője lett. Az akkori idők legkiválóbb szólistái Irja Aaltonen és Arvo Martikainen voltak.

Amikor George Gé átment Stockholmba, balettmesternek Alekszandr Szakszelint szerződtették, aki a pétervári cári balettiskola hétéves tanfolyamát végezte és a pétervári cári Mariinszkij Színháznál dolgozott. Alekszandr Szakszelin sokoldalú táncművész, kiváló karaktertáncos, koreográfus és

pedagógus volt. Talán egyik legjelentősebb alakítása a Scaramouche címszerepe volt. A hatttyúk tavának Rotbartja is emlékezetes szerepe maradt.

Szakszelin az opera balettiskolájának igazgatója is volt és egyben a legelső osztály tanára. Az ő működése idején került a balettrepertoárba többek között a Scaramouche /1935/, a Fogoly, a Raymonda és a Boldogság vára /1938/, az Armida pavilonja /1939/, és A kék gyöngy /1941/.

Az 1939-ben kitört háború megbénította a finn balettet, mivel majdnem minden férfitagját behívták katonának. A háborúban Robert Nikko kiváló táncos elesett, Alf Salin pedig, a legjobb férfitáncos, félkezét veszítette el.

A háború után a finn balett a Szakszelin által nevelt új táncosnemzedék segítségével ismét talpraállt. E generáció legjobbjai - Irja Koskinen, Elsa Sylvestersson, Olavi Kuorikoski, Into Lätti és később Margareta von Bahr és Jaakko Lätti voltak. Ekkor szerződötték az operabaletthez Klaus Salint, aki ettől kezdve a finn balett első számú férfitáncosaként működött két évtizeden át.

A finn balett első hivatalos külföldi vendégszereplésére 1946-ban került sor, amikor két előadást tartott a stockholmi Hangversenyteremben. Az 1946-os év mégis hátravetette a finn balettet, mert az őszi évad kezdetén a fizetések körüli nézeteltérések miatt a táncosok nagy része átszerződött Svédországba. Alekszandr Szakszelin kénytelen volt a balettiskola felsőbb osztályos lányaitól új csoportot összeállítani. A tanító és a tanítványok kitartó munkája azt eredményezte, hogy már az év végén A hatttyúk tavát egész estét betöltő darabként be lehetett illeszteni az új repertoárba.

A külföldi koreográfusok vendégszereplése 1948-ban kezdődött, amikor Julian Algo svéd koreográfus megalkotta a Camacho lakodalma című balettet. 1952-ben balettünk koreográfusa, a svéd Birgit Gullberg betanította a Julie kisasszonyt.

1952 november 23-án felvettük a repertoárba az előző év nyarán az országos turnén nagy sikert aratott Pessi és Illusia című hazai balettünket. A balett librettója egy frontszolgálatos tisztnek leányához írt levelein alapul, amelyekben az életről mesél. Ezeket a leveleket a háború után könyvben összegyűjtve ki is adták hatalmas sikerrel. A balett zenéjét Ahti Sonninen szerzette, a librettót Yrjö Kokko írta, a koreográfiát Irja Koskinen állította össze. A főszerepeket a turnén és az operában is Doris Laine, Maj-Lis Rajala, Heikki Värtsi és Uuno Onkinen egészen fiatal táncművészek játszották.

1953-ban mutattuk be Werner Egk Abraxasát. Marcel Luipart készítette a koreográfiát és játszotta a főszerepet. Bár a mű első előadása annak idején Münchenben botrányba fulladt és mint erkölcsöt sértő alkotást levették a műsorról, Helsinkiben ilyen nehézségek nem voltak. 1954-ben Birger Bartholin dán koreográfus tanította be Helsinkiben saját koreográfiáit a Rómeó és Júlia és a Faust-balettekhez. 1953-ban az angol Mary Skeaping koreográfus A hattyúk tava, 1955-ben pedig a Csipkerózsika koreográfusaként vendégszerepelt.

Alekszandr Szakszelin 1953-ban bekövetkezett halála után balettünk vezetése alkalmi kezekbe került, amíg 1956-ban George Gét ismét nem szerződtették balettmesternek és a balettiskola igazgatójának. Ekkor betanította Mozart és Fokín balettjét, a Szerelmi próbatételt, amelyet ritkán lehet látni, valamint saját kétfelvonásos Coppeliáját. Ezeknek a műveknek a bemutatásától lehet számítani balettünk nagy fejlődésének korszakát, amely távoli vendégszereplésekre vezetett szerte Európában, Észak-Amerikában és végül Latin-Amerikában. A balett vezetésére híres oktatókat hívtunk meg különböző országokból. Ezek közül említsük meg Anna Northcote-ot Angliából, Nora Kisst Franciaországból, Marija Szemjonovát és Najma Baltacsejevát a Szovjetunióból. A nemzetközi kapcsolatokat úgy igyekeztünk kiépíteni, hogy világhírű balettszólistákat és csoportokat hívtunk vendégszereplésre.

Elmondhatjuk, hogy akkoriban a világ leghíresebb keleti és nyugati balettcsillagai egyaránt felléptek Finnországban. Vendégszerepléseink pedig értékes tanulmányutakat jelentettek saját balettünk számára.

A finn balett rendkívül értékes fejlődési korszaka az 1950-60-as évek, amikor alkalma nyílt a keletről és nyugatról meghívott világhírű koreográfusokkal együttműködni és tőlük műveket átvenni. Ekkor gazdagodott a helsinki balett-repertoár az alábbi koreográfusok műveivel: Rosztiszlav Zaharov: A bahcsiszeráji szökőkút és a Hamupipőke; Leonid Lavrovskij: Kővirág és Giselle; Serge Lifár: Tűzmadár, Szvit fehérben és Rómeó és Júlia /Csajkovszkij/; Harald Lander: Etüdök, Nápoly és Quartsiluni; Dimiter Parlic: Rómeó és Júlia, Joan von Zarissa, A csodálatos mandarin. Csajkovszkij VI. szimfóniája és Bizet C-dur szimfóniája; Eck Imre: Vihar, Aranykakas és Lemminkäinen; valamint Luisillo: Don Quijote /spanyol verzió/. Ezek az előadások döntően növelték balettünk nemzetközi hírnevét, és bennük néhány szólistánk magas nemzetközi színvonalat ért el. Ennek köszönhető, hogy több szólistánk kapott vendégszereplésre meghívást, nevezetesen a Szovjetunió legnagyobb balettegyütteséhez, a londoni balettfesztiválra és sok más ország legkiválóbb balettcsoportjainak előadásaira, köztük Doris Laine, Maj-Lis Rajala, Klaus Salin, Uuno Onkinen és Marianne Rumjanceva.

Az utolsó évtized során a finn balettben új tehetséges táncosok fejlődtek ki, köztük Seija Silfverberg, Arja Nieminen, Tarja Ranta, Riitta Kjäll, Ulrika Hallberg, Corinna Dahlström, Aku Ahjolinna, Seppo Koski, Martti Valtonen, Juhani Teräsvuori, Jarmo Rastas és Matti Tikkanen /utóbbi főleg külföldön táncolt különböző csoportoknál/.

Balettünk állandó koreográfusa jelenleg Elsa Sylvestersson, akinek koreográfiai közül megemlítendő a Szerelem legendája, az Othelló, a Makrancos hölgy, a Hamupipőke, a Gajáne és a Köd. A lassanként nyugdíjba

kerülő Heikki Värtsi táncos az elmúlt években koreográfusként is működött. Koreográfiái közül megemlitendő a Sportbalett, a Pszükhé és a Sötét című modern balettek.

Az opera balettiskolájának igazgatója jelenleg Marita Ståhlberg. Az iskola tanítási programja Vaganova módszerén alapszik.

A finn balettegyüttes ritkaságszámba megy azzal, hogy tagjai több mint ötven éven át mindig finnek voltak. A legutóbbi két évben két külföldi férfitáncos is dolgozik az együttesben. A fiatal, tehetséges finn férfitáncosok azonban felnövőben vannak és közülük néhányan már mint az iskola növendékei részt is vesznek az előadásokon.

A Finn Nemzeti Opera balettegyüttesének hegemoniája letűnőben van, mert a legutóbbi években fejlődőképes és nagy szakmai tudású új kis csoportok keletkeztek. Ezek közül megemlitendő a Raatikko Táncszínház, amelynek lo táncosa és széles repertoárja van. A csoport öt éve működik állami támogatással. Egy másik hasonló csoport a Modern Táncstúdió.

Hazai balettek bemutatói és felújításai a Helsinkii Operában

1931. február 7.

A kék gyöngy

Háromfelvonásos balett

Zeneszerző: Erkki Melartin

Koreográfus: George Gé

1931. november 10.

Mese

Egyfelvonásos balett

Zeneszerző: Jean Sibelius

Koreográfus: George Gé

1931. december 2.

A vizoszlop

Egyfelvonásos balett

Zeneszerző: Väinö Rautio

Koreográfus: George Gé

1935. december 7.

Scaramouche

Kétfelvonásos tragikus pantomim

Zeneszerző: Jean Sibelius

Koreográfus: Alekszandr Szakszelin

1938. december 9.

A boldogság vára

Háromfelvonásos balett

Zeneszerző: Väinö Hannikainen

Koreográfus: Alekszandr Szakszelin

1939. március 8.

A Bűvös öv

Egyfelvonásos koreográfiai ábránd

Zeneszerző: Heidi Sundblad-Halme

Koreográfus: Alekszandr Szakszelin

1946. március 7.

Scaramouche

Kétfelvonásos tragikus pantomim

Sibeliána

Egyfelvonásos balett

Zeneszerző: Jean Sibelius

Koreográfus: Maggie Gripenberg

1947. szeptember 25.

A kék gyöngy

Háromfelvonásos balett

Zeneszerző: Erkki Melartin

Koreográfus: Alekszandr Szakszelin

1951. április 5.

Marionettek

Egyfelvonásos balettfantázia

Zeneszerző: Erkki Melartin

Koreográfus: Alekszandr Szakszelin

1952. október 23.

Pessi és Illusia

Négyfelvonásos balett

Zeneszerző: Ahti Somminen

Koreográfus: Irja Koskinen

1955. december 9.

Scaramouche

Tragikus pantomim három képben

Zeneszerző: Jean Sibelius

Koreográfus: Irja Koskinen

1958. március 6.

A hivatlan

Zeneszerző: Einar Englund

Koreográfus: George Gé

1959. április 8.

Rózsakoszorú

Zeneszerző: Ahti Somminen

Koreográfus: Elsa Sylvestersson

1960. március 2.

Odüsszeusz

Zeneszerző: Einar Englung

Koreográfus: Birgit Gullberg

1962. január 11.

Arius vagy a nádszálak felvonulása

Zeneszerző: Usko Meriläinen

Koreográfus: Elsa Sylvestersson

1962. január 17.

Kaarina, Magnus leánya

Egyfelvonásos balett

Zeneszerző: Tauno Pykkänen

Koreográfus: Irja Hagfors

1965. május 14.

Festivo

Egyfelvonásos balett

Zeneszerző: Jean Sibelius

Koreográfus: Elsa Sylvestersson

1967. szeptember 28.

Pessi és Illusia

Kétfelvonásos balett

Zeneszerző: Ahti Sonninen

Koreográfus: Elsa Sylvestersson

1967. október 25.

Pandóra

Egyfelvonásos balett

Zeneszerző: Leif Segerstam

Koreográfus: Elsa Sylvestersson

1969. október 2.

Érzéki változatok

Egyfelvonásos balett

Zeneszerző: Aulis Sallinen

Koreográfus: Elsa Sylvesteresson

1972. február 24.

Beatrice

Háromfelvonásos balett

Zeneszerző: Tauno Marttinen

Koreográfus: Elsa Sylvesteresson

Az

Egyfelvonásos balett

Zeneszerző: Ahti Sonninen

Koreográfus: Heikki Värtsi

1973. február 8.

Kisértések

Allegórikus balett

Zeneszerző: Eino Juhani Rautavaara

Koreográfus: Margareta von Bahr

1974. február 6.

Mi ketten

Kétfelvonásos balett

Zeneszerző: Erkki Melartin /csellószonáták/

Koreográfus: Tuula Kjällström

Pszükhé

Zeneszerző: Usko Meriläinen

Koreográfus: Heikki Värtsi

1974. április 9.

Vihar

Egyfelvonásos balett

Zeneszerző: Jean Sibelius /a Vihar zenekari szvitjeiből
és színpadi zenéjéből összeállította Jussi
Jalas/

Koreográfus: Eck Imre

Scaramouche

Egyfelvonásos balett

Zeneszerző: Jean Sibelius

Koreográfus: Margaretha von Bahr

1975. január 16.

Kettő plusz egy

Kisbalett

Zeneszerző: George de Godzinsky

Koreográfus: Margaretha von Bahr

Aspektusok

Kisbalett

Zeneszerző: Aulis Sallinen /3. vonósnégyes/

Koreográfus: Jorma Uotinen

1975. április 24.

Sportbalett

Egyfelvonásos balett

Zeneszerző: Einar Englund /1. szimfónia/

Koreográfus: Heikki Värtsi

1975. október 5.

Egyedül együtt

Zeneszerző: Jukka Gustavsson

Koreográfia: munkacsoport

1976. január 16.

Lemminkäinen

Egyfelvonásos balett

Zeneszerző: Jean Sibelius

Koreográfus: Eck Imre

1976. szeptember 26.

Visszhang

Kísérletező tánc

Zeneszerzők: Matti és Pirjo Bergström, Juha Björninen

Koreográfus: Carolin Carlson

1977. október 10.

Sötét

Zeneszerző: Leonid Basmakov

Koreográfus: Heikki Värtsi

Kyllikki elrablása

Zeneszerző: Aarre Merikanto

Koreográfus: Doris Laine

A Finn Nemzeti Operaház balettjének külföldi vendég-
szereplése

1945/56-os évad

Stockholm, Hangversenyterem, 2 előadás

1954/55-ös évad

Spanyolország, 9 előadás

Stockholm, Királyi Operaház, 2 előadás

Brüsszel, 2 előadás

Wiesbaden, Májusi Ünnepi Játékok, 4 előadás

1956/57-es évad

Hamburg, Állami Operaház, 2 előadás

Lübeck, Városi Színház, 1 előadás

Leningrád, Kirov Színház, 2 előadás /szólistacsoport/

1957/58-as évad

Leningrád, Kis Színház, 3 előadás
Stockholm, Királyi Operaház, 4 előadás
Kiel, Ünnepi Hetek, 2 előadás
Moszkva, Nagy Színház, 2 előadás /szólistacsoport/
Tallinn, Estonia Színház, 3 előadás /szólistacsoport/

1958/59-as évad

Stuttgart, 2 előadás

1959/60-as évad

Edinburg Nemzetközi Fesztivál, 8 előadás
Egyesült Államok, Kanada és Kuba, turné, 63 előadás

1960/1961-es évad

Spanyolország, turné, 23 előadás

1961/62-es évad

Berlin, Lipcse, Karl-Marx-Stadt, 8 előadás
Stockholm, Királyi Opera, 3 előadás

1962/63-as évad

Bergen, Nemzetközi Zenei ünnepélyek, 3 előadás

1963/64-es évad

Párizs, Nemzetközi Táncfesztivál, 4 előadás
Bergeni Nemzetközi Ünnepi Játékok, 4 előadás

1964/65-ös évad

Varsó, Operaház, 4 előadás
Bergeni Nemzetközi Ünnepi Játékok, 2 előadás
Kiel, Ünnepi Hetek, 1 előadás

1965/66-os évad

Osló, Opera, 2 előadás

Bergeni Nemzetközi Ünnepi Játékok, 2 előadás

1966/67-es évad

Lausanne és Bern, 3 előadás

Stockholm, Királyi Opera, 2 előadás

1967/68-as évad

Budapest, Magyar Állami Opera, 4 előadás

Dél-Amerika /Brazília, Uruguay, Argentina, Chile,

Peru, Kolumbia, Venezuela és Mexikó/ turné, 52 előadás

1970/71-es évad

Berlin és Lipcse, 4 előadás

1976/77-es évad

Prága és Brno, 4 előadás

Leningrád, 2 előadás

Helsinki, 1978 tavaszán

Doris Laine

THE FINNISH BALLET

Summary

This is a short survey of how the ballet scene in Finland evolved since the first premiere of the company /Swan Lake, 1922/ which then consisted of pupils from the Helsinki Dance College founded in 1916. After the founder, Edvard Frazer, the Helsinki opera ballet company was headed by George Gé between 1921 and 1935. He staged a number of classical works /e.g. Sleeping Beauty, Nutcracker, even La Fille Mal Gardée/, some modern ones /e.g. Sheherazade, Petrouchka/ and national ballets like the Tale, The Blue Bead etc. In 1935 Alexandr Saxelin took over carrying on his predecessor's repertoire policy /first nights: Scaramouche, Raymonda, Le Pavillon d'Armide etc./

The war took a heavy toll on Finnish ballet which however started to recover in 1946 when Saxelin succeeded in staging Swan Lake with the young generation /Irja Koskinen, Elsa Sylvestersson, later Margareta von Bahr and Klaus Salin/. When the ballet matured to meet high technical demands, guest choreographers came to Helsinki, including B. Gullberg who staged Fräulein Julie /1952/ and M. Buipart who taught the company Abraxas. The British guest Mary Skeaping staged Swan Lake /1953/ and The Sleeping Beauty. /1955/.

The great period of the Finnish ballet began in 1956 when George Gé was again engaged as ballet-master at the Opera and as director of the ballet school. He invited famous teachers like Anna Northcote from the United Kingdom, Maria Semyonova and Naima Baltacheeva from the Soviet Union etc. In the 1960's the repertoire was enriched by a score of classical and modern works, including R. Zakharov's The Fountain of Bakhchisarai and Cinderella, L. Lavrovsky's Stone Flower and Giselle, S. Lifar's Firebird, Suite en Blanc,

H. Lander's Etudes, The Miraculous Mandarin, I. Eck's Tempest, Luisillo's Don Quijote etc.

The present repertoire includes Heikki Värtsi's Sports Ballet, his Dark, and those of the permanent choreographer of the Finnish Ballet, Elsa Sylvestersson, like Othello, Cinderella, Gayaneh etc.

The ballet company of the Finnish National Opera is no longer the only ensemble in the country. Among the new ones the Raatikko Dance Theatre and the Modern Dance Studio are to be mentioned.

The paper is followed by a list of Helsinki premieres since 1931 and an enumeration of the company's guest performances abroad.



A FINN NÉPTÁNCMOZGALOM

Sirkka Viitanen

A finn néptáncmozgalom a századfordulón bontakozott ki a nemzet öntudatra ébredésének szerves részeként. Olyan szerencsés időszakban, amikor az új divatáramlatok térhódítása ellenére még jelentős szerepe volt a táncéletben a hagyományos táncoknak és körjátékoknak.

A még élő néptánc megismerését és terjesztését tűzte ki célul a Finn Néptáncok Barátai nevű egyesület, mely 1901-ben alakult Helsinkiben. Az ország különböző vidékeire kiküldött ösztöndíjasai a gyűjtött táncokat továbbadták az egyesület tagjainak, s a hagyományörző táncosokat is meghívták Helsinkibe.

Hasonló szerepe volt a Fimmországban élő svédek /jelenleg a lakosság 6 százaléka/ által alapított Brage Egyesületnek, mely jelentős művelődési tevékenységével serkentően hatott a finn mozgalomra is.

Az 1881 óta működő Finn Ifjúsági Szövetség - mely széleskörű felvilágosító munkát végzett különösen a vidéki fiatal-ság körében - kezdetben elvetette a táncot, könnyelműnek és a komoly népművelő és önnevelő munkával összeegyeztethetetlennek tartotta. Revideálva álláspontját 1910-től a néptáncot is a nemzeti művelődés fontos összetevőjének tekintette.

A felsorolt szervezetek közös célkitűzése volt tehát a táncok gyűjtése és terjesztése, s elsősorban az értelmiség, valamint az ifjúság körében végeztek jelentős munkát. Ennek eredményeként egyre nőtt a tánc kedvelők tábora, az 1930-as években megindult a tervszerű oktatás a vidéki ifjúsági szervezetekben és megkezdődött az ünnepek szervezése is.

A megyék által rendezett dal és zenei ünnepeken helyet kapott a néptánc és ezzel párhuzamosan újjáéledt az egyes vidékekre jellemző népviselet is. Az első országos néptáncbemutató 1931-ben volt Mikkeliben, s ezen mintegy 2500 táncos vett részt.

A mozgalom fejlődését segítette elő az is, hogy további szervezetek, így a női sportegyesületek, munkásegysületek, alkoholelles társaságok és népfőiskolák is programjukba vették a néptáncot.

A második világháború a néptáncmozgalmat is megbénította, de a háború után nemcsak a korábbi egyesületek folytatták a félbeszakadt munkát, hanem újak is alakultak. Ismét sokan jelentkeztek vezetőképző-tanfolyamra, s a nehéz körülmények között is folytatódott a népviseletek felújítása. A gyakorlati munkát segítő lemezkiadás is megindult 1951-ben.

A mozgalom sohasem látott méreteket öltött, amint erről a nagyszabású közös megmozdulások is tanúskodnak. Így 1955-ben 2000 táncos köszöntötte az olimpiai stadionban az ifjúsági szervezeteket a 75 éves jubileumon. Finnország függetlenségének 50. évfordulója alkalmából rendezett ünnepség pedig 3000 táncos részvételével zajlott le 1968-ban Tamperében. Saarijärven viszont már 4000 néptáncos volt jelen 1977 nyarán, s mintegy 2500-an a 8-15 éves korosztályt képviselték.

Napjainkban kb. 40.000-en vesznek részt a néptáncmozgalomban, mégpedig a legkisebbektől a nyugdíjasokig. Az együttesek nagyobb része a fellépésekre készül, de számos olyan csoport is működik, mely saját szórakozására táncol. A bemutatók színvonala is emelkedett a három fokozatú néptáncjelvény bevezetése óta.

A műsorokon zömmel a már nyomtatásban megjelent táncok szerepelnek s a legfőbb törekvés, hogy a táncok eredeti formájukban jelenjenek meg a színpadon. Problémát jelent viszont néptáncaink társastánc-karaktere, mely sok esetben nem elegendő a színpadi élmény megteremtésére.

A finn néptáncokról

A finn néptáncok a 17-19. századba gyökerező hagyományokat őriznek. Legrégőbbi táncaink a polska, menüett, valamint néhány olyan játék, mely a középkori dal és táncművelés egyes jegeit is megtartotta. Táncaink ritmikája és motívumkincse viszonylag egysíkú, a kollektív táncokra azonban a térformák változatossága és gazdagsága jellemző /1. a mellékelt táblázatot/.

A Svédországgal közös, mintegy 600 éves történeti múlt emlékét táncaink is tükrözik. Az angol, francia, német, lengyel eredetű táncok, így a kontrák, négyesek, polskák és sottisok nagyrészt svéd közvetítéssel kerültek Finnországba.

A több részes táncokban, valamint a lakodalom szertartásos táncokban a polska játszotta az uralkodó szerepet, s napjainkban is ezt járják a menüett utótáncaként Pohjamaa svéd nyelvű járásában. Az 1800-as évektől a polskát háttérbe szorítva a keringő, mazurka és polka vált a lakodalmak népszerű táncává. A polka Finnországban olyan ugrós karakterű néptáncként él, mely emlékeztet a magyarországi marsokra.

A karjalai táncok a déli és keleti szomszédnépek hatását tükrözik, élénkebb karakterűek és a virtuóz férfitáncokat az improvizatív előadás jellemezte. A hagyományőrzőbb Karjalában még 1930-ig fennmaradt a lakodalmakban a lányok énekes körtánca.

A néptánc-koreográfiákról

Az eredeti táncok mellett a finn néptáncmozgalomban is elterjedtek a feldolgozások. A legtermékenyebb szerző Helvi Jukarainen volt, aki Lahtiban /Dél-Häme/ működött. Koreográfiáit ma már egész Finnországban táncolják.

Különösen sikerült alkotásként tartják számon a Finn Nemzeti Opera szólótáncosnője, Doris Laine: Szent Iván éj című koreográfiáját, melyet Jorma Panula zenéjére készített a Karjalai Fiatalok néptáncsoportja számára.

A táncművészek, ha kis mértékben is, de ugyancsak felhasználták a néptáncot. Az 1950-es évekből ilyen mű Irja Koskinen: Pessi és Illusia című alkotása, valamint Elsa Sylvestersson: Rózsacsokor című koreográfiája, mindkettőhöz Antti Sominen komponált zenét. Ugyancsak a néptáncból merített 1977-ben Doris Laine, aki Aarre Merikanto zenéjére készítette el Kyllikki elrablása című balettjét.

A táncművészek érdeklődése tehát napjainkban fordult a néptánc felé, de vita tárgya, hogy a néptáncnak a mozgásnevelésben, a testnevelésben, pszichiátriai gyógykezelésben vagy a társas életben van-e jelentősége és szerepe. A néptáncsoportok

viszont a művészi kifejezés és művészeti nevelés eszközeinek tekintik.

A különböző szervezetek

A táncagyományok ápolását napjainkban több nemzeti és országos szervezet is felkarolta. A népfőiskolákon és munkásfőiskolákon évről-évre kedveltebb a néptánc és az alsófokú iskolákban is tanítják, amennyiben van megfelelő tanerő. A legjelentősebb munka mégis azokban a szervezetekben folyik, melyek a Közös Néptáncügyi Bizottságba tömörültek. Ezek közé tartozik a Finnországi Svéd Néptánckör, a Karjalai Szövetség, a Keresztényszocialista Központi Munkaszövetség, a Finn Néptáncok Barátai, a Finn Nők Mozgásnevelési Szövetsége, a Finn Ifjúsági Szövetség és a Finn Alkoholelleses Szervezetek Szövetsége. A kimondott néptáncszövetségek, mint a Finn Néptáncok Barátai és a Finnországi Svéd Néptánckör viszonylag kis létszámúak és gazdasági feltételeik sem jelentősek. Más szervezetekben pedig a néptánc az egyéb amatőr tevékenységek mellett kap csupán szerepet, tehát az anyagi források itt sem elegendők.

A tanfolyamokról

Az egyes szervezetek általában saját szükségleteiknek megfelelően képezik a vezetőket. A következőkben - példaként - a Finn Ifjúsági Szövetségben folyó oktató munkát mutatjuk be, melynek módszere az 1930-as évektől kezdve alakult ki. A szövetség keretében kb. 500 felnőtt és 450 gyermekcsoport működik. A mozgalmat három állami főfoglalkozású vezető, nyolc megyei és hét mellékállású munkatárs irányítja. A csoportvezetők száma kb. 800.

Az évenként ismétlődő egyhetes tanfolyamokat nyaranként rendezik, mégpedig vagy a vezetők kiegészítő tanfolyamaként, vagy a megyei körök vezetői számára, vagy műsортanfolyamokként a csoportok vezetőinek. Nemzetközi tanfolyamokat és műsортanfolyamokat két évenként szervez a szövetség, s ezek mellett kinetográfiai és koreográfiai tanfolyamokra is sor kerül.

Minden egyes kör /19/ is rendez vezetői tanfolyamot, mely 3-4 hétvégi foglalkozásból áll.

A vezetői tanfolyam elméleti és gyakorlati ismereteket ad a következő témakörökben:

1. Néptáncok, énekes játékok, régi táncok, torna, klaszszikus technika.
2. Zeneoktatás: zeneelmélet, ritmika, ének, zenehallgatás.
3. Pszichológia: egyéni és csoportpszichológia, gyermekpszichológia.
4. Metodika, didaktika.
5. Hagyományismeret-stilustan: tánc történet, viselettörténet, népszokások, ünnepi hagyományok.
6. Gondolati nevelés, önevelés.
7. Szervezeti tevékenység.
8. A néptáncjelvények megszerzése /réz, ezüst és arany jelvény/.
9. A néptánc színpadi bemutatása.
10. A kinetográfia elemei.

A tananyagot, melynek összeállításában a hallgatók is részt vettek, 3-4 hetes tanfolyamsorozaton végzik el.

Az oktatás gondjai közé tartozik, hogy a tanfolyamokra érkezők előképzettsége nagyon is különböző. A tanfolyamok rövid időtartamuk miatt még akkor is csak gyors segély jellegű ismereteket adnak, ha jól tervezettek. Legjobb esetben a már elért tudás megtartását vagy kiegészítését szolgálják. Az elmélyültebb képzés érdekében nagyon várjuk, hogy megalakuljon a színművészeti főiskola táncszakosztálya.

Mozgalmunk a néptáncismeret megszerzésében és a gyakorlati munkában elsősorban a kiadványokban közölt leírásokra támaszkodhat /1. a közölt irodalomjegyzéket/, mivel rendszeres táncfilmzés nem folyt. Néhány néprajzi film tartalmaz ugyan táncfelvételeket, még az 1920-as évekből is és a televízió is megörökített néhány táncműsort. Az 1974-ben megkezdett, oktató célú filmsorozatot viszont anyagi fedezet híján nem tudták folytatni.

Hazánkban egyenlőre nincs hivatásos néptáncgyűttes. Ezt készíti elő a Katrilli oktatócsoport megalakítása Doris Iaine,

Irma Vienola-Lindfors és Sirkka Viitanen közreműködésével. A 24 táncos /átlagos életkor 16 év/ alkothatja a majdani hivatásos együttes magját, s a munkát az oktatási minisztérium támogatja.

Finnország a nyári ünnepek hazája. Az ezernyi kisebb és nagyobb rendezvényen a néptánc is jelentős szerepet játszik. Az egyes szervezetek helyi, megyei és országos ünnepei mellett nagy nemzetközi rendezvényekre is sor kerül, mint a kaus-tineni népzenei fesztiválra vagy a Kuopio táncol és zenél elnevezésű ünnepsorozatára. A néptánc nemzetközi ünnepe pedig a "Pispalan Sottiisi" nevű találkozó. Erre kétévenként kerül sor Tamperében és az 5-7 külföldi vendégegyüttes mellett mintegy 1000-1500 hazai résztvevője van.

Az évről-évre javuló nemzetközi kapcsolatok eredményeként már a legtöbb európai országgal kialakult az együttesek cseréje. A legszorosabb e kapcsolat az északi országokkal és Magyarországgal.

A századforduló lelkesedéséből és népünk hagyományaiból merítve néptáncmozgalmunk arra törekszik tehát, hogy a látóhatárt tágítva szolgálja önmagunk és történeti multunk jobb megismerését.

Helsinki, 1978 tavasza

Irodalom

Finn néptáncok

- Collan, Anni: Suomalainen Kisapirtti. /Finn néptáncok/. 1. füzet. Helsinki 1905. 2. füzet. Helsinki 1907. 3. füzet. Helsinki 1908. A 2., 3. és 4. kiadás Helsinki 1910., Porvoo 1928., 1946. Laululeikkejä. /Énekes játékok/. Helsinki 1908. Kansanvalistusseuran Kilpakisat. Ensimmäinen vihko. /A Népművelési Társaság versenyjátékai/. Első füzet. Helsinki 1910. Kansantanhuja. Valikoima "Suomalaisesta Kisapirtistä". /Finn néptáncok. Válogatás a "Suomalainen Kisapirtti"-ből/. Helsinki 1922.
- Heikel, Yngvar-Collan Anni: Dances of Finland. Edited by Violet Alford. Handbooks of European National Dances. London 1918.
- Jukarainen, Helvi: Suomen nuorison leikkejä. /A finn ifjúság játéka/. Porvoo 1946.
- Kari, Kaarina: Piiri- ja laululeikkejä. /Kör- és énekes játékok/. A Finn Nők Mozgásnevelési Szövetségének Kiadványsorozata. XXVII. Porvoo 1939.
- Karto, Anitra: Tanssin tahdissa. /A tánc ütemére/. Klasszikus szalontáncok és külföldi néptáncok gyűjteménye kottákkal. Porvoo 1946.
- Komulainen, Orvokki: Old Finnish Folk Dances. Kokkola 1965. Pohjoismainen kisapirtti. /Az északi országok néptáncai/. A Finn Néptánc Barátainak kiadásában. Porvoo 1966. Euroopan kansantansseja. /Európai néptáncok/. Németország, Svájc, Ausztria. Porvoo 1969.
- Lönnbohm, Olga: Laululeikkejä. /Énekes játékok/. Kuopio 1903.
- Melkko, Une: Seuratansseja. /Társastáncok/. Hazai és külföldi táncok és régi táncok. Porvoo 1960.

- Ollikainen, Meri: Karjalaisia leikkejä ja kansantänhuja. /Karjalai játékok és táncok/. A Finn Nők Mozgásnevelési Szövetségének kiadványsorozata XXIX. Porvoo 1947.
- Pulkkinen, Asko: Suomalaisia kansantänhuja. /Finn néptáncok/. 25 tánc. A Finn Néptánc Barátainak kiadványai I. Helsinki 1910. 2. bővített kiadás Helsinki 1929. 3. kiadás Porvoo 1946. Suomalaisia kansantänhuja II. /Finn néptáncok/. Karjalai néptáncok. A Finn Néptánc Barátainak kiadványai II. Helsinki 1912. Valikoima kansantänhuja. /Válogatott néptáncok/. A Finn Néptánc Barátainak Kiadványai III. Helsinki-Jyväskylä 1923.
- Väisänen, Yrjö: Kisapirtti. 125 suomalaista kansantänssia. /125 finn néptánc/. A Finn Néptánc Barátainak kiadásában. Porvoo 1959.
- Tänhuvakka. Suuri Suomalainen Kansantänssikirja. /Néptánckosár. Nagy Finn Néptánckönyv/. Szerk.: Pirkko-Liisa és Esko Rausmaa. WSOY, Porvoo 1977.
- Suomen Nuorison Liitto: 1943-1978. /A Finn Ifjúsági Szövetség 1943-1978 között megjelent füzetei. Néptáncközlések kotta és lemez melléklettel.
- Peruskoulun Kansantänssiohjelmisto. /Finn népi játékok és táncok az ált. iskolák alsó tagozata részére/. A Néptánc Szakbizottság kiadványa. é. n.

Finnországi svéd néptáncok

- Brage: 12 Folkdanser med beskrifningar. /12 néptánc leirással/. Helsingfors 1907.
 36 Folkdanser. /36 néptánc/. Helsingfors 1915.
 30 Folkdanser. /30 néptánc/. Leirások és kották. Helsingfors 1931.
 45 Folkdanser utgivna av Brages Folkdanslag. /45 néptánc a Brage Néptánccsoport kiadásában/. Leirások és kották. Helsingfors 1949.

- Finlands Svenska Folkdiktning. VI. Folkdans. B. Dansbeskrivningar.
/Finnországi svéd népköltészet. VI. Néptánc.
B. Táncleírások. Kiadta Yngvar Heikel. A
Finnországi Svéd Irodalmi Társaság Közleményei.
CCLXVIII. Helsingfors 1938.
- 10 Finlandssvenska folkdanser. /10 finnországi svéd néptánc/.
1-3. füzet. Kiadta a Finnországi Svéd Néptánc-
kör. Helsingfors 1968., 1972., 1976.

Néptánckutatás és elmélet

- Ala-Könni, Erkki: Lapualaisesta kansanmusiikista. Vanhaa ja uutta Lapuaa. /A lapuai népzeneről. A régi és új Lapua/. Kyrönmaa VII. A dél-pohjolai szervezet honismereti kiadványai. Helsinki 1950.
- Aloitus ja purpuri veteliläisissä kansanhäissä. Vanhaa Veteliä. /A kezdés és a lakodalmi tánc a veteläi népi lakodalmakban. A régi Vetelä. Kyrönmaa IX. A dél-pohjolai szervezet honismereti kiadványai. Helsinki 1955.
- Die Polska-Tänze in Finnland. Eine ethnomusicologische Untersuchung. Kansatieteellinen arkisto 12. Herausgegeben von Suomen Muinaismuistoyhdistys. Helsinki 1956.
- Toholammin purppuri. Vanhaa Toholampea. /A toholampi lakodalmi tánc. A régi Toholampi/. Kyrönmaa XX. A dél-pohjolai szervezet kiadványai. Helsinki 1961.
- Collan, Anni: Suomalaisista kansantänhuista. /A finn néptáncokról/; Kisakenttä 1929. 229.
- Kansantänhuista. /A néptáncokról/. Kisakenttä 1935. 120.
- Kansantänhujen levinneisyys Suomessa. /A néptáncok elterjedtsége Finnországban/. Kotiseutu 1941. 184-195.
- E: Suomalaisista kansantänhuista. /A finn néptáncokról/. Kisakenttä 1916. 125.

- Hakulinen, Lauri: Tanhu tanssin nimityksenä. /A tanhu szó mint a néptánc neve/. Virittäj- 1959. 211-215.
- Halonen, Antti: Salonki- ja seuratanssien tapahistoriaa. /A szalon- és társastáncok szokástörténete./ Tanhuviesti 4/1961.
- Kaiponen, Toivo: Viisi vuosikymmentä 1901-1951 kansantanhujen parissa. Juhlajulkaisu. /Öt évtized, 1901-1951., a néptáncokkal foglalkozva. Ünnepi kiadvány/. Helsinki 1951.
- Kettunen, Lauri: Ovatko suomalaiset entisaikoinakin "tanssineet"? /"Táncoltak" a finnek az ósidőkben is?/ Virittäjä 1909. 69.
- Koski, Tuula: Purpuri. /A lakodalmi tánc/. Tanhuviesti 2-3/1965.
- Kuusisto, Inkeri: Karjalaisista leikeistä ja kansantanhusta. /A karjalai játékokról és néptáncokról/. Karjala 2. 109-124. A karjalai szervezet. Helsinki 1935.
- Lányi Ágoston: A finn néptáncok formai sajátosságai. Ethnographia 1967. 473-488.
- Parmanen, Eino I.: Piirteitä Suomalaisen Kansantanssin Ystävien toiminnasta. /Vázlatok a Finn Néptánc Barátainak tevékenységéről/. Kisakenttä 1933. 215.
- Pulkkinen, Asko: Minkä mitäkin tanhuamisesta. /Egy s más a néptáncokról/. Kisakenttä 1912. 248.
Kansantanhuja ja kansallispuhuja keräilemään. /Néptáncok és népviseletek gyűjtése/. Kotiseutu 1913. 8-10.
Kansantanhut. Kotiseutututkimuksen opas I. /A néptáncok. Honismereti kalauz I/. Helsinki 1914. 139-143.
Suistamalla kansantanhuja keräilemässä. /Néptáncok gyűjtése Suistamoban/. Kotiseutu 1914. 147-148.
Suomalaistan kansantanhujen alkuperästä. /A finn néptáncok eredetéről/. Otava. Képes havi folyóirat. 1914. április 185-187.

- Pulkkinen, Asko: Savolaiset häät ja häätanssi puolivuosisataa sitten. Otava. Kuvallinen kuukauslehti. /A savói lakodalom és lakodalmi tánc fél évszázaddal ezelőtt/. Otava. Képes havi folyóirat 1915. június 345-347.
Suur-Savon kansantanhuja keräämään. /A nagy-savói néptáncok gyűjtése/. Kotiseutu 1915. 60-62.
- Ranta-Knuuttila, Raija: August Reinholmista ja Toivo Okkolasta nykypäiviin. /August Reinhalmtól és Toivo Okkolától napjainkig/.
Kalevalaseuran vuosikirja. /A Kalevala-társaság évkönyve/. 1969/49.
- Ruutu, Maija: Kansantapoja ja -uskomuksia Karjalan kannaksen itäosissa. /Népszokások és hiedelmek a karjalai földnyelv keleti részein/. Kansatieteellisiä kuvauksia /Néprajzi leirással/ III. Helsinki 1931. 91-116.
- Saarelainen, Aino: Mitä vaatimuksia asetamme kansantanhujen ohjaajille. /Milyen követelményeket állít-hatunk a néptánc vezetőivel szemben?/.
Kisakenttä 1936. 116.
- Sarmela, Matti: Reciprocity Systems of the Rural Society. FFC 207. 128-150, 210-217. Helsinki 1969.
- Stenberg, Armas: Sananen kansantanhuaatteen nykytilasta. /Néhány szó a néptánc jelenlegi eszméjének helyzetéről/. Kisakenttä 1912. 221.
- Väisänen, A. O.: Suomen kansan sävelmäin keräys. Vaiheet ja tulokset. /A finn népi dallamok gyűjtése. Története és eredményei/. Suomi IV. 16. Helsinki 1917. 56-57., 95.
- Kalevan Nuorten Liitto: pienten piiri pyörii. /Kalevai fiatalok szövetsége: Kicsinyek körjátékai/. Szerk.: Holmén, Kyllikki. 1974.

Sirkka Viitanen

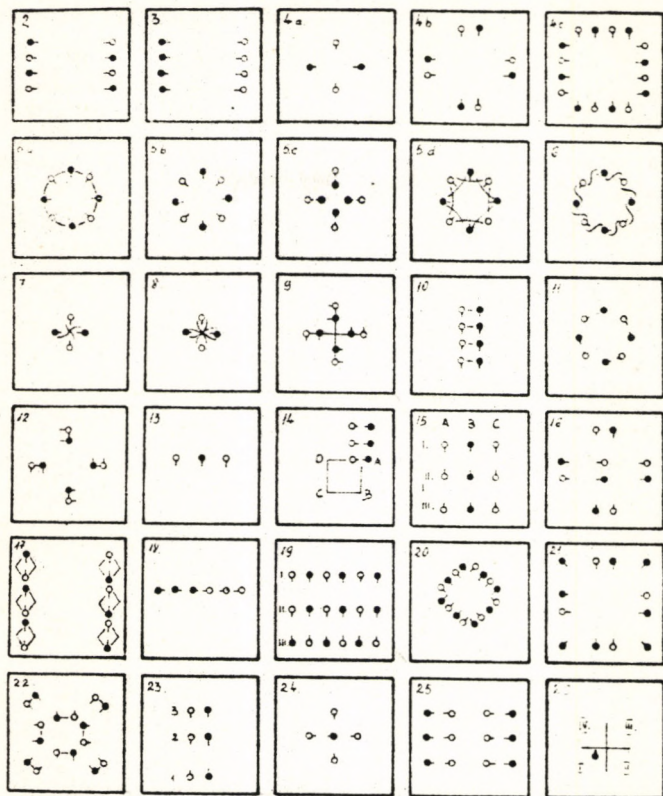
THE FINNISH FOLKDANCE MOVEMENT

Summary

The author analyses the reasons underlying the development of the folkdance movement in Finland launched at the turn of the century and describes the role played by different organizations in it. This analysis is followed by a history of the Finnish folkdance movement and by a survey of its state in our days.

The author characterizes the Finnish dance folklore, tracing its historical resources, describing the ways and means in which tradition has been preserved as well as the methods and contents of the training of instructors.

Appended to the study is a bibliography of Finnish and Swedish folkdance publications issued in Finland.



A finn néptáncok térformái
/Lányi Á. összeállítása/

1871
 1872
 1873
 1874
 1875
 1876
 1877
 1878
 1879
 1880
 1881
 1882
 1883
 1884
 1885
 1886
 1887
 1888
 1889
 1890
 1891
 1892
 1893
 1894
 1895
 1896
 1897
 1898
 1899
 1900

