TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

TÁNCTUDOMÁNYI TANULMÁNYOK

1982–1983

Szerkesztette:

Fuchs Lívia és Pesovár Ernő

Kiadja:

a Magyar Táncművészek Szövetsége
Tudományos Tagozata

Budapest, 1983

A címoldalon és a hátsó borítón: K. Golejzovszkij rajzai

A kötet a Művelődési Minisztérium támogatásával jelenik meg - kézirat gyanánt.

Felelős kiadó: dr. Körtvélyes Géza
a Magyar Táncművészek Szövetsége főtitkára

ISBN 963 01 3098

Készült: a MÉM Kutatás és Oktatás Ellátási Központ
Szolgáltató Üzemében /Kellás/
1024 Budapest, Kitaibel Pál u. 4.

Felelős vezető: Szitási György

Megjelent: 800 példányban
Rotaprint eljárással az MSZ 5601-59
és 5602-55 szabványok szerint
83.217

TARTALOM

SZINPADI TÁNCMŰVÉSZETÜNK MÚLTJA ÉS JELENE

Gelencsér Ágnes: Balettművészetünk az Operaházban (1884–1919) 9
Körtvélyes Géza: Balettművészetünk az Operaházban (1919–1945) 37
Fuchs Lívia: Koreográfiai tendenciák a hetvenes évek néptáncművészetében 79

TÁNCELMÉLET

Milloss Aurél: Az expresszionizmus öröksége a táncban 105
Kaán Zsuzsa: Koreográfia és szemiotika 127

HAGYOMÁNY ÉS TÖRTÉNELEM

Falvay Károly: Ritus és tánc 163
Maácz László: Szertartásos lakodalmi táncaink I. 209
Pesovár Ernő: A forgós-forgatós páros a történeti forrásokban és a tánc-hagyományban 255
Martin György: A dallam- és tánctípusok összefüggése a Magyar Népzene Tára VI. kötetében 287
Moser Zoltán: „Három a táncz!" – Néptánc emlékek és élmények Czuczor Gergely költeményeiben 329
Vadasi Tibor: Népi együttes és hagyományőrzés hat év fesztivál-jegyzőkönyvei alapján 345

TÁNCMŰVÉSZET, TÁNCKUTATÁS A SZOVJETUNIÓBAN

Natalja Csernova: Koreográfiai törekvések a hetvenes évek szovjet balett-színházában 379
Felföldi László: A szovjet néptánckutatás eredményeiről 425

C O N T E N T S

PAST AND PRESENT OF THEATRE DANCE

Ágnes Gelencsér: Ballet Art in Opera House (1884-1919) 9

Géza Körtvélyes: Ballet Art in Opera House (1919-1945) 37

Livia Fuchs: Choreographic Tendencies in Folk Dance Art in the Seventies 79

THEORY OF DANCE

Aurél Milloss: Expressionistic Heritage in the Dance 105

Zsuzsa Kaán: Choreography and Semiotics 127

TRADITION AND HISTORY

Károly Falvay: Rite and Dance 163

László Maácz: Ceremonial Wedding Dances in Hungary I. 209

Ernő Pesovár: The Spinning-twisting Couple Dance in Historical Sources and in Traditions 255

György Martin: The Correlation of Tunes and Dance Types in Volume VI. of Corpus Musicae Popularis Hungarie 287

Zoltán Moser: Dance-inspired Poetry 329

Tibor Vadasi: Development of Authentic Folklore Ensembles as Testified by the Festival Protocols of Six Years 345

ART AND RESEARCH OF CHOREOGRAPHIC ART IN THE SOVIET UNION

Nataliya Chernova: Choreographic Tendencies in the Soviet Ballet Theatre of the Seventies 379

László Felföldi: About the Results of Soviet Folk Dance Research 425

SZINPADI TÁNCMŰVÉSZETÜNK MULTJA ÉS JELENE

BALETTMÜVÉSZET AZ OPERAHÁZBAN
(1884-1919)

Gelencsér Ágnes

Amikor 1884-ben sor került az Operaház megnyitására, a magyar balettmüvészet kibontakozásának különböző feltételei hiányoztak, s ez jóidőre meghatározta az elérhető müvészi szinvonalat is. A szinház müsora leginkább a Bécsi Operaház balett-repertoárjának szolgai átvételére támaszkodott, megfelelő betanitás és müvészgárda hiányában azonban nálunk a bécsi eredmények kezdetlegesebb szinvonalon valósultak meg. Az Operaház balettegyüttesének vezetője ugyanaz az ambiciózus, de szerény képességü koreográfus-balettmester: Campilli Frigyes lett, aki már 1847-től a Nemzeti Szinház balettjét irányitotta. Munkássága során a nyugat-európai romantika számos darabját saját - egyszerüsitett - változatában tüzte müsorra, s a jellegzetesen nemzeti balettkultura kifejlesztésére pedig eleve nem is vállalkozott. A magyar balett ilyenformán nem jutott hozzá az ágazat legjobb eredményeihez, ugyhogy a megváltozott szervezeti körülmények között a táncmüvészet tetemes fejlesztése, valamint a nemzeti táncjáték megteremtése vált a legégetőbb megoldásra váró "történelmi" feladattá.

Az Operaház első két évadában még nem történt más, mint Campilli hét hosszabb-rövidebb darabjának (Coppélia, Naila, Sylvia, Rocco, stb.) átvétele a Nemzeti Szinház müsorrendjéről, és a Bécsi Keringő cimü, Joseph Bayer zenéjére készitett uj balettjének bemutatása. Reálisan ennél többre nem is lehetett számitani.

A balettkar létszáma az uj szinházban 60 főre emelkedett (harminc kartáncosnő és harminc quadrille-okba osztott rendszeresen szereplő balettnövendék), élükön az olasz Sofia Coppini, mint "első táncosnő", illetve a szintén olasz Fanni Marizzi és négy magyar szólista - Müller Katica, Ferenczy Paula, Kürthy Hermin és Sarkadi Mariska - állt. Férfi táncosa a megnyiló Operaháznak azonban csak egyetlen egy volt, a

Milánóból szerződtetett Enrico Pini. Hosszu ideig táncolta egymagában a legkülönbözőbb szinskálán mozgó férfi főszerepeket, mig a többi férfiszerep alakitása táncosnőkre hárult. Az előadások áldatlan traveszta-stilusa kényszerüségből még a következő félévszázadban sem szünt meg teljesen. Elképzelhető, mennyire gátolta, sőt esetenként komolytalanná tette az ilyen "felállás" a társulat produkcióit. Ezen a helyzeten változtatni csakis a jövőt megalapozó szakszerü balettpedagógia tudott volna, iskola azonban - ahogy ezt várni lehetett - nem létesült az Operaház megnyitásának idején. A növendékek képzését továbbra is a szinház balettmesterének és a "felügyelő tanitónőnek" kellett ellátni.

A Nemzeti Szinházban háttérbe szoritott balettmüvészet a mult terheitől csak fokozatosan, s igen erősen késleltetve szabadulhatott meg. Hosszantartó munkássága után Campilli 1887-ben visszavonul, s helyét a következő másfél évtizedben három egymást váltó - reményekre jogositó - olasz mester veszi át. 1886-89, illetve 1895-1902 között Cesare Smeraldi, 1889-94 között Luigi Mazzantini állt a balettegyüttes élén, közben egy évadot 1894-95-ben Cesare Severini irányit.

Ugy tünik, a két hosszabb időn át tevékenykedő mester müködési iránya eltérést mutat. Smeraldi vezetése alatt erősebbnek látszik a Béccsel való kapcsolat folytatása, s ezen belül is a "korszerüségre", a müsorrendi lemaradás gyors felszámolására irányuló törekvés. Ezt mi sem bizonyitja jobban, mint az Excelzior cimü monstre-produkció 1887-es szinre vitele, melyet mindössze két esztendővel előzött meg a bécsi premier és alig néhány évvel milanói ősbemutatója. Hosszu éveken át óriási ovációval fogadták a látványos balettet Európa-szerte. (Bécsben 29 esztendőn át, Budapesten 9 éven át játszották.) A korszakra jellemző sajátosságai miatt érdemes néhány vonását felidézni.

A felettébb fényüző táncjáték az emberi civilizáció felemelkedését és a technika viharos haladását ábrázolja. Szerepel benne többek között a gőzhajó, a villamosság, a távíró feltalálása, hidépitések, a Suezi-csatorna és a Mont-Cenis

alagut épitése, stb. Eléggé nyilvánvaló, hogy ez a revüszerüen kidolgozott látványosság népszerüségét egyszerre köszönhette időszerü témájának, a rohamos fejlődés büvös illuziójának éppugy, mint a közbe applikált (s ugyancsak divatos) tarka-barka egzotikumnak. Mert nálunk ugyan nem "léptek fel" lovak, elefántok, mint az olasz- és franciaországi előadásokon, azonban a szinpadon mozgó mintegy háromszáz főnyi tömeg itt is igen hatásos lehetett. (Közöttük egyébként arab, hindu, görög és asszir nők szerepeltek, továbbá portások, táviratkihordók, pórleányok, csepürágók, néger fiuk és apró mór zenészek...)

Smeraldi müködésének második szakaszában mutatja be az Operaház azt a három balettet, amelyben a látványos fantasztikum és egzotikum misztikus felhanggal kapcsolódik egymásba: Az ércember (1896) egy titkzatos varázsló müködésének sejtelmes története, a She (1898, Grundlah Lajos koreográfiája) egy 3000 éves mumia és egy XX. századi angol fiatalember szerelméről szól, a Zulejka (1900) pedig, noha témáját az Ezeregyéjszakából meriti, a sztorit jórészt Konstantinápoly egyik külvárosában játszatja, "angol ritmusu" matróztánccal és szines vásárképpel, rabszolganők és háremhölgyek táncával, stb. Jól illeszkedik az előbbiek mellé - a Bécshez füződő szoros kapcsolat alapján - Joseph Hassreiter egy-egy koreográfiájának közvetlen átvétele is. 1888-ban legsikerültebb darabját, a Bayer-zenére készült Babatündért mutatja be az Operaház, amit azután 1932-ig ebben a verzióban 231-szer adnak elő. Közel egy évtized mulva, 1897 januárjában ujabb Hassreiter premier zajlik le, A piros cipőé, ami Budapesten 1910-ig 109-szer került szinre (s amit a koreográfus Bécsben a budapesti premier után tanit be.)

Igaz, a Babatündér nagy sikerü budapesti premierje után a következő Hassreiter bemutatóra nem kellett egy évtizedet várni, hiszen már 1889-ben átvette Operaházunk az ugyancsak Bayer zenéjére készült Nap és Föld-et. A balett a két égitest "szerelméről" szól - allegorikusan, amit azért érdemes kiemelni, mivel az osztrák balett-történészek hangsulyozzák, hogy

a Hassreiter-balettek témája és megoldásmódja főként allegorikus, illetve egzotikus volt, kivitelezésükben pedig (hasonlóképp más balettszinházak akkori munkájához) a látványosság, a hatástkeltő effektusok igen nagy szerepet játszottak.

És épp az előbbiekhez viszonyitva lehet Mazzantini produktumait is reálisan mérlegelni. Előljáróban azért is érdemes személyéről néhány szót ejteni, mivel akkor, a 80-as évek végétől talán ő kisérelte meg a magyar balett ügyét - még ha vegyes szinvonalon is - a szükséges és helyes irányba forditani.

Mazzantini tanulmányait Milánóban Carlo Blasisnál, a század egyik legnagyobb pedagógusánál folytatta. 1876-ban meghivták a bécsi Udvari Operaházhoz, ahol 10 éven át szólótáncos volt, 1886-ban a budapesti Operaház szerződtette, de az évad végén megvált a szinháztól. Két esztendő mulva, Gustav Mahler igazgatósága idején - visszahivták, s ezután 1889. január 1. és 1894. december 31. között az Operaház koreográfus-balettmestere. Kétségtelen, hogy a szinház megnyitása óta a magyar balett történetében ez a fél évtized játszotta a legjelentékenyebb szerepet, különösen a megkésetten is mindegyre időszerü magyar nemzeti táncjáték megteremtése ügyében.

Mazzantini visszahivása arra utal, hogy a Mahlert is szerződtető Beniczky kormánybiztos ismerte és értékelte bécsi tevékenységét, ezért választotta őt munkatársának. S Mahler viszont - mint tudvalevő - igen komolyan fogta fel azt a feladatát is, hogy Budapesten nemzeti jellegü operakulturát teremtsen, elsődlegesen magyar nyelvü előadásokat, igy joggal tételezhető fel, hogy Mazzantini ilyen értelemben is "szövetségesnek" számitott.

Igaz, eziránnyu együttmüködésükre Mahler korai távozása miatt már nem került sor, sőt - Mahler épp a nemzeti dalszinház ügyében keveredett veszélyes érdekellentétek szövevényébe. Ezek miatt azután hirtelen, évad közben távozott Budapestről.

A magyarrá honosodó Mazzantini Lajos azonban az adott szerény lehetőségeket kiaknázva igyekezett magyaros balette-

ket bemutatni. Dolgát olyannyira komolyan vette, hogy a problémakomplexumba mind jobban belekeveredett. Törekvései miatt neki is ellenfelei támadtak, s ezért nemsokára szintén megvált az Operaháztól.

A probléma későbbi aktualitása miatt is érdemes felidézni: mit jelentett a nemzeti táncjáték fogalma a XIX. században? Akárcsak a nemzeti müzene és ezen belül a nemzeti daljáték, a nemzeti táncmüvek gondolata és programja is a mult századi polgári fejlődés terméke. Ahol ez a müvészeti célkitüzés összekapcsolódott a nemzeti függetlenség kivivásának eszméjével és feladatával, mint nálunk és szerte Középkelet-Európában, ott jelentkezése különösen fontossá vált. Ha viszont realizálását a kedvezőtlen körülmények megakadályozták vagy késleltették, a feladat hosszu időn át nem került le a napirendről.

Ezt a programot akkor - a hivatalos nemzeti (valójában inkább nacionalista) világnézet jegyében - magyar téma, a nemzeti zene és tánc segitségével kellett megvalósitani, méghozzá a dramatikus táncjáték, illetve a romantikus balett jellegzetes müfajában.

Természetesen már a téma megválasztásánál is a romantikus igények domináltak, kibontás módjaiban pedig romantikus szemlélet érvényesült. Pontosabban: aszerint, hogy a romantikus balettben észlelhető általános hanyatlás mennyire volt már előrehaladott, a cselekmény visszaszorult, a hatásosság és látványosság, a dekorativ "tiszta tánc", valamint az önértékü előadásmód került előtérbe.

A reformkorban kialakitott magyar müvészi táncnak viszont már nem volt progressziv folytatása, ezért a népies mütáncok alapján a klasszikus balettel egyenértékü nemzeti szinpadi táncmüvészet nem tudott kibontakozni. A báltermekben évtizedekig virágzó magyar nemzeti báli, illetve társasági táncok: a palotás, körmagyar, füzértánc és csárdás a Kiegyezés után fokozatosan elsilányultak, életerejüket a korigények megváltozásával elvesztették. Eleven forrásként tehát sem inspiráció, sem lépésanyag tekintetében nem szolgálhattak. A nemzeti jellegü táncmüvész-vállalkozásokat ezért egyidejüleg a fej-

letlenség és a hanyatlás is szoritóba fogta, miközben a romantikus balett müfaji és tematikus visszaesését a népies-nemzeti müzene megrekedése is sujtotta. Ha ehhez hozzávesszük még az exkluziv Operaház viszonylagos elzártságát - a zenepolitikai, tulajdonképpen hatalmi személyi torzsalkodásokat, és nem utolsósorban Mazzantini olasz mivoltát -, akkor világossá válik az a közeg, amelyben a bemutatásra kerülő három nemzeti, vagy jobban mondva: magyaros táncjáték a 90-es évek elején megszületett. - Közülük alaposabban csupán az elsőt érdemes megvizsgálni, mert ebben szinte süritetten mutatkoznak meg az emlitett körülményekből fakadó fogyatékosságok, s az előremutató szerény eredmények is.

Amint ezt a korabeli sajtó egyértelmüen megfogalmazta, az 1890. december 7-én bemutatott Csárdás cimü balett a zene primátusára épült. "Az volt itt a feladat, hogy a balett könnyebb formáiban és képeiben elfogadhatóvá tegyék a lassu és friss magyar dallamokat és a kartáncok kiséretére alkalmassá tegyék a nemzeti dal hangok folyását" - olvashatjuk a Fővárosi Lapokban. Eszerint a jelzett dallamokat ezidőtájt még (vagy már) elfogadhatóvá s egyben szinpadi táncra alkalmassá is kellett tenni, ami a koreográfus és zeneszerző kapcsolatának eléggé kezdeti stádiumára utal.- A zeneszerző, Sztojanovits Jenő (korának mindenfajta egyházi és világi zenét komponáló-vezénylő sokoldalu muzsikus szakembere) egyébként afféle "zenéjében él a nemzet" célzatu háromtételes müvet alkotott. Ebben különböző korszakok magyar zenéjét óhajtotta bemutatni és - dicsőiteni. Szerzeménye ugyan hamarabb készült el, mint a balett szövege, mégis ugy tetszik, hogy a komponista, illetve szövegiró az 1000 éves Magyarország közeli megünneplését és felmagasztalását tüzte ki elsődleges célul. S mindez összhangban állt azzal a hazafias hangulat-hullámmal is, amely akkortájt zudult végig a hivatalos szellemi életen, és a bemutató megszületését is kétségtelenül elősegitette.

A darab három része tulajdonképp független egymástól, mivel a balettnek összefüggő cselekménye nincsen. Romantikus és allegorikus alakok, események kapcsolódnak össze konkrét tör-

ténelmi hősökkel és szituációkkal. Néhány jelenet szélsőségesen romantikus jellegünek bizonyult, méghozzá a honfiui büszkeséget legyezgető, megható és nosztalgikus fordulatokkal, poénokkal dusitva.

Az első kép a legrégibb zenei emlékeket óhajtja tolmácsolni. S hogy hogyan, azt példaként érdemes részletesebben is felidézni. - Vándorló cigányok pihenőtáborában Cypra a szép cigányleány és Kálmán cigányfiu szerelme, a cigánynép szokásai adnak módot a cigánytáncok és a cigányzene bemutatására. A képet apró gyerekek, legények és leányok táncaival kezdik, majd a kar "holdtáncot", utána pedig Cypra "Isis-táncot" mutat be. A táncok zenéje - az Egyetértés zenei birálója szerint - "hangulatos és eredeti keleti motivumokból van ügyesen összeállitva". Valójában mindez - mint a partitura mutatja - csupán keleties müzene. Mikor a hold eltünik, a cigányok is eltünnek sátraikban. Kálmán, szerelmére gondolva, egyedül marad és elalszik. Álmában megjelenik a zene nemtője, aki előparancsolja a szomoru és a vig nóta tündéreit. A szomoru nóta tündére a "Kitették a holttestet az udvarra" melódiájára, a vig nóta tündére pedig a "Rózsabokorban jöttem a világra" és az "Ég a kunyhó" dallamára táncol (méghozzá balettlejtésben!). Ezzel a szerző a szomoru és a vig nóta keletkezését akarja megmutatni. A zene nemtője hegedüt helyez az alvó Kálmán mellé, amit az ifju felébredéskor itt is talál. Játszani próbál rajta, de ez csak akkor sikerül, amikor a szomoru nóta tündére feléje nyujtja a karját. Eljátssza a "Cserebogár, sárga cserebogár"-t. Erre a cigányok felébrednek, és hallgatják a számukra idegen zenét. A háttérben most megjelenik Hungaria allegorikus alakja és a zene nemtője, akik megmutatják az utat Magyarország felé. Kálmán elindul, és intésére követi őt az egész cigány nép.

A közönség körében ennek a jelenetnek igen nagy sikere volt. "Ez a kép, mely valósággal könnyeket kelt a nézők szemében, s mely után ötször hivták lámpák elé a szerzőket" - irja az Egyetértés kritikusa.

A második kép Rákóczi táborát ábrázolja.

S végül a harmadik kép egy korabeli, a balett születésének idejéből való magyar lakodalomba vezet, amelyen a falu szerb, román és szász lakosai is részt vesznek: ki-ki eljárja vidám nemzeti táncát (kólót, a romanat, rein-landlert), miközben általános lesz a vigasság. A szomszéd város diáksága körmagyart jár, székely huszárok verbunkot táncolnak, és a képet általános "tüzes csárdás" zárja le. - A zenekar ezután ismét a "Cserebogárt" kezdi játszani, amit a "nép" is énekel, majd a szinpad elsötétül, és nagy élőkép következik. A háttérben Hungaria és a zene nemtője, valamint a szomoru és a vig nóta tündérei láthatók - az előtérben nagy csoportozat a nemzetiségek testvériségét mutatja be, akik azután (Hungaria védnöksége alatt) orgona és zenekari kisérettel a Szózatot éneklik.

Ez a kép érzékelteti legplasztikusabban mind a szerzői szemléletmódot, mind az emlitett ábrázolásbeli furcsaságokat. Figyelemre méltó viszont, hogy - tulajdonképp az egész müben csakis itt - a többféle (tényleges) népzene és néptánc szinkronba kerül egymással, s hogy a néptánc dramaturgiailag indokolt szerepet kap. (Megjegyzendő: akad korabeli cikkiró, aki Mazzantini koreográfustól a magyar tánc "lelkét" kéri számon, és ugyanakkor azt is megkérdőjelezi, hogy ezt a feladatot külföldi mester képes lehet-e egyáltalán megoldani.)

Még fél esztendő sem telt el a Csárdás premierje óta, amikor is szinre került - immár a Beniczky kormánybiztos és Mahler felett diadalmaskodó Zichy Géza intendaturája kezdetén - az addig "mellőzött" Viora, Szabados Károly balettje. A komponista - Erkel, Liszt, Volkmann és Ábrányi Emil tanitványa, az Operaház segédkarmestere és énektanára - a partitura, valamint a sajtófogadtatás tanusága szerint invenciózus balettmuzsikát irt, zenei nyelvezetének magyar vonásai - mint irták - viszont "nem domborodnak ki". A zene mellett, amely Delibes hatását mutatja, a produkció másik nagy vonzóereje a szcenikai kiállitásból fakadt, és csak ezután következett a cselekmény, illetve a koreográfia érdekessége, amely ugyancsak látvány-centrikus volt.

A három felvonásos darab a Csárdásnál műfajilag s ábrázolási módszerét illetően is egységesebbnek tünik, és a szinpadi hatáskeltés szakszerü ismeretéről tanuskodik. A szövegkönyv Jókai Mór regéje, a Tengerszem tündére nyomán született, s ennek misztikával átitatott romantikája a Nyugat-Európa korabeli alkotásaival is összecsendült. Vizitündérek és vizi király idilli világa, Viora királylány és Gergő, a székely vadász szerelme, majd lakodalma, a kereszt dicsőségét hirdető harang ellopása és uj harang szentelése, élők vizbecsalogatása és a harang varázslatos visszaszerzése, a vizalatti birodalom hatalma és összeomlása stb. - vagyis olyan mozzanatok szövik át a darabot, amelyek a felfokozott fantasztikum és a szinpompás szcenirozás eluralkodását hiven szolgálták.

A koreográfus viszont ezuttal szokatlan munkát végzett. Konvencionális táncok sorát füzte egymás mellé - vizitündérek és "bolygótüzek", Viora (kabarészerü) magántánca, nagy vizalatti divertissement táncok követik egymást (például boleró, Hullám és Csillám tündér kettőse, keringő, Viora "spiccato-polkája", majd általános galopp), - másfelől olyan megoldáshoz is folyamodott, amire sem annakelőtte, sem utána nem került sor az Operaházban. A lakodalmi jelenet székely és román táncai közé iktatta be a "borica táncot", s ezt két Háromszék megyéből magával hozott kitünő paraszt táncossal járatta el. Mazzantini ugyanis - talán épp a Csárdás kritikájából okulva - erdélyi témáju balettről lévén szó, Háromszék megyébe utazott, hogy ott a székelyek táncaival, szokásaival és viseletével megismerkedjék. S a gyüjtés mellett még - azt mondhatni, az operaházi feltételek reális megitélése nyomán - az eredeti néptánc előadására megfelelő férfi szereplőket választott ki. Ezzel nemcsak a feltárható forrásokat kereste meg, hanem a dramaturgiai és főleg folklorisztikus hitelesség terén egyfajta mércét is felállitott. A külföldi mester tehát, hacsak egy adott jelenet erejéig is, a hőn kivánt nemzeti táncjáték érdekében talán a legmegfelelőbb lépést is meg tudta tenni. (Füzzük hozzá: az ut persze nem arra vezet, hogy egy fővárosi

dalszinházban parasztokat léptessenek fel. Akkor azonban ez látszott a probléma legstilusosabb áthidalásának.)

De mint az események mutatták, dicséretes kezdeményezését nem folytathatta Mazzantini mester. Ujabb nemzeti táncjátékra ugyanis csak egy izben került még sor, nevezetesen a Darius kincse 1893. évi bemutatójára. A nemzeti karaktert azonban itt már csak a cselekmény alaphelyszine: egy erdélyi falu, valamint az odavalósi hősök külső megjelenése képviselte; zenében és táncban mindez nem kapott nivós-magyaros megformálást. A számos müformában komponáló Szabó Xavér Ferenc, a Zeneakadémia elmélet és hangszerelés tanárának muzsikáját a kritika egyértelmüen elutasitja. "Tudákos, nagy apparátussal megirt disszertáció a hangkörök elméletéről" - irják, amely ugyanakkor balettzenének sem alkalmas. Ami pedig nemzeti mivoltát illeti, "az első kép vége csárdásnak indul. Hogy közönségessé ne váljon, elveszi a csárdástól azt, ami annak legbecsesebb tulajdonságát képezi: a ritmusát és a magyaros izét." A bemutató sikertelensége, mint több cikkiró emliti, elsősorban a darab érthetetlenségéből fakadt, mivel a koreográfus a szövegkönyv fogalmi jellegéhez igazodva, tánccal-pantomimmal ki nem fejezhető - sőt, ki sem mutogatható - mondanivalót vitt szinre. Az elutasitás másik okáról az Egyetértés igy informál: "A Dárius kincsében a fő suly a pantomimikus drámai cselekményre van fektetve, s igy a balett tulajdonképpeni lényegére, a táncra vajmi kevés alkalom nyilik, sőt ahol van is tánc, az a legcsekélyebb szerves összefüggésben sem áll magával a cselekménnyel, s inkább csak dekorativ jellegü és teljesen aránytalanul van a hét képben elosztva."

Az ókori Babilont is felidéző cselekmény tehát egy erdélyi faluban játszódik, és alkalmat teremt egy falusi mulatság bemutatására, továbbá látható benne rabnők tánca, egzotikus abesszin, indus és perzsa tánc, szerelmi kettős, amazonok fegyvertánca, komikus néger tánc stb. Közülük a kritikusok a fegyvertáncot, két keringőt s egy gavottot honoráltak, az indus és néger táncokat sablonosnak itélték. A már emlitett csárdásról viszont ez olvasható: "Hallunk azután valami nya-

katekert, izléstelen furcsaságokat: amire hogy a balettkar mégis tud csárdást táncolni, ez csak ennek a testületnek ismeretes fantáziájáról tesz tanubizonyságot." Mazzantini ezuttal már a jellegzetes korabeli egzotikum megteremtésére kényszerült, a nemzeti tánc pedig már betét-feladványként sem került szinpadra.

Az adott körülmények közepette tehát ilyen mértékben és müvészi szinvonalon került sor a "nemzeti adósság" törlesztésére. A feladatot semmi esetre sem lehetett megoldottnak tekinteni, a probléma csupán felvetődött és ismét elnapolódott.

Mazzantini a következő évad végén válik meg az Operaháztól. Visszatekintve müködésére elmondható: az a fél évtized, melyet a szinháznál töltött, 10 saját és 3 egyéb uj bemutatójával koreográfiailag a társulat addigi legtermékenyebb periódusa volt. Az egy évadra helyébe lépő Severini, majd Smeraldi ujabb vezetése idején a premierek száma azután jelentősen csökken. Az 1894-95-ös és az 1900-1901-es szezon között mindössze az az öt uj balett került szinre, melyről már korábban megemlékeztünk. Ezekben viszont a mü egysége és a koreográfia rovására mindjobban eluralkodott a maga nemében impozáns szcenikai hatáskeltés, mely kétségtelenül összefügg a szinházban érvényesülő általános szemlélettel. Ennek következménye a nagy fantáziával és látványkeltő apparátussal dolgozó Kéméndy Jenő főszcenikus 1895. évi kinevezése és ambiciózus munkálkodása is.

A balettek kiüresedése, külsőségessé válása természetesen az igényes kritikának is szemet szurt. A korszak egyik nagysága, a szinház munkáját szemmel kisérő Vajda János véleményét (az Excelsior kapcsán) erről a tendenciáról érdemes szószerint idézni: "...ugy a költészetben, mint a müvészetek terén a teremtő ér sajnálatos apadására mutat az önérzettelen, mohó, erőszakos kapkodás a szépségtapaszok és mindenféle szépitőszerek segitsége után. A zenében már csak a Krupp ágyú hangja hiányzik, a költő lelkendezve hivja segitségül a tudományt, s a képzelet vérszegénységét a kivitelben virtuozitásával akarja feledtetni... külsőséggel szereli fel magát, hogy ámitásba

ejtse közönségét és elvakítsa a díszítés pompájával... A muzsák itt már mellékszemélyekké, szolgálóivá süllyednek a gépészlakatos, szabó, cipész, divatárus, szobafestő, világító és egyéb iparosító szakmáknak". Továbbá: "Hát a balett, természetesen ez sem maradhat hátra ettől a józan iránytól... Mozogtassunk a színpadon egész regement balettistát, akik ne táncoljanak, de vezényszóra, mint egy szemlére kivonult hadsereg, minden báj nélkül de összevágón mint megannyi Paprikajancsi, most egyszerre balra nézzenek, majd meg jobbra nézzenek, most a bal lábat, majd a jobb lábat emeljék fel, hogy az egész minden percben mást mutasson, mint egy élő giardinetto..." Pontos látlelet, úgy tetszik, egyetlen produkció tükrében az egész jelenség kórképét rajzolja meg.

Hogy ez a helyzet mégsem kilátástalan, hiszen létezik magasrendű balettkultúra is, erre a hazai közönséget és sajtót egy nagysikerű vendégjáték, majd annak megismétlése döbbentette rá. Csábító és hálás feladat lenne a szentpétervári balettcsoport 1899, majd 1901. évi fellépéséről részletesen beszámolni, azonban erre itt nincsen mód. Elegendő lesz, ha ehelyett most az esemény, a hatás és a siker legfontosabb tényezőit ismertetjük. Ezek nyomán került sor ugyanis olyan lépésekre, amelyek az orosz balett példáját követve a magyar balett ügyét előrelendítették.

1899 júniusában a Mariinszkij Színházból, tehát az orosz cári balett első számú társulatából érkezett 10 napos vendégjátékra (a plakát szerint) az a harminc tagú, alkalmi fellépésre kiválasztott együttes, amelynek élén jónéhány vezető szólista állt. Olga Preobrazsenszkaja és Vera Moszolova, Nikolaj és Szergej Legat, Nikolaj Szergejev valamint a karaktertáncos Maria Petipa, Mihail Fokin, Alexander Gorszkij és Enrico Cecchetti (rövidesen világhírű nevek!) közreműködésével a vendégművészek koncertműsorokat mutattak be. Kisebb-nagyobb részleteket Marius Petipa legjelentősebb alkotásaiból és felújításaiból: A fáraó leánya, A kalóz, Coppelia, Paquita, valamint a Táncegyveleg, Lovasság szálláson és a Krakkói lakodalom című balettekből. (1901 májusában pedig, a második öt

estes vendégjáték alkalmából A táncosnő utikalandja, az Esmeralda és a Graciella, s ismét A fáraó leánya és a Táncegyveleg részletei kerültek szinre.) Az osztatlan elismerést ily módon nem a teljes balettek tartalma-formája váltja ki, hanem a koreográfiai érték és főleg a magávalragadó előadásmód, ezen belül a tánc és játék egysége, lendületessége, valamint a virtuoz technikai felkészültség hivta fel magára a figyelmet. Külön szenzációt keltett - itt és az orosz együttesek elkövetkező nyugat-európai vendégszereplésein is - a férfi táncosok nagyszerüsége. Természetes ez, hiszen - erről szó esett már - nálunk férfi tánckar egyszerüen nem létezett, nők pótolták a férfiakat, s ez jelentősen meghatározta a táncok karakterét és előadásmódját.

Az akkor világméretekben is egyedülálló orosz balettmüvészet tehát revelációt okozott, és azonnali összehasonlitó önvizsgálatra késztetett. Érthető is ez, hiszen Marius Petipa zseniális mestere a szolisztikus és a csoportos táncoknak, a cizellált koreográfiai megformálásnak, valamint a monumentális rendezésnek egyaránt. Táncalkotói fantáziája, formakultuurája, muzikalitása és gazdag nyelvezete, a klasszikus és karaktertáncban való teljes jártassága a mult század második felének legnagyobb koreográfusává avatta. A produkciók ugyanakkor teljes intenzitással tükrözték vissza, hogy az orosz koreográfusok munkájához a páratlanul magas szinvonalu táncos képzés milyen óriási segitséget nyujtott. Ez a képzés - mint ismeretes - a XX. század folyamán szinte ujraalapozta a majd minden kontinensen fejlődésnek induló balettkulturát.

A tanulság Budapest számára kézenfekvő volt: jó müvek és képzett táncosok kellenek ahhoz, hogy a magyar balett kimozduljon áldatlan helyzetéből. "Közvetlen megoldásként" az operaházi intendáns - primabalerinai szerepkörrel - szerződést kinált fel Vera Moszolovának, noha az is nyilvánvaló, hogy egyetlen még oly kiváló balerina sem hozhatta volna meg a szükséges változást. Joggal merülhetett fel az a kérdés is: ugyan ki lenne nálunk a balerina mestere, aki kondicióban tartaná, és szerepeket alkotna számára?

Az orosz táncosnő nemleges válaszától függetlenül is megértik idehaza, hogy elsősorban felkészült balettmesterre van szüksége az Operaháznak, aki fegyelmezett balettegyüttest hoz létre és jelentékeny szólótáncosokat képez. Igy került sor arra, hogy a nehézkes igazgatóság végre megmozduljon, és most már egy minden tekintetben kiváló olasz mestert: Nicola Guerrát szerződtesse Bécsből, s vele együtt "importáljon" egy tehetséges, kvalifikált férfitáncost, Brada Edét. Kettejük munkája nyomán valóban fordulat következik be, a balettegyüttes fejlődésének legpozitivabb irányváltása. Hogy Nicola Guerra személyében kivételes tudásu balettmestert nyert meg az Operaház vezetése, azt életutjának fontosabb adatai, eseményei szemléletesen bizonyitják. Kiképzését a Blasis-iskolában kapta, ahol azzal az Enrico Cecchettivel tanult együtt, aki 1909-től a legendás Orosz Balett világnagyságait képezte ki, illetve képezte tovább, s akit a század egyik legnagyobb pedagógusaként tartanak számon. - Guerra 1879-től a Milánói Scala első szólótáncosa, majd fellép Pétervárott, Párizsban, Londonban és New Yorkban, 1896-1902 között pedig a bécsi Staats-Hofoper szólistája. 1915-ös budapesti távozása után Olaszországban két évig saját társulatával müködik, majd 1935. évi visszavonulásáig Bécsben, Rómában, Milánóban és Párizsban dolgozik.(Itt 1927-29 között a Nagyopera balettiskolájának igazgatója és a szinház koreográfusa is.)

Guerra a balettmester és koreográfus igen eredményes munkát végzett Magyarországon. 12 évi itt tartózkodása alatt az Operaház balettkarát megreformálta, kitünő szólistákat képezett ki, közöttük olyan nagy felkészültségü táncosokat mint Balogh Szidi, Schmidek Gizella, Nirschy Emilia, Pallay Anna, illetve Lieszkovszky Tibor, Brada Ede és Nádasi Ferenc. A két utóbb emlitett növendéke folytatta, adta tovább pedagógiai eredményeit, amely azután - a harmincas évek második felétől - Nádasi mester közvetitésével napjainkig érezteti termékeny hatását. Az együttes általános technikai és előadómüvészi szinvonalát is igen rövid idő alatt minden előzőnél magasabb szintre emelte. Azt is mondhatnánk: elmélyitette, de valójában

meghonositotta az olasz klasszikus tánc több évszázados iskoláját, amely olasz mesterek közvetitésével oly nagy szerepet játszott az orosz balettiskola kialakulásában is. Guerra balettmesteri munkássága tehát igen nagy adósságot törlesztett a magyar balett életében, hiszen a jól felkészült, férfitáncosokkal is rendelkező balettegyüttes elengedhetetlen feltétele a koreográfia müvészi fejlődésének is. A mester ez utóbbi területen ugyancsak jelentős eredményeket ért el, alkotómunkásságának értéke azonban kevésbé egyértelmü.

Guerra hallatlanul termékeny koreográfusnak bizonyult. 1902-14 között 20 balettet készitett, közülük hatnak a szöveget is maga irta. Táncmüveit az ötletesség, formanyelvi gazdagság, a játék és tánc összekapcsolása, a csoportok szellemes mozgatása jellemezte, valamint fellelhető munkáiban a kései Petipára emlékeztető zenei szellemü komponálásmód, a hatásos térformálás és szinpadi rendezés. Nálunk bemutatott müvei közül elsősorban A törpe gránátos cimü (Szikla Adolf zenéjére készült) saját szövegü balettje emelkedett ki. Szellemes meséjével a szokásosnál igényesebb mondanivalót fogalmazott meg. A jól sikerült alkotás 1903-tól 1934-ig volt megszakitás nélkül müsoron, és száz előadást ért meg. A balett nagy sikerét a sajtó is visszhangozta.

A Magyarország cikkirója megemliti, hogy a táncjáték "elejétől-végig lekötötte a figyelmet és a szebbnél-szebb tánczrészletek után szünni nem akaró tapsvihar hangzott el. Különösen a pompás 'cséplő-polka' és a 'nyomorékok-táncza' tetszett, amely után valósággal megakadt az előadás a nagy tapstól, ami pedig a balettnél ritkaság."

Feltünő ritkaságnak számitott az is, hogy Guerra milyen szorosan müködött együtt a komponistával. Szikla Adolf a következőket mondta: "együtt komponáltuk a balettet jelenetről jelenetre... Guerra mindig megmondta nekem, hogy milyen karaktere legyen az egyes táncoknak..." Ez az alkotói módszer igényességében Petipával, dramatikus jellegében Fokinéval harmonizál, s A törpe gránátos esetében egyik feltétele a sikernek. - Ami pedig az előadást illeti, itt egyfelől az jelent-

hette az oroszok példáját követő forradalmi ujdonságot, hogy az Operaház szinpadán először táncolták férfitáncosok az összes férfiszerepet. Másfelől pedig az előadói-technikai kimunkáltság vonta magára a figyelmet - az egyik cikkiró szerint: "az az egyöntetüség és ritmikai érzék, amit a mi hajdan fegyelmezetlen balerináink produkáltak, valósággal meglepő."

Guerra koreográfiai arculata egyébként eredendően táncos jellegü, és ezt nemcsak azért szükséges hangsulyozni, mert a különböző koreográfus-tipusok esetében a tánc nemegyszer a drámai, zenei vagy képzőmüvészeti mozzanatok mögé szorul, hanem azért is, mert - a korabeli ujságcikkek szerint - épp itt jelentkeznek Guerra koreográfusi tehetségének határai is. Kétségtelen, hogy mindebben a már emlitett különböző körülmények fontos szerepet játszottak, azonban nemcsak erről van szó. A szálak a mester személyes koreográfiai felfogásához és a balettmüvészet általános helyzetéhez vezetnek. Guerra ugyanis kisebb fontosságot tulajdonitott darabjai témájának, cselekményének, mint a koreográfusi-rendezői munkának. Legtöbb müve ezért az idők távolából szakmai tekintetben kifogástalannak tünik, de konvencionális témáju és szemléletü, látványosan szórakoztató, csillogóan hatásos produkció - a szinház által "szállitott" igénytelen zene kiséretében. Sajátos ellentmondás mutatkozik itt: legtöbb müve őrzi és gazdagon használja fel az értékes klasszikus tradiciót, de jó részüket mindinkább átjárja a romantikus táncjáték hanyatlásának szelleme is. Azt lehetne mondani, hogy a tradició-őrzés Guerránál nem fonódott össze a koreográfiai megujulás igényével.

Az igazsághoz tartozik azonban, hogy Guerra vendégmunkája idején a tánckar teljesen aránytalan összetételét (a krónikus férfitáncos-hiányt) nem tudta a rendelkezésére álló idő alatt alapvetően megváltoztatni. Ez viszont szükségszerüen korlátokat szabott koreográfiai müködése elé. S még lényegesebb korlátozó erő lehetett számára, hogy általában - mint emlitettük - eléggé közepes vagy kimondottan gyenge minőségü

zenemüvek feldolgozására nyilt alkalma. A két Delibes balett felujitása (1904 illetve 1912-ben), valamint Dohnányi Pierette fátyola c. müvének bemutatója (1910) ehhez képest csak kivételnek számitott. (S hogy ez részéről kényszerü megalkuvás lehetett, azt jól bizonyitja, hogy később külföldön Beethoven, Berlioz, Mozart, Rameau, Florent Schmitt és Weber muzsikájára komponált baletteket.) Koreográfiai munkásságának megitélésénél még azt is figyelembe kell vennünk, hogy a balettprodukciók jellegére és szinpadi megoldására ekkor is igen nagy befolyást gyakorolhatott az Operaház szcenikai főfelügyelője, Kéméndy Jenő. Az ő közremüködése biztosan meghatározó szerepet játszhatott a Guerra-balettek frappáns szinpadtechnikai megoldásában, amelyek a kor látványossági igényeit elégitették ki. Mindezek befolyásoló hatására - különösen az orosz balettmüvészet megujuló, illetve a magyar müvészeti élet általános megélénkülése tükrében - rajzolódott ki a hazai koreográfia müvészet elmaradottsága, és ezt a képet a Gyagilev Együttes 1912-13 évi vendégszereplése még plasztikusabbá tette.

És mit tett Guerra az állandóan számontartott "nagy adósság" törlesztése: a magyar nemzeti táncjáték megteremtése érdekében? Vajmi keveset. Mindössze egyszer próbálkozott meg, 1907-ben egy "Magyar táncegyveleg" cimü divertissement bemutatásával. Ennek zenéjét Szikla Adolf állitotta össze Liszt V. és I.Rapszódiájának részleteiből, Rózsavölgyi palotásából és Czinka Panna Hallgatójából. E darabról a Magyarország cimü lap december 18-i száma a következőket irja: "Az uj divertissement szinhelyét egy magyar főurnak ünnepi diszbe öltöztetett parkjába tették át a szerzők. Előkelő olasz vendégek érkeznek a magyar mágnás házába és tiszteletükre bemutatja a házigazda a régi nemzeti táncainkat." - A mü nem valami jól sikerülhetett. A Polgár cimü lap szerint - megbukott.

Igaz, többen hangsulyozzák, hogy ez a zene - főleg egyes részleteiben, például a hallgatónál - aligha megtáncolható, s az is áll, hogy Guerra egyéb magyar zeneszerző társai (öten, kilenc balettnél) mégcsak ennyit sem tettek a ma-

gyar táncjáték ügyéért. Kétségtelen tehát, hogy ez az objektiv "müvészeti feladat" továbbra is megoldatlan maradt. Megoldása ismét elodázódott, és amikor erre később sor került, az egész problémához már másképpen, más előzmények után lehetett csak közeledni. Hogy miért másként, ebben nagy szerepet játszott a Gyagilev Együttes első budapesti vendégjátéka.

A Gyagilev-vezette Orosz Balett 1912-es budapesti vendégszereplése több szempontból is igen nagy jelentőségü volt, és hatása messze tulterjedt a táncmüvészet területén.

Olyan baletteket láthatott ugyanis Budapest közönsége, melyek már lázba hozták Párizst, s eddig soha nem tapasztalt népszerüséget vivtak ki a balettmüvészetnek. Mihail Fokin izgalmas drámai és költői balettjeit olyan táncos csillagok adták elő, mint Nizsinszkij, Pavlova, Karszavina, Bronislava Nijinska, Vera Fokina, Adolf Bolm és más kiválóságok. Igy például a Seherezádé Rimszkij-Korszakov megröviditett szimfonikus költeményére, a Tüzmadár Sztravinszkij uj balettmuzsikájára, a Thámár Balakirev szimfonikus müvére, a Nárcisszusz Cserepnin zenéjére, a hires Rózsa lelke Weber müvére, melyet Berlioz hangszerelt, s végül Nizsinszkij modern balettje az Egy faun délutánja Debussy prélude-jére. A szinpadkép - beleértve a diszlet- és jelmezterveket - magasrendü képzőmüvészeti igényt is kielégitett. Szcenikusaik, Leon Bakst és Alexander Benois nem kismértékben befolyásolták a Gyagilev Együttes stiláris megujulását és müvészi szemléletét.

Fokin, századunk nagy balettreformátora, felszabaditotta a klasszikus táncot elmerevedett formáiból. Beleszőtte a "modern tánc" természetes lazaságát, anélkül azonban, hogy a klasszikus bázist bármilyen értelemben kiiktatta volna. Ennek virtuoz tökélyét Enrico Cecchetti mester tartotta kezében.

A hires-neves társulat monumentális hatását az értékek összességével, vagyis a koreográfia, a dráma, a tánc, a szinészi játék, a felcsendülő muzsika és a pompás szcenika harmonikus egységével érte el.

Mindez természetesen nálunk is szinte sokkolóan hatott az egész szinházzal érintkező müvészeti világra. Sajátos mó-

don azonban épp táncmüvészetünk fejlődését nem befolyásolhatta közvetlenül. Hogy miért? Nyilvánvalóan hiányzott minden alapfeltétel a tényleges adaptációhoz. Azonnal elindult viszont a "mozgolódás" (és kapkodás), hogy az "oroszok" nyomába szegődhessünk. Nagy lépést tett még a Gyagilev Együttes vendégszereplése évében Bánffy Miklós főigazgató: főrendezőnek szerződtette a modern magyar szinházmüvészet egyik legnagyobb alakját, Hevesi Sándort.

Hevesi nagyhatásu harcosa a korszerü opera- és drámarendezésnek, igényessége és ösztönzése tehát egyaránt kiterjedt a dalszinház minden részlegének munkájára. A balett viszonylatában ennek az lett a következménye, hogy 1913-ban a neves magyar iró: Bródy Sándor szövegével, Hevesi rendezésében bemutatásra kerül Beethoven Prometheusz cimü balettje Guerra koreográfiájával. A balett kialakitásában Hevesi ugyszólván a koreográfusra erőlteti azt a kivánságát, hogy hasznositsa müvében a legmodernebb orosz balett-stilus eredményeit. És jellemző ellentmondás: eközben nem veszi kellőképp figyelembe, hogy ez a stilus "fekszik-e" a koreográfusnak, vagy sem. Márpedig Guerra még Cecchettinél is jobban ragaszkodott a klasszikus balett iskolájához, és általa is kultivált stilusához. Ezért végül is olyan alkotás született, amelyben nagy klasszikus táncszámok és mezitláb járt, profilmozgásu, relief-szerü mozdulatképek keveredtek össze, illetve váltogatták egymást, s ez a stilusegység és részben az érthetőség rovására ment.

Az ujszerü produkció sajtóvisszhangja hiven tükrözi az eredmény felemás jellegét, s az egyes kritikusok izlése és személyes mércéje szerint az értékelés széles skálát mutat, a fenntartás nélküli lelkesedéstől a tartózkodó és csak részbeni elfogadásig. Hadd idézzük példaként az igényes Pesti Napló (1913. március 20.) kritikáját:"A régi olasz koreográfiai elvekkel szakitottak, Duncan és Dalcroze, a helleraui iskola és az orosz balett mintáihoz nyultak és Hevesi, a rendező nem tehet róla, ha Guerra, a koreográfus nem tudott végig következetes maradni hozzájuk... Ahol nem tudta a koreog-

ráfus a szöveget és zenét a stilizációkkal értelmezni, ott a mégis visszanyul a régi olasz iskolához és itt adódnak a zökkenők, az ismétlődései a táncoknak."Továbbá: "Uj dolgok nincsenek a koreográfiában, az uj csak az benne, hogy nálunk először csinálják."

Hogy valóban a Gyagilev Együttes hatásáról van szó, ezirányu próbálkozásokról, azt a "Prometheusz" premierje után egy hónappal bemutatásra kerülő uj balett is bizonyitja. Mozart "Les Petits Riens"-jére Hevesi szövegével készült az Ámor játékai cimü balett, amelynek commedia dell'arte figurái közeli rokonságot mutattak Fokin Karnevál-jával. Ezt a darabot, főként koreográfiáját a kritika meglehetősen fanyalogva fogadta: "sablonos, nem jelentős" kitételekkel vagy pedig a koreográfus nevét meg sem emlitették, csak a rendező Hevesi Sándorét.

Közel egy évvel e bemutató után Hevesi Schumann muzsikájához irt balettszüzsét: igy született meg Guerra utolsó magyarországi müve, a Téli álom. Az orosz hatás itt is kétségtelennek látszik. A kritikusok némelyike meg is emliti, hogy "klasszikusok megtáncolása" - orosz hatás; a Pesti Hirlap pedig igy fogalmaz: "Amit ők (az oroszok, G.Á.) jól csináltak meg, azt rosszul utánozták a 'Téli álom' szerzői." Egyesek pedig nyers őszinteséggel utasitják el Guerra müvét: "nem ma kompromittálta először az Operaházat" (Világ), - "impotenciájának ismét fényes tanujelét adta" (Alkotmány). Mások azt irják, hogy a mü koreográfiája sablonos, a régi csapáson halad, mintha a koreográfus az oroszokat nem is látta volna.

Az elmondottak alapján valószinü tehát, hogy a Beethoven-Mozart- és Schumann-müvek balett-feldolgozása és a Gyagilev Együttes zenei igényessége, valamint Guerra nem-balett zenékre készülő balettjei között is kapcsolat volt, hiszen ezt a birálatok is valamilyen formában megerősitették.

A kontraszt tehát a Guerra vezetésével elért hazai eredmények és a fejlődés élén járó orosz balettmüvészek vivmányai között meglehetős élességgel rajzolódott ki. Egyszerre világitott rá arra, amit már elértünk, és arra is, amit távoli cé-

lul tüztünkki és csak ezután fog megvalósitani.

A továbbfejlődésnek azonban ujfent elhárithatatlan akadályai támadtak. Nemcsak arról van itt szó, hogy Guerra láthatóan immel-ámmal fogadta el, illetve csak részben tudta alkotói gyakorlatában követni az uj orosz eszményképet, hanem legfőképpen arról, hogy a háboru kitörésével Guerra, mint olasz állampolgár eltávozott Magyarországról. E veszteség nagyságát még csak növelte, hogy 1915-ben az ujért harcoló Hevesi Sándor is megvált az Operaháztól. Tehát balettegyüttesünk nemcsak gazdátlan maradt, de egyben megszünt az a szinházon belüli hajtóerő is, amely a magyar balett fejlődését (viszonylag gyorsan) a Fokin-Nizsinszkij nyitotta utakra igyekezett terelni.

Guerra távozásával egy önálló periódus zárult le. Olyan periódus, amely a magyar balett fejlődését meggyorsitotta, s a folyamatos munka stabil alapját biztositó klasszikus kulturát jelentősen megerősitette. A koreográfiában pedig - az orosz balett példájának nyomán, s a haladó magyar müvészet legjobb képviselőivel szövetkezve - eljutott a megujulás küszöbéig.

Ilyen körülmények között kerül sor a világháboru négy esztendeje alatti időszak egyetlen uj balettjének, A fából faragott királyfi 1917. május 12-i premierjére, amely egyben az első operaházi Bartók-bemutató is volt. Érdemes és szükséges is megvalósitásával részletesebben megismerkedni. A bemutatóra kiváló erők szövetkeztek (élükön a szövegiró Balázs Béla, a főigazgató-diszlettervező Bánffy Miklós és legfőképpen a kitünő karmester, az olasz Egisto Tango), és közös erőfeszitéssel kiemelkedő előadást produkáltak.

A koreográfia készitését, a rendezést és a táncok betanitását - Zöbisch Ottó és Brada Ede segitségével - voltaképp Balázs Béla vállalta. Hogy minderre vállalkozhatott, ez bizonyos fokig már önmagában véve is jellemző, hiszen Balázs táncolni nem tudott, sohasem koreografált egyetlen lépést sem - legfeljebb elméletileg foglalkozott a tánccal, épp az orosz balettegyüttes felrázó hatására. Lelkesedése és elszánt-

sága (hogy Bartók müve szinpadra kerüljön), valamint a főszereplő táncosok ambiciója együttesen legyőzte a különféle akadályokat, és a balettet nagy közönségsikerrel mutatták be.

Pedig az akadályok erősen megnehezitették a munkát. "A rendező nem vállalta a rendezést, ugy vélte, hogy ez nem tánczene és huzni kell a felét... A balettmester, egy Zöbisch nevezetü svéd, valami ritmikus tornatanár egy taktust meg nem értett a zenéből. A balettkórus pedig, mely a Coppélián és a Sylvián tul sohasem jutott, ugyan mit hallhatott egy Bartók-zongorakivonatból" - emlékezik vissza Balázs Béla a bemutató előkészületeire.

A kritikusok természetesen főképp a zenei eseményt kommentálják, és sokan közülük még nem értik, illetve látják meg a mü és Bartók tényleges nagyságát. Jut azonban néhány biráló vagy elismerő szó a táncprodukciónak is. Talán legérdekesebb, s egyben a legrészletetesebb is, amit a Szimfóniában (1917. május 20. V.sz.) Feleky Géza, illetve a Budapesti Hirlapban (1917. május 13.) a tánctörténettel is foglalkozó Haraszti Emil ir, mert soraikból a koreográfia karakteréről is képet kapunk, és a modern tánctörekvésekről vallott jellemző nézetek is kiolvashatók.

Feleky igy elmélkedik: "A balett formanyelvében a mozdulatok éppugy elvesztették érzésjelentésüket, mint ahogy a fleurette vivás eltávolodott a birkózás mozdulataitól. A táncmozdulatok visszavezetése az érzés-kifejezésre, a'visszatérés a természethez' azonban egymagában nem regenerálhatja a táncmüvészetet. A feladat komplikáltabb: vissza kell adnia a tiszta, világos, erőteljes beszédességet a mozdulatoknak, de ugy, hogy azért ne veszitsék el ritmikus tagolásukat, kalligrafikus szépségüket és harmonikus átmeneteiket. - Egyszerre természetesen nem lehet kibontakoztatni egy ilyen uj stilust a régi helyében. Erre az orosz balett nem gondolhatott. Balázs azonban talál egy igen szerencsés megoldást: a drámailag legfontosabb momentumok megszólaltatására a primér mozdulatokat használja fel; itt a táncmotivumok olyan mozgáselemekből épülnek fel, amelyek közvetlenül félreérthetetlenül lelki

történéseket vetitenek ki, a drámailag alárendelt jelentőségü részek azonban a tradicióra támaszkodnak. És ez az ellentét nem zavarja, hanem fokozza a hatást. A pantomim jelenetek sulyos szavai még nagyobb nyomatékot kapnak a kalligrafikus keret kontraszteleme által. A tiszta táncrészletek elvont mozdulat- arabeszkjeinek dekorativ szépsége felfrissül, dallamossá lesz a naturalista részletek szomszédságában.

Két irányban komoly jelentőségü tehát Balázs megjelenése az Opera szinpadán. Balázs uj fajsulyt ad egy üres játékká hanyatlott müfajnak: a müvészet legnagyobb problémáinak szolgálatába állitja a balletet, a pantomimot. És ez a megsulyosodott tartalom felfrissiti a táncmüvészet kifejezési eszközeit, nemhogy megkövesitené őket."

Haraszti Emil viszont a következőket irja: "A szinház alaposan elhibázta a dolgot. Rábizta a szcenáriumot és a rendezést Balázs Bélára, a szerzőre, aki ebben a minőségében is teljes avatatlanságról tett bizonyságot. Az ilyen nehéz feladatra csak az vállalkozhatik, akinek koreográfiai és zenei képzettsége van. Akkor a tündér nem csinálná a 20 év előtt divatos szerpentinmozdulatokat. Akkor nem lenne a szinpadon páratlan ütemkombinációkra páros mozgás. Akkor a szereplők nem késtek volna el annyiszor az akciójukat illusztráló muzsikától. Egyedül Zöbisch Ottó, a kitünő balettmester állott feladata magaslatán és néhány szép táncszámot komponált... A diszletek meglehetősen fantáziátlanok, a szinpad zsufolt, a világitás bántóan erőszakolt."

A két végletes birálat személyes inditékai az idők távolában már elhomályosultak. A többi kritika véleménye kettejük között "mozog". A szólisták - Pallay Anna (Királyfi), Nirschy Emilia (Királykisasszony), Harmath Boriska (Tündér) és Brada Ede (Fabáb) produkcióját viszont szinte minden irás dicséri; még ilyet is olvashatunk: "Müvészet dolgában nem állnak az orosz balett első táncosai mögött...".

A különböző véleményü és beállitottságu kritikusok irásaiból végül is eléggé világos képet kaphatunk a rendezésről, a koreográfiai megoldásról, sőt a magyar balettegyüttes

állapotáról is, valamint a balett iránti igényekről. A fő problémát nyilvánvalóan a zenemü fogadtatása jelentette. A szinpadi megoldás csak részben felelt meg a követelményeknek. A kifogások a cselekmény és az alakok (főleg a tündér) érthetőségével kapcsolatosak, illetve ezek mozdulati megoldásával és a szcenikai munkával. Koreográfiailag a darabnak kettős rétegződése volt: a főhősök kifejező gesztusokkal, pantomimmal jelenitették meg a cselekményt - a tánckar (az erdő és a vizek) pedig tradicionális módon. Ez a kettősség, ugy látszik, elég jó kontraszthatást eredményezett. Ezzel együtt, amint ezt többen (Balázs B. is) szóvátették, a csoportos táncok minősége és kivitelezése is tökéletlen lehetett (ez Zöbisch Ottó munkája volt). Az is igaz - és ezt a korabeli kritikusok nem vették kellőképpen figyelembe - hogy a Bartók-muzsika bonyolult ritmikája még egy sokkal felkészültebb balettkart is nehéz feladat elé állitott volna.

Feltehetően zavaróan hatott a többek által is hangsulyozott szinpadi zsufoltság és a problematikus világitás, amely utóbbinál a népmesei "világosság" és a szimbolikus "sötétség" szokatlan hangsulyozása is szerepet játszhatott. (S ez nem zárja ki azt, hogy a balettől egyébként eleve nagyszabásu szcenikai látványosságot vártak.)

Fontosnak tünt fel ezekben az a megjegyzés, hogy a táncmüvészet háttérbe szorult az Operaházban, és nincsenek balettbemutatók. E tény azzal is összefüggget, hogy a balettegyüttest Zöbisch Ottó vezeti, akinek munkájáról és képességeiről legalábbis megoszlanak a vélemények. Végül: az sem érdektelen, hogy Balázs Béla egyáltalán koreografálhatott és rendezhetett, - hogy a királyfi szerepét táncosnő alakitotta, s ezt mégcsak nem is mindenki kifogásolja.

Mindezzel együtt: a társulaton belül is megszületett, ugy látszik, "A fából faragott királyfi" bázisa, a szólisták kitettek magukért, és mindez, összes ellentmondásaival együtt, mégiscsak Balázs Béla "vezérlete alatt" jött létre. S hogy Balázs Béla lelkesedése Bartók és saját müve bemutatásáért milyen hőfokra emelkedett, erről hadd álljanak itt visszaem-

lékező sorai: "Mert inkább hozzálátok és megtanulom a táncmesterséget, semhogy egy hangot elengedjek e muzsikából... három hónap és elfogyott 14 kiló multán... megvivatott a nagy ütközet."

- S e bemutató tükrében egyszerre mutatkozott meg: hol tart a magyar zenemüvészet élvonala és hol a táncmüvészeté; hol és milyen vonatkozásban tartották még magukat a Guerra periódus eredményei; illetve mennyire homályosodtak el, amióta a mester az együttest elhagyta?

Mint a fentiekből már kitetszett: ez időben a balettkar élén Zöbisch Ottó állt, akit az igazgatóság Guerra helyére szerződtetett. Kiválasztásának valószinüleg az a magyarázata, hogy Zöbisch a Dalcroze-féle iskolát (amely a Nizsinszkij-balettekben helyet kapott) megpróbálta összekapcsolni a klasszikus balett rendszerével, s ezzel azt a reményt kelthette, hogy a balettegyüttes müködését az ujabb törekvések irányába tereli. Tiz évnyi tevékenysége során azonban sajnos az derült ki, hogy sem az ujat, sem az alapot jelentő klasszikus hagyományt nem tudta megfelelően ápolni, illetve átadni, mert ehhez képességei és tudása elégtelenek voltak, s igy az együttes valójában magára maradt. (Zöbisch egyébként alig koreografált. Nevéhez 1918-23 között összesen öt mü füződik, közülük is az egyik a Fokin-féle "Rózsa lelke" adaptációja 1919-ben.)

Zöbisch darabjaira, a korabeli kritikák értékelése szerint, nem érdemes sok szót vesztegetni. Ez a tény azonban a magyar balett akkori helyzetének csak egyik fontos oldalát világitja meg; azt, hogy az együttesnek nincs megfelelő koreográfus-balettmester vezetője. Ami az együttest illeti, a belső munka szinvonalának hanyatlása és a sanyaru gazdasági helyzet következtében legjobb erői - akiket Guerra képezett ki és szoktatott az igényes munkához - elszélednek, zömmel külföldre távoznak, fokozva a szinvonal hanyatlását.

Budapest, 1980-81.

Ágnes Gelencsér

BALLET ART IN OPERA HOUSE

Summary

The opening of the Budapest Opera House in 1884 had no immediate and substantial impact upon the development of Hungarian ballet art. F.Campilli had been the leader, choreographer and ballet-master of the company ever since 1847 in the National Theatre and endeavoured to copy the late-romantic policy of the Vienna Opera (until 1887) with the help of a staff of some 75 female dancers and one male solist. He was followed by another three Italian ballet-masters until the turn of the century. L. Mazzantini's activities are worthy of mention chiefly on account of his attempts at creating ballets with Hungarian themes and to music by Hungarian composers (Czardash, Viora, Darius's Treasure) but these works were no final solution to the creation romantic national dance play.

An important change in development was triggered off by the guest performances of the ballet group of the Mariinszky Theatre from Saint Petersburg in Budapest in 1899 and 1901. They led to the engagement of the outstanding Italian ballet-master Nicola Guerra from Vienna and of the excellent sole dancer Ede Brada. Associated with Guerra's name is the first great period of the Opera ballet in Hungary betwen 1902 and 1915 when he consolidated the classical foundations both in choreography and performance and started to train fine dancers.

At the turn of 1912/13, Budapest saw the guest performance of the Diaghilev Company which prompted the stage manager of the Opera House Sándor Hevesi to have ballets staged in the new style to good music (Beethoven: Prometheus, Mozart: Amor's mischievous Tricks to Les petits riens, Schumann: Winter Dream) but the modern ways of expression were rather alien to Guerra, the classicist.

Guerra's departure in 1915 was a definite set back for quite a long time. The 1917 world premiere of Béla Bartók's

ingenious ballet, The Wooden Prince, for instance, was a choreography using pantomime and conventional gestures compiled jointly by the librettist Béla Balázs, by Ottó Zöbisch a ballet-master of poor talent and by the dancer Ede Brada. But the success of the music showed the way towards progress in Hungarian ballet choreography since Bartók's work had been born as a synthesis of recently discovered Hungarian folk music, of European musical heritage and of contemporary achievements in art music.

BALETTMÜVÉSZET AZ OPERAHÁZBAN
(1919-1945)

Körtvélyes Géza

A müvészetek fejlődését az ellenforradalom győzelme sok tekintetben megakasztotta, visszavetette. Az általános megtorpanás, természetesen, az egyes müvészeti ágakban egymástól részben eltérően jelentkezett, s ez egyaránt következett az előzményekből, valamint az uj évtized személyi és tárgyi feltételeiből.

Mint korábban láthattuk, a hazai balettmüvészetben mutatkozó igéretes, ujat célzó vállalkozások is - a tizes évek első felében - részben előkészitetlenek és kiegyenlitetlenek voltak, részben pedig (Guerra távozásával) megtorpantak. Ezek után az első Bartók-balett premierje is bizonyos értelemben "fellazult körülmények" közepette jött létre, és Zöbisch Ottó közel évtizedes (1915-23) vezetői tevékenysége sem biztositotta a kibontakozás lehetőségeit. (1.)

Azt lehet mondani, hogy az Operaházon belüli állapotokban a forradalom s annak leverése lényeges irányváltozással közvetlenül nem járt. Változást, mint már emlitettük, a forradalom utáni első években a legjobb erők távozása jelentett. Ezt a müvészi szinvonal hanyatlása és a sanyaru gazdasági helyzet egyaránt okozta, aminek következtében viszont tovább romlott az előadómüvészi nivó, s javulást a gyenge, gyér számu bemutató és felujitás sem hozhatott.

A még megmaradt vezető szólisták: Keresztes Mariska és Nádasi Ferenc (kihasználatlan) tudása indokolhatta a Fokin-féle Rózsa lelke bemutatását 1919 novemberében. Ez azután

egyfelől kettejük technikai felkészültségét tanusitotta, másfelől az első "orosz balettmü" volt, ami az Operaházban szinre került, méghozzá a korai ujromantikus periódusból.

Ujabb orosz premier ezt közvetlenül nem követte, viszont 1920 juniusában olyan bemutatóra került sor, amely a maga ellentmondásos karakterével jelzi: a modernizálódás igénye él, ámde a megvalósitás akkor nálunk kerülő utra szorul. Az Oberon és Titánia (zene: Mendelssohn - koreográfia: Szentpál Olga) egyetlen előadásáról van szó, amellyel a korabeli modern tánc egyik hazai exponense első izben vitte-vihette szinre az Operaházban elképzelésit, iskolája növendékeivel s a főszerepben Dohnányiné Galafres Elzával. (A müsorban e darab mellett a felujitott Dohnányi pantomim, a Pierette fátyola kapott helyet.) A müvészi átütő erő kevésnek bizonyult, s ebben - feltehetően - a szokatlanság hatása összefonódott az adott koreográfiai és előadói szinvonallal. A bemutató mégis jelzi legalább az ujitás szándékát a Fokin előtti, kiüresedő romantikával szemben, s érzékelteti a modern táncos törekvések általános és hazai erősödését, amely a klasszikus balettet a huszas években még a Gyagilev Együttesben is visszaszoritja.

A Pierette fátyolának felujitása ugyanakkor abba a szériába is tartozik, amivel Zöbisch egyben saját alkotóerői fogyatékosságát kompenzálja: felujitja a már legendássá vált Guerra periódus más darabjait is, igy a Prometheust és a Törpe gránátost, miközben a repertoáron továbbra is megtalálható a Sylvia, Coppélia, az Ámor játékai... A felujitott, sikert arató pantomim kapcsán - kissé előreszaladva az időben - legalább megemliteni érdemes, hogy 1924-ben mintegy a siker "meghosszabbitása" szándékával mutatják be A tükört, Siklós Albert régi iskolát képviselő muzsikájára. Pierrot, Pierette és Harlequin háromszög-drámáját Dalnoky Viktor, a Városi Szinház főrendezője (és [illegible]t alakitója) vitte szinre csak kissé stilizált, jobbára naturalisztikus mozgásanyaggal, a női főszerepben Bajor Gizivel; a megjelenitést tehát itt a pantomim megoldás vállalja magára, a táncos igények fel sem merülnek.

S ha a felemás "modernizálódás" akkor egyben a klasszikus tánctól való elszakadást is jelenti, a hozzá való közeledést viszont a maga nemében kétarcuan reprezentálta az 1921 decemberében bemutatott Mályvácska királykisasszony (s a folytatásának tekinthető Árgyrus királyfi, 1924.), amelynek zenéjét a szinház igazgatója: Mader Rezső komponálta, a koreográfiát pedig Brada Ede készitette. - Ez a darab volt a Horthy-rendszer első nagyszabásu, fényüző kiállitásu balett-premierje, amelyben a látványosság és a ragyogó technikai trükkök domináltak. (Szövegkönyvét a már ismert szcenikai főfelügyelő: Kéméndy Jenő - népmesei motivumok felhasználásával - még 1903-ban, a fantasztikus monstre-balettek idején irta.)

"Magyaros jellegével" ez a produkció a mindegyre elnapolt feladat: a magyar népies tematikáju-karakterü táncjáték kialakitásához és a rendszer nacionalista-álnépies eszményeihez egyidejüleg kapcsolódott. Igaz, az emlitett látványosságteremtés végül is a mesei mondanivalót és a meglehetősen sablonos divertissement táncokat (olasz, japán, hindu, spanyol - illetve tündérek, kincsek, pillangók, kolibrik stb.), köztük a magyaros mütáncokat is háttérbe szoritotta. A zenéről sem hangzik el tul sok jó a napilapokban, s egy helyütt a következő olvasható: "ahol a magyar muzsikát utánozza, ott bántóan unalmas és inkább a karikatura benyomását teszi"). Ezzel együtt: a konvencionális-ellentmondásos megoldás mégiscsak táncos jellegü volt, s ennek relativ értékét a "tánctalanitás" ellenében még méltányolni is lehet. Az a tény pedig, hogy a koreográfiával Brada táncalkotóként is bemutatkozott, azért figyelemre méltó, mert az évtized során ő lett a reprezentáns hazai koreográfus, s egyben a Guerre-korszak (kései) képviselője, továbbá - szándékát tekintve - a nemzeti vállalkozások, sőt az előremutató egyéb kezdeményezések kivitelezője is.

Mindez azonban ugy érvényes, hogy - ami a nemzeti törekvéseket illeti - az évtized folyamán Bartók mindkét müve (a szövegiró Balázs Béla politikai megbélyegzettsége miatt) hiányzik a repertoárból. A korabeli magyar zenét a huszas évek

közepéig Dohnányi, Hubay, Nádor, Poldini, Vince és Zádor képviseli, s közülük magyar témához csupán Poldini nyult a Farsangi lakodalomban. S a változást e téren csak a következő, 1925-1935 közti periódus hozta meg, amely Radnai Miklós operaigazgatói kinevezésével vette kezdetét.

Az 1925-26-os évadban Radnai Miklós a minőség jegyében látott munkához. Ennek áldásos hatása rövid időn belül jelentkezett, s egyaránt érintette a müsorpolitikát, az előadások minőségét és a repertoár szinvonalának alakulását is. Tudatosan, igényesen és határozottan fordult a zenetörténet és a korabeli európai zeneszerzés legjobbjaihoz az opera és a balett müfajában egyaránt. Szemléletesen bizonyitja ezt azon komponisták imponáló névsora, akiknek muzsikája, illetve balett zenéje a "Radnai-korszak" balettpremierjein egymást követően elhangzott: Stravinsky, Csajkovszkij, Couperin, De Falla, Schubert, R. Korszakov, Weiner, Liszt, Glazunov, Kósa, Liszt, Stravinsky, R. Strauss, Liszt, Dohnányi, Bartók, Schumann, Kodály és Delibes.

Nem maradt hatástalan a balettmüvészet relációjában sem, hogy az uj, koncepciózus és energikus igazgató fokozatosan az egész szinház munkáját átfogó olyan müvészi vezetőgárdát gyüjtött össze, amelyből egymást inspiráló alkotói kollektiva fejlődött ki. Nagyszerü munkájuk kontrasztjában a hazai koreográfia szinvonalának elégtelensége éppen ezért még élesebben mutatkozott meg.

Brada Edét balettmesterré ugyanis 1924-ben még az előző igazgató neveztette ki, őt tehát Radnai mintegy "örökölte". Elmondható, hogy Brada balettmesterként hozzá tudott járulni a balettkar fejlődéséhez, az előadómüvészi-technikai szinvonal emeléséhez, s ezt épp a minőségi igények jegyében méltányolni kell. A balettmesteri és koreográfusi munka azonban nálunk akkor még elválaszthatatlanul fonódott össze, s táncterveződként Brada az egyre fokozódó követelményeknek már csak részben felelt meg. Hétesztendős vezetése alatt a balettegyüttes munkájának alakulása ezért egyenetlennek mutatkozik. Az előadómüvészi fejlődés mellett ugyanis a hazai ba-

lettmüvészeti tevékenység - legalábbis Brada müveit illetően - egyelőre inkább zenei és szcenikai téren lépett előre. S hogy a balett az Operaház "beteg embere", ezzel az uj igazgató kezdettől fogva tisztában volt.(2.) Éppen ezért a következő négy évben a Petruska, A háromszögletü kalap és a Seherezádé bemutatásával nemcsak zenei téren lépett a Gyagilev-vezette Orosz Balett utjára, hanem különböző meghivásokkal igyekezett - hacsak egy-egy produkció erejéig is - biztositani a megfelelő koreográfiai interpretációt.

S ugy látszik, időben felismerte azt is, hogy a nagyobb és gyorsabb előadóművészi továbbfejlődéshez felkészültebb táncosképző - gyakorlatvezető balettmesterre van szükség. Ezért már 1926 őszén megpróbálta a balettmesteri teendők ellátására az 1921-ben külföldre távozott Nádasi Ferencet hazahivni, ámde egyelőre sikertelenül.(3.)

A külföldi balettmester meghivását azonban részint megelőzte, részint elő is készitette két olyan jelentős táncesemény, amely mintegy ujból mérlegre tette a hazai balettmüvészet egészét. 1927 tavaszán vendégszerepelt ugyanis első izben nálunk Anna Pavlova balettegyüttese, ugyanez év őszén pedig - tizennégy évvel első magyarországi fellépése után - ujból ellátogatott hozzánk az immár legendás hirü Gyagilev Együttes.

A két vendégjáték valóban két egymástól lényegesen eltérő mércét kinált, mivel müsoraikban az orosz, majd az abból kibontakozó általános balettreform különböző fázisai és irányai mutatkoztak meg. A hazai közönségtől (akkor) nem lehetett reálisan elvárni, hogy mindkét - sőt, mint majd látjuk: három - stilusréteget, tendenciát annak tekintse ami, s eszerint is értékelje azokat. Ahogy az szinte mindenütt lenni szokott: arra reagáltak legjobban és a legnagyobb elismeréssel, amire akkor az adott fejlettségi fok alapján nálunk, az előrelépés tekintetében leginkább szükség volt.

A Pavlova Együttes (tulajdonképp 1911-es megalakulása óta) mintegy exponált őrzőjévé lett a Fokin-féle ujromantikus periódus, illetve a századvégi orosz klasszicizmus egy-

máshoz leginkább közel eső eredményeinek. Ez természetszerüleg következett Pavlova müvészi személyiségéből, legsajátabb karakteréből, s abból a tényből is, hogy harminchat tagu társulata leginkább páratlan egyéni müvészete rezonátoraként szerepelt. Tegyük mindjárt hozzá: szerte a világban sikere volt ennek a fajta müvészetnek ott, ahol már az egymástól eltérő Gyagilev-i vivmányok kezdtek felszivódni a helyi fejlődésbe, izlésvilágba - ezért a romantika és a megőrzött klasszicizmus ismét vonzóvá lett.

Az együttes és müsora: a Chopiniana, a Glazunov zenére készült, későromantikus Amarilla és a koncertszámok - az először látott csucsprodukció, A hattyu halála kivételével - viszonylag mérsékelt sikert arattak. Az "orosz balett" fogalma ugyanis nálunk - tévesen - a korábban már látott Gyagilev Együttes (1912-es) munkásságával azonosult. Jól visszaadják ezt Kern Aurél sorai a Magyarország cimü lapban: "Azok, akik ma először állottak az orosz balettel szemben, nem találták meg benne azt a szenzációs ujszerüségét, melyet felcsigázott várakozásuk igért."

Amikor azután fél esztencő mulva sor került a Gyagilev-vezette Orosz Balett vendégjátékára, a közönségreagálás bizonyos fokig ugyancsak eltérő volt a különböző stilusrétegek szerint, de a tartózkodás ezuttal a müsor felével kapcsolatban az ellenkező irányba mutatott. A fél programot kitevő három alkotás ugyanis a társulat "jelenidejü" avantgarde törekvéseit képviselte, az együttes azon korszakát, amelyben a már-már szélsőséges kisérletezés a legmesszebbre ment el, ahonnét maga a társulat is már a következő esztendőben "visszafordult", de legalábbis visszahuzódott.

Érthető ezért, hogy - amint a Pesti Napló november 30-i száma irta - "a finom előkelő,kulturált közönség némi csalódásfélét érzett, meglepően hüvös magatartást tanusitott...". A müsorban domináló extrém cselekmény, az esetleg annak tetsző muzsika (Auric, C. Lambert és Sauguet zenéje), a szürrealisztikus és konstruktivista szcenika és nem utolsósorban a tánc folyamatosságát háttérbe szoritó (sport és akrobati-

kus elemekkel, szoborszerü beállitásokkal tüzdelt) mozdulati megoldás itthon csak egy szükebb, Operaházon kivüli közönségréteg rokonszenvével találkozhatott. - A fogadtatás csak akkor melegedett fel, amikor az első Gyagilev-müsorból való Polovec táncok (Fokin müve), valamint a szellemében-hangvételében azt folytató, ámde humorral is átszőtt, népi ihletésü karaktertáncjáték, Massine: Háromszögletü kalapja került sorra. Tehát a folklórra támaszkodó, táncban gazdag és tartózkodóbban modern müvek arattak igazán sikert, legfőképpen pedig a sodró erejü, magas felkészültségü előadói produkció. Vagyis mindaz, amiben az "oroszok" messze a magyar balett- és mozdulatmüvészek előtt jártak, s ami koreográfiailag-zeneileg is összecsendült a váltig aktuális hazai igénnyel, a nemzeti ihletésü müvészet iránti (kielégitetlen) vonzalommal. A magyar közönség tehát választott a Pavlova és a Gyagilev Együttes között, az utóbbiból pedig a korai Fokin és Massine stilust választotta, - s ez sok mindent érthetővé tesz, sőt meg is határoz hosszu időre, a magyar balettmüvészet egész további fejlődése szempontjából.

A következő évadban (1928 decemberében) ugyanis a vendégjátékon látott s nagy sikert aratott Háromszögletü kalap budapesti premierjére került sor, a lengyel származásu Albert Gaubier, a Gyagilev Együttes volt karaktertáncosának betanitásában (aki ez idő tájt partnernőjével varieté szinpadokon spanyol táncosként müködött). A Gyagilev-repertoár középső periódusából származó darabot Gaubier - valószinüleg a helyi igényeknek és lehetőségeknek, illetve saját spanyolországi tapasztalatainak megfelelően - kissé átalakitotta, a táncokat a cselekmény rovására felerősitette. Ezzel tulajdonképp első izben vett át az Operaház olyan realisztikus, népi ihletésü modern táncjátékot, amelyben - a Fokini-koncepció szerint - a zene, a tánc és a szcenika komplex drámai kifejezésre szövetkezett egymással.

A sikerben ezért arányosan részesedett a zene és a koreográfia, Failoni szuggesztiv karmesteri munkája és Oláh Gusztáv diszlet- és jelmezterve, s nem utolsósorban a szólisták,

valamint a megpezsdült balettkar produkciója. Az együttesnek akkor már jó erők álltak rendelkezésére: Szalay Karola, Vécsey Elvira, Vera Ilona, Bordy Bella, Misley Anna, valamint Kőszegi Ferenc, Brada Rezső és Andor Tibor, de most ők is szinte szárnyat kaptak. "A táncjátékot Gaubier tanitotta be és rendezte. Táncosaink többet tanultak tőle néhány hét alatt mint idejövetelét megelőzően évek során át. Nem lenne szabad elengedni őt" - irta Fodor Gyula az Esti Kurirban.

De volt ennek a bemutatónak még egy szenzációja, s ennek jelentőségét nehéz tulbecsülni. Gaubier ugyanis a Kormányzó szerepével (a balettkarból) a 18 esztendős Harangozó Gyulát bizta meg, aki nagyszerüen bevált. A kritikák elsősorban jellemábrázoló készségét és humorát emelik ki és nagy jövőt jósolnak a fiatal müvésznek - akit az igazgató ezután szólótáncosként szerződtet.

S hogy ennek a szerencsés "találkozásnak" a majdani koreográfus müvészi orientációjában is mekkora jelentősége volt, erről hadd idézzük Harangozó Gyula közel 30 évvel ezutáni megnyilatkozását: "...nem volt szándékom balett-táncosi pályára lépni, mivel a látott balettek modoros naivságukkal, pantomimjaikkal, szokványos pas de deux-ikkel, variációikkal, nem tettek rám mélyebb hatást. A háromszögletü kalap bemutatásával gyökeresen megváltozott a véleményem. Boldog örömmel és meglepetéssel láttam, hogy a balett müfajában ilyen is létezik... Logikus dramaturgia, valódi emberek, táncos pantomim stb. Ez jegyzett el a táncmüvészettel és öntudatlanul a Fokin, Massine, Balanchine-vonallal. A háromszögletü kalap bemutatójával lépett a haladás utjára a magyar balett és pótolta az elmaradást." (Táncmüvészet, 1955. szeptember)

Nem szabadna a vendégkoreográfust elengedni, irta az egyik kritikus, azonban Harangozó visszaemlékezése szerint a darab premierjén lezajlott kisebb "szakmai" botrány miatt Gaubier szerződését az igazgató felbontotta. Nem lehetett mást tenni, mint további erőfeszitéseket külföldi mesterek megszerzésére, illetve tovább próbálkozni a hazai erőkkel. (Az utóbbit demonstrálta - még néhány héttel A háromszögletü

kalap premierje előtt - A muzsa csókja című produkció, amelyet a Schubert centenárium alkalmából, Dohnányi hangszerelésében, a nagytekintélyű magyar komponista mozdulatművész feleségének Galafres Elzának szövegével és koreográfiájával vittek szinre - nem nagy sikerrel.)

Külföldről a választás Rudolf Köllingre esett, a Berlini Operaház első szólistájára, aki a közép-európai modern tánc vezéralakjainak: Lábánnak és Mary Wigmannak volt a növendéke, s egy nyilatkozata szerint a Gyagilev-i repertoárból a huszas évek modern törekvéseivel szimpatizált. Ennek megfelelően a "szabad technikán" alapuló koreográfiai megformálást kultiválta. - A Seherezade ugyan kellő közönségsikert aratott, de a korabeli kritika szerint - Rékai András szövegiró és rendező, illetve Oláh Gusztáv diszlettervei nyomán - az összhatás a látványosság felé tolódott el, a darab kissé szétesett és a zenéhez sem illett eléggé.

Viszont a művészi vezetőgárda a premier nyomán ismét gyarapodott: dirigensként e művel mutatkozott be nagy sikerrel Ferencsik János s a balett cimszereplőjének: Szalay Karolának is ez volt az első nagy főszerepe. A művészi erő és alkotóenergia tehát szemlátomást felhalmozódott, csak épp a koncentráló és inspiráló vezető személyiség hiányzott még mindig, hogy a balettben mindezt tartósan hozza lendületbe és a szükséges irányokba igazitsa.

Az összetett feladatot a korszak és a hazai helyzet pedig ismét feladta, s az a század harmadik évtizedének végén reálisan igy hangzott: a modern, elsősorban a Gyagilev-repertoár itthon esedékes, dramatikus, félkarakter-jellegü részének meghonositása és az előadóművész képzés, illetve továbbképzés ezzel összefüggő ujbóli megerősitése. A klasszikus-romantikus repertoárréteg átültetése gyakorlatilag - az előzményekből adódóan, illetve a tradició szinte teljes hiánya folytán - nálunk még nem volt időszerü, illetve a hangsuly a személyi feltételek alapján is az előbbiekre tevődött.

Ezen belül a magyar zenemüvészet fejlődéséből, annak élenjáró vivmányaiból adódóan a nemzeti táncjáték-repertoár

kiépitése akkor már Bartók és Kodály korszerüsége jegyében prolongálódott. Megoldásának különböző - koreográfiai és részben zenei-müsorpolitikai - feltételei azonban jórészt még mindig hiányoztak, ezért ezt a feladatot nem lehet az előbbiekkel azonos mértékben hangsulyozni. A megvalósitás realitása fokozatosan, a harmincas évtized <u>második</u> felére következett be.

A jelzett esedékes feladatok egyfelől, majd a konkrét megvalósitás másfelől arról tanuskodnak, hogy a modern balettmüvészet utja az uj évtizedben minden előzőnél közelebb került az általánosan jellemző, konstruktiv törekvésekhez, különösen a nemzeti karakterü balettmüvészet programjában. A nemzeti karakter értelmezése azonban nemcsak történelmileg változó, hanem azonos időben is eltérhez egymástól, variánsokat mutat. Az 1930-as évek Angliájában például az angol szerzők: komponisták, koreográfusok és szcenikusok bevonását és táncosok, illetve társulat kinevelését, együttes müködését jelenti - szinte függetlenül a témák, a zenei és táncos formanyelv, stilus karakterétől, s a "nemzeti program" összekapcsolódik a klasszikus-romantikus örökség meghonositásával. - Ugyanakkor az USA-ban már jobban, egyre fokozottabban jelenti a nemzeti témát és kifejezésmódot, problémátlanul beleértve a különböző Gyagilev-i vivmányokat, a "fehér" és a néger folklórt, a társasági táncokat, a musichallok zenei és táncos eredményeit és hangsulyozottan a saját modern táncáramlatokat. - A Szovjetunióban viszont (az avantgarde-dal való gyökeres szakitás után) a nemzeti balett, a foklórisztikus zenei és táncöröksége, sőt az orosz irodalom előtérbe kerülését lehet megfigyelni, s ennek a multszázadi orosz balett-tradicióval történő ötvözését. (Amihez egyfelől Fokin, illetve Sztanyiszlavszkij elvei, másfelől a megszülető szinpadi néptáncmüvészet társulnak majd.)

Nálunk a korszerüséggel összefonódó nemzeti karakter kimunkálásának lehetőségeit és módját ugyancsak a helyi feltételek határozták meg. Olyan tényezők mint a nemzeti jellegü zenemüvészet maradi és progressziv rétegeződése - a nemzeti-

népi témák továbbra is részben nacionalista, részben népies, romantikus értelmezése - a klasszikus balettkultura viszonylagos elmaradottsága és a modern balettvivmányok szelekciója, a hazai modern tánc (azaz mozdulatmüvészet) relativ fejletlensége s e két szinpadi táncágazat kölcsönös elzárkózása, - a valódi néptáncok feltáratlansága s a népies mütánc-hagyomány dekadenciája - végül, de nem utolsósorban a megfelelő magyar koreográfus, balettmester és jól felkészült balettkar hiánya.

Mint látjuk majd, a harmincas évtized nemcsak az "itt és most" történelmileg esedékes feladatát oldotta meg, hanem kialakitotta a budapesti balettegyüttes sajátos arculatát, egyidejüleg megteremtette a magyar nemzeti balettmüvészetet és megalapozta az egész további, napjainkig tartó fejlődés ujját is. E történeti munka elvégzése - az eredmények jellege szerint - két lényegében részarányos etapra oszlik, s az elsőben Jan Cieplinski tevékenysége dominál.

A lengyel Cieplinski klasszikus képzettségét jónevü mesterektől (köztük Cecchettitől) kapta, s táncos, majd koreográfusi pályafutása a Varsói Operaháznál kezdődött el, de rövidesen széleskörü nemzetközi tevékenységbe torkollott. 1921-ben Pavlova együttesének tagja (akkor a társulat 12 férfitáncosa közül 11 lengyel volt), 1925-27 között a Gyagilev Együttesben táncol, s közvetlen ezután (1927-31 között) az erősen modern táncos befolyás alatt álló Svéd Királyi Balett koreográfusa és igazgatója. Onnét érkezik (épp 30 évesen) Budapestre, ahol is több évre koreográfus-balettmester lesz. A hozzáfüzött remények akkor igen nagyok voltak, mert nemcsak a jelzett feladatok elvégzését, hanem az azt fékező, illetve akadályozó mozzanatok leküzdését is elvárták tőle - méghozzá gyorsan, megosztva a tennivalókat részint másokkal, hazai szakemberekkel is. Müveit ezután mintegy két évtizedig játszották, de zömük már a 40-es évek végén lekerült a repertoárról, ezért is látszik indokoltnak, hogy viszonylag hosszabban számoljunk be róluk.

Az Operaház egész munkájában a hangsuly ez idő tájt a

hazai zeneszerzők müveinek bemutatására esett. Jól érzékeltetik ezt a számok is: 1930-40 között a balettpremierek és felujitások (viszonylag magas) száma 33, közülük 22 magyar komponista szerzeménye, 13 pedig nemzeti témáju táncmü. Az uj szellemü hazai komponisták sorából Weiner, Kósa, Bartók (kétszer), Kodály és Lajtha neve emelkedik ki. Az a harc viszont, amely az ujra törekvő magyar zene elismertetéséért, a multhoz kötődő hazai irány ellenében folyt és felerősödött, korántsem ment könnyen. S ugy látszik, a balett eközben épp nemzeti jellegü táncjáték-törekvéseivel a konzervativ erők támogatója lehetett. (Szerepet játszott ebben az is, hogy Bartók mindössze két táncjátékot alkotott, Kodály egyet sem, s ez nemcsak követőikre hatott, de ugyanakkor harmonizált a század müzenei érdeklődésének általános alakulásával is.)

És Cieplinski dolga itt vált különösen nehézzé. A külföldi koreográfus nem lehetett az uj magyar zenéhez illő és igényelt, néptáncra épitő mozdulatkincs birtokában. A korabeli szinházi felfogás és táncismeretek szerint legfeljebb a szegényesen modoros és sablonossá lett magyaros mütáncokig juthatott el, s ez eleve korlátok közé szoritotta, meg is határozta munkássága eziránvu eredményeit. Ugyanakkor érthető módon, magával hozta és érvényesitette is azt a modern stilust, ami helyett az igazgatóság előzőleg a Gyagilev-repertoárból A háromszögletü kalapot választotta.

Jól érzékeltetik ezt az ellentmondásos szituációt az első kritikák egymástól is eltérő megállapitásai. - Tóth Aladár rokonszenvező bizalommal köszönti Cieplinski személyét és első munkáját: a Csongor és Tündét. (Pesti Napló, 1930. november 9.)"Az est hőse ezuttal a vendégszereplő Cieplinski... aki meglepően szép koreográfiát szerzett... Táncai, tablói számüzték operaházi szinpadunkról a megszokott és elkopott sablonokat; Cieplinski minden gondolatában van fantázia, de szolid tudás és kiforrott stilusérzék is, melyet határozott muzikalitás támogat. Ha svéd vendégünk további szereplései során is hasonló müvészi produkciókkal ajándékoz meg bennünket, akkor elmondhatjuk, hogy megtaláltuk benne azt a rég ó-

hajtott mestert, aki fellenditheti az utóbbi időben lejtőre jutott balettkulturánkat."

Ybl Ervin szerint(Budapesti Hirlap, 1930. november 9.): "Cieplinski egészen modern koreográfiát szerzett, s megállapithatjuk, hogy elképzelése, munkája igen eredeti és müvészi. Nem vehetjük tőle zokon, hogy nem találta magát bele a magyar népmese hangulatába, hiszen ennek modern táncos kifejezése még amugy is várat magára. Ezen kivül a 20 éves zene és Cieplinski legujabb mozdulatnyelve között is vannak stilusbeli eltérések, de ez nem hiba... Sok a mesterkéltség bennük (a mozdulatokban - K.G.), de tagadhatatlanul érdekesek, sőt sokszor meglepően kifejezőek is. Emellett a zenei szólamok illusztrálása, a témák szerkezeti felépitése is megnyilvánul a mozdulatokban, az együttesek táncaiban." - A Magyarország 1930. november 9-i számában ez áll: "Alig maradt meg benne valami Vörösmartyból...", s a Népszavában (Jemnitz Sándor): "Jan Cieplinski vendégszereplése egyelőre nem hatott kielégitőnek, a zene jellegével ily közönnyel szembeszállni nem szabad. Akkor már inkább zene nélkül lejtett táncot kérünk...".

Hálás dolog lenne hasonló részletességgel idézni a további bemutatók birálataiból, erre azonban nincsen mód. Ehelyett jelezzük csak az egymást követő premierek reflexióinak lényegét, amelyek gyakran polárisan térnek el egymástól.

Az Évszakokról: ötlettelen, fantáziátlan, unalmas - illetve szines és mozgalmas, csak kissé mozaikszerüen széteső. (Fontos itt megjegyezni, hogy az Évszakok bemutatásával Cieplinski olyan szimfonikus jellegü balettet vitt szinre, ami müfaját tekintve a balettmüvészet fejlődésében ekkor vált esedékessé. Általa a balettmüvészet nálunk - minden előzmény nélkül - a legujabb nemzetközi törekvések egyik születő válfajához próbált kapcsolódni. Ez az "előkészitetlenség" és koraiság is hozzájárulhatott az értetlen fogadtatáshoz.)

Coppélia felujitás: az ujszerüség összeütközött a zenei stilussal - illetve hosszu ideje a legsikerültebb produkció. Babatündér felujitás: részben jó, részben logikátlan, - dicséretére vált a koreográfusnak, illetve a zenéhez kellőképp

nem alkalmazkodik. - Árva Józsi három csodája (második magyar tárgyu müve, modern magyar komponista, Kósa György muzsikájára): "teljesen idegenül és teljesen elhibázottan állitja be szereplőit" - illetve "az Operaház előadásának szinvonala a Cári Balett hajdani előadásainak szinvonalánál is mozgalmasabb." - Ybl Ervin azt irja: "Cieplinski Jan koreográfiája a modern orkesztikai iskola (azaz Dienes Valéria rendszere - K.G.) eredményeit használja fel. Mozdulatokban érthetővé teszi a darab szövegének minden egyes részletét;" - Tóth Aladár: "a mesét felosztották... a különféle müformák között; a drámai mozgalmasságot a 'pantomim', az illusztrativ mozzanatokat a 'látványos balett' hatáskörébe utalták."

S itt azért álljunk meg egy pillanatra, mert két esztendővel e mü premierje előtt (de a Csongor és Tünde után) a Liszt muzsikára készitett Pesti karnevál bemutatójakor (Brada Ede koreográfiája) a nemzeti táncjáték problémájáról Tóth Aladár a következőket irta: "...nem lenne-e magasabbrendü müvészet az eredeti magyar táncok bemutatása minden felhigitó, sablonos balettcselekmény nélkül?... Egyelőre nemcsak az a zseniális koreográfus hiányzik, aki a néptáncot eredeti szellemének megőrzése mellett át tudná plántálni az Opera szinpadra, hanem hiányosak még magukról a magyar népi táncokról alkotott fogalmaink is." A nagytekintélyü kritikus tehát pontosan megjelöli: a korszerü nemzeti táncjáték megalkotásának az lenne a feltétele, hogy - Bartók és Kodály zenei vállalkozásához hasonlóan - gyüjtsék össze a magyar néptáncokat.

Elssler Fanny: gondosan, ötletesen kitervelt koreográfia - illetve sablonos, érdektelen, kevéssé gyönyörködtető. Jemnitz Sándor pedig igy vélekedik: "egyszer végre kiméletlenül meg kell mondanunk, hogy az általa(Cieplinskiről van szó - K.G.) favorizált vad hajszának és ideges rángatódzásnak se régi baletthez, se modern táncmüvészethez köze nincsen."

S ekkor következett az a mü, amiben egyszerre négy tendencia is találkozott s a nemzeti táncjáték ellentmondásos helyzetét egyidejüleg tükrözte: a divatos zenei törekvés s a divatos nép felé fordulás, - a fogyatékos, népies mütáncok-

ra kárhoztatott koreográfusi attitüd és a néptáncgyüjtés szükségességének felismerése. A Liszt-rapszódiákra készült Magyar ábrándokról van szó (1933. december 6.); különösen szembetünő itt az a "kettős tükröződés", amely egyfelől a látott mü képét idézi meg, másfelől a kritikusok saját divergáló szemléletét demonstrálja.

A hivatalos, nacionalista Nemzeti Ujság szerint: "Cieplinski balettmester... mintha önmagát multa volna felül a mozgalmas és főleg magyaros táncjelenetek beállitásában." - A Magyarság ezt irja: problematikus a koreográfia, de "Itt sem lehetünk tulságosan szigoruak, mert a tőzsgyökeres magyar jelleg a magasabb táncmüvészetben ma még éppen ugy hamu alatt parázslik, mint ahogyan a muzsikában ott lappangott." - A Népszavában Jemnitz Sándor méltányolja Oláh Gusztáv valódi, Koszta Józsefet megidéző stilustörekvését a diszletfestésben, majd igy ir: "A három kép táncos oldalával kevésbé értettünk egyet, mozdulatanyaguk még egészen szokványos-banális volt és épp abból a felületes nemzetieskedésből indult ki, amelyből ifju Oláh Gusztáv menekülni igyekszik." - Mások a népszinmü talmi szellemét emlegetik, s hogy "nagy varietékben különb magyar táncprodukciókat láthatni..." de a mértékadó ismét ugy véljük, Tóth Aladár lehetett: "... más volt, amit hallottunk és más volt, amit láttunk. A zenekarban magyaros Liszt-kompozíciókból összeállitott potpourik szóltak... A szinpadon magyar parasztkosztümökben ballerinák és ballerinók Márkus Lászlónak népi tárgyu pantomimjeleneteit lejtették. Liszt egyvelegesitett szalon- és koncert-terem romantikáját és Márkus "balettesitett" parasztrealizmusát azután Oláh Gusztáv rendezőnek és Cieplinski balettmesternek kellett egynevezőre hozni."

Füzzük mindehhez hozzá, hogy a három egymástól független tánckép szüreti mulatságot, lakodalmast és vásárt mutat be, s mig az első kettő "valószerü", a harmadik mesei jellegü. - A középső kép szerint gazdag legényhez kényszeritik a nagygazda lányát, mire szerelmese, a szegény legény főbe lövi magát. Ez a jelenet matyó környezetben zajlik, tehát az egyik legszin-

pompásabb népviselet "hazájában". - Cieplinski volt táncosaitól és Tóth Aladár egyik kritikájából tudjuk, hogy a balettmester ezuttal a helyszinen találkozott a tényleges magyar néptánccal. Mezőkövesden volt ugyanis "gyüjteni", nyilvánvalóan Márkus László és Oláh Gusztáv tanácsára, s annak a közös élménynek a nyomán, amit 1931-től az évente, Szentistvánkor Budapesten megrendezett Gyöngyösbokréta találkozók jelenthettek számukra. (Feltehető, hogy a mezőkövesdi bokrétás csoport segithette Cieplinski munkáját.) Igaz, a koreográfia csak közelitett egy keveset a néptáncokhoz, hiszen a valódi ismeretet a legjobb stilusérzék sem pótolhatja, s a szinpadi megoldás törzsanyaga a magyaros mütánc maradt. A produkció szinpompás kiállitása és a jeles szereplők mindenesetre sikert arattak. Hadd emlitsük meg, hogy ez idő tájt a szinház magántáncosnői Szalay Karola, Vécsey Elvira és Bordy Bella, - Vera Ilona cimzetes magántáncosnő, a magántáncosok pedig Brada Rezső, Harangozó Gyula és Kőszegi Ferenc. A kartáncos nők közül Hidas Hedvig és Ottrubay Melinda, kartáncosként Csányi László, Sallay Zoltán és Zsedényi Károly nevét olvashatjuk.

Cieplinski folyamatos balettmesteri szerződésének utolsó, 1934-es premierje a <u>József legendája</u> valójában az első olyan mü, amelyet eredetileg (husz évvel azelőtt Fokin koreográfiájával) a Gyagilev Együttes mutatott be. Ez egyben az első olyan balettje Cieplinskinek, amelynek muzsikáját XX. századi külföldi zeneszerző, a Magyarországon is közkedvelt Richard Strauss komponálta. - A reflexiókban immár "hagyományosan" keveredik az elismerés és az elmarasztalás. Mindezeknél fontosabb azonban amiről Tóth Aladár ir: "Cieplinski végre... olyan feladathoz jutott, amelyben kifejthette teljes tudását. Ő rendezte az egész előadást kiváló stilusérzékkel gazdag invencióval; festőiség és drámaiság, érzéki pompa és spirituális szimbolika, gyönyörü harmóniában egymást támogatva és fokozva bontakozott ki szinpadán. Koreográfiája gazdag fantáziával meritett a Strauss-muzsikából és mindig a muzsika szelleméből. Cieplinski pénteken aratta nálunk legnagyobb diadalát." - És Jemnitz? Szerinte a mü Cieplinski hibáinak

tárházát adja, "együttesét széditő dühöngő roham szállta meg", - csak "ahol feszes csoportritmus köti - mint a bokszoló vagy a máglyarakó jelenetében - ott sikerült, sőt erős megoldások jutnak a nyugtalan és nyugtalanitó balettmester eszébe."

Nehéz utólag megállapitani, hogy a negyedik évad végén Cieplinski pontosan miért válik meg a szinháztól, de joggal tételezhető fel, hogy ebben a munkájával kapcsolatos, visszavissza térő elégedetlenség is szerepet játszott. Mindenesetre tény, hogy 1934 őszén a Varsói Operaházhoz szerződött, ahol megkisérelte a tradicionális táncágazatokat az uj táncformákkal kiegészíteni, s ennek érdekében például egy neves lengyel modern táncost bizott meg balettmesteri munkával, egy hires music-hall sztárt pedig primabalerinának szerződtetett. 1935-37 között a Buenos Aires Theatre Colonban dolgozott és emellett tanitott be még 3 balettet Budapesten, köztük Bartók Fából faragott királyfijának uj változatát.

Radnai Miklós korai halála váratlanul vetett véget eredményes igazgatásának; müködésének utolsó esztendeje azonban - a balett müsorpolitikája szempontjából - méltó "zárásnak" bizonyult s a körülmények megváltozása (nem kis mértékben Bartók növekvő világhire) folytán végre mód nyilott az oly sokszor sürgetett felujitásra is.

A fából faragott királyfi koreográfiáját tehát - vendégként - Cieplinski készitette el, s a szcenika, Oláh Gusztáv és Fülöp Zoltán terve teljes összhangban volt a koreográfiai koncepcióval. A munkatársi visszaemlékezések és a kritikák szerint a produkció átütő sikert aratott, s ez nem kis mértékben a "tettnek", de főként Bartók muzsikájának volt köszönhető. Egyes irások szerint Bartók elfogadta müve szinpadi megjelenitését, ámde ez nem mond ellent annak, hogy a koreográfiát sok kifogás érte. E kifogások lényegét Lányi Viktor birálata szinte összegezi (Pesti Hirlap, 1935. január 31.), amely szerint Cieplinski "alapvető tévedésre ragadtatta magát, amikor az egész játékot a bábszerü groteszkségre hangolva, mintegy közömbösitette a mü csattanóját, a fából faragott

királyfi szerepét". Kétségtelen: a korabeli fényképek és szinpadképek a szögletes-groteszk karaktert mutatják, amelyek egyszerre expresszionista és futurista elemeikkel, stilussal az irreálist és mechanikust hangsulyozzák, háttérbe szoritva a szecessziós, a mesei és a nemzeti elemeket is. - Ugyancsak akad kritika, amely fenntartás nélkül ismeri el a szinpadi megjelenités alapfelfogását. Tóth Aladár például felvázolja, hogy egyik jó megoldásként a zene (és a szöveg) nyomán a szinpadon a magyar mesevilág - a bartóki értelmezéssel és "méretezéssel" - jelenhetne meg akkor, ha ehhez azonosan fejlett szinpadi tánckultura társulna. Mivel azonban szerinte ilyen még nincs, "Cieplinski ezért azt a második megoldást választotta, amely éles határt huz a zenekar és a szinpad közé, a zenét nem élethüen, életnagyságban, hanem a bábjátékszerü szinpad kicsinyitő tükrének stilizált artisztikumában tükrözi, - a zene nagy költői álmát pedig rábizza a hallgató képzeletére. Ezt a stilizált szinpadot Cieplinski rendkivül izlésesen szabta hozzá a Bartók-stilus 'formai karakteréhez' és minden mozdulatot szinte óramüszerü pontossággal egyeztetett össze a zene melodikus-ritmikus rugóival. Csupa invenció, csupa fantázia ez a gazdagságában és egységességében egyaránt elsőrendü koreográfia. Igaz: technikai kivitelből rengeteget követel a táncmüvésztől. De Szalay Karola, Bordy Bella, Harangozó Gyula és Csányi László valósággal önmagukat multák felül ezen az estén. Szalay (királykisasszony) és Harangozó (fabáb) nagy táncához hasonló bravuros táncprodukciót évek hosszu sora óta nem láttunk operaszinpadunkon." Pesti Napló, 1935. január 31. (4.)

Tegyük hozzá: valószinüleg az előző mozdulatmüvészeti bemutatókkal is perlekedve irta viszont Tóth Dénes dr. (Függetlenség, január 31.): "Nem vette igénybe a divatos mozdulatmüvészet olcsó, dilettáns eszközeit, minden izében tánc, mégpedig a legmagasabb rendü tánc ez, amit megalkotott. A tánc klasszikus alapelemeit épitette, fejlesztette tovább és tette a modern lélek hajlékony kifejezőjévé."

1936 februárjában azután Cieplinskire bizzák, hogy rö-

viddel Radnai Miklós halála után felujitsa az Infánsnő születésnapját, s produkcióját szinte egyértelmü siker koronázza. Még Jemnitz Sándor is elismeri munkáját, mondván "koreográfiája lényegesen jobb minden eddig látott teljesitményénél, mert végre a leegyszerüsödés utján mutatja be a szellemes és nagyot akaró ... balettmestert."

Végezetül a kapcsolat hosszabb szünetelése előtti utolsó balettje, Debussy Játékdoboza is kedvező fogadtatásra talál, mivel itt a főszereplő babák szögletes, mechanikus, groteszk karaktere, az egész darab bábjátékszerüsége eredendően közel esett Cieplinski modern-kifejező stilusához, formanyelvéhez.

Cieplinski neve ezután több mint hét esztendeig nem található a hazai koreográfusok között, s amikor az 1943-44-es évadban ismét több bemutatóra kérik fel, már más előzmények után s ugyancsak más körülmények közepette dolgozik. A teljesitmény alapján, amely lényegesen már nem motiválja az eddig kialakult összképet, csupán két mozzanatot szükséges produkcióiból kiemelni. Egyik az, hogy két "magyar" zenéjü és tárgyu balettje: a Debreceni história (zene: Laurisin Miklós) és a Dorottya (Tóth Dénes) hangvételében és stilusában azt a könnyed, népies-magyaros "vonalat" hivatott folytatni, ami a szinház immár tradicionális törekvése, ámde a harangozói néptánc-inspiráció nélkül. - A másik mozzanat: az elmarasztalt, cselekménytelen Kis éji zene (Mozart) és Császárkeringő (J. Strauss) mellett a müsorzáró Ravel Boleró szinrevitele sikeres, jólszerkesztett, hatásos és stilusos, előadásában is. (Emlékezzünk vissza: a spanyol karaktertáncot már Gaubier is eredményesen tanitotta be nálunk.) Ez a produkció ismét Cieplinski tehetségét igazolta s az Operaház szinpadán - rövid szünettel - három évtizedet ért meg, az ötvenes évek második felétől méltán és egyedül képviselte szerzője munkásságát. A koreográfus 1944. márciusában felujitotta a József legendáját is.

Befejezésül meg kell emliteni, hogy jónéhány szakmailag sikeres, nagy balett-jelenetet alkotott operák felujitásához, illetve bemutatójához; ezek közül a Faust, az Aida, a Carmen

és a Sába királynője táncait emelték ki, azonos erényeikért, mint amelyek legjobb balettjeit is jellemezték.

S ha mindezek után megkiséreljük jellemezni és értékelni 1945 előtti szerepét és munkásságát, azt állapithatjuk meg, hogy Cieplinski tehetséges koreográfus, felkészült és gyakorlott szakember volt, akinek személyében végre rangos müvész került a balettegyüttes élére. Stilusérzéke, szinházi kulturája elsőrendü; mozdulatalkotó fantáziáját, képi-plasztikai invencióját, müveinek ritmusgazdagságát és ellenpontozó szerkesztését - legsikerültebb alkotásai kapcsán - a magyar kritika egy része rendre elismeri. Mint eleve táncban gondolkodó müvész ugyanakkor a tánc öntörvényü szabályainak "független", a kapcsolódó zenétől is elszakadó (vagy azzal szembeni) érvényesitésével szinte állandóan irritálja azokat a zenekritikusokat, akik a müfaji tradició nyomán s a táncmüvészet hazai fejlődési fokából következően ezt a koreográfusi attitüdöt nem is akarják elfogadni. Reagálásuk nemcsak megérthető, de gyakran indokolt is, mivel Cieplinski budapesti alkotótevékenységében mindvégig megmutatkozik, hogy döntően a Gyagilev Együttes erősen, részint szélsőségesen kisérletező periódusa (leginkább Bronislava Nijinska munkássága) hatott rá, amely zenéjében és a zene táncszinpadi értelmezésével is igen távol esett mindattól, ami az Operaházban szinre került, vagy akarták hogy szinre kerüljön. Formanyelve ezzel összhangban a balettől eltérő esztétikáju modern tánc expressziv, szögletes és törtvonalu, "diszharmonikus" világához közelitett, gyakorlatilag akkor is, amikor a legkülönbözöbb korokból származó, nagyon eltérő stilusu muzsikák balettszinpadi transzpoziciója hárult rá.

Ez utóbbiak miatt egész működését többen is "problematikusnak" minősitették, habár ez a problematikusság a lényeget tekintve inkább abból a <u>fáziskülönbségből</u> adódott, ami Cieplinski koreográfiai stilusa, illetve a Budapesten rá váró különféle feladatok között mutatkozott meg. Azt lehet ezért mondani, hogy - eltekintve most az alkotói tehetség méreteitől - Magyarországon akkor valójában nem egy (irányát tekintve)

Nijinska, hanem egy Massine utján járó koreográfusra lett volna szükség. Olyan táncalkotóra tehát, aki a dramatikus nemzeti szinezetü karakter táncjáték müfajában járatos, s ezt ülteti át a magyar operaszinpadra, folytatva A háromszögletü kalappal megkezdett müsorépitési koncepciót és stilust.

Ezzel együtt (s ennek ellenére) egész koreográfusi-balettmesteri müködése végül is nagyban előre lenditette a balettegyüttes fejlődését, hatására mind a továbbiakban érvényesülő koreográfiai szemléletbe, mind az alkotói-szakmai gyakorlatba felszivódott. És magyar balett-történeti tény, hogy első izben és folyamatosan Cieplinski közvetitette hozzánk a legkorszerübb balett-törekvések bizonyos eredményeit, aminek mindenképpen hatalmas jelentősége volt.

Ezért lehet Cieplinski budapesti koreográfiai müködését egyidejüleg progresszivnek és ellentmondásosnak is minősiteni. Ami viszont az effektiv balettmesteri tevékenységet illeti, etéren a mérleg egyértelmüen pozitiv. Segitségével olyan magasképzettségü - főleg női - szólistagárda fejlődött ki, illetve tovább, amely az igényes, s a korábbi stilustól eltérő feladatokat is fejlett technikával tudta megoldani. Ugyanakkor a balettegyüttes összlétszáma még alacsony: az 1934-35-ös évadban a magántáncosok és kartáncosok száma együttesen 33 fő, s ebből a férfiak száma 6. És van még 7 tánckari (leány) növendék is, az együttes létszáma terén tehát a továbbfejlődést reálisan majd csak a következő periódustól lehetett elvárni.

- . - . - . -

Amikor Cieplinski tevékenységének tárgyalása előtt szó esett a hazai feladatokról és felsoroltuk a megvalósitást befolyásoló helyi feltételeket, néhány fontos mozzanatról tudatosan nem számoltunk be. Most azonban szükséges lesz röviden ezeket is számba venni, mert jelenlétük és hatásuk nemcsak megelőzte, hanem mintegy párhuzamosan végig kisérte, "kiegészitette" Cieplinski tevékenységét, sőt azon tulmenően végighuzódott a 30-as évtizeden, és meglassudva egészen a felsza-

badulásig tartott.

S ha ebből a szempontból tekintjük végig az 1920-1940 közötti esztendőket, az események tükrében két uralkodó tendencia, illetve vonulat rajzolódik ki. Mindkettőben a zeneszerzők magyarok, a koreográfusok is tulnyomórészt azok, és a két törekvést leginkább ez a "nemzetiség" köti össze egymással. Ami önálló karakterükre vonatkozik: az egyik vonulatban a magyar témáju, általában népies mütánc megoldásu balettek sorakoznak, a másikban a nem magyar tárgyu és balett helyett mozdulatmüvészeti, illetve pantomim jellegü müvek; s a két csoport között csak helyenként van átfedés, illetve találkozás. Ami pedig a szándékot és a korabeli szemléletet illeti: általában az utóbbiak minősültek modernnek, az előbbiek nemzetinek, tehát a két kategória egysége helyett azok elkülönülése volt megfigyelhető. Jellegzetesnek mondható az is, hogy a "modern" müvek száma a 20-as években a "nemzetieké" a 30-as években volt viszonylag magasabb, s ez a tény (a maga provinciális-letranszponált módján) távolról harmonizál az általános balettmüvészeti fejlődés alakulásának jellegével is.

Ha közelebbről vesszük szemügyre ezt a két vonulatot, és összekötjük a muló esztendők táncseményeivel azokat, a következő figyelemreméltó mozzanatok tünnek még elő: a./ a modern sorozatba zenéje és szinpadi müfaja szerint 15 mü sorolható, közöttük 5 izben Dohnányi Pierette fátyolának felujitása szerepel. Emellett a Szent fáklya is Dohnányi zenékre készült, s ide számoljuk az 1931-es meghiusult Csodálatos mandarint, valamint a bemutatott Lysistratét (zene: Lajtha) is; b./ ugyancsak 15 mü sorakozik a nemzeti kategóriába (ide számitva a Szent fáklyát és az Örök temetést, modern megoldással). A komponisták között Liszt neve négyszer szerepel, s két izben (felujitással) Bartók, egy-egy müvel Kodály, Weiner, Kósa és Kenessey (közülük csak az utóbbi kettő komponált ekkor és felkérésre muzsikát). - Az uj magyar zene képviselői tehát alig találhatók a nemzetinek szánt (és mondott) bemutatók szerzői között, viszont (ismét a Szent fáklyával együtt) hétszer is sor került nem balett céljára irt koncertzene

táncszinpadi adaptálására (több izben Liszt magyar rapszódiái, továbbá Dohnányi Ruralia Hungarica és Szimfonikus pereek, Kodály Marosszéki táncok, illetve Galántai táncok, Hubay összeállitás a Csárdajelenetből), amit az igényes zenekritika koncepcióként egyértelmüen elutasitott azért is, mivel e vállalkozásokra az uj magyar zenemüvek megrendelése helyett került sor; c./ már az 1910-es évek óta egyre erősödő hagyományszámba ment, hogy operaházi főrendezők, rendezők részint (fölérendelten) együttmüködnek a balettmesterrel a táncmüvek szinrevitelében, s a bemutatóknál elsősorban vagy kizárólag csak a rendező nevét tüntették fel (sőt hosszabb ideig a koreográfust is rendezőnek titulálták). Részint pedig a rendezők maguk állitják szinre a modern kategóriába sorolt pantomimokat, mint például Hevesi Sándor, Dalnoky Viktor, Márkus László, Szemere Árpád, Oláh Gusztáv. Ez nyilvánvaló következménye lehetett annak, hogy az adott balettmester tudása kevés volt (vagy annak minősitették), illetve hogy a szinpadon nem balettjellegü táncot óhajtottak látni, mert azt konvencionálisnak tartották. Ebből fakadt a pantomim-bemutatók és felujitások magas száma, és igy került sor például arra is, hogy 1931-ben Márkus László naturalista grandguignolként próbálta szinre vinni A csodálatos mandarint is, ámde ezt Bartók is ellenezte, a "fensőbbség" pedig egyenesen betiltotta; d./ miközben 1928-tól sikerült megfelelő külföldi balettmestereket rövidebb majd hosszabb időre megkapni, előzőleg ill. velük együtt foglalkoztatták a "meghonosodott" Zöbisch, majd Brada Ede után a hazai táncos erőket. Egy előadást ért meg Nizsinszky Kyra balettje, Liszt Mefiszto-keringőjére. Korábban, mint láttuk, egy izben Szentpál Olgát, később - főleg Cieplinski távozása után - háromszor is Dohnányiné Galafres Elzát (A muzsa csókja 1928. Pierette fátyola 1932. A szent fáklya 1934), majd négyszer Brada Rezsőt (Az önző óriás 1936, Pierette fátyola 1936, Lysistrate 1937, A tükör 1937) bizták meg pantomim, illetve mozdulatmüvészeti koreográfiák készitésével, s egyszer Turnay Alizt ugyancsak mozdulatmüvész megoldással (Örök temetés 1934). Anélkül, hogy a tényleges

müvészi eredményt most minősitenénk (egyértelmü elismerést a sajtóban csak Galafres Szent fáklya koreográfiája aratott), mindebből az világlik ki, hogy ekkortájt itthon magyar balett-koreográfus "nincs", illetve ez a fajta "modern" megoldás kellő támogatást kapott; - e./ még Cieplinski müködése idején külföldről hivták meg először 1933-ban a Petruska betanitására a magyar Milloss Aurélt, majd a Cieplinski távozását követő évadban ismét foglalkoztatják (1935-ben a Schumann Karnevált, illetve Kodály két szimfonikus táncára készült Kuruc mesét viszi szinre, mindkettőt erőltetett koncepció, illetve szöveg miatt marasztalták el). Noha Milloss ezután 1936-38 között Budapesten tevékenykedik, különböző okok folytán a Nemzeti Szinház balettmestere lesz, s az Operaház akkor ujabb feladatra nem kéri fel. - Cieplinski elszerződése után pedig a Sylvia 1935 évi felujitására Jan Trojanowski lengyel balettmestert kérik fel (aki számos balettet vitt szinre Berlinben és Drezdában), de ennek az együttmüködésnek semmilyen folytatása nem lett, mivel munkáját általában konvencionálisnak minősitették; - f./ az előbbi három pontot összegezve: a Cieplinski távozása utáni két évadban a vezetés tehát 6 különböző koreográfussal is próbálkozott, balett- és mozdulatmüvésszel, magyarral és külföldivel, s eközben mindkét szezonban Cieplinski alkalmi meghivására is sor került. Vagyis eléggé változatos keresés-kisérletezés volt, amelyben mind a modern, mind a nemzeti tendencia (ezen belül régi és uj magyar zene) megfigyelhető.

Ezek voltak az átmenet évadjai, amikor a balettegyüttes élén Cieplinskinek utóda még nincs. Emellett uj operaházi igazgató, Márkus László lép Radnai örökébe, s miközben ez bizonyos fokig személyi átrendeződéssel jár együtt, a balettel kapcsolatos koncepció egyértelmü és változatlan marad. A Magyar balettek (5.) cimü album bevezetőjében ugyanis Márkus ezt irja: "Minden ősi müvészet egységes, tiszta, logikus és anyagszerü. A népi tánc ilyen s ilyen az orosz balett stilusa. És ilyen stilust keres a magyar balett is, mely az oroszok utmutatása szerint indult el."

E koncepció megvalósitása érdekében az "uj rezsim" egyik legfontosabb lépése kétségtelenül az volt, hogy 1936 őszén Harangozó Gyulát önálló balett: a Csárdajelenet bemutatásával bizta meg. Az önálló jelzőt az indokolja, hogy ha nem is az Operaház keretében, de Oláh Gusztáv 1935 nyarán már felkérte Harangozót a Szegedi Szabadtéri Játékokon szinre kerülő Ember tragédiája táncbetéteinek elkészitésére. Ennek sikere, valamint egyéni-alkalmi fellépéseihez összeállitott táncai alapozhatták meg ezt a fontos megbizatást, amely azután, mint emlitettük már, kellő irányban és módon folytatta Cieplinski kezdeményezéseit és hosszu időre meghatározta a magyar balett fejlődésének utját, karakterét.

Bocsássuk előre: Harangozó már gyermekkorában kapcsolatba került a néptánccal (méghozzá az orosz néptánccal, amit első világháborus hadifoglyoktól sajátitott el), - sőt ennek a zseniális autodidakta müvésznek ez volt az első "iskolája". Mint visszaemlékezéseiben irta: diákkorában először kedvtelésből kezdett statisztálni az Operaházban - akkor ismerkedett meg "a szakmával" - s azután ott figyeltek fel ösztönös (jellemző erejü, improvizativ és parodisztikus) karaktertánc tehetségére is. Igy lett 1926-ban a szinház tagja, s először 1927-ben, a Diótörő trepakjában tünt fel, majd egy év mulva A háromszögletü kalapban "ugrott ki", ami után szólótáncos lett. Ebben a minőségben kapta meg azután - többek között - a Csongor és Tünde Mirigy és a Bécsi urfi szerepét a Pesti Karneválban (mindkettőt 1930-ban), - a készülő Csodálatos mandarin cimszerepét (1931.), majd Coppélius szerepét (1932.) a Magyar ábrándok részeg csőszét (1933.), A fából faragott királyfi cimszerepét (1935.) és a Törpét az Infánsnő születésnapjában (1936.), melyeket egyfelől mind nagy sikerrel, eredeti-egyéni módon formált meg, - másfelől: amelyek tovább csiszolták született szinészi és táncos tehetségét, gyarapitották stiláris-technikai felkészültségét, valamint a tánchoz, főként a koreográfiához szükséges zenei-szinházi-képzőművészeti ismereteit, tapasztalatait.

Ilyen előzmények után került sor a Csárdajelenet megal-

kotására, amelyben egyidejüleg több jellegzetes, egymástól eltérő karakterü mozzanat találkozása tünik szembe. 1./ Lányi Viktor szövege nem sokban különbözik a korabeli, valójában idejétmult népies-népszinmüves játékok szövegétől, azok szemléletétől, - 2./ Hubay Jenő zenéje is az uj magyar zene előtti magyaros hangvétel és stilus reprezentánsa, - 3./ Harangozó ebben a nemzeti-népies táncjátékban - mintegy az előbbiekkel együtt és azok ellenében - találékonyan oldja meg a "magyar néptánc", pontosabban: magyar néptánc elemek szinpadra alkalmazását; a néptáncot a népies-nemzeti mütáncokkal összekapcsoló koreográfiája a drámai ábrázolást sikeresen szolgálja, s müvében a tánc és a pantomim szerves egységet alkot, - 4./ A fiatal koreográfus egyfelől korábbi néptáncgyüjtéseit hasznositja, másfelől érvényesiti az "orosz balett" koreográfiai elveit és gyakorlatát. Ebben a balettben tehát végre összetalálkozik (ha nem is problémátlanul) a tényleges nemzeti és modern törekvés. Érvényesül a Gyöngyösbokréta és az Orosz Balett kétoldalu inspirációja, - s az utóbbiból épp az a dramatikus ábrázolási mód honosodik meg, amely a Fokin, de főként a Massine-alkotta karakterbalettekben megszületett. A hazai izléssel és fejlettségi fokkal összhangban akkor nálunk ez volt az esedékes, ezt tudták táncosaink is legjobban tolmácsolni.

A korabeli kritika egyhangu, lelkes elismeréssel fogadja a bemutatót, de a legfontosabbat talán ismét Tóth Aladár mondja ki. A Csárdajelenet: "...kétségkivül uj korszakot nyit a magyar szinpadi táncmüvészet életében... Operaházunk az utóbbi időben többször kisérletezett a magyar balettkultura kifejlesztésével. Nem volt könnyü ez a kisérletezés, hiszen a magyar szinpadi tánc multjában a valódi kultura kialakulásának három legfontosabb tényezője hiányzott. Hiányzott a magyar szinpadi táncmuzsika. Hiányzott a magyar tánc ősi, népi anyaga. Hiányzott végül az a zseniális koreográfus egyéniség, aki a tánc ősi, népi anyagából a szinpadi tánc müvészi formáit megteremthette volna". "A Csárdajelenet szinpadának két hőse van. Az egyik a magyar nép, amely a 'Gyöngyös-

bokréta' táncaiban megismertette az operai balettünkkel az eredeti magyar tánckultura ősanyagát. A másik Harangozó Gyula. Ebben a kiváló fiatal táncművészben végre megtaláltuk a magyar szinpadi tánckulturának harmadik hiányzó tényezőjét: a népi anyagból meriteni tudó, kiváló, egyéni koreográfus tehetséget." (Pesti Napló, 1936. XII. 8.)

Egy másik kritikus fontos tennivalóra: az ismeret- és tapasztalatbővitő külföldi tanulmányutakra hivja fel a figyelmeg. Valóban: a helyi tradició és a kortárs eredmények együttesétől kellett és lehetett várni Harangozó és a magyar balett továbblépését a megkezdett uton.

Számszerüleg a most következő hat évad során Harangozó 14 balettet vitt szinre. Ebből a magyar komponisták müveinek száma 10, a nemzeti karakterü táncjátékoké 6 (kettő ismét Liszt-összeállitás), kimondottan népi ihletésü közöttük azonban mindössze egy. Önmagában véve ez a tény is magyarázhatja, hogy a néptánchagyományban kivánatos további elmélyedésre az effektiv munkából adódóan ekkor nem volt szükség, s ennek a magyar nemzeti táncmüvészet fejlődése terén ezután "következményei" lettek. (A balettegyüttes tagjain kivüli más táncmüvészek kisérelték meg, hogy a magyar néptánc alapján korszerü magyar táncmüvészetet fejlesszenek ki.)

Felerősödött viszont a modern koreográfiai inspiráció, amit egyfelől Harangozó 1937-től meginduló nyugat-európai tanulmányutjai, másfelől a sorrakerülő darabok tettek lehetővé, illetve szükségessé (öt külföldi zeneszerző, valamint Bartók két balett-bemutatója). A hangsulyeltolódást egyébként az is indokolta, hogy az autodidakta magyar koreográfusnak szinpadi munkájához természetesen korszerü és egyetemes érvényü "fegyverzetre" kellett szert tennie, és ezt csakis az emlitett studiumok segithették elő. Mindenesetre tény, hogy az ismételt londoni utak, majd Harangozó párizsi, berlini és milánói megbizatásai látószögét jelentékenyen kitágitották és feltehetően egyes hazai bemutatók kezdeményezésére is ösztönözték.

S most visszatérve a Csárdajelenet idejére: még ugyanez évad végén került sor a népmese nyomán irt, Kenessey Jenő ze-

néjére készült Csizmás Jankó premierjére, az ifju mester koreográfiai munkája azonban (jórészt a szövegkönyv hibájából) ezuttal kevésbé sikerült: az elismerést inkább a szereplők teljesitménye aratta. - A következő szezon más eseményekre irányitja a figyelmet: ekkor kerül ugyanis sor három - magyar zenéhez kapcsolódó - pantomim produkcióra, Brada Rezső betanitásában. E bemutatók után ez a müfaj szinte kiszorul a repertoárból, illetve 1942-ig Harangozó Gyula tervez minden táncjátékot, méghozzá közvetlen rendezői-főrendezői segédlet nélkül, s ez kétségtelenül a koreográfiai szemlélet, illetve a balettmesteri munka megerősödéséről tanuskodik.

Igaz, a Harangozót koreográfiai tevékenységre ösztönző Oláh Gusztáv szerepe a szinház életében, különösen balettművészeti tevékenységében továbbra is jelentős, szinte mindenirányu. Főként szcenikai munkája iveli át az 1930-40-es évtizedet, de tevékenysége - rendezés, dramaturgia, uj szövegkönyvek, vagy "csak " közvetlen kollegiális segitségnyujtás formájában - végigkiséri az ujabb magyar balett fejlődését, igy Harangozó munkásságát is (amiből viszont olykor konfliktusok keletkezhettek). Bizonyosnak látszik azonban,hogy a müsorpolitikai tervezésben Oláhnak döntő szerepe lehetett, ezért inspirativ hatása (közvetve vagy közvetlenül) Harangozó termékeny "egyeduralma" idején is erőteljesen érvényesült.

A következő 1937-38 - 1941-42 közti évadokban Harangozóra zeneileg, müfajilag és stilárisan is változatos feladatok hárultak, s ő szinte töretlen lendülettel oldotta meg azokat. Vessünk ezért egy pillantást erre a sorozatra, amelynek folyamán szinte észrevétlenül épült ki a magyar balettrepertoár (széles értelemben vett) nemzeti alaprétege. A Pesti Karnevál (Liszt 1938) felujitását még az előző fél évtized vitatott nemzeti törekvése folytatásának tekintjük, Harangozó azonban Brada Ede koreográfiáját "leporolja" s a pantomim részeket is táncositja. - Az Igor herceg premierje (Borodin 1938) a koreográfust a mindenhol elterjedt Fokin-vivmányokkal kapcsolja össze, s Harangozó az eredetivel vetekedő szines, erőteljes, jólszerkesztett, s a zenei romantika stilusához illő

"keleti" táncsorozatot készitett; a helyi adottságok nyomán megnövelte a táncosnők szerepét, amivel az összhatást még változatosabbá tette.

A Francia saláta (Milhaud 1938) a commedia dell' arte hangvételével rokon, modern "énekelt táncjáték" (előbb Massine, majd Serge Lifar mutatta be), amelynek cselekményében és táncaiban is á humor és a játékosság, a groteszk és bábszerü formálás uralkodik. Jemnitz Sándor szerint: "Hosszu idő óta ez volt Budapesten a minden szempontból teljesen összehangolt, egységes, stilusos és ötletes, első igazán sikerült táncjáték." - Ugyanez év őszén Harangozó, azt mondhatni, "idegen közegbe" került, amikor a Szent István halálának 900. évfordulóját és ezzel összefüggésben az Eucharistikus Kongresszust ünneplő esztendőben Ádám Jenő tulméretezett, sikerületlen zenés misztériumához: a Mária Veronikához kellett modern mulatóhelyi táncokat alkotnia, de "tragikus tangóját" és foxtrottparódiáját igy is elismeréssel emlitik meg. - Az évad folyamán azután még három, merőben más karakterü táncmüvet készit: a reformkori komikus "szerelmi-lovagi" bonyodalmat (magyaros legény, patricius leány, gazdag német kérő) szines, hangulatos koreográfiával feldolgozó Pozsonyi majálist (zene: Rajter Lajos), - Jacobi Viktor Sybilljének (divertissement-jellegü) Táncegyvelegét s végül a legjelentősebbet: a Rómeó és Juliát, amely Csajkovszkij (kibővitett) nyitány-fantáziájára készült, s valójában e zenemü áttételével reflektált a Shakespeare-dráma lényegére.

Harangozó ez utóbbi müve több szempontból is méltán emelkedik ki korai munkásságából, és hosszu ideig, 1962-ig folyamatosan maradt a szinház repertoárján. - Már az előző müvekben is méltatták Harangozó ötletgazdagságát, stilusérzékét és jó szerkesztőkészségét; itt azután kibontakozik jeleneteket és képeket gyorsan, szinte filmszerüen váltó frappáns szerkesztésmódja, a néhány vonással megrajzolt találó jellemzés, a realisztikus és a romantikus egysége, a valóságos és a jelképes ábrázolás, a tánc és a pantomim ötvözete. Formanyelvileg ujdonság a tisztán klasszikus megoldásu szerelmi lira,

amit a koreográfia a kort és az ellenséges társadalmat ábrázoló, stilusosan és tömören felhasznált történelmi társastáncokkal ellenpontoz. Ez volt egyben az első (majd hosszu időn át a Nilusi legenda mellett a másik) tánctragédiája s ennyiben müfaji téren is különleges helyet foglal el a bontakozó életmüben.

Fél esztendő multán, 1939 őszén Harangozó ujabb, minden előzőnél igényesebb, zenei szempontból pedig nehezebb feladat megoldására vállalkozott: uj koreográfiát készitett A fából faragott királyfihoz. A verzió osztatlan sikert arat; sok kritikus veti össze az előző megoldással, hogy azután Harangozó balettjét minősitse jobbnak. Hadd idézzük ezuttal Oláh Gusztáv idevonatkozó sorait: "Ugy emlékszem, Bartók szerette ezt a megoldást. Harangozó koreográfiájában remek volt minden, ami a játékosság és a groteszkség területén mozgott. Sok eredeti ötlettel gazdagitotta az előadást, a cimszerepben utolérhetetlen alakitást nyujtott..." (Bartók és a szinház, Uj Zenei Szemle, 1955. szeptember), - Harangozó Gyula pedig visszaemlékezéseiben arról számol be, hogy munka közben szorosan együttmüködött Bartókkal: "...kijártam hozzá mindig, amikor egy-egy részlettel kész voltam... bizonyos huzásokra is rá tudtam beszélni...például az erdők táncát meghuztuk..." "Én ugy gondoltam: ha már ez fából faragott, akkor a bábut faragni is kéne. Találtam erre egy megfelelő zenei részt és erre kezdtem a faragást." S Bartók ezt a megoldást olyannyira elfogadta, hogy az adott részeket "a muňka zenéjének" mondotta. S a nagysikerü premier után igy szólt "Köszönöm szépen - igy kerek, ahogy most van." (Táncmüvészeti Értesitő, 1971. 1.)

A sikeres Bartók-mesejáték után ismét egy komorabb szinezetü táncdráma, a már emlitett Nilusi legenda következett (zene: Takács Jenő, 1940. május), igencsak más fajsulyu, egzotikus szinezetü muzsikára. Valójában a Fokin-féle Kleopátra cimü balett egy változatát kellett szinre vinnie, amelyben a divatos ókori egyiptomi mozgás-stilus modernizálása (a kritikák szerint) jól sikerült. Változatos csoportképek-

kel és táncba olvadó kifejező pantomimmal valósitotta meg mindezt, miközben szokatlanul fütött erotikáját többen is szóvá teszik, de müvészi ereje folytán el is fogadják. Igaz, a csipős nyelvü Jemnitz Sándor joggal szóhette ezek után kritikájába: "Te szegény Bartók Béla, akinek Csodálatos mandarinja nyers erotikája miatt nem kerülhet előadásra. Miért nem zenésitetted meg ezt a perceken belül egyik férfi öléből a másikba tántorgó hisztérikát? Bezzeg most nem lenne gondod az előadhatóság problémáira..." Valóban: a helyzet ebben a kérdésben enyhén szólva különös volt, hiszen tiz esztendővel az előző, elvetélt, de be is tiltott kisérlet után 1941. február 6-ra ismét kitüzik a (mint majd látjuk) "megszeliditett" Csodálatos mandarin főpróbáját, ámde a premiert hatósági szóval ismét megakadályozzák.

Könnyü belátni, hogy a tiltó szó s a balettegyüttes munkájába való egyéb beavatkozások lassan kedvét szegték Harangozónak. A töretlen alkotólendületből, ugy látszik, ekkor még egy bemutatóra futotta: Casella A korsó cimü komédiáját néhány hónap mulva friss, szellemes és mulatságos koreográfiával vitte szinre. A következő évadban azonban mintha megtorpanna: a Mozart-jubileum alkalmából felujitott Les petits riens balettváltozatánál (A póruljárt kérő cimmel) hangzanak el kifogások először, miszerint Harangozó ebben a világban idegenül mozog, mozdulatanyaga nem eléggé stilusos, eltér a zenétől, a cselekmény töredezett...

Jellemzőnek tekinthetjük, hogy ugyanakkor, 1942 januárjában Cieplinski Magyar ábrándokját, márciusban pedig a Szent fáklyát (Galafres - Brada Rezső) ujitják fel: vagyis - 1937 óta először - Harangozó mellett más koreográfus munkái is szinpadra kerülnek, amelyekben a Harangozó előtti magyaros karakter kisért fel. S ami ezzel kiegészült, következő müvében Harangozónak ismét egy Liszt-összeállitást (Szerelmi álmok) kell realizálnia, amelyben tulcsordulnak az érzelmek, a szöveg nyomán (az álom logikája szerint) fellazul a cselekmény. Mindez ugyancsak távol áll Harangozó világától, nem csoda tehát, hogy ezuttal sem tudja saját szinvonalát nyujta-

ni. Ezt követően, még ebben az évadban Milloss-premierre kerül sor, ami után Harangozó lemond vezető balettmesteri posztjáról, koreográfiát sem vállal, s a balettegyüttes "igazgató" tisztjét 1942-ben Oláh Gusztáv veszi át, aminek viszont további következményei lesznek.

Mielőbb azonban ezekre térnénk rá, időszerűnek látszik, hogy summázzuk a "harangozói tett" legfontosabb jellegzetességeit, összetevőit. Az eltelt 6 évadban ugyanis ugy bontakozott ki egy kiemelkedő koreográfus-személyiség alkotói arculata, hogy munkássága nyomán a továbbfejlődés szinte minden főiránya kirajzolódott.

És hozzáfűzhetjük: a krónikás végre a személyes élmény és emlék nyomán adhat számot a táncos-koreográfus Harangozó munkásságának erről a periódusáról is, mivel az értékeivel tovább élt a hatvanas évtizedig és teljes intenzitással őrizte meg minden fontos mozzanatát. Eszerint: a táncot előadó, szerepet formáló és táncművet teremtő Harangozó Gyuláról ezidáig egyértelműen kiderült, hogy olyan zseniális táncművész, akinél az éles szemű megfigyelés és az egészséges humorérzék, a karikirozás és a jellemábrázolás ösztönös készsége találkozik az eleve táncban, mozdulatokban való "gondolkodással", a sziporkázó ötletekkel, az életközeli és életigenlő alkotói mentalitással. Táncát átszövi a színészi játék,a muzikalitás, a differenciált ritmikai karakter, a dinamika és a temperamentum, a különböző stilusok biztos felismerése és megvalósitása. Mindez meghatározó erővel jelentkezik az előadóművész és a koreográfus Harangozó munkájában, és ez a kettő elválaszthatatlanul fonódik össze egymással.

Már a Csárdajelenetben szembetünt a játékos-dramatikus hangvétel, a gördülékeny cselekménybonyolitás, a szerkesztés hibátlan arányossága. A tánc itt és további müveiben nemcsak a pantomimmal olvad össze, hanem a cselekménnyel, a zenével és a szcenikai eszközökkel is. A történés tömör, világos, jól áttekinthető. Formanyelvében a széles értelemben vett karaktertánc és a mindennapi élet jellegzetes gesztusvilága uralkodik, amihez a klasszikus matéria csupán alapul szolgál,

ámde szükség szerint szervesen beépül a koreográfia eszköztárába. Mindez együttvéve létrehozza a balettszinpadi kifejezésmód egy sajátos, egyszerre általános érvényü és nemzeti ötvözetét.

S ebben az alig több mint fél évtizedben Harangozó gazdagon ontotta egyfelvonásos kis remekeit, szinre került 14 táncmüvében egész munkásságának minden fontos jellegzetessége kirajzolódott. Müfajában a cselekményesség, stilusában a karaktertánc jelleg, zenei téren a kortárs magyar, illetve európai, valamint a mult század második felének orosz muzsikája iránti vonzódás.

A Csárdajelenet Lócsiszár figurájával pedig megszületett az első összetéveszthetetlen Harangozó-hős, melyet a fiatal mester sajátos tehetsége szerint önmaga számára alkotott, s amelynek a további darabokban számos rokona bukkan fel: például Csizmás Jankó, a Fából faragott királyi, A pórul járt kérő, stb. Ezekben mind fellelhető az ironikus-szatirikus felhang, a nevettetéssel birálatot mondó, de egyben az emberi esendőség iránt elnézést is tanusitó attitüd, amely Harangozó müvészetének egyik legjellegzetesebb Chaplinnel rokonitó előadói vonása.

És ha most - akárcsak Cieplinski esetében - mindezt az Orosz Balett forradalmi vivmányaihoz viszonyitjuk, azt mondhatjuk el: Harangozó pontosan annak realisztikus eredményeire rezonált. Ugy talált rájuk, hogy azok szemlélete és módszere müvészi egyéniségének már eleve megfelelt; ugyanakkor ismeretük nélkül Harangozó sem pontosan igy alkotott volna.

Itthon, majd főleg Londonban nemcsak Fokin müvészetével találkozott, hanem Leonid Massine korábbi és "jelenkori" müveivel, törekvéseivel is. Saját közlése szerint különösen Massine korai alkotásai ragadták meg, azok közvetlen életszerüsége, humora és ötletessége, könnyed és látványos jellege, karakterizáló, táncágazatokat elegyitő, "mimelt tánc"-stilusa. Mindaztehát, ami Massine alkotói tehetségének alaprétegeit jellemezte. Ebbe viszont felszivódott a moszkvai Nagyszinház jellegzetesen dramatikus-ábrázoló hagyománya,

közvetlenül a Massine-t is tanitó Alekszandr Gorszkij személyes stilusa; és erre - különös tekintettel a felszabadulás utáni fejlődésre - már most érdemes felhivni a figyelmet. És füzzük hozzá: Massine harmincas évekbeli filozófikus és szimfonikus jellegü törekvései (tehát a balettmüvészet egyetemes továbbfejlődésének egyéb fontos áramlatai) Harangozót nem érintették meg, általa sem befolyásolták a balett hazai alakulását. Ezek és más korszerü irányzatok akkor - valójában nemcsak akkor, hanem az 1960-as évekig - nálunk nem vertek gyökeret, s mindez azután, más feltételek közepette mint a magyar balett "törleszteni való adóssága" jelentkezett...

Nem esett még róla szó, pedig jelentőségét nem lehet eléggé hangsulyozni: ahhoz, hogy Harangozó rövid idő alatt ilyen nagyszerü eredményeket érhessen el, nemcsak a szinházi vezetés segitségére volt szükség. Munkájához ennél közvetlenebb, "szakmaibb" támogatást is kapott, méghozzá két relációban is. Egyfelől müvei effektiv technikai megvalósitásában müködött közre a pedagógus-balettmester Nádasi Ferenc (6.) másfelől abban, hogy Nádasi 1937 őszétől átvette az Operaházban a képzés- továbbképzés feltétlenül szükséges munkáját, felfejlesztette az együttes klasszikus bázisát, és főként nagytudásu szólistákat nevelt a balettelőadások számára.

Erre az igen komoly, összetett feladatra Nádasi teljesen felkészült és kiemelkedően alkalmas volt. Klasszikus alapképzettségét gyermekkorában kapta, tiz évesen már szinpadra lépett, tizenhat éves fejjel egy hazai utazó balettegyüttes tagja lett. Ezután Oroszországban szerepel és Péterváron (megszakitásokkal) közel 3 éven át tanul Enrico Cecchettinél, a Gyagilev Együttes sztárjainak mesterénél. 1913-tól a budapesti Operaház szólistája és Guerra mester tanitványa, 1921-ben külföldre távozik és 16 éven át járja Európa szinpadait. (Feleségével és partnernőjével például 8 év alatt 22 országban léptek fel.) Eközben nagynevü orosz balettpedagógusoktól vesz órákat, megismerkedik metódusaikkal, hogy azután müvészegyéniségén és táncos tapasztalatain átszürve fokozatosan alakitsa ki saját módszereit.

Amikor átvette az operaházi balettegyüttes pedagógiai irányitását, elsősorban az olasz klasszikus balett eredményeit alkalmazta, - figyelembe véve a hazai temperamentumot és testalkatot, ahogy azt előtte Cecchetti tette az orosz táncosok képzésénél. Az Operaház mellett saját magániskolájában is képezte-továbbképezte mind a jelentkező növendékeket, mind a szinház táncosait. Igy joggal mondható el, hogy valójában Harangozó Gyula és Nádasi Ferenc együtt, alkotó jellegü kölcsönhatásban alakitotta ki a társulat dramatikus koreográfiai és demikarakter előadómüvészi arculatát, annak legjellegzetesebb vonásait.

Ez a kettős hatás részint továbbcsiszolta, részint egyenesen ebbe az irányba igazitotta a már befutott és még csak pályájuk kezdetén álló magántáncosokat, és sokféle feladat megoldására tette egyre alkalmasabbá őket. A társulat élén ekkor Szalay Karola, Bordy Bella (a 30-as évek végéig Vécsey Elvira, Vera Ilona és Hidas Hedvig), Ottrubay Melinda, Pintér Margit, Patócs Kató, Bartos Irén, Kálmán Etelka, illetve Harangozó Gyula, Kőszegi Ferenc, Sallay Zoltán, Csányi László, Zsedényi Károly, Tatár György, Vashegyi Ernő, Tóth László, Suba Gyula és Gál Andor állott; ezzel a szólistagárdával a stiluskör esedékes gazdagitása is reális lehetőséggé vált.

Igaz, a 40-es évek elején sorrakerülő bemutatók e téren mégcsak a biztató kezdetről tanuskodtak. Mégis, mintegy megelőlegezték a jövőt, illetve a szóban forgó esztendők különböző külföldi produkcióival mutatnak bizonyos rokonságot.

S noha közvetlenül - időrendben - az utolsó Harangozó müveket nem ez a balett követte, ejtsünk szót most Nádasi első nagyobb bemutatójáról, a Sylvia felujitásáról. (1942. december). A produkció fogadtatása érdekesen tükrözi vissza mind a tradicióval, mind a balett müfajával kapcsolatos korabeli, korántsem egységes kritikai szemléletet, maga a mü pedig az aktuális koreográfiai törekvésekre világit rá. Több kritika ugyanis a történés felől közeliti meg Nádasi munkáját, amihez alapot ad viszont, hogy a háromfelvonásos müvet az akkori terjedelem-igénynek megfelelően (Oláh Gusztáv se-

gitségével) egyfelvonásra tömöritette. Ez uton a tradicionális-elavult cselekmény és a mimika részaránya is csökkent, és mint Jemnitz Sándor irja: "tulsulyra jut az abszolut tánc és a drámával szemben győz a balett". (7.)A koreográfiát ugyanakkor Nádasi - legalábbis az előzőnél - bonyolultabbá és akrobatikusabbá tette, vagyis élni óhajtott a táncosok technikai továbbfejlődésével és egyben a tradició aktualitását is hangsulyozni kivánta.

A "balett győzelmét" tulajdonképp az előző junius 5-i Milloss bemutató folytatásának is tekinthetjük. Milloss Aurélt, a római Opera balettigazgatóját ekkor már mint külföldön elismert koreográfust hivták meg betanitó munkára és ő a Prometheus teremtményei cimü balettjében a klasszikus (pontosabban: neoklasszikus) balett zenei költészetével aratott Budapesten egyértelmü sikert. (Nem érdektelen adalék, miszerint Milloss 1942 márciusában Milánóban még ugy nyilatkozott, hogy otthon a Sacre-t és a József legendáját fogja bemutatni; a Sacre-t az előző évben vitte szinre Rómában, mig a Prometheus-t és a József legendáját már 1933-ban Augsburgban elkészitette.)

A kritikában vissza-visszatérő megállapitás, hogy ez a "tánceposz" mindent a tánc eszközeivel fejez ki - azért is, mert a Vigano-i koncepció szerint a tánc már nem pantomimikus jellegü (s a Beethoven zenében sincs recitativo), - és Milloss az "általánosabban élvezhető, cselekmény'-balett helyett lirai hangulatban feloldódó Vigano-Beethoven müvet" mutatott be. Hangsulyozzák azt is, hogy a tánc klasszikus szépségét juttatja kifejezésre, - "stilusa mindvégig egységes marad", és a müben a modern szellem klasszikus formában nyilvánul meg. Mindez Milloss rendkivüli zenei érzékével és kulturájával függ össze, amit a zenekritikusok - joggal - különösen értékelnek. (8.)

A hosszabb időn át diadalmaskodó dramatikus karakterbalett-széria és "a klasszikus balett hosszu számüzetése" után (ahogy a "Pest" kritikusa irta) a szinházon belüli konfliktusoktól függetlenül is, ugy látszik, felmerült az igény

más jellegü, a tradiciót felelevenitő-megujitó vállalkozások iránt is, hát még ha az ilyen vállalkozás Beethoven méretü komponista muzsikájához társul s lehetővé teszi annak balett-szinpadi tolmácsolását. - Ennek a törekvésnek azonban nem lett folytatása. Milloss ujbóli meghivására is csupán még egyszer, fél esztendő mulva került sor. Akkor a tervezett Petruska-felujitás helyett (amit Stravinsky orosz nemzetisége miatt állitottak le) hirtelenjében a korábbi Schumann Karnevált (Álomjáték cimmel) tanitotta be. Ez a mü azonban tulkomplikált cselekményével nem aratott sikert, s ezzel a sok tekintetben igéretes együttmüködés most már véglegesen megszakadt.(9.)

A Milloss balettek és a Sylvia előadása, a szólisták (különösen a táncosnők) és a balettkar fiatal erőinek teljesitménye viszont külön is magára vonta a figyelmet, ezt épp a klasszikus jellegü feladat kapcsán fontosnak tarthatjuk.

S most álljon itt végezetül néhány sor Milloss Aurélról, még akkor is, ha a jelzett további együttmüködésre nem került sor. - Milloss Aurél (sz. 1906.) a táncmüvész, koreográfus, balettmester és balettigazgató a 20-as évektől Németországban dolgozott, balett- és modern tánc tanulmányokat folytatott és következetesen törekedett e két ágazat szintézisére. Emellett a 30-as évek végén itthon megismerkedett a magyar néptáncokkal is, és koreográfusa volt az első Csupajáték nevü, rövid életü professzionista népmüvészeti "vállakozásnak". Budapesten kapcsolatba került Bartókkal, dolgozott A csodálatos mandarin koreográfiáján, de 1938 után visszatért Nyugat-Európába (s a Mandarint először a Milánói Scalában 1942-ben mutatta be). Azóta legfőképpen Olaszországban és német nyelvterületen tevékenykedett, két izben balettigazgatója a bécsi Operaháznak, legutóbb pedig a római Operaház balettigazgatója volt. Számos Bartók zenére készitett balettet, és igen terjedelmes életmüvében cselekményes és szimfonikus táncmüvei a zenetörténet évszázadait ivelik át.

- Visszatérve balettegyüttesünk munkájához: jól sikerült Ravel- Cieplinski már emlitett Bolerója is; továbbá azt is

konstatálhatjuk, hogy a balettegyüttes létszáma fokozatosan növekedni kezdett. Az 1942-43-as évad évkönyve szerint elérte az 50-es számot (48 táncos, 2 balettmester), sőt az ott feltüntetett két balettnövendékkel már meg is haladta azt. A társulat ezzel a létszámmal érte meg a felszabadulást is.

Budapest, 1981-82.

- . - . - . -

Jegyzetek:

1/ A körülményekre világít rá, hogy például Az infánsnő születésnapja 1918 tavaszi bemutatójakor a darabot a zeneszerző: Radnai Miklós rendezte, a mimikai részeket is ő állitotta be, mig a főszerep koreográfiáját saját maga számára Nádasi Ferenc alakitotta ki, Zöbisch csak a többi táncot tervezte, méghozzá gyengén.

2/ Az első balettpremierről, Stravinsky Petruskájának 1926 decemberi bemutatójáról azt irta Tóth Aladár: "...a szinpadi rendezést Gábor József, a táncok betanitását Brada Ede vállalta. Mindkét művész derekasan közepes, bár kissé özönviz előtti szellemi munkát végzett...a táncok inkább illettek Delibes, mint Stravinsky zenéjéhez". (Pesti Napló, 1926. december 12.)

3/ Erről szóló nyilatkozatát a következőkkel fejezte be: "Igy most valószinüleg egy orosz balettmestert hozatunk és a balettkart férfitáncosokkal bővitjük ki." (Az Est, 1926. szeptember 30.)

4/ Ugyancsak Tóth Aladár irja: "Cieplinski elszerződésébe - különösen a mai vendégszereplése után - nem igen tudunk belenyugodni. Ez a lengyel balettmester megtette azt, ami eddig egyetlen magyar kollégájának sem jutott eszébe: komolyan tanulmányozta népi táncainkat, hogy azoknak eredeti motivumait átültesse az operaszinpadra. Mig állandóan nálunk müködött: jóformán egyetlen méltó feladathoz sem jutott. Most végre a remek Bartók zene és a remek Balázs szöveg ihletében megmutathatta teljes tudását."

5/ Kiadta a Magyar Királyi Operaház, é.n. - a repertoár szerint az 1938-39-es évadban. A szövegben olvasható "orosz balett" a Gyagilev Együttesre vonatkozik.

6/ "Előfordult, hogy Nádasi Ferencnek megmondtam: melyik müben mit szeretnék beiktatni a szólónak, milyen lépéseket, ami már magasabb technikai tudást követelt. Ezeket bevette a gyakorlatokba, a tananyagba...Amit koreográfusként ujitani próbáltam, azt Nádasi pedagógusként elősegitette..." - irja Harangozó visszaemlékezéseiben.

7/ Ezekben az években a Szovjetunióban, Franciaországban és az USA-ban is felerősödik egyfelől a táncjáték táncosabb

-neoklasszikusabb felfogása, másfelől a cselekménynélküli "abszolut" tánc kibontakozása, a táncdráma és a szimfonikus balett párhuzamos fejlődése. S hogy ez a két müfaj nálunk is jól kiegészithetné egymást, azt Jemnitz cikkében egyértelmüen jelenti ki.

8/ Gaál Endre irja a Magyar Nemzet 1942. junius 7-i számában: Milloss olyat produkált, ami Operaházunk balettjei között egyedülálló. "Természetes, hogy a táncosok számára idegen stilusu tul nagy és komoly feladatban pár hét alatt nem lehet csodát müvelni..." - az eredmények mégis feltünőek. "Ismét nyilvánvalóvá vált, hogy anyagunk kiváló s csak a vezetésen mulik, hogy mit lehet vele produkálni." - "A csoport fiatal tagjain meglátszik, hogy Nádasinál jó kezekben vannak, a férfi karra azonban ráférne a frissités." - "A zenével párhuzamosan haladó kerek táncszámokban organikusan bontakoznak ki az egységes összefüggő mozgásfolyamatok. A kompozicióban minden egyes személynek megvan a jellegzetes alapmozdulata, s mig az egyes elemekből szervesen épiti ki a nagyobb egységet, gondja van a koreográfia fonalára s a zenével párhuzamosan haladó zárt és kerek táncszámokban ugy oldja fel a programot, hogy alaposan átgondolt, kiegyensulyozott, de emellett szines, költői és fantáziadus elképzelésében hatalmas fokozás is érvényesül. A pantomim elemeket szándékosan mellőző koreográfiája hasonlit a partiturához, szólamok árnyékolják egymást, harmóniákat adnak, ritmikus és térbeli ellenpontozások bukkannak fel, s a tervezőnek gondja van arra, hogy az egyes számok tömörsége mindig az előző, illetve a következő szám dinamikai követelményeinek megfelelően áradjon vagy apadjon. Milloss müvében a pillanatok által felvetett elemeken tul mindig az egészre gondol. Apró lépésmotivumokkal és variációkkal, egyes kiagyalt figurákkal nem akar elkápráztatni, nem a mozdulat eredetiségére fekteti a sulyt, hanem nagyobbra tör: a költőiség szem előtt tartásával a frázis, a táncmondat és periódikus kialakitására... a térnek a kiépitését nem külső elemek, hanem a koreográfia alkotja.

9/ "Mit végzett az Operaház?"cimmel 1947. X. 14-én olyan cikk jelent meg a Szabad Népben, amely szerint "Ugy hallottuk, hogy Tóth igazgató Milloss Aurélt szeretné megnyerni balettmesternek...", erre azonban nem került sor. - Lőrinc György balettigazgató pedig a 60-as évek első felében próbálta Milloss Aurélt a Prometheus teremtményei és más müvei betanitására megnyerni,Milloss azonban a hivatalos meghivásnak nem tudott eleget tenni.

Géza Körtvélyes

BALLET ART IN OPERA HOUSE

Summary

Most of the progressive Hungarian artists were associated with the revolution of 1919. In the spirit of the nationalistic and conservative repertoire policy of the counter-revolution several revivals and few ballet premieres (of poor quality) followed one another. A change in development was brought about by Miklós Radnai, the new director of the Opera House (1925-35) who wished to raise both the musical and the choreographical level of the ballet.

This tendency was strengthened by the positive responses to the guest performances of the Diaghilev Company and those of Pavlova, both in 1927. This led to the premiere of the Three Cornered Hat in Albert Gaubier's choreography in 1928 and to the engagement of a former dancer of Diaghilev, Jan Cieplinski for the years 1930-34. This choreographer, a follower of Nijinska, steadily introduced part of Diaghilev's achievements and also raised the technical level of the performances but proved relatively "too modern", and could not solve the problem of the national dance play, still a pressing issue. (In this field Aurél Milloss, intermittently working in Hungary, made several attempts.) The solution came with Gyula Harangozó's choreography of the Scene in the Czarda in 1936 using Hungarian folk dances and folk themes, followed by individually conceived realistic dance plays in the demi-caractère style in the spirit of Fokine and Massine) like the Polovtsian Dances, Salade, Romeo and Juliet, Legend of the Nile). Harangozó was the first to stage Béla Bartók's The Wooden Prince in an authentic manner (1939) and compiled a choreography for The Miraculous Mandarin (1941) which, however, the authorities banned before the première.

The great Hungarian choreographer was supported by Ferenc Nádasi, Guerra and Cecchetti's pupil, engaged as ballet-master in 1937. Adapting the Italian school to Hungarian

conditions he started to train excellent Hungarian dancers. Their co-operation produced the Hungarian national repertoire and style of performance, laying the foundations of contemporary development.

KOREOGRAFIAI TENDENCIÁK A HETVENES ÉVEK NÉPTÁNCMÜVÉSZETÉBEN

Fuchs Livia

Az elmult évtizedben alapvetően megváltozott a hazai néptáncmüvészet egészének arculata. A hatvanas évek második felében jelentkező uj alkotógeneráció tagjainak müvészi munkája ekkorra teljesedett ki, s e koreográfusok mindegyike sajátos, önálló alkotói - és képzési-pedagógiai - módszereket kisérletezett ki a többnyire amatőr körülmények között dolgozó alkotómühelyekben. S bármennyire eltérő világkép, szemlélet és formálási elv jellemzi is a hetvenes évekre hallatlanul gazdaggá vált nemzeti repertoárt, a koreográfiák a Kárpát medence és Délkelet-Európa népmüvészetének továbbéltetése és a korszerü táncmüvészet meghonositása jegyében fogantak. E közös nyelvi és gondolati indittatás a látszólag legellentétesebb müvészi megoldások mélyén is tetten érhető, még akkor is, ha valójában a közös kiindulópont az egymástól szemléletében is eltérő életmüvekben manifesztálódik.

E rövid dolgozatnak nem lehet az a célja, hogy feltárja a korábbi periódusok jellemző tendenciáit, s igy mutassa ki azokat a jelenségeket, próbálkozásokat, amelyek a hetvenes évtizedben bekövetkező lényegi változásokhoz, müvészi polarizációhoz vezettek - holott bizonyos alkotói szemléletmód és formálási jellegzetesség - mint az improvizáció, a polifonikus szerkesztés, a mozgáskórusok stb. - korábban is fellelhető, csak éppen még vagy perifférikus szerepü, vagy elitélő értékelést kap, tévutnak minősittetik -, másrészt az sem, hogy átfogó történetét adja az elmult évtizednek. (1.) Célunk az uj tendenciák kialakulásának és elterjedésének, jellemzőinek vizsgálata, ezért például a korábbról is ismert, és természetesen továbbra is ható - még sikeres vagy már tulhaladott - alkotói vonulatokat sem érinthetjük, holott ebben az időszakban is sokan alkottak és alkotnak az uj tendenciáktól eltérő módon. A jelenről, a nyolcvanas évek kezdetéről, pedig egyelőre csak azt állapithatjuk meg, hogy hasonló, lényegileg uj

tendenciák nem tapinthatók ki, inkább a megtalált módszerek, kialakult irányzatok továbbélésének, terjedésének vagy megtorpanásának korszakát éljük, egy olyan - szervezetileg és ezért következményeiben - uj helyzetben, amikor a tárgyalt időszakot meghatározó alkotóegyéniségek mindegyike - a kisérletezésre, műhelymunkára különösen alkalmas, az évi bemutatók kényszerétől-rendszerétől független amatőr együtteséből - hivatásos társulat élére került.

Felidézve a hetvenes évek eseményeit, eredményeit ugy találjuk, hogy a legjellegzetesebb - a korábbi évek összehasonlithatatlanul egységesebb arculatát megváltoztató - koreográfiai módszerek kialakitása néhány alkotó nevéhez füződik. A megtalált és egyénileg kimunkált módszerek közül a később Timár Sándor nevével fémjelezhető irányzat hamar és széles körben terjedt el, mig a Györgyfalvay Katalin által kidolgozott formálási elveket más alkotók ugyancsak hamar, de jóval szükebb körben alkalmazták, Kricskovics Antal viszont sajátos és jellegzetes formálásmódjával - talán csak egyelőre - követők nélkül áll. Az elterjedés, a széles körü alkalmazhatóság mértéke önmagában azonban éppugy nem lehet egy-egy módszer értékelésének az alapja, mint ahogy az sem, hogy egy-egy koreográfus az adott időszakban a terjedő uj, vagy a korábbi módszerekkel alkotott-e. (Példának elég talán Novák Ferenc nevét emliteni, aki e periódusban is korábbi komponálási elvei szerint születő táncműveivel érte el a legnagyobb eredményeket, vagy Szigeti Károlyt, aki függetlenül a körülötte forrongó-változó ágazat egészétől öntörvényüen járta a maga utját.) Elsősorban mégis az uj, a korszaknak önálló arculatot adó irányzatok legmarkánsabb képviselőinek alkotómódszereit kell áttekintenünk ahhoz, hogy plasztikusan kirajzolódjék az a müvészi ellentétekkel terhes, de minőségében rendkivül magas szintü periódus, amely önálló és jelentős korszak a hazai néptáncmüvészet történetében. (2.)

A koreográfusonként más-más időpontban bekövetkező rátalálás "pillanata" azonban kétségessé teszi, hogy a hetvenes éveket valóban 1970-től vizsgáljuk. Még akkor is, ha az

évtized nyitányaként, 1970 tavaszán végez a Szinmüvészeti Főiskola koreográfus szakán a később oly jelentős szerepet játszó alkotók közül Györgyfalvay Katalin és Timár Sándor - de még korábbi alkotóperiódusukat reprezentáló kompozíciókkal, az Aszinkronnal (Györgyfalvay) és a Hegedüduókkal (Timár). A kikristályosodó uj szemléletmódok és uj irányzatok inkább 1972/73-tól jelentkeztek - sőt, egyes esetekben csak 1976-ban -, ezért a hetvenes évek koreográfiai termése alatt a továbbiakban az 1971 után született müveket értjük. (A dolgozatban egyébként az 1982 nyaráig bemutatott kompozíciók szerepelnek, de meg kell emliteni, hogy a vizsgált időszak legnagyobb lendülete, ujitó szakasza valójában 1978-1980-ban lezárult, s az azóta eltelt időszakban az addigra kiérlelt formálásmódok ujbóli - kiteljesedő vagy önismétlő - alkalmazását regisztrálhatjuk.) Eddigre, 1971/72-re ugyanis lezárult az a periódus, amelyben néptánckoreográfusaink legjelesebbjei - jobbára Bartók Béla zenéjére készült müveikben - többnyire a néptánc nyelvétől eltávolodva, azt mintegy "szinpadiasitva", stilizálva, s kizárólag az un. tematikus müvekben adóztak a korszerüség követelményének. (Hogy az emlékezetes, a maga idején fontos szerepet betöltő szolnoki és zalai verseny két "kategóriája", az anyanyelvi kultura ápolását segitő, illetve az e tánckulturából táplálkozó, napjaink érzelem és gondolatvilágát tükröző kompozíciók közül az első a második szerepét is maradéktalanul betöltheti, ekkoriban még fel sem merült.)(3.) 1972-re nagyjából előttünk áll az az ujfajta polarizáció, az a két ellentétes koreográfiai gondolkodásmód és alkotói magatartás, amely az egész évtizedet meghatározta, s amely meggyőző és maradandó szinpadi müvekben jelent meg. Az egyik a folklórban fellelhető formák szinpadi ujrateremtésére, az <u>imitációra</u> törekszik, gondolkodásának középpontjában ezért maga a táncnyelv áll, de nemcsak e nyelv szókészlete, hanem mondattana és stilisztikája is. Az alkotói eredetiség igénye itt háttérbe szorul, mert az alkotó - e szemléletmód szerint - ujraalkotó, aki a folklórban meglévő müvészi formák tökéletes elsajátitása után, a nyelv-nyelvtan-stilisztika ismeretében nyul

anyagához. Tárgya ezért elsősorban az eredeti táncnyelv-folyamat-szokás egy - müvészi céllal kiválasztott -"szelete." A megformálás, az ujrateremtés szinte rejtetten történik, látszólag mentesen az alkotó kézjegyétől és müvészi állásfoglalásától. Ha azonban ténylegesen is igy lenne, akkor minden eredeti, archaikus vagy éppen ujstilusu táncfolyamat, ciklus vagy táncrend szinpadra állitása egyforma müvészi értéket képviselne - feltételezve, hogy a tánc azonos előadói szinvonalon kel életre. De a müvészi sikeresség, a szinpadi hatásosság feltétele nem a szinpadra állitott anyag, hanem megformálásának mikéntje. E szemléletmód jegyében komponáló alkotóink - még ha azonos elveket vallanak is - különböző szinvonalon tevékenykednek, s egyetlen alkotó munkásságán belül sem eredményez automatikusan azonos nivót az imitációs szemlélet-gyakorlat megléte, az eredeti anyag hitele és önmagában való értéke. Ami pedig a müvészi állásfoglalást illeti, azt mondhatjuk, az e tendenciába sorolható koreográfiák ugyanugy határozott világképről tanuskodnak, mint a másféle dramaturgia szerint születők, a világ-társadalom-egyén problémáiról közvetlenebbül szóló, azt témaként kezelő alkotások. Itt viszont mintegy tematikai "áttétel" nélkül jelenik meg a nyelv és tartalom közvetlen egysége, vagyis az ujraalkotó témája maga a folklór. Igy a régmultnak az alkotó által megszürt felidézése vall a jelenről, ezért az ujrafelfedezett folklór segitségével a mult és jelen érzelmi és érzéki folyamatossága teremtődik meg. (E koreográfiáknak például soha nincs egyéni "hősük", mindig a közösségről, vagy egy közösséget képviselő egyénről "szólnak", s az egy anyanyelvet beszélők identitástudatát sugallják.)

Az uj alkotói szemlélet uj formálásmód kialakitásával és elterjedésével járt együtt. A kisérletezés érdeme elsősorban Timár Sándor nevéhez füződik, aki előzmények és sokszoros kölcsönhatások - tánckutatás, folklórmozgalom, táncházak kialakulása stb. - segitségével jutott el módszerének kikristályositásához. A gyüjtések ujraértékelése, uj szempontu szinpadi "hasznositása" is ekkor, a hetvenes évek elején indult

el. A gyüjtött anyag ettől kezdve nem kiindulópont, ihletőforrás, hanem követésre méltó példa - sőt, néha átmásolandó anyag - lett, az eredeti zenekisérettel, viselettel, előadói stilussal és magatartással - néha az interpretáló sajátos karakterével - együtt. A motivumokban való gondolkodást felváltja a funkció és szerkezetcentrikusság, a korábbi kompoziciós sablonok helyét az első hevületben a dekomponáltság veszi át. Az eredeti anyag ujrafelfedezett szépségétől és értékétől megrészegült alkotók első reagálása az akkoriban egyeduralkodó komponálási formák elvetése volt, s annak a felismerése, hogy a folklór szinpadra vitele többé nem szoritható bele a már kimunkált - és a korábbi alkotói elveknek és céloknak megfelelően kidolgozott - szinpadi formákba. Igy átmenetileg a "formátlanra" formált kompoziciók is felbukkantak, mignem hamarosan kialakult a látszólag spontánul és komponálatlanul szinpadra állitott müvek sora. Most már uj alapelvek szerint komponálva került szinpadra az autentikus táncanyag, legyőzve azt az ellentmondást, hogy mégis csak a szinpadon, müvekké formálva élhet tovább ez a folklórkincs. Ezért is kell emlékeztetnünk arra az időszakra, amikor nem egy kompozició ugy kezdődött, hogy néhányan "betévedtek" a lámpák övezte térbe, majd látszólag önkényesen távoztak, mikor "megunták" - a zenekarnak és önmaguknak való, a közönségről, tehát a szinházi szituációról tudomást sem vevő - táncolásukat. Az alkotók igy próbálták feloldani az emlitett ellentmondást, mignem sikerült az eredeti anyag belső, csak analizis utján feltárható törvényszerüségeiből szinpadi-kompoziciós módszereket kialakitani. A legfontosabb ezek közül a magyar néptánc szinte teljes egészét átható improvizativ jelleg, a kötöttségeken belüli egyéni variálás elve. Ennek az irányzatnak az egyik legnagyobb eredménye e spontaneitás szinpadi ujrateremtése, a vizuális polifónia, a tömböket adó párok és individumok, a közösségen és azonosságon belül egyéni arcot felmutató variációk segitségével. A szinpadon kivül - igazi spontaneitásukban, szervezetlenségükben - ezeknek az egyéni variációknak az egymásmellettisége és egyidejüsége vizuális áttekinthetetlen-

séget ad, ami viszont - "egy az egyben" szinpadra ültetve - az anarchia, a zavarosság és rendezetlenség érzését kelti, míg a tudatosan szerkesztett, imitált spontaneitás a rend és rendezetlenség, az ösztönösség és tudatosság egymást kiegészitő harmóniájaként hat. (E kompozicios mód azonban mégsem alkalmas a magyar néptánckincs egészének szinpadra viteléhez. Miután elveit nem a történetileg rétegzett tánckincs egészéből alakitották ki, bizonyos tánctipusok és müfajok - legalább is eddig - kimaradtak látóköréből: például az eszközös táncok, a kötöttebb szerkezetü verbunk és a menettáncok, de a kötetlenebb jellegü cigánytánc is.)

A másik alkotói módszer hivei éppen az ellentétes irányból, az invenció elsőbbségét vallva közelitenek a folklórhoz és a szinpadhoz: az ujrateremtést az ujat teremtés vágya váltja fel, ezért a folklórban - a közösségi szemlélet őrzésén tul - elsősorban az alakitható, formálható közös nyelvet keresik s találják meg. Ami ott végcél volt, itt eszközzé, kiindulássá válik, mert itt a célkitüzés az egyéni világkép, gondolkodásmód, alkotói állásfoglalás megfogalmazása - az irányzaton belül nagyon is eltérő módokon. E müvekben tehát hütlen hüséggel él tovább a tánckincs, zene és formavilág, szokásrend és hagyomány. Néha megőrződnek ugyan az eredeti tánctipus jellegzetességei, a stilusa vagy a funkciója, néha viszont mindez elvész, az ellentétébe fordulhat, vagy ellenpontot kap. E müvekben az alkotó áll az előtérben - s ezért oly sokféle és eltérők, egyéni jegyeket mutatók e koreográfiák -, hiszen saját világképét kivánja objektiválni a legkülönfélébb müfajokban, stilusokban - témákkal és tartalommal. A táncanyag eredeti szerkezete, stilusa, funkciója elveszti formaelvvé növő szerepét, egyenrangu eszközzé válik egyéb - szinpadi - eszközökkel. E müvek soha nem olyanok, "mintha eredeti" folyamatok lennének, a koreográfus kézjegye mindig is kimutatható, mert az alkotó egyéni invenciója nyilt és vállalt. (S ez még az olyan, egyébként rejtőzködő tipusu, háttérbe huzodó alkotók esetében is igaz, mint például Foltin Jolán, aki ugyancsak határozott ember- és világszemlélet-

ről vall müveiben, holott első pillantásra ő sem tesz mást, mint kiválaszt és szinpadra állit egy-egy tánctipust vagy népszokást.)

Ez utóbbi koreográfiai irányzat képviselői - éppen mert müveik előterében mindig az alkotói közlésvágy áll - meglehetősen eltérő, sajátos utakon járnak. Mig az előbb tárgyalt irányzatnál a hagyományos táncanyag süritett szinpadi felmutatása a központi gondolat, s ezt szolgálja a jellegzetes kompoziciós módszer, a megtervezett spontaneitás, itt legalább két - eltérő - kompoziciós elv kialakitására kell felfigyelnünk. Az egyik a - vizuális és zenei - kollázs-technika alkalmazása, a másik a képi és zenei elemek, a gondolati sikok egymásrajátszásának kisérlete. A kollázs-technikában kétféle tánctipus jelenik meg egyidejüen, de egymás mellett. A kétféle tipusu tánc lehet azonos "nemü", vagyis a magyar folklór két eltérő tánctipusából állhat, vagy lehet különnemü, állhat délkelet-európai táncelemekből és a modern dance nyomaiból. E kompoziciós módszer megszületésének szinte a pillanata is tetten érhető. Előbbi formája Györgyfalvay Katalinnál bukkan fel először 1972-ben - Verbunk és legényes, illetve Káin és Ábel -(együtt a korábban vázolt imitációs irányzat első eredményével, Timár Sándortól a Meg kell a buzának érni... cimü koreográfiával), mig az utóbbi reprezentánsának Kricskovics Antal tekinthető, akinek első ilyen irányu kisérlete (az Ősi elégiák) 1976-ban jelent meg először.

A kollázs-technika két fő módszere - a felhasznált táncanyag tipusa szerint - könnyen elkülönithető, de közös jellemzőjük, hogy a kétféle tánctipus - s most eltekinthetünk attól, hogy egynemü vagy különnemü táncokról van-e szó - általában különböző emberi viselkedések, rétegek, tipusok vagy habitusok jellemzésére szolgál. A sor az ellentétes karaktert és másféle sorsot feltáró Káin és Ábeltől Stoller Antal meditativabb jellegü Ugrós-legényesén keresztül Bognár József Don Quijote-jáig folytatható. Káin verbunkja sulyos és monumentális - tehetségtelenségéből, sikertelenségéből adódó vétke és bukása is az -, Ábel legényese viszont könnyed, fölényes, te-

hetsége-sikere könnyüvé teszi pályáját; Don Quijote groteszken elegáns verbunkot jár, Sancho ugrósa földhözragadt, egyikük ábrándok között lebeg, másikuk bizony itt él e földön; az Ugrós... lány figurája mintegy kipróbálja a három lehetséges magatartásmódot (ugrós-legényes-cigánytánc), majd kezdeti vidám ugrósa fordul át kétségbeesetten motorikussá. Stoller Antal Keménykalapban cimü kompoziciójában is két tánctipus áll egymással szemben - az erdőbényei bodnártánc és a cigánytánc -, viselkedési, életviteli tipusok megfogalmazásaként.

A kollázs-technika alkalmazására kell felfigyelnünk Kricskovics Antal nem egy müvében, a Hegyek énekében éppugy, mint a Pólusokban. Mindkettőben a vad, férfias, harcias tömegeket jellemzi a balkáni eredetü táncanyag, mig a nőies békét-harmóniát sugalló tömbök mozgása a modern dance elemeiből kialakitott sajátos táncnyelven fogalmazódik meg. A formálásmódban az elemek nem keveredtek, inkább egymás mellett léteznek, hatásuk is különbözőségükön, érzékelhető másságukon mulik, hiszen e módszer éppen azért alkalmaz ellentétes tipusu táncokat, hogy szituációt teremtsen, egyént vagy csoportot jellemezzen immanens táncos eszközökkel. Épp ezért e koreográfiák központi témája általában a küzdelem - két hős, egyén és közösség vagy két közösség között, néha az egyén küzdelme önmagával. (Például Verbunk és legényes, Ninive, Relációk II.) S mert az alkalmazott tánc karakterének szituáció és jellemmeghatározó szerepe van, az ábrázolás itt többnyire nem lehet többrétegü, hiszen mindig maga a "beszélt" nyelv jellemzi az alakot vagy csoportot. E módszer két eltérő müvészi megoldásmódot tesz lehetővé: egyrészt alkalmas meghatározott tipusok teremtésére, süritett táncos jellemzésükre (például Káin és Ábel), másrészt módot ad az absztrakcióra, a konkrét helyzetektől, vonatkozásoktól elszakitott ábrázolásra is (például: Relációk II.).

Az e vonulatot jellemző másik alkotómódszer, a montázstechnika az előbbi módszer továbbfejlesztésének, de mindenképpen uj minőségnek tekinthető, ahol a különböző táncanyag és zenei világ egymás alá és fölé, együvé és nem egymás mel-

lé rendelődik, igy gondolatilag - és természetesen vizuálisan is - több sik épül egymásra, sokszorosan rétegzett összefüggéseket teremtve. E montázs-technika tehát a formaelemek megsokszorozásával, a hagyományos elemek ujszerü alkalmazásával uj képi-gondolati minőségeket eredményez. E formálásmód olyan asszociációsorok elinditására, olyan többrétegü üzenet hordozására tette képessé a néptánc szinpadra alkalmazott nyelvét, amely korábban elképzelhetetlen volt.

Ez az összetettség ugyanis eredetileg nem sajátja e nyelvnek, amelynek elemei csak az uj összefüggések révén, a mü kontextusában kapják meg jelentésüket, hiszen az elemek csak eszerint az uj szempontu, egyéni invencióju összekapcsolás révén nyernek uj minőséget.

Az egymással ütköztetett tánctipusokból, zenei rétegekből termékeny disszonancia született. A látszólag vagy valóságosan együvé nem tartozó elemek egybemontirozása, a hagyományos és ismert uj szemmel láttatása gazdag tematikus és tartalmi lehetőségeket kinált. Formálásmódjukban - egészen máshonnan elindulva és egészen más céllal - e montázs-technika alkalmazói is a vizuális polifónia kimunkálásáig jutottak, mint ahogy a hagyományt ujrateremteni vágyó irányzat is végső soron ezen az uton halad. De mig ott a hagyományban meglévő improvizativ jelleg szinpadi ujraalkotása vezetett a polifón szerkesztéshez, emitt az egyre bonyolultabbá váló müvészi közlés igénye, az összetettnek és ellentmondásosnak látott valóság, emberi viszonyok, érzések és történések müvészileg hü és igaz visszaadásának vágya vezetett az uj formálásmód kialakitásához, s ennek egyik eszközéhez, a vizuális polifóniához.

E vonulat reprezentánsa a maga nemében máig tul nem haladott Montázs összetettségével, gondolatgazdagságával és képi hatóereje miatt is kimagasló. A négy tételes kompozició részei ugy függnek össze, hogy nem alkotnak lineáris sort, nem cselekményt adnak, hanem impressziót. A részek együtt, egyszerre hatnak, s a mü kibontakozásával visszafelé is ujraértelmezhetik a korábbi epizódokat. Kontextusának gazdag-

ságával, elvontságával, de hasonlóan egyéni világával Stoller Antal Verbunkja és Molnár Lajos Mozaikja is e módszer legjobb darabjai közé tartozik. A Verbunk látszólag az egymás mellé rendelés fogásával él, de lényegében a két különnemü csoport a mü folyamatában kezd együtt élni, s akcióik csak egymásra vonatkoztatva értelmezhetők. A Mozaik ugyancsak nélkülözi az egyenesvonalu "cselekményt", inkább lazán összefüggő képek sora, ahol a többszólamu szerkezet jelentésrétegei az egymásra montirozódás révén bomlanak ki. Bizonyos vonatkozásaiban e vonulatba tartozik Szigeti Károly Ellentétek cimü egyfelvonásosa is, ahol a két táncréteg értelmező alkalmazásánál, ütköztetésénél ismét a tánc és viselkedéstipusok különbsége adja a kiindulópontot a vizuális és asszociativ utalásokban gazdag történelmi freskóhoz. Szerkezeti, vizuális és tartalmi rétegzettségénél fogva e formálásmód egyik csucspontjának tekinthetjük Györgyfalvay Katalin Változatok egy munkásmozgalmi dalra cimü kompozicióját, ahol az eszközök - zene, tánc, fény, vers, ének, rekvizitumok - montirozása, az összetett szólamvezetés, a formálásmód egésze a szinte áttekinthetetlenül összetett jelenségek, a történelem során haladó és megtorpanó közösség és egyén müvészi ábrázolását szolgálja. Az eszközeiben puritánabb, de nem kevésbé összetett Három szólamban ismét felbukkan egy már a Változatoknál is megfigyelhető módszer, a többszörös mellérendelés, a szimultanizmus, amely formailag ismét vizuális polifóniában jelentkezik, gondolatilag pedig a központba állitható esemény és "hős" hiányát, a kis akciók, a nem kimagasló "hősök" fontosságát sugallja, s a mindennapi vagy történelmileg kiemelkedő viszonylatokba bonyolódó egyénekről, az egyidejü jelenségek és történések sokféleségéről süritetten szól a nézőnek.

- . - . - . -

A vázolt két gyökeresen eltérő alkotói szemlélet, és a körvonalazott három - központi szerepet játszó - komponálási módszer következtében az elmult évtizedben a hazai néptáncrepertoár majdnem teljesen átalakult. Számos különböző szemléletü, eltérő kompoziciós rendü, de egyaránt maradandó, értékes

koreográfia született. Azonban - mint már utaltunk rá - nem célunk az évtized átfogó vizsgálata, a teljes körkép kirajzolása, sokkal inkább a legtermékenyebbnek és legeredményesebbnek tartott alkotói módszerek felvázolása után a legjobb kompoziciók felidézése.

Néptáncművészet esetében - de a táncművészet egészére vonatkoztatva is - a münemek és müfajok kérdése még kidolgozatlan. Általában - most már csak néptáncművészetről szólva - egy fő tendenciát figyelhetünk meg: egyetlen tanulmány- és cikkiró sem kerülheti el, hogy regisztrálja egy "köztes" münem létezését a lira-dráma, vagy tiszta tánc-tematikus tánc, cselekmény nélküli-cselekményes mü mellett. Most sincs mód a münemek alapos vizsgálatára, mindössze arra, hogy áttekintsük egyetlen évtized koreográfiai termését. Igaz, így is arra a végeredményre jutunk, hogy legalább három csoportot kell megkülönböztetnünk. Az elsőt az adaptiv müvek csoportjának nevezhetjük, mert itt az alkotói szándék a néphagyományban eredetileg is meglévő tánctipusok, táncrendek, népszokások szinpadi körülményekhez való müvészi alkalmazása, az autentikus folklórkincsnek a szinpad teréhez, az előadás idejéhez való arányos megkomponálása, az eredeti jellegzetességek - zenekiséret, dallamok, ének, csujogatás, viselet, eszközök stb. - megtartásával. E csoportba vitathatatlanul leginkább a másképpen "tiszta tánckompoziciónak" nevezett müvek sorolhatók, bár nem egyszer a feleelevenitett népszokás maga is cselekményszálat ad, mint Timár Sándor Lakodalmasában, Kricskovics Antal Sokác lakodalom, vagy Zsuráfszky Zoltán Kontyoló cimü kompoziciójában. Timár Sándor müveinek - és a hozzá hasonló imitativ alkotói elveket vallók koreográfiáinak - nagy része egyébként is e "müfajba" tartozik, mint a Bihari román táncok, talán még a "civil" ruhás, nagyszabásu Katonakiséró is, a korábbi Meg kell a buzának érni..., a harsányabb Tardonai és a poétikusabb Szlavóniai karikázó, a szólamgazdagságával is kiemelkedő Dudálás - s nemcsak az alkotó szándéka, hanem a müvek valóságos hatása miatt is. Jobbára e csoportba tartoznak Varga Zoltán kompoziciói, mint például a tömör és feszült hangulatu

Héjsza, az oldottabb, virgoncabb Keménytelki legényes, sőt a Szegényes is, az elején és a végén, a nyitó-záró funkciót betöltő hat eltérő karakterü fiu epizódja ellenére is. E csoportba sorolható a lényegében más alkotói attitüddel komponáló Foltin Jolán néhány müve is, mint a tiszta szerkezetü Dél-alföldi táncok, vagy hangvételében és üdeségében egyedülálló leánytáncai, a Mondóka: szerelem, szerelem és a Dudanóta (Talalaj). E koreográfiák legnagyobb erénye a néprajzi és szinpadi hitelesség tökéletes egysége, a leginkább zenei terminológiával leirható táncos dramaturgia - az unisonok egyeduralmát felváltó polifon szólam és térkezelés, kontrapunktikus szerkesztés, egyén és csoport ujszerü concertálása, mozdulatkánonok - kidolgozása, s egy ujfajta, a "régi ", az eredeti paraszti előadói magatartás hiteles imitálása.

A másik a narrativ müvek csoportja, amely - elgondolásunk szerint - nem azonos az irodalmias, "dramatikus" vagy egyszerüen a cselekményes müvekkel. Inkább azokat tekinthetjük narrativ koreográfiáknak, melyeknek verbálisan felidézhető, jobbára egyszálu cselekményük van. Egyes esetekben e müveket kétségtelenül nehéz különválasztani a később tárgyalt evokativ müvek bizonyos rétegétől - például Hegyek éneke, Változatok... -, de - mint látni fogjuk - az adaptiv müvek is néha szinte átmenetet alkotnak az evokativokkal (például Foltin Jolán: Ugrós, Varga Zoltán:Szegényes). Nem is az egyértelmü "cimke" felragasztása a cél, sokkal inkább az, hogy az eltérő alkotói szándék, szemlélet és a kész mü hatása alapján elkülönitsük a különböző "münemeket".

Az e csoporthoz tartozó koreográfiák esetében többször is felbukkan az irodalmi, mitológiai vagy bibliai kiindulás, de találkozhatunk önálló történettel is. Végső hatásuk mégiscsak az e müveknek - hasonlóan a szerzői szándékhoz -, hogy történetet látunk táncban elmesélve. A néző e történet folyamatát verbálisan is felidézheti, s a mü értelmezése - a koreográfus határozott állásfoglalása miatt - egyénenként aligalig lehet lényegesen eltérő, mert az alkotó jobban irányitja a befogadói asszociációkat.(Ellentétben e narrativ müvek-

kel az evokativ kompoziciók az ujbóli találkozáskor másként "viselkedhetnek", mert fogalmazásmódjuk elvontabb és rétegzettebb, mint a narrativoké.)

Irodalmi ihletettségü Novák Ferenctől az Aska és a farkas, az elnyomó és áldozat furcsa fénytörésü viszonyát láttató koreográfia, de ugyancsak e témakörben fogant az egyéni "történetü" Verbuválás is. A testükből várat-menedéket-sirt épitők drámája a Kőmüves Kelemen, a Ninive viszont az egyén-közösség, az elnyomatás-szabad választás tragikus kettősségét állitja a középpontba. Ide tartozik az ugyancsak irodalmi kiindulásu - de az eredetitől eltérően záruló - Szigeti kompozició, a Játék szavak nélkül (Beckett: Némajáték l.), amely szinte az ember előtti létből vezeti hősét az emberi magára-találásig, önállósulásig. A tékozló fiu a bibliai történetből a közösséghez kapcsolódás elkerülhetetlen szükségességét hangsulyozza, mig az ugyancsak bibliai fogantatásu Káin és Ábel a győztes és vesztes, a sikeres és sikertelen ember örök ellentétét idézi fel. Az etnikai ellentétek tragikus jelenlétét fogalmazza meg Novák Ferenc a Passióban, s e kérdés merül fel Stoller Antal Keménykalapban cimü koreográfiájában - igaz, jóval stilizáltabb formában.

Szigeti Károly Requiem a forradalomért cimü egyfelvonásosa a bukott forradalmak keserü mementoja s hasonlóan memento a Hegyek éneke is, egy már embertelenné vált szokás és morál áldozataira. A Don Quijote viszont tragikomikus megjelenitése két archetipikus figurának, s egyedülálló humorával ide kapcsolódik a Tusa is, mely a hatalomért vivott harc tragikus komikumát teszi érzékletessé.

A harmadik - és jóval nehezebben körvonalazható, mert sokkal összetettebb - csoportot az evokativ koreográfiák alkotják, amelyeknek nincs ugyan verbalizálható cselekményük, de nem is "csak" tánc vagy szokásfeldolgozások. E csoport hallatlanul sokszinüvé terebélyesedett a vizsgált időszakban. Itt az alkotói szándék most már több - vagy más - mint az eredeti folklór szinpadi ujrateremtése, vagy egy történet táncszinpadra állitása. E müfaji vonulatnál inkább az anyag-

ban rejlő értelmezési-fogalmazási lehetőségek feltárásáról beszélhetünk, egyrészt áttételes, elvont, alig megfogalmazható, másrészt néha konkrét üzenet jelenlétéről. Miután e művek evokativ, az alkotói mondandót nem el- és kimondó, inkább sugalló, felidéző, asszociativ erejüknél fogva hatnak, elsősorban nem komponálásmódjuk alapján különböztethetők meg, ezért bármelyik vázolt - vagy nem említett, mert nem ebben a periódusban felbukkanó - kompoziciós módszerrel születhetnek. E "műfaji" csoport egyik pólusán az olyan műveket találjuk, amelyek ugy hordozzák az alkotó üzenetét, hogy akár "tiszta", adaptiv táncfeldolgozásnak is tekinthetők. E réteg legjellemzőbb kompoziciói például Kricskovics Antal ritust idéző, szuggesztiv Ruzicsálója, Györgyfalvay-Szigeti négy epizódos Rondója vagy Györgyfalvay Szvitje, de Timár Sándortól a Táncok népi hangszerekre és ének hangra cimü három tételes mü középső epizódja is, ahol a különféle táncdialektusok egymásutánjában villanásnyi drámát érzékelünk. Ugyane vonulatot erősiti Nagy László versének "csujogatóira", a zenekiséret nélkül, civilben járt nagyhatásu Táncszók is. Hasonlóan ide tartozónak tünik a novellisztikus tömörségü Öt legény tánca: itt ugyancsak nem egyszerüen öt fiu legényesezik, hanem eltérő karakterek változó kapcsolódásait és ellentéteit érzékeljük.

Az evokativ vonulatban bizonyos témák gyakori felbukkanását figyelhetjük meg. Ilyen örökké ismétlődő és variálódó téma a férfi és nő párkapcsolatában jelentkező - vonzásból és taszitásból szövődő - feszültség, illetve harmónia. Molnár Pál Ardeleanajában az alá-fölé rendeltség egyértelmüsége rajzolódik ki, Botos József Párok cimü koreográfiájának három kettőse már eltérő párkapcsolatokat fogalmaz meg: egy gyengéd kibontakozót, egy megállapodott harmonikusat és egy vivódó küzdelmeset. Timár Sándor Dél-alföldi ugrós és csárdásában ismét a harmónia uralkodik, mig Györgyfalvay Kettősében a megszenvedett egymáshoz formálódást érezni. Foltin Jolán páros "tanulmányaiban" az össze nem illés eseteit fogalmazza meg - hol játékosan, hol keserüen: a Párbeszéd két "hősének" eltávolodását még okozhatja eltérő vérmérsékletük, a Páros

egyéniségeinek végzetes különbözősége viszont már eltérő emberi értékeikből fakad. A Széki pár két kiemelt figurája a közösségi-társadalmi morál miatt nem találhat egymásra. Szigeti Károly Lakodalmasában is a szokás, a hagyomány kereteit szétfesziteni vágyó, de mégsem képes érzelem tör elő.

E témakör kiemelkedő darabja az Ostinato is, az egymástól elszakadni sem tudó, de a másik és önmaga gyötrése nélkül együtt létezni sem képes pár drámája. Ugyancsak férfi és nő - de egyén és kisközösség - kapcsolata a témája Szilcsanov Mária Szerb szvitjének: a tételek uj és uj (közösen-párosan-egyedül) viszonylatokat hordoznak. Hasonló a Relációk I. témája: minimál-közösség, férfiak és nő sodródnak egymásrautalva és egymást marva a történelem viharától is megérintve. A maga nemében egyedülálló Zsuráfszky Zoltán és Farkas Zoltán férfikettőse, a Doromb-legényes, amely habitusok ellentététől és összetartozásától izzik fel, mint ahogy ugyanezt sűritette egygyé Orsovszky István Ugy ég a tüz cimü férfikettőse.

Ugyancsak e témakör sikeres darabja Molnár Lajos szimbolikus értelmü koreográfiája, a Mint aki először ölel, mint aki utoljára ölel: e táncmetafórában nő és férfi madárként és vadászként szegül szembe egymással, de emberi kapcsolatuk jóval összetettebb, mintsem az üldözötté és az üldözőé.

A szokások és ritusok felidézése is szerepet kap a mai életérzések, viselkedési alapmodellek felvázolásában. Stoller Antal a Bene Vendel táncában fogalmazza meg a mitosszá válás, az egyéntől elidegenedett, mert emberfelettivé tett emlékezés torzulásait. Molnár Lajos Kolindákja viszont liraiságával és humorával áll szinte egyedül e periódusban. A koreográfia áhitatos hangulata az ünnepek és az egymást követő generációk váltásának derüjét és fájdalmát egyaránt tükrözi.

A formálásmód összetettebbé válása általában a társadalmi-történelmi sorskérdésekkel szembenéző, az egyén és kisközösségek, illetve társadalom alapvető problémáira reflektáló müvekben bukkan fel. E müvekben a nyelv már "másodlagos", egyenrangu lesz az egyéb szinpadi elemekkel, önmagában nem hordoz jelentést. E müvek témája gyakorta tullép az egyének

kisvilágának, bensőséges érzelmeinek ábrázolásán, s az előtérbe a nagyobb közösségeket érintő kérdések kerülnek. Már Kricskovics említett Relációk I.-ében együtt él a történelem és a belső történet, s a külvilághoz és benső világunkhoz való relációink hasonló jelentőséget kapnak. Györgyfalvay aztán a Minthában a hiányt fogalmazza meg: a társas kapcsolatokból lényegi-személyes elem eltűnéséről szól, mig az Utcák és kitérők csupa alig megfogalmazható érzés és sejtés. A rondó forma tételei az éjszakai látomásokat, a katonásdi s a valódi háboruk emlékét, a felszin csillogását, a cinkosságot és a látszólagos nemtörődömséget idézik - groteszken, fájdalmasan vagy éppen vidáman -, holott konkrétan alig utalnak bármiféle történésre. A már más összefüggésben emlitett Montázs, a Változatok..., a Verbunk, az Ellentétek, a Mozaik és a Három szólam - e "müfaj" legjobb darabjainak - akciósorai nem megfogalmazható, a lényeg elvesztése nélkül elmondható tartalmi rétegük révén hatnak, inkább hangulataik, érzéki és asszociativ hatásuk révén. E montázs-technikával épülő koreográfiák képi-koreográfiai rétegeibe történelmi-társadalmi üzenetek sürüsödnek, s - érzelmi és intellektuális többsikuságuk miatt - ujra nézéskor esetleg a korábbitól eltérő, uj gondolatokat és asszociációkat ébresztő hatást kelthetnek, mert ezeket az evokativ müveket mindig is a nézői aktivitás, a befogadó pillanatnyi készenléte, értelmező-résztvevő szerepe egésziti ki, "fejezi be". Nyitottságuk többféle értelmezést is lehetővé tesz, s általában nem is hagynak egyértelmü élményt a nézőben. Hatásuk sokszor termékenyitően ambivalens - a felidézett életanyag összetettségének, igenjeinek és nemjeinek egyidejü, dialektikus összefüggésben való müvészi ábrázolása miatt.

A "tiszta" táncok és a rétegzett, montirozott felépitésü koreográfiák mellett áttekinthető szerkezetü, tiszta vonalvezetésü kompozicíókat is találunk, melyek bár "cselekményesek", mégsem tekinthetők narrativnak, mert ugyancsak hangulatuk révén hatnak. Egyik legkiemelkedőbb ilyen kompozició Kricskovics Antal Carmina Burana cimü koreográfiája, mely az életöröm, a gondokon, veszteségeken, magányon felülemelkedő

harmonikus és kiegyensulyozott életérzés - pátosz nélküli - megfogalmazásának egyik csucspontja. Ugyancsak e gondolatkörben fogant Györgyfalvay Katalin Lánc cimü puritán kompoziciója, amely - hangvételének komorabb tónusa ellenére is - a közösség erejének kontinuitása, a kudarcokon és megtorpanásokon tullépő közös akarat ereje mellett tesz hitet.

Mint láttuk tehát, a korábban vázolt alkotói vonulatok és komponálásmódok müvekben tetten érhető eredményei nem automatikusan hoznak létre három eltérő münemet. Igaz viszont, hogy az "imitálók" müvei javarészt az adaptiv vonulatot alkotó koreográfiák csoportját gyarapitják, mig az "invenció" hiveinek montázs-technikája az evokativ müvek születését segiti, a kollázs-technika viszont a narrativ vonulatba sorolható koreográfiák létrejöttét serkenti. Közvetlen összefüggésről, azonosságról mégsem beszélhetünk, inkább sajátos összefüggésekről, jellegzetes találkozási pontokról. S e vizsgált periódust ugyan szám szerint az adaptiv müvek uralták, mégis az evokativ müvek gyarapodása, e vonulat gazdagodása jellemzi leginkább e korszakot, mig a narrativ koreográfiák száma egyre csökkent. Mindez azt erősiti, hogy e korszakban előtérbe került a táncosság, a par excellence táncos dramaturgiák kifejlődése - vagyis a néptáncmüvészet saját eszközeinek gazdagitása révén a valóság érzelmi és gondolati szféráinak, az ember egyéni és társadalmi viszonylatainak egyre ujabb szeleteit és metszeteit - vagyis az emberi magatartásnak eddig néptáncmüvészetben nem ábrázolt rétegeit tehette tárgyává, s a formai és tartalmi gazdagodás révén magas szintü, sokrétegü, speciálisan magyar és korszerü táncmüvészetet fejlesztett ki.

Budapest, 1982.

Jegyzetek

1./ A korábbi periódusról ad összefoglalást Maácz László: Uj alkotók, uj jelenségek a néptáncmüvészetben c. tanulmánya (Tánctudományi Tanulmányok 1969/70)
2./ E korszakkal is foglalkozik Körtvélyes Géza: Korszerü tendenciák a magyar táncmüvészetben 1957 és 1977 között c. tanulmánya (Tánctudományi Tanulmányok 1978/79), valamint Maácz László: A magyar néptáncmozgalom a hetvenes években c. dolgozata (Tánctudományi Tanulmányok 1980/81)
3./ Például Vásárhelyi László: Zalai Kamaratánc-fesztivál (Muzsika 1972/junius)

A tanulmányban emlitett koreográfiák keletkezési ideje, alkotói és a müveket bemutató együttes:

1971 - Aska és a farkas, Daróczi B. Tamás - Novák ferenc, Bihari egy.

Rondó, Vavrinecz Béla - Györgyfalvay Katalin - Szigeti Károly, Vasas egy.

Sokác lakodalmas, Filipovics Máté - Kricskovics Antal, Nemzetiségi egy.

1972 - Káin és Ábel, Sebő Ferenc - Györgyfalvay Katalin, Vasas egy.

Lakodalmas, Daróczi B. Tamás - Szigeti Károly, Vasas egy.

Meg kell a buzának érni..., Sebő Ferenc - Timár Sándor, Bartók egy.

Verbunk és legényes, Vavrinecz Béla - Györgyfalvay Katalin, Vasas egy.

1973 - Montázs, Simon Zoltán - Györgyfalvay Katalin, Vasas egy.

Ruzicsáló, Kricskovics Antal, Nemzetiségi egy.

Szvit, Vavrinecz Béla - Györgyfalvay Katalin Vasas egy.

Táncszók, Timár Sándor, Bartók egy.

1974 - Játék szavak nélkül, Simon Zoltán - Szigeti Károly, Vasas egy.

Kőmüves Kelemen, Simon Zoltán - Novák Ferenc, Bihari egy.

Ugy ég a tüz..., Orsovszky István, Zalai Honvéd egy.

1975 - A tékozló fiu, Kricskovics Antal,
Nemzetiségi egy.

Katonakiséró, Sebő Ferenc - Timár Sándor,
Bartók egy.

Lánc, Simon Zoltán - Györgyfalvay Katalin,
Vasas egy.

Mondóka: szerelem, szerelem, Lantos Iván - Foltin Jolán, Bihari egy.

Tardonai karikázó, Timár Sándor,
Bartók egy.

Tusa, Rossa László - Györgyfalvay Katalin,
Vasas egy.

Verbunk, Rossa László - Stoller Antal,
Avas egy.

1976 - Héjsza, Sipos Mihály - Varga Zoltán,
Bartók egy.

Ninive, Kiss Ferenc - Novák Ferenc,
Bihari egy.

Ostinato, Simon Zoltán - Györgyfalvay Katalin,
Vasas egy.

Ősi elégiák, Kricskovics Antal,
Nemzetiségi egy.

Requiem a forradalomért, Rossa László - Szigeti Károly,
Vasas egy.

Táncok népi hangszerekre és énekhangra, Sebő Ferenc - Timár Sándor, Bartók egy.

Ugrós, Kiss Ferenc - Foltin Jolán,
Néphadsereg egy.

Ugrós-legényes, Rossa László - Stoller Antal,
Avas egy.

1977 - Bihari román táncok, Sebő Ferenc - Timár Sándor,
Bartók egy.

Carmina Burana, Carl Orff - Kricskovics Antal,
Nemzetiségi egy.

Dudanóta, Foltin Jolán, Bihari egy.

Mozaik, Györe Zoltán - Molnár Lajos,
Budapest egy.

Szegényes, Halmos Béla - Varga Zoltán,
Bartók egy.

Változatok egy munkásmozgalmi dalra, Rossa László - Györgyfalvay Katalin, Vasas egy.

1978 - Dél-alföldi ugrós és csárdás, Timár Sándor, "Párhuzam"

Doromb - legényes, Farkas Zoltán - Zsuráfszky Zoltán, "Párhuzam"

Együtt és egyedül (Szerb szvit), Halász László - Szilcsanov Mária, Nemzetiségi egy.

Öt legény tánca, Virágvölgyi Márta - Timár Sándor, Bartók egy.

"Mint aki először ölel, mint aki utoljára ölel", Györe Zoltán - Molnár Lajos, Budapest egy.

Páros, Vizöntő egy. - Foltin Jolán, Bihari egy.

Relációk I., Kricskovics Antal, Nemzetiségi egy.

Verbuválás, Györe Zoltán - Erdélyi Sándor, Vadrózsák egy.

1979 - Dudálás, Timár Sándor, Bartók egy.

Kettős, Simon Antal összeáll. - Györgyfalvay Katalin, Népszinház egy.

Pólusok, Kricskovics Antal, Nemzetiségi egy.

Szlavóniai karikázó, Timár Sándor, Vidróczki egy.

1980 - Bene Vendel tánca, Rossa László - Stoller Antal, Vasas egy.

Ellentétek, Rossa László - Szigeti Károly, Népszinház egy.

Hegyek éneke, Daróczi B. Tamás - Kricskovics Antal, Állami Népi Egy.

Keménytelki legényes, Virágvölgyi Béláné - Varga Zoltán, Bartók egy.

Kolindák, Bartók Béla - Molnár Lajos, Budapest egy.

Mintha, Rossa László - Györgyfalvay Katalin, Népszinház egy.

Párbeszéd, Foltin Jolán, Bihari egy.

Relációk II., Kricskovics Antal, Nemzetiségi egy.

Utcák és kitérők, Rossa László - Györgyfalvay Katalin, Népszinház egy.

1981 - Dél-alföldi táncok, Vavrinecz András - Foltin Jolán, Hegyalja egy.

Lakodalmas, Halmos Béla - Timár Sándor, Vidróczki egy.

Passió, Rossa László - Novák Ferenc, Bihari egy.

1982 - Ardeleana, Düvő egy. - Mlinár Pál,
Nógrád egy.

Don Quijote, Bognár József, Baranya egy.

Gyimesi kontyoló, Porteleki László - Zsuráfszky Zoltán,
Állami Népi Egy.

Három szólam, Rossa László - Györgyfalvay Katalin,
Népszinház egy.

Párok, Kneifel Imre - Botos József,
Fejér Megyei Népi Egy.

Széki pár, Zsákai Győző - Foltin Jolán,
MEDOSZ-Kertészeti Egyetem egy.

Livia Fuchs

CHOREOGRAPHIC TENDENCIES IN FOLK DANCE ART IN THE SEVENTIES

Summary

The author analyses the last decade which has acquired great importance in the theatrical folk dance art of Hungary. Two essentially different creative methods and attitudes have evolved since 1972. One of them, which could be referred to as "imitative", endeavours to re-create on the stage the forms found in folklore and is focused on the dance idiom rather than on creative originality. The followers of the other trend give priority to "invention", trying to create something new, using the dance idiom as a means for creative communication. Both trends make attempts at finding morphological novelties. By visual polyphony they make the best of the spontaneity and improvizational character of folklore, on the one hand, and, on the other, they superimpose idiomatico-semantic planes on one another by collating elements of different nature, i.e. by montage or collage, and here again polyphony dominates.

In the second half of the paper the author analyses the choreographies produced in the spirit of the above-described creative attitudes and methods and distinguishes three main gropus, the adaptive, the evocative and the narrative ones. The creators of the first group adapt dance types, dance orders and folk customs to the stage whereas in the narrative type dance tells of a verbalizable plot, a story and therefore the interpretation of the creations does not vary within wide limits. On the other hand, in the case of evocative works, an intensive receptive activity of the spectator is required because here the choreographer tells no stories but rather adumbrates emotional - social - events and moods. The author comes to the conclusion that no direct identity between certain creative methods and types of creations (as, for instance, montage and evocative choreography) can be ascertained, although there is a close link between them.

What is more, the period in question is characterized by a wide paletta of colours, by the coexistence of experiments of contradictory character and their results.

The author discerns the characteristics of the period by analysing the works of the chief choreographers of these years, namely, of Sándor Timár, Katalin Györgyfalvay and Antal Kricskovics.

TÁNCELMÉLET

AZ EXPRESSZIONIZMUS ÖRÖKSÉGE A TÁNCBAN [x]

Milloss Aurél

Egyetlen más megformálási irányzat sem rázta fel európai kulturánk táncmüvészetét olyan igéretes mértékben, mint az expresszionizmus. Ez az irányzat ugyanis - amely a lelki sugallatokat végsőkig kicsucsositja a müvészi kifejezésben - nemcsak rendkivül magukkal ragadó és ennek megfelelően tartós hatásu müveket hozott, hanem egyben az addig uralkodó felfogások totális reviziójához is elvezetett mind a költői-stilusbeli-technikai megformálás részleteiben, mind pedig - ezzel összefüggésben - magát a tánc lényegét illetően. Ha az igaz is, hogy az emlitett revizió révén megnyitott uj perspektivák eleinte csupán az expresszionista akarásra vonatkoztak, és ezért megvalósitásuk természetesen nem vezethetett azonnal a megjelenésének körülményeitől meghatározott határok áttöréséhez, mégis az azóta eltelt idő folyamán hallatlan horderejü eseménynek bizonyultak. Az uj irányzat magának a táncnak a lényegével folytatott radikális nézetkülönbségekből indult ki. Sikerült legalábbis irányvonalakat adnia ahhoz, hogyan kell megformálni az anyagot - mind a szellemi-költői, mind a gyakorlati-technikai területen - végre olyan igazán átfogó fegyelemmel, ahogyan az napjainkban - amikor különösen akuttá vált, hogy koncepcionálisan és stilusban ne csak eredetit és kifogástalant, hanem egyszersmind organikusat és ennek megfelelően erőteljeset teremtsünk - abszolut nélkülözhetetlen. Az expresszionizmus lényege, melyet korunkra hagyott, valószinüleg inkább ebben a tényben rejlik, mintsem egyes egyedi teljesitményeinek utóhatásában, vagy szellemének alkalomadtán itt-ott még mindig tapasztalható fellángolásaiban.

Azzal az állitással, hogy európai kulturánk táncmüvészetét története folyamán egyetlen más megformálási irányzat sem rázta fel olyan igéretes mértékben, mint éppen az expresszionizmus - és az expresszionizmus ösztönözte a teljes ideológiai és technikai anyag tökéletesebb fegyelmének kialakitására - közvetlenül rámutattunk arra, hogy hagyományos tánc-

nyelvünk egyrészt tökéletlen, másrészt azonban szilárdságában annyira szivós, hogy a táncpoétikában - legalábbis léte utolsó két évszázadában - végrehajtott reformok ellenére is alapjában véve még mindig csaknem érintetlenül él tovább. Sőt, még azt is hozzáfüzhetjük, hogy éppen korunkban jobban virágzik, mint valaha. A fenti állitással persze azt a véleményt is képviseltük, hogy az expresszionizmus kiváltotta utfeltárás valamennyi uralkodó felfogás sokat igérő reviziójához vezetett. Ezért most már nem lenne szabad nehéznek lennie annak, hogy elérjük az egész ideológiai és technikai anyag emlitett, végre tökéletes fegyelmének szükséges kialakitását. Az egész anyag tökéletes fegyelme azonban átfogó vállalkozást jelent. Magában kell tehát foglalnia a hagyományok javait is! Ez azt jelenti, hogy át kell hidalni a szakadékot a hagyományos és az uj között. Mivel tökéletesitési folyamatról van szó - és éppen ebben rejlenek a mai táncalkotás legnagyobb stilisztikai problémái! -, magától értetődik, hogy a tervet az egyes elemek közötti viszonyoknak az organikusság jegyében végbemenő felfedezése és stabilizálása jegyében kell megvalósitani. Hogy jöjjön most már létre a két egymással olyannyira ellentétes felfogás és koreológia között szerves szintézis, amikor tudjuk, hogy ugyan az uj ebben a folyamatban elég rugalmasnak fog bizonyulni, hogy konstruktiven működhessen, ezzel szemben a régi magatartása annál kérdésesebb marad? Hagyományos táncnyelvünk előzőleg jelzett, látszólag megingathatatlan szivóssága közepette aligha lesz lehetséges, hogy alapszerkezetét olyan uj szerkezettel helyettesitsék, amely megpróbál minden mozgáslehetőséget átfogni és fegyelmezni, a régiből pedig csupán a technikai kvalitásokat akarja átmenteni. Mert azt szem előtt kell tartani, hogy a régi hatalmas és éppen ezért meggondolandó sikere nemcsak technikai kvalitásaira vezethető vissza, hanem legalább ennyire konstruktiv elvei jó megalapozottságára, ha ezek egyébként nem is teljesek. Következésképpen világos, hogy az utfeltárások között a terv megvalósitásának kiindulópontja nem lehet az uj, hanem forditva, magából a hagyományos táncnyelv alapszerkezetéből

kell kiindulni. Az uj lehetőségek feltárása, s e tapasztalatok összessége fogja nyujtani a hagyományos táncnyelv átértékelésének, és az ebből kialakitandó tökéletesitésnek a módját.

Hogy áll most már ezzel a helyzet részleteiben?

Tudjuk, hogy minden müvészeti nyelv terminusainak kialakulása mindig a megformálási szándék, azaz bizonyos kulturtörténeti momentumok éppen aktuális költői irányzatainak függvénye. Igy hagyományos táncnyelvünk állománya is a kulturális fejlődés azon szintjének felel meg, amelyből kialakult.

A logika azt diktálná, hogy gyökereit az egész európai kultura bölcsőjében, azaz a görög antikvitásban találjuk meg. Ha igy lenne, akkor az anyaggal folytatott mai vitáknak bizonyosan a jelenlegitől erősen eltérő tartalmuk lenne, vagy legalábbis jóval kevésbé lennének bonyolultak, hiszen a mai törekvések csirájukban jó néhány vonatkozásban rokonok a görög felfogással. Az akkori müvészi tánc ugyanis közvetlen kifejezésbeli valódiságával tünt ki, miközben teljesen elevenen őrizte az őstáncból való közvetlen kinövését. Mindenesetre tudjuk, hogy a görög szinház első megnyilvánulásai kozmogonikus események, isteni hőstettek és mitoszok, valamint emberi sorsok igazi táncos ünnepségei voltak.

A rákövetkező antik római szinházban - nagyjából a materiális felé hajló római szellemnek megfelelően - különös hangsulyt kap az előadói elem. A tánc veszit valamit elemi-rituális jellegéből, előtérbe kerül az elbeszélő. Az elemi tánc mellett, amely alapjában véve belső feszültségek absztrakt kifejezése volt, szélesebb teret nyer a konkrét előadói gesztusok használata. Ezzel a tánc külön ágaként különös virágzásnak indul egy csaknem önállóvá váló müfaj, nevezetesen a pantomim.

Az elemihez való visszatérés csak jóval később fordult elő ujra Európában: a középkor szinházi megnyilvánulásaiban. Ehhez bizonyára hozzájárultak az akkori müvészeti gyakorlat misztikától átitatott tendenciái. Mégis, ugy látszik, hogy a magas müvészethez tartozó előadó táncot a reneszánsz kezdetéig már nem kultiválták annyira, mint korábban. Annál pregnán-

sabban fejlődtek társastánccá a néptánc különböző megjelenés formái. Népszerüségük benyomult a társadalom magasabb rétege ibe, amelyek következetesen továbbvitték és tovább finomitot ták. Amikor aztán az uj társasági tánc az udvari ünnepségek reprezentativ elemévé vált, különösen fejlett saját esztétikát teremtett: müvészetté vált.

Ismeretes, hogy a reneszánsz az antik törekvések ujjászületését hozta magával. Ezért azt gondolhatnák, hogy benne a tánc is közeledett az antik eszményhez. A valóságban azonban megelégedett azzal, hogy ezt az antik eszményt csupán a mitikusban tekintse példaképének. Mert magát a megvalósitást - időszerüen - a táncnyelv legutolsó stilisztikai fejleményeinek eszközeivel, tehát a müvészetté fejlődött udvari tánccal végezték. A tánc nem mindig jelent meg önállóan, gyakran csak szavalt és énekelt jelenetek illusztrativ diszitése volt, mégis olyan mértékben játszotta a stilusalkotó elem szerepét, hogy hamarosan sikerült uralkodnia az egész szinházban. Igy születtek meg a XV. században az első, már erősen a tánctól uralt szinielőadások, amelyeket "balettnek" neveztek. A tánc a XVI. század balettjeiben érte meg ujszerü koreográfiai-kompozitorikus kibontakoztatásának első csucsait. Az ilyen koreográfiai evolutiókat geometriai elvek szerint szerkesztették. A későbbi továbbfejlesztések során aztán - nevezetesen a XVII. század közepe táján - épitészetileg megalkotott nagy táncfreskókká váltak az allegóriák hordozóiként, amelyeknek az volt a hivatásuk, hogy ne csak diszitsék a cselekményt - még az ujonnan létrejött szinpadi müfajban, az "Operában", továbbá az ugynevezett "Opéra-Ballet"-ben is -, hanem idézzék fel hátterüket.

Hadd emlékeztessünk arra, hogy a tánc még megvalósitásának ezekben a tulajdonképpen győzedelmes formáiban sem tudta valamennyi lehetőségét kibontakoztatni, hiszen csaknem teljesen megfosztották attól, ami tulajdonképpeni eredetekor volt, és ahogy a görög antikvitásban gyakorolták. Mégis képes volt rá, hogy esztétikailag finoman megformálva, kifejezésre juttasson reprezentativ allegóriákat és drámai feszültségeket

jelképes figurák segitségével. Mivel kvalitásainak köszönhetően képes volt arra, hogy a müvészeti élet egyik legfontosabb tényezőjévé váljék, nem csoda, hogy XIV. Lajos elhatározta: rendszerezteti vivmányait egy kifejezetten erre a célra alapitott Táncakadémián, és ezzel megszilárditja minden jövendő alkotás alapjait.

Ezzel az abban az évszázadban született "balett", valamint ennek klasszikus "akadémiai táncoá" vált: táncnyelve minden garanciát megkapott, hogy sokáig tovább éljen. A történelem aztán bebizonyitotta, hogy ez a hagyomány milyen renditthetetlenül képes volt helytállni egészen napjainkig. Mindenesetre biztos, hogy hagyományos táncnyelvünk gyökereit nem egész európai kulturánk tulajdonképpeni bölcsőjében, azaz nem a görög antikvitásban lehet megtalálni, hanem éppen egy olyan időben és olyan világban, amelynek alig van már valami közös vonása mai élet- és müvészetfelfogásunkkal.

Mivel azonban mai kulturánk mégis szoros kapcsolatban maradt e kialakulása szempontjából sok tekintetben meghatározó világnak az eszmeiségével, kötelességünk, hogy kulturális javait akkor is tiszteletben tartsuk, tovább ápoljuk és használhatónak tekintsük, ha aktualitása a mi szemünkben már tulhaladottnak tünik.

Hagyományos táncnyelvünk aktualitása azonban nem egészen tulhaladott. Mint mondottuk, bizonyos konstruktiv elveinek megalapozottságát ma is el kell ismernünk. Az a körülmény, hogy fegyelmezése éppen a barokk korban történt meg - azaz abban az időben, amikor olyan lenyügözően alakitották ki az épitőmüvészeti alkotásokat -, amellett szólhat, hogy térbeli aspektusait valóban találó bölcsességek szerint tisztázták és rendezték. A Táncakadémia nagy mestere, Beauchamps felismerte ugyanis, hogy rendező munkáját a test és a tér közötti összefüggések elemző vizsgálatával kell kezdenie. Miközben megvizsgálta a test térbeli minősége és a táncosan érzékelt tér dinamikus minősége közötti viszonyokat, elméletét teljes mértékben a mozgás formai értékei jegyében fogalmazta meg. Azáltal azonban, hogy a mozgást nem ugy szabályozta, hogy egyidejüleg

figyelembe vette volna dinamikus sajátosságait is, elméletét nem mozgástannal, hanem pozíciótannal indokolta meg. Híres öt pozíciója, amely mind a mai napig az akadémiai tánc ábécéjének kiindulópontját jelenti, mint nyitott és zárt pozíciók különböznek egymástól. Ez arra enged következtetni, hogy mind a tartás-, fordulat- és forgásrendszer ebből kifejlesztett törvényszerű artikulálását, mind az egyes testrészeknek a térbe nyulását, nyujtását, ütését és vezetését, következésképp a lépések és ugrások minden gesztus és forma kifejezésbeli tartalmát egy alapjában véve elvi kiindulásból végezte el. Amikor az esztétikailag tökéletes tánc grammatikai és szintaktikai törvényeit regisztrálta, akkor már - ha nem is hitte még - a kifejezésbeli elem messzemenő kibontakoztatásához is irányvonalakat adott (feltehetőleg amiatt, hogy a mozgás dinamikus tulajdonságait a kor szellemétől meghatározottan csak elégtelen mértékben vette figyelembe), legalábbis elvi jelentőségű a későbbi lehetőségek számára a kifejezésbeli tartalmak és formák általa még csak a jelképes értékek szerint való figyelembe vétele. A ritmuselem szerepéről Beauchamps semmilyen szabványt nem hagyott hátra. Feltehetőleg megelégedett azzal, ami automatikusan adódott a tánc térbeli kibontakoztatásából. A tánc gyakorlásának ily módon kialakitott rendszere most már alapul szolgálhatott mind pedagógiai módszerhez, mind pedig koreográfiai szövegek értelemszerű komponálásához. Ha most már valóban igaz, hogy hagyományos táncnyelvünknek ez az elmélete - abban az értelemben, hogy megfelelt ama kulturtörténeti pillanat szinvonalának, amelyben létrejött - ma semmiképpen nem tekinthető teljesnek és tökéletesnek, közelebbi vizsgálatánál mégis sikerülhet, hogy olyan tulajdonságokat fedezünk fel benne, amelyek megfelelnek időszerű céljainknak.

E vállalkozás során természetesen eme hagyományossá vált táncnyelvnek azok a további, a fejlődéssel együttjáró tulajdonságai is figyelemre méltónak és ennélfogva hasznosnak is bizonyulnak, amelyekre a fejlődésére valószinüleg különböző képpen ható, mindig kulturtörténetileg meghatározott fordulatok során tett szert.

Mindenekelőtt azokat a tulajdonságokat kell megemliteni, amelyeket a szellemi életben a felvilágosodásnak a XVIII. században már hevennyé vált mozgalma váltott ki. Ismeretes, hogy ebben az időben lényeges változás következett be a balettesztétikában a "vissza a természethez" mottó jegyében. Olyan balett reformátorok, mint Hilverding és Noverre a tánc müvészetét addigi csupán formai állapotából arra a képességre emelték, hogy egész cselekményeket mutasson be a szavalt vagy énekelt szöveg közremüködése nélkül, azaz immár kizárólag a test beszédességének eszközeivel. Ezzel megalapoztak egy uj müfajt, a"Balett d'action"-t. Tehát már nem allegóriák, hanem természetes dramaturgia! E koncepciónak megfelelően a táncnyelvet is lényegesen fellazitották és élénkitették. Ha addig nem volt képes formáinak szimbolikájával igazán eleven kifejezéseket adni, hanem csupán kifejezésbeli tartalmak jelképeit, akkor most megszabadult merevségétől és ezáltal képessé vált közvetlen kifejezéseket adni a legkülönbözőbb kedélyállapotoknak. Természetesen gazdagodott a szókincse is, de még nem olyan messzemenően, hogy kizárólag a tánc eszközeivel tudott volna bemutatni dialógus jellegü fordulatokat is. Ezért - a római példa nyomán - a pantomim alkalmazásához folyamodtak. Ezzel balettkulturánk jellemző lépést tett visszafelé az antik világba, de mégsem akkorát, amely elért volna egészen a görögség világába, mert ehhez nyilvánvalóan még nem érett meg az idő. Mégsem vonható kétségbe, hogy már önmagában ez a lépés is rendkivül gyümölcsözőnek bizonyulhatott. Az eredmények - mai szempontjaink szerint - az első "ballet d'action"-okban még nem voltak teljesen meggyőzőek. Azáltal, hogy ezekben a táncot és a pantomimet még különválasztva állitották szinre, valószinüleg kielégületlenek maradnának a stilisztikai egységességre irányuló törekvéseink, valamint magának a táncnak a teljesen autonóm kifejezési formája után való kutatás. Annál meggyőzőbben hatottak volna ránk minden bizonnyal a valamivel későbbi ilyen jellegü balettek, nevezetesen azok, amelyeket Angiolini és mindenekelőtt Viganó készitett. Valóban Angiolini volt az első, aki tuljutott Noverre "pantomime

camminate"-ján (járt pantomim), és ujszerü "pantomime misurate"-t (kimért pantomim) alkalmazott, azaz ő volt az első, akinek sikerült tánccal átitatni magukat a pantominikus elemeket is, és ezzel belekényszeritette őket egy koreográfiai fegyelembe. S valójában Salvatore Viganó volt az, aki a XIX. század első két évtizedében minden idők valószinüleg legnagyobb koreográfiai költőjeként a táncot és a pantomimet végre olyan mérvü kölcsönösséggel tudta alkalmazni, hogy ez a két elem végül minden nehézség nélkül fel tudott oldódni egymásban. Viganó volt tehát az, akinek sikerülhetett, hogy minden addig szerzett tapasztalat szintézisét elérje, és ezzel megmutassa, hogy még akkor is lehetőségünk lesz ujrafelfedezni a tánc teljesen autonóm kifejezőerejét, ha ezt a lépést a hagyományosból kiindulva tesszük meg, sőt, hogy csak ezen az uton járva válik lehetővé számunkra átmenteni az ujba a korábbi vivmányok pótolhatatlan értékeit.

Viganó megnyilvánulásai azonban csak eszmei tekintetben szolgálhatnak utmutatóul, a gyakorlatban ugyanis sajnos nem maradtak meg vivmányai. Nem hagyott hátra elméleti-pedagógiai doktrinákat, és utódai sem voltak képesek elsajátitani és tovább ápolni azt, amit ő elért. Ebben persze uj ideológiai impoziciók kialakulása is gátolta őket. A kor ugyanis a korábban hősiesnek látott, felülemelkedni tudó költői világ oly mérvü elpolgáriasodásához vezetett, hogy nem csoda, hogy Viganó szintézisének semmi jelentősége sem lehetett a bensőségesség jegyében megvalósuló uj müvészeti irányzat számára. Igy a tánc a romantikus balettben csaknem teljesen különváltan élt tovább, az ismét koreográfiátlanná vált pantomim mellett. Miközben a tánc a földi-életerős és a transzcendentálisálmodozó pólusai között mozgott tovább gazdagodott ugyan - ami temperamentális hatóerejét és technikájának megfelelő bővülését illeti (e tekintetben rendkivül nagy érdemei vannak Carlo Blasis, az akadémiai tánc nagy kodifikátora értelmes pedagógiai munkájának) - a körülményeknek megfelelően azonban mégis sokat kellett veszitenie korábbi konstruktiv tulajdonságaiból. Ezek a vivmányok csak később, a romantikát

tulhaladó időkben érhették meg rehabilitációjukat - természetesen csak bizonyos elveikben -, mert maguk a szempontok állandóan különböző profilokat kaptak a XX. század szellemi életében egyre gyakoribbá és egyre komplexebbé váló fordulatok mindenkori hatásainak jellege szerint. Az ilyen hatások sokoldaluságának és állandóan forradalmasitó erőszakosságának viharában a táno olyan megrázkódtatásokat élt át, mint talán soha történelme folyamán. Olyan irányzatok, mint az impresszionizmus és az expresszionizmus, a futurizmus és a kubizmus, a szürrealizmus és a dadaizmus, a konstruktivizmus és a neoklaszszicizmus, a neoromanticizmus és az egzisztencializmus megformálási módjának a legkülönbözőbb formáihoz, sőt magának a tánc lényegének a legkülönbözőbb értelmezéseihez vezettek. Hogy most már ilyen módon igen akuttá vált problematikáját hozzásegitsük a bennünket ma különösen érdeklő megoldáshoz, természetesen meg kell vitatnunk legujabb fejleményeinek aspektusait is, mégpedig magától értetődően a különböző elágazási formák közötti viszonyokat az összehasonlitó vizsgálat segitségével. Ha Viganó megnyilatkozásai számunkra csak eszmei jelentőségüek lehetnek, akkor a legujabb események vizsgálata annyiból gyakorlatilag is értékes lehet, hogy tulajdonképpen még mindig ezek hatásainak utvesztőjében mozgunk.

Hogy hogyan hatott ezeknek az uj irányzatoknak a sorozata, a következő felbontásban összegezhetők:

1. Teljesen ujonnan felállitott, a hagyománnyal már semmilyen kapcsolatban sem álló formák.

Kézenfekvő, hogy az akadémiai táncnyelv története során még sohasem bizonyult olyannyira nem kielégitőnek, mint az impresszionista szándék áttörésekor. Bizonyos, hogy a táncnyelvre ható, ujra meg ujra felbukkanó megformálási irányzatok jegyében formáinak szilárdsága gyakran igen lényegesen fellazult, és szótára is ennek megfelelően szinte töretlenül gazdagodott. Konstruktiv elvei azonban most, szembesülve az impresszionista törekvésekben követelt legnagyobb kifejezésbeli szabadság szükségével, már alig bizonyultak használhatónak. Ezért az uj irányzat néhány képviselője megkérdőjelezte az

akadémiai tánc érvényességét, sőt, a leghajthatatlanabbak teljesen tagadták, és egy uj gimnasztikai és zenei táncforma bevezetésével helyettesitették, ami teljesen ellentétben áll az impresszionista irányzat azon képviselőivel, akik változatlanul a hagyományos vagy valamilyen folklorisztikus tánc területén, vagy éppenséggel bizonyos kevert formák területén tevékenykedtek; ők ugyanis nem mondtak le megszokott kifejezési eszközeikről, hanem - megfelelően revideált alkalmazási módban - ezekkel valósitották meg mondanivalóikat. Az ilyen kompozíciók természetesen jóval állandóbb megfogalmazásaikkal tünhettek ki, mint a meg nem alkuvóké, minthogy ez utóbbiaknál hiányzott a forma támasza, ők csupán egy önkényesen kitalált uj táncmód eszközeivel fejezték ki magukat. Ennek következtében viszont szabadabban alkothattak, inkább szabadjára ereszthették inspirációikat. Ezzel a hagyományokhoz kötődők alkotása még az impresszionizmus területén is korlátoltabb maradt, mint az abszolut szabadoké. E tény amellett a kezdeményezés mellett szól, hogy találjunk ki uj, szabad táncot. Meg kell azonban mondani, hogy ezen a területen az első prófétának, az amerikai Isadora Duncannek még nem sikerülhetett annyira logikusan megfogalmazott uj táncnyelvet kidolgoznia, amely mások számára is használhatónak bizonyulhatott volna. Amit az amerikai táncosnő ezen a területen tett, még nem volt igazi technika, és még kevésbé fegyelmezett rendszer. Ugyanis érzései maguk sem voltak még definiálhatók. Alapjában véve semmi mást nem akart, mint csupán hangulatainak kifejezést adni, ezt viszont ugyszólván bukolikus szabadságban. És mivel ugy vélte, hasonlót fedezett fel az antik görögöknél, erre vonatkozó ismereteire támaszkodott. Mivel azonban ismeretei nagyon felületesek voltak, csak a külsődlegest vette át a görögöktől, de ennél többre nem is volt szüksége. Ha kiindulása világnézeti lett volna, mindenesetre nem elégedett volna meg azzal, hogy a görögből csupán stilisztikai támpontokat adoptáljon. Ilyeneket a görökkultura képi világából (vázarajzok) vett át, és hogy egy ilyen képi világ keretei között mozogni tudjon, kitalált egyfajta táncos-gim-

nasztikát, amelynek gyakorlásában csak a zenétől hagyta magát fegyelmezni. Táncaihoz előnyben részesitette a nagy szimfonikus zenét anélkül persze, hogy fel tudott volna nőni e zenék szellemi és strukturális igényeihez. Bármennyire el kell is ismernünk a Duncan-jelenséget mint jellegzetest a tánc fejlődése szempontjából, azt is meg kell állapitanunk, hogy igazi anarchistaként - és tulajdonképpen csak demagógként - nem volt képes rá, hogy a tánc igazi uj iskoláját hagyja az utókorra. Lehet azonban, hogy az impresszionizmusnak még nem volt szüksége az akadémiai tánc ilyen szélesen kiépitett pótlékára. Az expresszionizmusnak viszont - tulajdonságainak megfelelően - annál inkább. Valójában az irányzat maga - nevezetesen lelki sugallatokat a végsőkig kicsucsositani a müvészi kifejezésben - azt kivánta meg, hogy ne csak a szellemi látóhatárt tárják fel, hanem az ennek megfelelő, tehát a messzire nyuló és konstruktivan inspiráló és fegyelmező megvalósitási eszközök megteremtéséhez vezető utakat is. Első nagy képviselője, Lábán Rudolf ilyen felismerések értelmében először egy alapvető "Táncos gimnasztikát" alkotott, később pedig az egész tánc uj, megfelelően messzire nyuló elméletét is. Ennek a fegyverzetnek köszönhetően képes volt rá, hogy néhány olyan müvet valósitson meg, amelyek az expresszionizmus legjellemzőbb táncbeli mondanivalói közé sorolhatók. Hogy milyen átfogóan sokoldalut, részleteiben és elméletében általánosat nyujtott Lábán ezekben a müveiben, arról az a tény tanuskodhat, hogy sikerült neki a táncnak mind az absztrakt-elemi, mind a konkrét-előadói aspektusait megujitania, és ezzel szinte egy uj táncos világnézetet tudott kialakitani. Lábán mégsem maradt egész alkotó korszakában expresszionista. Miközben energiáit egyre inkább a tudományos munkának szentelte, nem maradhatott meg tartósan leragadva az expresszionizmus ideológiájában. Ezért táncköltői alkotómunkásságának sem volt folytatása, és azt állithatjuk, hogy amit a kifejezett expresszionizmus területén végzett, alapjában véve csak viszonylag kis számu tánckölteményében, valamint főleg tanitványai alkotásaiban élt tovább.

Itt csupán tanitványai, Mary Wigman és Kurt Jooss nevét emlitsük meg. E két személyiség munkásságának köszönhetjük az expresszionizmus valószinüleg legjelentősebb gyümölcseit. Amit Mary Wigman alkotott az absztrakt-elemi területén, az nem irható le. Sajnos, müveit nem őrizték meg a jövőnek, mert nem lehetett őket táncirással rögziteni, koreográfiai szövegei ugyanis szorosan összenőttek személyes táncosnői interpretációjával, és ebből következőleg éppen személyes kifejezése erejével hatottak. Más a helyzet Kurt Jooss müveivel:néhányat közülük feljegyeztek, a későbbi nemzedékek is bemutatják majd őket,és ma is megtalálhatók a különböző szinpadok repertoárján. Jooss koreográfiai szövegei önmagukért beszélnek, és az, amit Jooss mond bennük, a kivitelező táncos müvészetével csak annyira függ össze, amennyire a zenében is lenni szokott, ha a kivitelezők "interpretálói" az alkotónak. Azonban Jooss müvei sem kevésbé erőteljesek belső és külső tartalmukban, a legmeggyőzőbb és egyben legreprezentativabb példái közé tartoznak annak amit a tánc a konkrét-előadói terén ki tud nyilvánitani. Mindenesetre főleg e két müvész munkásságára vezethető vissza, hogy a Lábán alapitotta "Uj Tánc" igazán sikert arathatott. Közép-Európában, amelynek szellemi légköre az expresszionizmust megteremtette,csaknem két évtizedig alig lehetett már táncformákat fogalmazni. Expressziv kvalitásainak különössége következtében ezt a táncmódot nemcsak Uj Táncnak vagy Modern Táncnak, hanem még Kifejezéstáncnak is nevezték.Más országokban, ahol az expresszionizmus nem volt honos, ennek az uj táncnak az expresszionista módon hangsulyozott formáit egyszer Expresszionista Táncnak,egyszer Közép-európai Táncnak, vagy New German Dance-nak nevezték,mig azokat a kevésbé expresszionista módon hangsulyozottakat,amelyeket egyébként tulajdonképpen csak Észak-Amerikában ápoltak és ápolnak még mindig,egyszerüen Modern Dance-nak hivták és hivják. Ebben a "Modern Dance"-ban(amelynek legfontosabb képviselői José Limon és Martha Graham)a kifejezett expresszionizmuson éppen ugy tuljutottak, mint az expresszionizmus ma már csak egészen kis mértékben ápolt európai formáiban. Ez a tény bi-

zonyitja, hogy különböző alkalmazási formáiban bizonyos megvalósításokra jóval alkalmasabb, mint az időközben tetemesen továbbfejlesztett hagyományos táncnyelv. Ezzel bebizonyosodott, hogy ez az uj fegyelmezési eszköz az expresszionizmussal született, s egyben önmagában megálló, független, feltétlenül létjogosult, és ebből következőleg életképes iskolát is jelent. Mivel azonban a klasszikus tánc az "Uj Tánc" sikere ellenére nemcsak még mindig tovább él, hanem éppen fokozottan virágzik, a "Modern Dance"-ot elszigetelt jelenségnek kell tekinteni a táncélet egészében. A jelenség azonban létezik, következésképpen jelentősége is van. Hiszen inspirálólag hat magára az akadémiai táncra is, valamint az egyelőre még pontosan meg nem jelölhető formákra. Ha meggondoljuk, hogy ez a jelenség a tánc olyan tulajdonságainak az ujrafelfedezéséből származik, amelyeket mai, a reneszánszban keletkezett formáinak történetében előzőleg még sohasem értékeltek ki - sőt, még csak nem is érintettek vagy legfeljebb csak alig érintettek, és ily módon e müvészet egész sokrétüségét kinyilvánitja -, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy az európai táncmüvészet - első izben története folyamán - végre helyreállitotta a kapcsolatot tulajdonképpeni lényegének a görög antikvitás korában gyakorolt felfogásával. Világos tehát, hogy az Uj Tánc jelentőségéhez tartozik, hogy képes volt utakat nyitni ahhoz, hogy európai táncunk - minden eddigi vivmányának megfelelő szintetizálása révén - immár teljes óvilági kulturánk reprezentánsává váljék. E minősége következtében elmondható, hogy a táncmüvészet egész fejlődésének lényeges termékeként kell elismerni.

A "Modern Dance" megjelölést a "Szabad Tánc" javára csupán annyiban lenne szabad elutasitani, hogy a "modern" jelző alkalmazása az idő előrehaladtával állandóan veszit a jogosultságából, a "szabad" jelző pedig azért felel meg jobban lényegének, mert ebben a felfogásban a tánc alkotó virágzásának totális szabadságát élvezi. A "szabad" jelzőt természetesen nem szabad zabolátlan-anarchisztikus, illetve törvények nélküli értelemben felfogni! Hiszen olyan iskoláról van szó,

amely a tánc alkotó folyamatát igenis törvényszerüen megfogalmazott szabályok szerint rendezi. Első pillanatra ugy tünhet fel, mintha ellentmondásról lenne szó. De nem igy van, mert a Szabad Táncban az anyag törvény szerinti elrendezését nem eleve rögzitett vagy eleve kötöttséget tartalmazó formák szerint végzik, hanem ellenkezőleg: csupán olyan elvek feltárása értelmében, amelyek a kreativ sugallatok támogatására és következetes megfegyelmezésére szolgálnak mind szellemileg, mind a megfelelő formai kialakitás vonatkozásában. Mig a hagyományos táncnyelv kánonja nemcsak elvi táncgrammatikából áll, hanem egy már pontosan meghatározott mozdulatszótárból is - utóbbi annyiban egyoldalu, amennyiben az egész kánont csupán egyetlen meghatározott kulturtörténeti pillanat jegyében fogalmazták - a Szabad Tánc iskolája eleve kizárta egy ilyen szótár kialakitását, hogy teljes szabadságot adjon az alkotó folyamatnak - ama szándékának értelmében, hogy a tánc teljes anyagára vonatkozhasson. S hogy a táncanyagot csupán a szolid megformálás nem elhanyagolható minőségének elérésében fegyelmezze a szerkezet és stilisztika területén, beérte egy alapvető mozgásgrammatika felállitásával, de olyanéval, amely mélyrehatóan analitikus és megfelelően konstruktiv tulajdonságainak köszönhetően lehetővé teszi, hogy a tánc egyes megvalósulásaiban - a mindenkori sugallatok szerint - állandóan uj formákat, illetve uj szótárakat teremtsen.

2. Uj formák a hagyományos balett fejlődésén belül

Minthogy mindenki a saját korában él, magától értetődik, hogy a szellemi életben bekövetkező különböző fordulatok azoknak az alkotóknak az érzékenységére is hatnak, akik a hagyományos balett területén tevékenykednek, és munkájukat mindig hüségesen eme iskola törvényeinek értelmében realizálják. Inspirációikat azonban természetesen nem asszimilálják anélkül, hogy ne vetnének döntő pillantást a jövendő, a hagyományhoz való kötődés értelmében végzendő megvalósitásra, és csak ezután öltöztetik inspirációikat a megfelelő alakba. És természetesen táncnyelvük kánonját - az akadémiai táncét - nem alkalmazzák

anélkül, hogy ne végeznék el a kifejezőeszközök megválasztásához és ezek megfelelő kidolgozásához az ihlet megkövetelte normák ugyancsak döntő hatásu felbecsülését. Ezen az uton haladva az ihletek egyrészt mindig a hagyományos balett prizmájában alakitott, szabad interpretációkat kapnak, másrészt pedig maga a balett is - és vele együtt nyelve, az akadémiai tánc - kifejezési lehetőségeinek megfelelő átértékelését, valamint gazdagodását éli meg. Ez a kölcsönhatás természetesen nem mindig müködik, különösen nem olyan sugallatok esetében, ahol a technikai és a szellemi anyag, azaz tendencia és kifejezőeszközök között olyan széles szakadék tátong, mint például az expresszionizmus és az akadémiai tánc tulajdonságai között. Igy gyakran megtörténik, hogy olyan balettalkotók, akik egyébként hüek a klasszikus iskola törvényeihez, ihleteiket hirtelen anélkül valósitják meg, hogy tekintettel lennének saját törvényeikre. Az ilyen eljárásmódot természetesen nem lehet a hagyományos táncnyelv keretein belül megvalósuló alkotásként értelmezni, még olyan esetekben sem, ahol a hagyományok szellemével és stilusával lényegesen szemben álló megformálásokra egy alapjában véve klasszikus szempontok szerint müködő balettszinházban vállalkoznak. Hiszen hagyományos értelemben alkotni azt jelenti, hogy lényegében hüek maradunk az akadémikus táncnyelv konstruktiv alapelveihez és egyáltalában a szelleméhez. És ezen a ponton meg kell jegyezni, hogy a klasszikus iskolához hü alkotások között csak kevés akadt és akad, amelyet merészen modern müvészeti törekvések közvetlen képviselőjének tekinthetnénk. Amit a klasszikusan megalapozott balettszinpadok az uj müvészeti irányzatok területén végeztek, többnyire a kooperációba bevont többi müvészet hatása alatt született meg. Itt a zenére és mindenekelőtt a festészetre gondolunk, ahogy ez már Gyagilev táncszinházában is volt. Alkalomadtán egyéb hatások is jöttek a Szabad Tánc megnyilatkozásai részéről. Eltekintve attól, hogy az inspirációk közvetlen vagy közvetett forrásból származtak-e, az a tény marad lényeges, hogy az akadémiai tánc regisztere az ilyen müvek megalkotásától rendkivüli módon gazdagodott. Biztos

azonban, hogy ehhez semmilyen más irányzat nem járult hozzá olyan mértékben, mint a neoklasszicizmus, mert éppen ennek a müvészetfelfogásnak a tulajdonságai felelnek meg leginkább annak, amire a hagyományos táncnyelvnek még szüksége lehetett fejlődése megkoronázásához. Az akadémiai tánc - mint formanyelv - mindenesetre ebből a lényegével legbensőségesebben rokon irányzatból tudta nyerni a legproduktivabb, mert gyakorlatilag legjobban megfelelő ösztönzéseket a legkülönbözőbb uj formai sugallatok asszimilálásához, és a saját formakincs fejlődésébe való szerves beépitéséhez.

A neoklasszicizmus győzelmével a balett nem volt képes ujra felvirágoztatni egyik vivmányát, jelesül azt, amelyet Viganó egykor a "ballet d'action" területén nyilatkoztatott ki. Annál briliánsabb kibontakoztatását érte meg viszont a "koncertbalett" formája. Persze, kevésbé elvont, mint sokkal inkább objektiv alakjában: a neoklasszicizmus legtöbb koncertbalettje ugyanis maga a tánc külső megjelenési formáinak lelkesült megjelenitése, nem pedig bizonyos belső feszültségek elvont kifejeződései, mint amilyenek más müvészi irányzatok koncert-táncalkotásaiban manifesztálódtak. Éppen ezekben a tényekben rejlik most már annak a felismerése, hogy az öntörvényü, de szélsőséges formálásmód révén - ugy ahogy ez a legnyilvánvalóbban a neoklasszicizmus nagy táncköltője, Georges Balanchine életmüvéből látható -, a hagyományos táncnyelv fejlődése elérte csucspontját: tisztán formai területen a klasszikus, akadémiai tánc feltehetőleg alig fog ujabb formákat nyujtani, mint amilyeket a neoklasszicizmus feltárt. Végkövetkeztetésként tehát megállapithatjuk: klasszikus táncnyelvünket első, akadémiai megalapozással megkoronázott virágkorában (Botta - Belgioioso - Beauchamps) kifejezetten figurális nyelvként fogalmazták meg. Második virágkorában (Hilverding - Noverre - Angiolini - Viganó) ez a nyelv lényegesen fellazult az ábrázolás irányában. Harmadik - még ma is vibráló virágkorában (Blasis - Balanchine) - ellenben egyrészt megérte eredeti alakjának mint tisztán figurális nyelvnek a restaurálását, másrészt pedig e tulajdonsága végletekig menő gazdagodását,

további virágkorokat (amennyiben ezen fejlődést értünk) következésképpen csak figurális-nyelvi alakjának totális metamorfózisa révén érhetne meg, és ebben az alakban lesz képes - elért minőségét tovább értékesitve és kiépitve - teljes egészében szolgálni a táncmüvészetet.

3. Az akadémiai tánc és a Szabad Tánc közötti formák

Mint mondtuk, gyakran előfordul, hogy olyan alkotók, akik egyébként hüek a klasszikus iskola törvényeihez, inspirációikat hirtelen anélkül valósitják meg, hogy tökéletesen tiszteletben tartanák saját törvényeiket. Ez a legtöbb esetben azért történik, mert áthidalhatatlan a szakadék egyrészt a szándék, másrészt az akadémiai tánc szelleme és stilusa között. Ilyen esetekben rendszerint az akadémiai táncnak csak bizonyos technikai kvalitásait használják, és ezeket keverik és hozzák lehetőleg összhangba aztán más, a szándéknak megfelelő mozgáseszközökkel, olyanokkal, amelyek folklorisztikus vagy egyéb kitalált táncnyelvből származnak. Gyakran hasonló történik a Szabad Tánc területén is. Mivel ennek az iskolának a technikája még tul fiatal, nem rendelkezik még lehetőségei megfelelő kibontakoztatásával, és még sokáig nem éri el a kultiváltságnak azt a fokát, amelyet az akadémiai tánc fejlődésének évszázadai során elérhetett. Nem csoda tehát, hogy a Szabad Tánc sok hive gyakran az akadémiai tánc vivmányaival is él. Igy adódik elő, hogy korunk legtöbb alkotója annak folytán, hogy mindig saját esztétika jegyében tevékenykedik, iskolaszerüen sem az egyik, sem a másik müvészeti irányzat képviselőjének nem tekinthető. Technikájuk sohasem egyoldalu, mert a ma annyira sokoldalu esztétikai szándék komplexitása szerint tulajdonképpen már majdnem mindent magában foglal abból, amit a sok iskola, sőt a különböző folklorisztikus tánckulturák (különösképpen a keleti népeké, az oroszoké, a spanyoloké, de az afroamerikaiké, sőt a dzsesszé is) nyujtani tudott. Mindazt, amit itt mondtunk, különösen Fokin, Nizsinszkij, Börlin, Massine, a korai Ashton, Tudor, Petit, Robbins, Béjart, Cullberg, MacMillan és néhány más müvész alkotásában

látható. Semmi kétség sincs afelől, hogy éppen e táncköltők alkotásának köszönhetők századunk táncszinházának legérdekesebb és a legtöbb ösztönzést felmutató teljesitményei. De az sem kétséges, hogy ezek közül sok egyben leleplezi az óvilág müvészi táncának egész problematikáját is. Eszmei mondandójuk már-már aggasztóvá vált összetettsége következtében megformálásaik stilisztikailag nem mindig kifogástalanok. A különböző technikák és stiluseszközök közötti ide-oda játszás még a tánc általános müvészetfelfogásában is olyan zavart hozott magával, hogy most már ugy látszik, megérett az idő a tisztázásra. Az idő hozza magával, hogy a müvészek az alkotásokban a legszélesebb területeket járják be. Eközben azonban természetesen elengedhetetlen marad, hogy a megformálások minőségében is a legtökéletesebb kiegyensulyozottságot és egyértelmüséget érjék el. Engedtessék meg itt végkövetkeztetésül elmondani, hogy a táncban immár azoknak a problémáknak a megoldásáról kell szót ejteni, amelyek a koncepcionális megalkuvásokból és a stilisztikai következetlenségekből adódnak.

Mi már most a megoldás?

A kifejtettekből már kitünhetett, hogy a minden problémát megoldó szintézis valóban nem teremthető meg másképp, mint kizárólag az egyes elemek közötti viszonyoknak a szervesség jegyében végbemenő feltárása és stabilizálása utján, és hogy e szándék megvalósitásának kiindulópontja a hgyományos táncnyelv alapstrukturájában keresendő, miközben azoknak kell lenniük az alapstruktura átértékelése és értelemszerü ujraépitése mércéinek, amelyeket a szabad tánc tárt fel. A jövőben valóban semmi értéke nem lenne a legujabbnak sem, ha nem ezek szerint az átfogó és vonatkozásokban gazdag szempontok szerint épülne, hiszen csak kulturtörténeti vivmányainak ilyen szintetizáló és gyümölcsöző hatásu koncentrációja adhatná meg a tánc jövendő lehetőségét, hogy megfeleljen tulajdonképpeni küldetésnek, jelesül, hogy civilizációnk elért kulturális fokainak bizonyitékává váljék. Először tehát a hagyományok értékesitéséről volt szó. Kimutattunk, hogy klasszikus táncnyelvünk bizonyos konstruktiv elveit ma is jól megalapozottaknak kell elismer-

nünk. Az az analitikus vizsgálat, amelyet Beauchamps végzett a test és a tér közötti összefüggésekre vonatkozólag, annyiban mindenképp helyesnek bizonyult, hogy rögzitette erre épülő pozicióréndszerét, hogy különbséget tett nyitott és zárt mozdulatok között. Már doktrinájának ezek a tulajdonságai is elegendő elvi anyagot jelentenek, hogy a mozgási lehetőségek nála még merev és korlátozott skáláját szervesen feloldjuk, továbbfejlesszük és megfelelően bővitsük. Ez természetesen csak azoknak a Lábán szabad táncában feltárt, a mozgás dinamikus és ritmikus kibontakoztatására szolgáló szabályozási elveknek az alapján sikerülhet, amelyeket Beauchamps figyelmen kivül hagyott épitkezési módjában. Lábán - mint ismeretes - a tánc mindhárom állandó összetevőjének - az erőnek, a térnek és az időnek - egyforma vizsgálatára épitette fel elméletét, és ennek alapján juthatott el Beauchamps "pozicióta nával" ellentétben a "mozgástan" megalapozásához. Ebben a mozgástanban minden mozgástipus funkciója olyan mélyreható és átfogó szabályozást kapott, hogy ezzel messzemenően segiteni lehet a tánc mind kifejezésbeli, mind pedig formai kibontakoztatását, hiszen ebben a mozgástanban minden a harmónia értelmében, mindhárom összetevő egyenletes együtthatásában van elrendezve. Olyannyira, hogy a tan egyidejüleg irányvonalakat kinál mind az absztrakt-elemi, mind a konkrét-ábrázoló tánc törvényszerü kibontakoztatásához. Ha ilyen alaposan behatolunk a tánc lényegébe, akkor bizonyára nem nehéz megtalálni a Beauchamps doktrinájával való érintkezési pontokat, és azokat aztán a szerves feloldás értelmében kibőviteni és teljessé tenni.
A nehézség csupán a két rendszer technikai alapelemei (nevezetesen pozició, illetve a mozgás) közötti ellentét gyakorlati áthidalásában rejlik. Hiszen a régi figuranyelvben a tánc technikája egyszerübbé, de annál virtuózabbá vált, az uj mozgásnyelvben a hallatlan komplexitás egyelőre még nem tudta megkönnyiteni a táncnak, hogy ugyanolyan virtuóz technikára tegyen szert, de éppen ebben áll az uj feladat sulya. Es ha már észrevettük, hogy nincs hiány érintkezési pontokban a két rendszer között, akkor nincs jogunk nem bizni abban, hogy ezt

a feladatot is meg tudjuk oldani - óvilági táncmüvészetünk mindenesetre csak azután lesz azzá, amivé lennie kell! A jövő tánca le fogja küzdeni a korhoz kötött aspektusait. Nem csupán az individuálistól fog függeni, meg fogja könnyiteni a müvészeknek, hogy megvalósitásaikban a szellemi és a stilisztikai egyértelmüségnek azt a fokát érjék el, amelynek jellemeznie kell a mestermüvet, és végül a balett sem marad már egy adott korhoz kötött, hanem minden időkre érvényes müfaj lesz. A régi az uj révén válik örökéletüvé.

Megállapithatjuk tehát, hogy az expresszionizmus jelentősége a táncban nem merül ki egy uj, nevezetesen az "expresszionista" megformálás kinyilvánitásában, hanem sikere rendkivül messzire hordó következményekre is kiterjed. Ezek a következőkben foglalhatók össze.

1./ A szabadság rehabilitálása és eddig nem sejtett uj lehetőségek feltárása a müvészi alkotásban;

2./ Az anarchiától való megóvás, amely a szabadsággal való visszaélés következménye lehet, és egy megfelelő fegyelmezési rendszer következetes megalapozása, amely a "Szabad Tánc" iskolájává vált.

Minthogy ennek az iskolának - azon elvei szerint, hogy támogassa és törvénybe foglalja minden lehetséges mozgássugallat kibontakoztatását - mint nem csupán az expresszionista szándékot érintő iskolának megvan az a képessége, hogy irányvonalakat adjon saját vivmányai és a hagyományos táncnyelv állománya közötti olyan szintézis kialakitásához, amelyet az expresszionizmuson való tulhaladás korában az uj fejlemények megköveteltek, ezt lehetne az expresszionizmus legfontosabb eredményének tekinteni. Amit tehát az expresszionizmus a tánc jövője számára hátrahagyott, abban a feladatban láthatjuk, hogy ezt a szintézist megvalósitsuk. E hagyatékban rejlik az expresszionizmus igazi öröksége.

[x] A tanulmány először a "Maske und Kothurn" (Bécs) cimü folyóirat 1965/4. számában jelent meg.

Aurél Milloss

EXPRESSIONISTIC HERITAGE IN THE DANCE

Summary

Expressionism in the art of dancing led to the complete revision of earlier conception and had the strongest impact on choreographic art in Europe. All this would not have happened if expressionism had not had created a full system of ideology and technical material of the art of dancing, if it had not bridged the gap between the traditional and the new: it gives an assessment to the traditional dance idiom by starting from the structure of this idiom firmly founded on constructive principles.

The academic dance idiom, evolved in the Baroque age and relying on Beauchamps's doctrine of the five positions, has undergone the following changes in our century: newly invented forms evolved which had nothing in common with tradition, on the one hand, and, on the other, new forms cropped up within the framework of traditional ballet and eventually the forms between academic dance and free dance also developed.

Yet no synthesis solving all problems can be created without revealing and stabilizing the relationships between the elements in the spirit of organization. The source of this intention will be found in the fundamental structure of the traditional dance idiom but the yardsticks of reconstruction detected by the free dance should also be considered when re--assessing the basic structure. The school of the "Free dance" - as a school representing more than an expressionistic intention - is capable of outlining directions for a synthesis between its own achievements and the vocabulary of the traditional dance, a synthesis meant to go beyond expressionism according to the new requirements of the age. The task of creating such a synthesis is the real heritage of expressionism in the dance.

KOREOGRÁFIA ÉS SZEMIOTIKA

Kaán Zsuzsa

I. Bevezetés a táncszemiotikába

Az általános nyelvészet területéről indult szemiotikai kutatások az utóbbi évtizedekben átterjedtek bizonyos müvészeti ágak szemiotikai vizsgálatára is. Elsősorban az irodalom, de a film, a zene s a szinház terén is születtek jelentős eredmények. - Tánc és szemiotika kapcsolatával azonban, noha a tánc talán a legősibb müvészi kommunikáció, mindmáig alig foglalkoztak. (1.) Pedig ha a szemiotika (jeltudomány) mai állása szerint sorra vesszük a szemiotika alapfogalmait, részterületeit, és megkiséreljük ezek érvényességét a táncmüvészetben is feltárni, akkor megismerkedhetünk tánc és nyelv, e két valóságtükröző jelrendszer viszonyával, s az is kiderülhet, hogy a tánc a már ismert tárgyalásmódok (tartalom és forma, stilus, a mozdulatok formai elemzése, előadómüvészet-technika, stb.) helyett egy uj, a szemiotika nézőpontjából való megközelitésével olyan kérdésekre is választ kaphatunk, amelyekre eddig éppen a használatos tárgyalásmódok nem nyujtottak kellő segitséget.

I.1. Valószinüleg az olyan kérdésekre például, hogy van-e a táncnak közlő funkciója, hogy lehet-e tánccal szórakoztatni, mi több, esztétikai élményt szerezni, vagy hogy lehetséges-e a mozdulatokból érzelmi-értelmi beállitódásokat, vagy a személyiségre jellemző vonásokat stb. kielemezni; nos, az ilyen kérdésekre éppen a táncmüvészet müvészet-léte a válasz. Ezekre a kérdésekre az ókori klasszikus tánckulturák, majd a reneszánsz óta fejlődő európai, s azóta világszerte elterjedt szinpadi táncmüvészet valójában már válaszolt s folyamatosan válaszol azóta is. Azzal, hogy a tánc - a beszédet "még mindig" nélkülözve - élő müvészeti ág ma is, továbbá azzal, hogy a koreográfiamüvészet biológiai, pszichológiai és etikai problémákat, az érzelmeken, életérzéseken tul társadalmi kérdéseket, filozofikus mélységü gondolatokat, eszméket, viszo-

nyokat és viszonyrendszereket tud megfogalmazni, s táncosok segitségével a néző, értsd: a társadalom számára közvetiteni is.

I.2. De kérdezhetünk másként: talán még lényegbevágóbban is. Például azt, hogy vajon a különféle mozdulatrendszerek, mozdulatkészletek - nem hétköznapi, hanem müvészi értelemben - speciális nyelvet alkotnak-e? Hogy vajon ebben lehet-e jelnek (továbbá: lehet-e kizárólagos jelnek) tekinteni a mozdulatot? Hogy vannak-e szavak, mondatok a táncban? Van-e szótár; lehetséges és szükséges-e ennek az összeállitása? Egy táncmüben például van-e szintagmatikus kapcsolat az egyes részletek között? És egyáltalán: honnan a jelentés ebben a nyelvben?

Az ilyen és hasonló müvészetszemiotikai kérdések megválaszolásához azonban már ki kell lépnünk a tánceszétika területéről, és mindenekelőtt meg kell ismerkednünk az általános szemiotika alapfogalmaival.

"...A szemiotika a valóság igen fontos összefüggésének (lényeg és jelenség, tartalom és forma) olyan sajátszerü eseteit vizsgálja, amikor is e létbeli összefüggéseket az emberi társadalom felismeri és jelekkel fejezi ki (kiemelés tőlem; K.Zs.). A jel és a jelölés folyamata társadalmi tény, amelyen belül megkülönböztethetjük a jelentés, a jelek és jelrendszerek megalkotása, valamint a jelhasználat folyamatait." (2.) A szemiotika alapfogalma tehát a jel, amely a különféle szemiotikai iskolák értelmezésében Voigt Vilmos összegzése szerint háromféle módon használatos: a jelet egyrészt felfoghatjuk, mint valamilyen nagyobb rendszer elemét; lehet a jelentés speciális fajtája; továbbá történetileg, a társadalmi interakció folyamatában kialakult társadalmi produktum. (3.)

A továbbiakban foglaljuk össze azokat a tulajdonságokat, amelyeket a szerző a jelek leglényegesebb minőségjegyeinek tart. Eszerint bár valójában minden dolog, jelenség lehet jel, jelek mégsem izoláltan léteznek, hanem rendszerekben. Ezek valójában 1./ szótárszerüek, jeltárak, melyeket az egyén, egy-egy közösség, sőt, egy egész kultura is felhasz-

nálhat; 2./ dinamikus jellegüek, vagyis működési rendszerek; 3./ végül szisztéma-szerüek, hiszen az egyes jelek nem csupán egy elvont rendszerben függnek össze, hanem "minden esetben, amikor egymás mellé helyezzük őket, kölcsönhatásba kerülnek egymással". (4.) Amint (Voigt példájával) a kalapács-zongora felfedezése és a romantikus zenei stilus törvényszerüen hatnak egymásra, ugyanugy azt is mondhatjuk, hogy a spicctechnika, a tüllruha és a romantikus balettstilus egymással hasonlóképpen lép kölcsönhatásba.

Nemcsak az egyes jeleknek van történetük (például az akadémikus balett-mozdulatok "kiteljesedése" a balettromantikában), hanem a jelrendszerek történetileg-társadalmilag is változnak. Mert ahogyan a rádió vagy a televizió felfedezése egész kulturák jelrendszerét változtatta meg (Voigt), ugyanugy hatott például az Isadora Duncan által hirdetett és képviselt mozdulatmüvészet, az u.n. "szabad tánc". Isadora és követői hatására végsősoron a XX. századra a táncmüvészet addigi jelrendszerét és a szinpadi tánc kifejezési-közlési lehetőségeit gyökeresen megváltoztatta, kitágitotta - szemben a klasszikus balett technikájával és esztétikai ideáljaival. A tánctörténet számtalan példával szolgál arra is, hogy kimondhassuk: a táncmüvészet jelrendszerei is "társadalmi rendszerek", sőt, "a társadalom nyilvánul meg bennük". (5.)

Maurice Béjart és társulata pedig egyenesen politikai tényezővé vált, amikor első USA-beli turnéjukon bemutatták Stravinsky-Béjart: Tüzmadár cimü modern balettjét, vagy amikor - különböző müvészeti fesztiválokon - baloldali mozgalmak mellett vállalt szolidaritásból megtagadták a fellépést. Mint tudjuk, nem a véletlen müve volt, hogy például a századvég cári Oroszországban mesebalettek születtek. - Ha a Parade (Massine-Satie-Picasso-Cocteau) közismerten mérsékelt sikerének okait kutatjuk, érdemes felfigyelni a bemutató "rossz időzitésére" (1917. május), akárcsak a Párizs lángjai frenetikus fogadtatásának szintén történelmi okaira, mind a szovjet (1932), mind a magyar (1950) bemutató idején.

Akárcsak a nyelvi vagy társadalmi jelrendszerekről, a táncról is elmondhatjuk, hogy része a szemiózisnak, vagyis, hogy jelfolyamatként fogható fel. Hiszen a szemiózis, a jelölés folyamata a tánc történetében annál a meghatározhatatlan, történelem előtti pillanatnál kezdődött, amikor a hordaközösség - bizonyos pszichikai garancia céljából - "előtáncolta" a munkatevékenységet. Amikor a puszta mozdulattal s gesztussal jelölni-utánozni kezdte a munkavégzés (vadászat) mozgásait, csapatmunkáját, az állat viselkedését, felfedezését, "becserkészését" és megölését. Amikor - mindezek során - megalkotta a munkavégzés modelljét. (6.)

Ezek voltak azok az első "müvészi" viselkedésformák, amelyek a közleményeket szükségszerüen még nem verbálisan, hanem leginkább kinezikus kódban (7.) kódolták; s amikor az előtáncolás, mint a produkció mozdulatrendszere, "koreográfiája" jóformán csak abban különbözött a tényleges munkatevékenységhez kapcsolódó mozdulatokétól, hogy ilyenkor csupán játszották, modellezték s nem élték-alakitották a valóságot. - Jóval később, például az ókori Egyiptomban a különböző irányokba fordulással még az égtájakat, az eget és a földet jelölték; - a Próba cimü Bach-Presser-Fodor-balett (1982) Jézusa, ha a zsinórpadlás felé néz, azt jelzi: Istent keresi...

E kiragadott két példa is arra mutat, hogy a tánc nemcsak ősi formájában, de története folyamán bármikor, még napjaink koreográfia-müvészetében is jelfolyamatként fogható fel. Már csak azért is, mert megtalálhatjuk benne "a jellé válás, a jelként müködés és a jelként befogadás jelenségeit." (8.) Elég csak arra a szinte kézenfekvő tényre gondolni, hogy egy soron következő uj balettbemutatóra a darabot, a kellékeket, kosztümöket el kell készitení. A darabot be kell tanitani, a táncosoknak meg kell tanulni. Ezzel a folyamattal máris megkezdődött a koreográfia társadalmi jellé válása. Az előadás során azután, ha már "felment a függöny", kezdődik meg a jelként müködés, amely - a koreográfia, mint minden előadómüvészeti produktum esetében is - az "üzenetet" közvetiti a közönség számára. A jelként befogadás egyik tényezője például, hogy

az előadás "technikai okokból" ne maradjon el. Pszichológiai s tudati paramétere viszont, hogy a müre mennyire fogékony a néző; hogy szakember-e vagy laikus; hogy szereti-e a táncmüvészetet vagy sem; látott-e az éppen "befogadandóhoz" hasonlót vagy sem? Kedvenc táncosnője vagy táncosa lép-e fel vagy az, akit "nem szeret"; meg is akarja érteni azt, amit lát, vagy csupán nézi..., stb. Ezen szempontok vizsgálata már az információelmélet s a kommunikációelmélet területére vezet. A jelen tanulmány azonban csak arra vállalkozik, hogy a jeltudomány segitségével a koreográfia nyelvtermészetét, a koreográfiai üzenhetőség mindeddig rejtélyes okait kutassa.

II. A koreográfia, mint a langue-parole egysége

II.1. A koreográfia, mint ismeretes, a görög "táncirás" szóból származik, és egy 1776-ban megjelent tankönyv megfogalmazása szerint nem más, mint "a balett vagy pantomim eszközével ábrázolt költői elgondolás és tánctechnikai rögzités." (9.) Napjainkra - véleményem szerint - a koreográfiai fogalmát sokkal általánosabban is megfogalmazhatjuk. Definiálhatjuk például így: koreográfiának nevezünk minden olyan müvészi alkotást, amelyben a müvészeti komponensek közül elsősorban a müvészileg megformált emberi mozgás, a tánc (illetve a pantomim) dominál. (Ezért mondhatjuk, hogy koreográfiája van a jégtáncnak, viszont nincs egy-egy Jancsó-film egészének.) A koreográfia autonóm, reverzibilis és definit (10.), bár rögzitetlen, mégis a táncosokon s a szinházon keresztül tárgyiasulni képes müalkotás. A müvészi tánc legegzaktabb formája következésképpen a./ nézhető, véleményezhető, vizsgálható és összevethető más müvészetek alkotásaival; b./ a táncmüvészet szemiotikai vizsgálatát is itt érdemes elkezdeni.

II.2. A tánctörténet folyamán kikristályosodott és ma is fejlődő "mozdulatbázisainak", "mozdulatrendszereinek", "táncnyelveinek" elemei, elemsorai olykor szigoru tisztasággal, máskor szándékosan különböző arányban fordulnak elő az egyes táncalkotásokban. Az utóbbira akkor kerülhet sor, ha a koreográfus nem csak egyetlenegy mozdulatkészletben jártas. Ha tehát egy alapnak választott bázison tul sok másikat is ismer,

ezeket értő módon használni-alkalmazni is tudja, s alkotásában ugy felhasználni, hogy közben az alappal szintézis keletkezzék. Ez pedig a legtöbb esetben azt eredményezi, hogy a többféle készlet elemeinek használatából egyetlen konkrét mozdulatrendszer: az adott táncmü "nyelve", sőt, a koreográfusra jellemző "nyelve" jön létre, mint az alapnyelv (nyelvek) fölötti, uj, egyéni rendszer. Hiszen abban a pillanatban, amikor a koreográfia elkészült, a mozdulatok olyan sora-folyamata-rendszere született meg, amely - szuverén alkotás esetén - egyedül annak és csak annak a münek (és alkotónak) a sajátja. A betanulás során a táncosok már ezt az uj, önálló mozdulatrendszert sajátitják el. (A balettnövendékek, akik tanulni kezdik a klasszikus balett kilenc évre bontott mozgásbázisát és hozzá II., III. évfolyamos korukban a repertoárbalettek gyermekszerepeit, jól érzékelik s meg is fogalmazzák a különbséget. "A repertoár-óra anyaga nem balett" - mondják. "Balett az, amit a balettórán, a rudnál és középen tanulunk." Ennek az az oka, hogy a repertoár-órán, ahol már kész szinpadi feladatokra készülnek, nem biztos, hogy a balett rud-, vagy középgyakorlataival azonos lépést, ugrást stb. lehet csak tenniük. "Csinálj egy ilyet!" - kéri a betanitó balettmester (koreográfus), miközben meg is mutatja a lépést ahelyett, hogy a "nevén nevezné" azt - a balett francia terminológiáját használva. Mert a szóban forgó mozdulat már se nem "petit battements", vagy mondjuk "balotté", hanem valami más, ha más mozdulatrendszerek elemeivel gazdagodott, vagy ezek nyomait viseli magán.)

II.3. A koreográfia és az emlitett, viszonylag zárt, mégis dinamikusan fejlődő mozdulatkészletek (szemiotikai kifejezéssel: <u>jeltárak</u>), mint például az akadémikus balett "müvészi használatban lévő mozdulatnyelve" (11.) egymáshoz viszonyitva máris szemiotikai megfogalmazásra ad módot. Viszonyuk hasonló, mint a felhasználható s az élő beszéd viszonya, mint viselet és ruha viszonya, vagy például mint a zenei funkciós és formarendszer, valamint a zenemü viszonya(12.), bizonyos értelemben tehát a Saussure-i <u>langue-parole</u> viszonya.

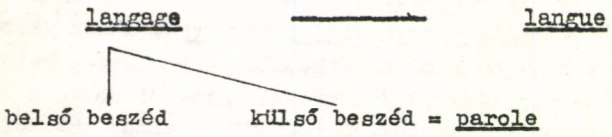
Eszerint a táncban a langue oldalnak feleltethető meg bármely mozdulatkészlet; ezen belül a mozdulatok fiziológiai-esztétikai rendje, az elemek szerkezeti-formai sajátosságai, összefüzésük és származtatásuk módja, ritmikája, dinamikája, plasztikája stb. Az egyes mozdulatkészletek különböző válfajai (például az akadémikus-klasszikus balett vagy a modern tánc különféle "iskolái") pedig mintha a táncnyelvjárásoknak feleltethetnők meg, hasonlóan a néptáncmüvészeti táncdialektusokhoz.

Ezzel szemben a kész koreográfia (az előadható s az előadott mü) jelentheti a parole-oldalt, mivel - mindennemü táncágazat sajátosan zárt-nyitott mozdulatkészlete a müalkotásban, a koreográfiában válik igazán élő táncnyelvvé. Ehhez viszonyitva viszont a felhasznált mozdulatkészlet (készletek) valóban csak mint jeltár (jeltárak) funkcionál. Mindezt abban a Saussure-i értelemben mondjuk, miszerint a langue intézmények, szabályok vagy normák absztrakt rendszere, mig a parole ennek konkrét megjelenése.

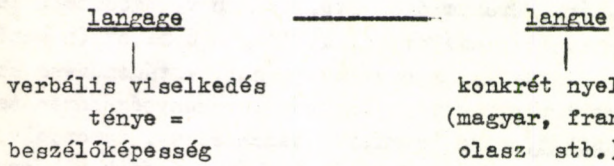
A táncmüvészet esetében azonban mégsem ilyen egyértelmü ez a viszony. Hisz a fenti értelemben bármely mozdulatkészlet, mozdulattár lehet "langue", mig a "parole" esetleg éppen valamilyen mozdulatoknak gyakorlati kivitelezése, amelyet - valahol, valamikor - egy adott táncos vagy társulat szakmai munkája (balett-óra, Graham-óra stb.) során végigcsinál. Leginkább ahhoz hasonlit, amikor valaki idegen nyelvet (s ennélfogva szavakat, szófüzést, nyelvtant) tanul. A táncmüvész számára viszont azért fontos, mert e konkrét tevékenység során sajátitja el a technikát, mint bármilyen tánckészlet, táncnyelv kivitelezésének feltételét, emberi mozgásképességének uj, speciális szabályait, azaz a táncolásképességet.

II.4. Ugy látszik, most érkeztünk el oda, hogy egy ujabb szemiotikai fogalmat, a langage-t is bevezessük, hiszen a "táncolásképesség" szinte rimel a "beszélőképességre", amit a nyelvészet a langage-on ért. Nézzük először, milyen kapcsolatot tételez fel a szemiotika a langue és a langage (nyelv és nyelvezet) között:

"A Lalande-féle filozófiai lexikon szerint - irja a filmszemiotikus, Józsa Péter - ... a "langue" és a "langage" kifejezés használati módja alapjában véve kétféleképpen különböztethető meg. Az egyik esetben a "langage" mint manifesztáció áll szemben a Saussure-i értelemben vett "langue"-gal, s magába foglalja a belső és a külső (a gondolt és a technika: a hang-, szóképzés segitségével kimondott) beszédet egyaránt, ugy,hogy ekkor a "parole", mint kizárólagosan a külső beszéd, a "langage"-nak alesete." (13.) Eszerint, táblázattal illusztrálva:



A lexikon másik értelmezése szerint "a 'langage' a verbális nyelvi viselkedés ténye általában, mondjuk a homo sapiensre vonatkoztatva, s 'langue'-nak neveztetik ennek megannyi konkrét alakja, a magyar, a francia, az olasz stb. nyelv." (14.)



Ennélfogva - Józsa Péter szerint is - mindkét esetben a langue, mint a szabályok elvont együttese jelent meg, mint feltétel ahhoz, hogy a beszélőképesség működhessen. Csakhogy a táncművészetben mindennek a forditottja is igaz. A megfelelő táncolásképesség ugyanis éppen annak a feltétele, hogy a táncnyelvek egyáltalán fennmaradhassanak, létezhessenek. Ezuttal tehát tulajdonképpen azt mondottuk ki, hogy amennyiben va-

laki táncolni kezd, e mozgástevékenység legáltalánosabb értelmében (primitiv népek táncai, társasági táncok stb.) sem teheti ezt bizonyos kötöttségek nélkül. És megforditva: ha valaki pontosan ismeri ezeket a szabályokat, még nem biztos, hogy tud is táncolni.

II.5. Mindebből néhány további megállapitás következik:

1./ Ugy tünik, az ember minden táncszerü megnyilvánulása bizonyos fokon szabályozott, nyelvszerü, "nyelvet feltételező", még ha az "nonverbális" is;

2./ Langue és langage között a táncmüvészetben nem irreverzibilis a kapcsolat (a manifesztáció értelmében), mint a nyelvészetben (a természetes beszédben), hanem kölcsönhatás áll fenn köztük, vagyis: mindkettő lehet a másik feltétele. (Hiszen az őstársadalom elmultával - a társadalmi érintkezés folyamán - beszélni kell, táncolni nem muszáj!)

3./ Langue és langage viszonya a közhasználatu (természetes) táncban szinte közvetlen, mig a mesterséges: azaz a müvészi (természetes és mesterséges táncnyelveket egyaránt használható) tánclangage-ok viszonya közvetett. A közhasználatu tánc esetében a primitiv táncok, paraszti vagy társasági táncok mozdulatkészletei - közösségi táncalkalmakkor - a közösségre jellemző kommunikativ célokkal - szinte közvetlenül fordulnak át az "élő táncolásba", a parole-ba. A müvészi tánc esetében viszont összetettebb a helyzet. A koreográfusnak rendelkezésére állnak a különféle müvészi mozdulatrendszerek, táncnyelvek; a kommunikáció szükségleteinek megfelelően főként belőlük is választ, de kommunikálni majd csak maga a koreográfia fog. A közvetettséget az következőkben ábrázolhatjuk:

mozdulattárak, "jeltárak"

mester — hivatásos táncos a maga "potenciális (művészeti) táncolásképességével"

mester — szakmai gyakorlat: "kiejtés", melynek során a táncos a "jeltárat" (és technikáját) megőrzi, megtartja, továbbfejleszti

koreográfus — koreográfia: művészi tánconyelv; langue

betanulás, melynek során a táncos megszerzi "aktuális (művészi) táncolásképességét"

előadás: művészi táncbeszéd; parole

Ezek szerint a szakmai gyakorlat semmiképp sem tekinthető parole-nak; helyette inkább a mozdulatok, mozdulatsorok stb. kiejtésének, amely nélkülöz minden kommunikációt. A következőkben ezért is helyesebb a különféle (közhasználatu és művészi) mozdulatnyelveket - a már emlitett módon - inkább mint mozdulattárakat, táncjeltárakat kezelni, tánconyelvnek pedig csak a koreográfia nyelvét tekinteni. (Ellenkező esetben: ha a mozdulatkészlet a nyelv (langue) és a koreográfia egy konkrét müalkotás (beszélt nyelv: parole), akkor maga az előadás a parole parole-ja!)

De mi történik akkor, ha a gyakorlat "egy az egyben" kerül fel a szinpadra? Ha a koreográfus szigoruan csak az adott jeltár (jeltárak) elemeit választja müvészi nyelvének elemeiként? Ha tehát közvetlenül a jeltárból "emel át" részeket a koreográfiába? Egyes táncjeltárak esetén ilyenkor meg-

történhet, hogy ugy lesz belőlük koreográfia, mintha valójában nélkülöznék a kommunikációt... Vajon ekkor azzal az esettel van dolgunk, hogy egy táncmü,mely céljában kommunikativ (hiszen közönségnek szánták), hatásában, megjelenésében mégsem az? Vagy ennek ellenkezőjeként: miért lehetséges az, hogy egy olyan mozdulatsor, ami a gyakorlóteremben csak "kiejtés", az a szinpadon olykor igazi "parole"-lá válhat?... Ahhoz, hogy feloldhassuk ezt az ellentmondást, tovább kell lépnünk, most már egyenesen a koreográfia , mint müvészi nyelv, s a mozdulatok, mint táncszemiotikai jelek világába...

III. A koreográfia, mint beszéd, diskurzus, struktura és nyelv

A koreográfia nyelv-természetének vizsgálatánál érdemes egy olyan tanulmányból kiindulni, amely ugyan egy másik nem verbális nyelvvel, a filmmel foglalkozik, de több szempontból a táncra is vonatkoztatható. Józsa Péter már emlitett tanulmányáról van szó, amely felettébb alkalmas arra, hogy a cimében jelzett négy fogalmat (A film, mint beszéd, diskurzus, nyelvezet és nyelv) a koreográfiában is értelmezzük.

III.1. Józsa a film vonatkozásában beszédnek tekinti "a bármikor létrehozott, létező és ezután létrejövő összes filmeket ugy, ahogyan megkomponálták őket, ahogyan előttünk vannak (illetve lesznek)". (15.) Ugyanigy, a müvészi tánc vonatkozásában, a koreográfiabeszéd sem más, mint maguk az eddig létezett, most létező s a jövőben létrejövő koreográfiák. Miként az egyedi film, ugy az egyedi táncmü is megannyi "beszéd-megnyilvánulás", "beszéd-aktus". "Ez a beszéd a tárgya a szó mindennapi értelmében vett filmkritikának, amely nagyjábanegészében ugy és azon a szinten értelmezi és minősiti a filmet, ahogyan az emberek olykor, egymás verbális megnyilatkozásait a mindennapi életben." (16.) És ez a "beszéd", azaz a mindenkori koreográfiamüvészeti gyakorlat valamennyi produktuma a tárgya a szó mindennapi értelmében vett tánckritikának is, amely ugyancsak ugy foglalkozik a koreográfiával, ahogyan az emberek olykor egymás verbális megnyilvánulásait fogadják és értékelik a mindennapi életben.

III.2. A diskurzus (a francia "discours" magyaritásából) - Józsa szerint - "valamilyen konkrét tevékenységi mezőhöz hozzárendelhető, a megfelelő tevékenységfajták müködését biztositó sajátos nyelvhasználati mód (kiemelés tőlem: K.Zs.), amelyet a megfelelő konfigurációra, valamint tevékenységi mezőre sajátosan jellemző szabályok szerveznek. Az a metszés, amely egy diskurzust körülhatárol, a kutatótól, vagyis a kutatónak a vizsgált terület szükséges tagolását illető előfeltevéseitől függ... Még egyénnek is lehet diskurzusa..." (17.) Ezen általában egy olyan "totalitást" ért a szerző, "amely magába foglalja (az egyén: K.Zs.) világszemléletét, a "szövegtermelő" tevékenységét meghatározó egész intenzionalitását is, és azt a sajátos módot is - tartalom és forma itt már egyáltalán nem válik külön -, ahogyan ezek a szövegek megvalósulnak." (18.)

Ebben a meglehetősen tág és rugalmas értelemben beszél a szerző "a film diskurzusáról általában", vagy "mondjuk, a hollywoodi film, a huszas évekbeli szovjet film, a harmincas évekbeli francia zsánerfilm stb. diskurzusáról vagy a western, a krimi, a musical, a háborus film stb. diskurzusáról. Egy-egy ilyen korpusz (jellegzetes müvészeti korszak, tendencia stb.: K.Zs.) nagyjából annak felel meg, amit a filmológia olykor "ciklusnak" vagy "vonulatnak" nevez." (19.)

A koreográfia diskurzusát illetően ugy véljük, ilyen "ciklusok", "vonulatok" itt is ismertek. A filméhez hasonlóan itt is beszélhetünk például a harmincas évekbeli szovjet balett, a negyvenes évekbeli amerikai nemzeti balett, vagy a mult századi romantikus "fehér balettek" diskurzusáról, sőt: filmrendezőkhöz hasonlóan (Józsa példái: Truffaut, Godard, Buñuel, Jancsó vagy Antonioni) természetesen beszélhetünk balett-rendezők (=koreográfusok): például Noverre, Petipa, Fokin, Balanchine, Béjart, Nikolais stb. diskurzusáról. A filmszemiotikához hasonlóan, a táncszemiotika feladata lehet, hogy kimutassa: a diskurzust definiáló jegyeket végsősoron csak látszólag határozza meg a kutató döntése. Még akkor is, ha korpuszonként változhatnak a jegyek, amelyek éppen annak

sajátos diskurzusát definiálják. Igy a szovjet balettét a rendezés, a felerősödött politikai funkció és az irodalmi témák, az amerikaiét hétköznapi események és emberek ábrázolása, majd a pszichologizáló jelleg, a tradicionális romantikus balettét legtöbbször az u.n. fehér képek, a valóságos és nem valóságos szembeállitása és a sajátos szcenirozás. Mégis, ugyanakkor mindhárom diskurzusban érdemes bizonyos törvényszerüségekre visszavezethető közös vonások keresése.

S mindennek mi a haszna? Hiszen ugy tünhet, ezzel csupán uj kifejezést vezetett be a filmszemiotika, s vezetne be egy majdani táncszemiotika olyan tendenciák, tulajdonságok, jegyek vizsgálatára, amelyeket eddig "a filmológia, sőt a filmkritika", értsd: a táncológia, sőt a tánckritika is "mindig korpuszonként" kezelt. Józsa szerint viszont "ez nem terminológiai, hanem fogalmi döntés. A diskurzus fogalma ugyanis a beszédet szervező - kontextus-függő - szabályok müködését implikálja. Ha tehát valamely kiválasztott korpusz bizonyos szinteken megállapitható közös jegyeit diskurzusnak tekintjük, ebben a pillanatban azt állitjuk, hogy e közös jegyeket szemiotikai tipusu és akként elemezhető, immanensen müködő szabályok határozzák meg. S ennyiben e fogalomnak éppen az a haszna, hogy egy olyan dimenzióban irja elő szabályok keresését, amely mindeddig az impresszionista, esszéisztikus vagy empirista filmológia (kiemelés tőlem: K.Zs.) kizárólagos területe volt." (20.) A szerző mindezzel azt is kimondja, hogy a filmnek általa "a diskurzus fogalma alá sorolt tulajdonságai alkotják az egész hagyományos filmológia tárgyát, a filmesztétikától a tartalomelemzésig." (21.) Valóban: ha definicióját elfogadjuk s a táncra is alkalmazzuk, akkor nekünk is ezt kell értenünk alatta (nem is érthetjük másként), mert csakugyan az. Vagyis a táncnak a diskurzus fogalma alá ekképpen sorolt tulajdonságai alkotják a hagyományos tánctudomány (táncológia) (22.) tárgyát a tánctörténettől a tánceszétikai problémafelvetéseken át a tartalomelemzésig, s az egyes koreográfiai-koreográfusi jellegzetességek kereséséig.

III.3. A nyelvezet (langage) filmbeli értelmezésénél az a feladat merült fel, hogy olyan jelenségszintet kellett találni, mely mintegy a diskurzus és a legáltalánosabb értelemben vett filmnyelv között áll; azaz olyan szintet "nyelv és diskurzus között, amelynek saját szabályai lehetnek..." (23.) Ha van ilyen szint - véli Józsa -, akkor ennek jelölésére alkalmasnak látszik bevezetnie a "langage" kifejezést.

A nyelvezet fogalma - ennek megfelelően - "azoknak a szükséges és elégséges jegyeknek az összességét jelenti, amelyek a film valamely általános értelemben vett műfaját... definiálják." (24.) Továbbá "... amelyek segitségével rögzithetünk olyan szabályszerüségeket, melyek az ilyen műfajok képződését szervezik, s a közöttük lévő különbségeket egzaktan kezelhetővé teszik." (25.)

Az egyetemes koreográfiaművészetben hasonlóképp az általános koreográfia-nyelv és a koreográfia-diskurzus között, a beszédtől a nyelv felé haladva, az egyes koreográfiai műfajokban és azok különbözőségeiben kellene, lehet keresnünk a szinpadi táncművészet nyelvezetét - ha elfogadjuk Józsa javaslatát. A táncművészet esetében azonban legalább olyan nehéz megragadni azt a szintet, mint a filmnél, s talán még nehezebb a diskurzustól különválasztani. Ráadásul azok a kutatási területek, melyeket ez a fogalom takar, a táncművészetben másként is vetődnek fel, mint a film esetében. Hiszen itt nemcsak arról van szó, hogy bizonyos metszésekben áthatások vannak diskurzus és a fenti módon értelmezett nyelvezet között, hanem arról, hogy diskurzus és nyelvezet tulajdonképpen gyakran egyenesen összeolvad. A koreográfiatörténet folyamán ugyanis egy-egy sajátos nyelvhasználati mód, akár koreográfiai áramlat, akár egyéni alkotói tendencia éppen egy-egy sajátos műfajban manifesztálódott. Ugy tünik, a tánctörténet folyamán az egyes műfajokat szervező szabályok éppen, mint a diskurzust teremtő szabályok egyik köre jelent meg. Például Noverre nevével szükségszerüen forrt össze a pantomimikus balett-tragédia, Perrot-éval a romantikus balettdráma, Balanchine-éval a szimfonikus balett. Más oldalról

azonban mindez nem azt jelenti, hogy a koreográfiamüvészet müfajai nem léteznének a koreográfia diskurzusától függetlenül is. Hiszen koreografikus tragédiát nemcsak Noverre, hanem Martha Graham is, koreografikus drámát nemcsak Perrot, hanem Lavrovszkij, Tudor, Tetley és Seregi is alkotott, mint ahogy a koreografikus vigjáték éppugy sajátja Saint Leon-nak vagy Harangozónak, mint Daubervalnak, és tudjuk: koreográfikus szimfonikus költeményt Massine is, de Béjart és Markó is komponált, koreografikus szimfoniát pedig - Lopuhov és Balanchine nyomán - számos kortárs koreográfus.

Épp az emlitett példák mutatják, hogy e müfajok bár az egyes alkotók (vagy koreográfiai vonulatok) diskurzusát is jellemezték, ugyanakkor közvetlenül a müalkotás oldaláról is megragadhatók. Ehhez viszont valóban már az alkotói személyiségtől, történelmi konfigurációtól stb. függetlenül, csak a müfajképző jegyek, a dramaturgia, az előadás során a tánc s az egyéb szinpadi eszközök viszonya, aránya stb. alapján, a koreográfia egyes egységeinek szerkezetét és szerveződésének szabályait kellene vizsgálni. - Véleményem szerint, amennyiben a koreográfia szemiotikai vizsgálata idáig jut, vagyis ha éppen a müfajok képződését szervező, s különbségeiket egzaktan kimutatni képes szabályait keresi, akkor tulajdonképpen ehhez dramaturgiai s főleg szerkezeti szabályokat kell találnia. Ezért helyesebben járunk el, ha a "koreográfia-nyelvezet" helyett a koreográfia-struktura kifejezést használjuk. S nemcsak azért, mert a "nyelvezet" fogalmát az előzőkben már amugy is bevezettük és - a szemiotikai értelmezést alkalmazva - ugy értettük, mint "aktuális táncolásképességgel életre keltett előadás" (parole), szemben a koreográfia-nyelvvel (langue).

III.4. A koreografikus közlés legmélyebb, legrejtettebb, de egyuttal legjellegzetesebb rétege a koreográfia-nyelv, melynek szemiotikai vizsgálata, azaz a nyelvet konstituáló szabályok keresése lenne a táncszemiotika egyik legelső feladata (a koreográfia diskurzusait és strukturáit konstituáló szabályok mellett).

Ahhoz, hogy e nem verbális közlési mód legáltalánosabb tulajdonságait számbavegyük, ismét érdemes Józsa tanulmányát alapul vennünk. A szerző tizenkét pontban foglalja össze a filmnyelvre vonatkoztatott feltételezéseit. Eközben pedig - hiszen a film is nonverbális nyelv (melynek lényege nem a beszéd, hanem a mozgókép)-számos olyan megállapitást tesz, amely a koreográfiában ismét érvényes. Közülük érdemes kiemelni a táncra vonatkoztatható legfontosabbakat:"4./ A beszédet, mint szimbolikus funkciót egy, a saussure-i értelemben vett nyelv teszi lehetővé, vagyis a nyelv mint szabályok olyan rendszere, amely nem a közléshez használt tetszőleges szubsztanciában, hanem a formában keresendő, oly módon, hogy a szabályok a különböző és relacionális logikájában vagy játékában érvényesülnek... 5./ Az ember szimbólumteremtő, azaz beszélőképességének alapformája a verbális vagy természetes nyelv... 6./ A természetes nyelv használata nemcsak a külső verbális érintkezésnek, hanem mindennemü belső gondolati folyamatnak is elemi feltétele... Ennek következtében a világnak egy bizonyos küszöb feletti bármilyen észlelése minden esetben áthalad a természetes nyelv rendező szürőjén. 7./ A természetes nyelv a beszélő képesség alapformája, de nem egyetlen formája. Mellette létezik elsősorban a gesztusokkal és a képekkel való kommunikáció formája... Mindezeknek a formáknak a természetes nyelvhez való viszonya külön kérdés, ... de feltételezhető, ... hogy ezek is a szó szigoru értelmében vett nyelveknek is tekinthetők, vagyis közlőképességüket ugyanugy a "különbözés arbitrárius (önkényes: K.Zs.) játékán" alapuló szabályok szervezik, mint a természetes nyelvét... 9./ Le kell szögezni három dolgot. a./ Bármely nem verbális nyelvnek feltétlenül kisebb a kifejezőképessége a természetes nyelvnél... b./ A nyelv ... fogalmának a nem verbális közlési formákra való átvitele bizonyos mértékig mindig metafora marad, ..., s e metafora értelme csak az lehet, hogy e nem verbális közlési formákat az adott összefüggésben abból a szempontból vizsgáljuk, amiben azonosak a nyelvvel, hogy t.i. közlő képességüket ugyanugy a különbözés relacionalitásán alapuló formális szabályok-

nak köszönhetik, mint a természetes nyelv. c./ A nem verbális nyelvek (a 6. pont értelmében) sohasem működhetnek ugy, hogy a közlési folyamat megvalósitásában ne játszanék bizonyos szerepet a természetes nyelv, ami forditva nem igaz." (26.) (Vagy legalábbis nem ilyen egyértelmüen igaz: K.Zs.)

Józsa megállapitásaiból az alábbi következtetések szürhetők le: 1./ A koreográfia nem attól nyelv-természetü, hogy "a közlésben használt szubsztancia" ezuttal a müvészileg megformált emberi mozgás, hanem azoktól a szabályoktól, melyek mint formai szabályok, a mozgásfolyamatok különbözőségét, a különböző jelentésü táncszituációk egymástól való elkülönitését és észlelését lehetővé teszik. 2./ A koreográfianyelvnek feltétlen kisebb a kifejezőképessége a természetes nyelvénél. (Ahogy Serge Lifar is megfogalmazta: "Nem lehet és nem is kell minden megtáncolni!") Sőt: kifejezőképessége még a koreográfia alapjául választott jeltáraktól is függ. (Például a klasszikus balett mozdulatainak segitségével mást és másként lehet "elmondani", mint, mondjuk az erdélyi táncdialektusban.) 3./ A természetes nyelv használatára a koreográfia alkotása és előadása közben is szükség van. Egyáltalán: a világ koreografikus észlelése (alkotók és befogadó vonatkozásában egyaránt) szintén áthalad a természetes nyelv rendező szürőjén. 4./ A koreográfianyelv - a természetes nyelv fogalmához viszonyitva, más nem verbális közlési formákhoz hasonlóan -, csak metaforikus elnevezés lehet.

A szerző a továbbiakban szinte pontos kutatási programot is javasol: "a./ Kutatni kell a nem verbális nyelvek nyelvtanait, mert ... e nyelvtanok csak elvükben azonosak a természetes nyelvével, de természetüket tekintve nem... b./ Kutatni kell e csak viszonylag független nem verbális nyelvekben a verbális nyelv - valószinüleg változó - szürő és rendező szerepét..." (27.)

Az alábbiakban megkiséreljük e kettős feladat felvázolását a táncban is.

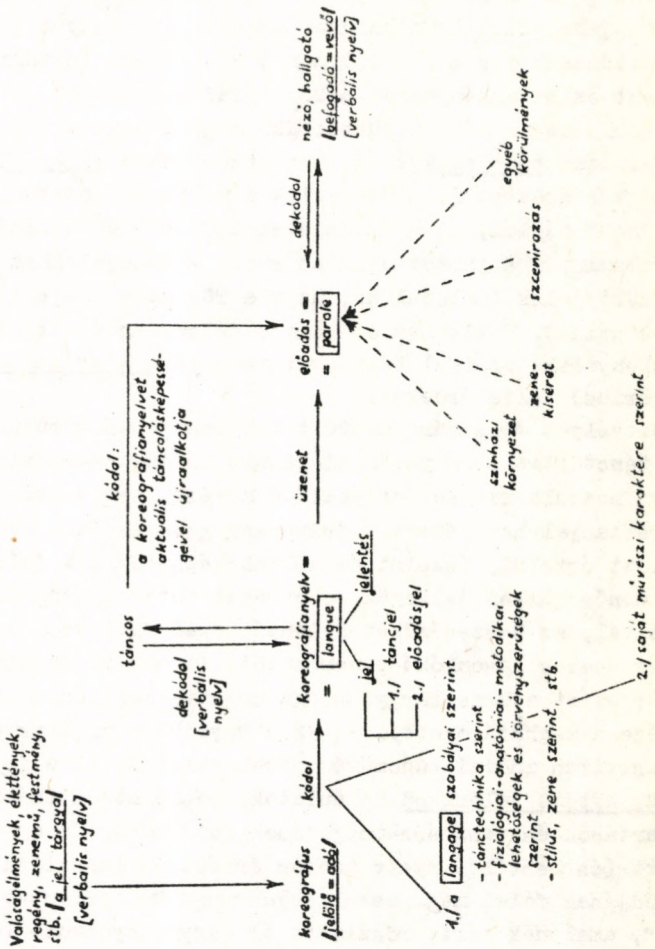
IV. A koreográfia nyelv-természete

IV.1. A nyelvi jelölés aktusa a nyelvészetben két személyt tételez fel: egy beszélőt vagy adót - és egy hallgatót vagy vevőt. Köztük a kommunikáció csak jeleken keresztül valósulhat meg (tehát nem közvetlenül). Ezek a jelek azonban csak akkor teremthetnek kapcsolatot adó és vevő között, ha objektivek és fizikaiak. A jel tárgyának hivják azt a valóságrészt, amire a jel vonatkozik, amit jelöl (denotátum). Jel és jel tárgya között azonban semmiféle kapcsolat nincs. Emiatt a jelölés folyamata e négy tényező (adó, jel, jelölt, vevő) még nem érthető meg. Ahogy Antal László magyarázza: "Kell tehát még jelen lennie valaminek a jel-viszonyban, aminek alapján a jelet használjuk, aminek közvetitésével a jel és a jel tárgya között kapcsolatot teremthetünk," (28.) amelyek - Morris szerint - "korrelációba hozzák ... a jelek és a jelölt tárgyak eme két együttesét." (29.) Tehát "azt a szabályt - mondja ki Antal László -, amely előirja a jelek használati módját, megszabja alkalmazásuk lehetőségét, jelentésnek hivjuk. A jelentés tehát a jelek használati szabálya." (Kiemelés tőlem: K.Zs.) (30.)

A koreográfianyelvben eszerint az adó a mindenkori koreográfus, a vevő a néző. A koreográfia igy nem közvetlenül, hanem több közvetitő csatornán keresztül jut a vevőhoz: 1./ a táncosokén (nem mindegy, kik éppen az interpretálók; a darab attól is mássá lehet, hogy nem az a társulat adja elő, amelyik számára eredetileg készült, stb.); 2./ az előadásén. Az élő koreográfia (parole) mindenkori adott változatát ugyanis befolyásolhatja a./ a szinpad (másként jelenik meg a Spartacus cimü táncmü a taorminai Görög Szinházban, mint az Erkel Szinházban, vagy a szegedi Dóm-téren, stb.), b./ a zenekiséret módja (élő zene vagy felvétel, hibátlan vagy hamis, stb.), c./ szcenirozás (Azonos stilusu e a koreográfiával, vagy nem? Kopott vagy felfrissitett; korszerü vagy korszerütlen szinpadtechnikai eszközök, stb.), d./ egyéb, az előadás egyszeri-konkrét körülményei.

E csatornák többszörös áttételt; dekódolást, majd ujrakódolást jelentenek, ezért helyesebb talán a kódolás helyett "transzkódolásról" beszélni. E folyamat utolsó állomása a néző, aki végsősoron aszerint dekódol, mégpedig a természetes nyelv interferáló segitségével, amennyire ismerős számára az adott nyelvi közeg legvégső formája, maga az előadás.

Táblázattal ábrázolva:



A nyelvészet szerint adó-jel-jelentés-jelölt-vevő közül azonban csak kettő: a jel és a jelentés tartozik a nyelvhez. Ennek megfelelően a koreográfianyelv is két alkotórészből, jelből és jelentésből áll, melyek együtteséből az üzenet létrejön. Vizsgáljuk ezt a folyamatot először a jelek oldaláról.

Mint már említettük, a jel (asztal-hangsor) és a jel tárgya (valódi asztal) között semmiféle kapcsolat nincsen: tehát a nyelvészetben "a jel és a jelölt dolog viszonya önkényes..." Az asztal jele akármilyen hangsor lehet..., csupán "az asztal képzetének h a s o n l i t a n i a kell az asztalra."(32.) Mit jelent ez az önkényesség a koreográfiára nézve?

A táblázatban már feltüntettük, hogy a koreográfiában elsődleges, azaz <u>táncjeleket</u> és másodlagos, azaz <u>előadásjeleket</u> lehet megkülönböztetni. A táncjelek a motivum, gesztus, póz és ezek kombinációi, az előadásjelek a kiséretül szolgáló zenemű, valamint a szinpadraállitás során a táncjelekhez szervesen rögzült jelek (például az, hogy a Tüzmadár /Béjart/ trikója piros szinü). Nyilvánvaló, hogy e jelsorban a másodlagosak alig önkényesek; ezuttal bennünket is a <u>táncjelek önkényes</u> (arbitrárius) volta érdekel.

Körtvélyes Géza már említett tanulmányában kimutatja, hogy a tánctörténet folyamán kialakult táncágazatok viszonylag zárt mozdulatkincse, melyeket ő müvészi nyelvnek, én - a koreográfianyelvhez képest - jeltárnak neveztem,"nem rendelkezik kötött értelmi, érzelmi és különösképp fogalmi jelentéssel. E minőségükben jellegük rokonságot mutat a <u>zene</u> kifejező eszközeivel, az összeségüket jelentő zenei nyelvvel. A zenemüvészet nyelve hasonlóképp nem kötött és nem is fogalmi jelentésü: ezért a zene tárgyiassága meghatározatlan, folyamatszerüsége a meghatározott..." (32.) Egyedül - mint ismeretes - a klasszikus indiai táncmüvészetben "alakult ki a <u>fogalmi jellegü, kötött jelentésü</u> mozdulatok, mozdulatkombinációk, test-tartások és testrész-mozgatások rendszere. Ez a rendszer az irott (és beszélt) nyelv azonos értékü és funkcióju kifejezésmódjának felel meg, azzal egyenrangu "motorikus-eszköztárral", amelynek zárt, rögzitett és hagyományozandó lexikája,

grammatikája és stilisztikája van." (33.) A gesztuskombináció hazai kutatói közül Hoppál Mihály is utal az indiai táncmüvészetre, mégpedig abból a szempontból, hogy mozdulatrendszerében "összeállitható a mozdulatok szótára, és minden szótári elemhez egyértelmüen hozzárendelhető egy-egy jelentés." (34.) R.M. Hughes könyvét (The Gesture Language of the Hindu Dance) is megemliti, melyben az amerikai szerző "az összeszerkesztés szabályait" is közli, (35.) tehát e mozdulatszótár sajátos szintaxisát, melynek segitségével "ezekkel a mozdulatokkal, szavakkal lefordithatő mondatokat lehet elmondani." (36.)

A többi táncmüvészeti jeltárak elemei és elemfüzései azonban nem ilyenek. Ismét Körtvélyes Géza példájával élve: "az akadémikus balettben nincs olyan lépés, ugrás, forgás vagy póz, amely eleve és mindig valami azonosat és meghatározottat jelentene...".(37.) Vagyis, az olyan mondatoknak, mint Spartacus elhatározza, hogy a rabszolgák élére áll, vagy: Crassus emlékezik; Julia boldog; Giselle megőrült; az emberek félnek a háborutól (Relációk); az élet szép (Táncok egy összejövetelen), stb. sem az akadémikus balett, sem más müvészi mozdulatrendszerben, mint jeltárban nem létezik állandó, egyezményes megfelelője.

Mintha ez pontosan összecsengne azzal a nyelvészeti állitással, hogy a jelentés nem azonos sem a jelölt tárggyal (azaz, hogy ugyanazt a tárgyat több különböző jelentésü jellel is jelölhetjük), másrészt hogy a jelentés nem azonos a jelölt valósággal (azaz: ugyanazzal a jellel több különböző tárgyat jelölhetünk). (38.) Eszerint már a legkisebb jelentéssel biró (birható) szánára: a motivumra, gesztusra és pózra sem mondhatjuk, hogy jelentése "morfematikailag" egyértelmü (legfeljebb azt, hogy metodikailag az). Amint az is biztos, hogy a koreográfianyelvre rendkivül jellemző a poliszémia (a többjelentés a mozdulatmondatok, a koreográfiai részletek szintjén). S habár "nincs olyan kód, amelyben ne volnának poliszémikus elemek, de a kódok erősen különböznek egymástól abban, hogy a poliszémia mennyire jellemző rájuk." (39.)

A koreografikus kódra ez különösen igaz. Olyannyira, hogy ez a különbözés, a poliszémia fokozatossága még diskurzusonként, sőt strukturánként is változó. Ha sorba rendeznénk ebből a szempontból az egyes koreográfia-tipusokat, a sor elején a klasszikus pantomim állhatna , végén pedig a szimfonikus balett. Ebből is következik Józsa Péter megállapitásának érvényessége a táncra is: "minél inkább jellemző valamely jelrendszerre a poliszémia, jelentése annál inkább pragmatikus. (40.) Eszerint a pantomim kevésbé pragmatikus (általánosabban érthető), mint az irodalmi cselekményü(cselekményes) balett, s az is kevésbé, mint a zenei cselekményü (cselekménytelen).

De mi lehet ennek az oka?

Tudjuk, hogy bár a jel és jelölt dolog viszonya önkényes, a képzet és annak a valóságban található megfelelője nem ilyen viszonyban van egymással. Az öröm, a bánat stb. koreográfiai jele akármilyen táncjel (lépés, ugrás, forgás, gesztus és póz) lehet, ám az öröm, bánat stb. képzetének, azaz a nézőben kiváltott információnak, hatásnak h a s o n l i t a n i a kell a koreográfiában megfogalmazott s a táncok által közvetitett érzelmekre, gondolatokra, fogalmakra...

IV.2. Induljunk ki ebből a követelményből, és az egyik alapvető táncmüvészeti ágazatból a pantomimból, (42.) melyről közismert az a nézet, hogy közvetlenebbül tükrözi a valóságot, mint a tánc. Véleményem szerint ez igy is van, csak éppen ennek nem az az igazi (elsődleges) oka, hogy itt a mozdulatok és a valóság között - közvetitőként - nincs ott a zene, hanem inkább az, hogy jobban hasonlit a valóságra a táncnál. Lukács szerint a pantomim a valóság visszatükrözésének "mimetikus", a tánc pedig "elvont módja". Lehetséges, hogy ha e kétarcusághoz a szemiotika módján közelitünk, ugy ujabb oldaláról mutathatjuk ki e két ágazat különbségét, miközben a koreográfia nyelv-természetének feltárásához is közelebb jutunk?

Mindenesetre tény, hogy a klasszikus pantomim utánzó-hasonlitó mozdulattal jelzi például az asztal térbeli alakját,

vagy egy nem létező pohár "megfogásával" azt a benyomást kelti a nézőben, hogy a pohár valóban a kezében van. A pantomim olyan jeleket használ, s ezeket ugy használja, hogy megteremtse a tárgy s a tárggyal való cselekvési mód képzetét. A pantomimus olyan mozdulatot(kat) végez, hogy a szem számára, a látvánnyal azonnal érzékelhetővé váljék az, amit csinál, amit "mimel". Eszköz nélkül és valóságos szituációk nélkül az eszköz (a tárgyak), az eszközhasználat és az életszituációk jellegzetes, tipikus mozzanatait és mozgásait vonja ki a valóságból és transzponálja a szinpadra. A valóságot utánzó-tipizáló mozdulatokkal ragadja meg, test-, kar- és kézmozdulataival szinte lerajzolja. Ezért nevezhetjük ezeket a mozdulatokat mimetikus gesztusoknak. Mellettük szinte velük egyenrangu szerepet töltenek be azok a gesztusok, melyek nemcsak hogy hasonlitanak, de csaknem azonosak hétköznapi megfelelőjükkel. Ezek - a gesztuskommunikáció társadalmi meghatározottsággal biró, u.n. szociális gesztusai értelmében (42.) - a viselkedést jelző, kisérő, értelmező, a beszédet helyettesitő mozdulatok, melyeket ezért kommunikativ gesztusoknak nevezhetjük. (Rajtuk kivül általában még bizonyos test-technikáról is beszélhetünk, ami viszont nem fogható fel tánctechnikaként. Mivel csak arra szolgál, hogy az egyik (egyik fajta) gesztusból a másikba való átmenet plasztikus és oldott legyen.)

Mindezt összefoglalva elmondhatjuk, hogy a pantomim koreográfianyelvét leginkább a mimetikus és kommunikativ gesztusok mint mozdulatjelek ötvözete, rendszere adja. Ebből következően a póz is gesztus, és szintén kétféle lehet: mimetikus és kommunikativ.

Ugy véljük, épp a gesztusok e domináns, kettős jellegében (s a motivumnélküliségben) rejlik a pantomim közvetlenségének oka - szemben a tánc közvetettségével. A táncban ugyanis a gesztusok e lényegi szerepét - egy adott, de mimetikus-kommunikativ funkcióval közvetlenül nem rendelkező tánc-jelrendszer veszi át, részben vagy egészben. (Ezért is igaz, hogy a pantomim kevésbé pragmatikus (viszonylag egyértelmübb), mint a tánc.) Ezek azok a mozdulatok, melyek a tánctörténet

folyamán jelekké váltak és válnak, valamint jeltárakat alkottak és alkotnak. S noha önmagukban egyáltalán nem hasonlitanak rendszerint a jelzett valóságra, mégis ezek azok a mozdulatok, melyeknek - lényegi szerepük folytán - a jelentést hordozniuk kell. Kérdés, hogy hogyan?

Mindenesetre leszögezhetjük, hogy A./ A koreográfia, (akár a szinház) olyan kommunikáció, amely a./ koreográfus (szerzők) és közönség között, b./ a koreográfiában előforduló személyek (allegorikus alakok, fogalmak, viszonyok, stb.) között, c./ a táncosok, mint az élő előadás szereplői között áll fenn, illetve megy végbe. A koreográfianyelv tehát, az előadás (parole) ideje alatt a./ és c./ értelmében mindig kommunikáció. Ugyanakkor b./ értelmében már nem az! Bár igaz, hogy 1./ a szinpadi figurák bizonyos értelemben mindig viselkednek (irodalmi cselekményü koreográfia esetében különösen, de még a zenei cselekményü táncművekben is); 2./ ez a viselkedés minden esetben egy olyan "meta"-viselkedés, ahol a beszédet is mozgás helyettesiti.

Csakhogy ez a viselkedés - b./ értelmében - mégsem tekinthető mindig kommunikativnak, csak akkor, "ha benne az információ átadásának (kiemelés tőlem: K.Zs.) szándéka is megnyilvánul." (43.) Ilyenkor használnak - a táncmozdulatokon, mozdulatfolyamatokon, vagy mellettük-közöttük még kommunikativ (mimetikus), u.n. szupra gesztusokat, mint mozdulatot (pózt) a mozdulatban. Optimális esetben ezek a szupra-gesztusok ugyanugy táncjelekké válnak a koreográfia nyelvében, mint azok a mozdulatfolyamatok és -szituációk, amelyeket kisérnek, értelmeznek. - Egyébként pedig minden szinpadi viselkedés "csak" informativ, mivel valamilyen információt bármely szinpadi megnyilvánulás tartalmaz.

B./ A koreográfianyelvben olyan részlet, aminek eleve csak ennyi, azaz csak az információ-hordozás a célja, rendeltetése - érdekes módon - bőven akad. Hiszen már a figurák puszta megjelenése is ilyen. (Ahogyan például A hattyuk tava cimü balettben Odilia és a varázsló megérkezik, amikor és ahogyan Mirtha a szinpadra lép (Giselle), vagy amikor a Tüzma-

dár-ban egyszerre csak ott áll a Madár, A csodálatos mandarinban a Mandarin, stb.).

Ez az első megjelenés sokszor alapvető, eligazitó szempont lehet a koreográfia megértéséhez. A figurák szine, kora, habitusa, társadalmi hovatartozása, létszáma, stb. mind olyan jel, amit a néző azonnal tudatosithat (mindenesetre könnyebben dekódolhat, mint bizonyos mozdulatfolyamatok gesztus-nélküli sorát). Mig az ilyen jeleket az irodalmi s egyéb prózai müvekben el lehet olvasni, a táncmü csak megmutathatja őket. De hogy okvetlenül meg is kell mutatnia, mégpedig nem félrevezetően: ez a jelentés, az üzenet dekódolásának elengedhetetlen feltétele. (Például ha a Giselle cimü balettben a hercegi menyasszony szerepét nem Giselle-hez hasonló koru táncosnő alakitja, hanem idősebb, akkor ebből sokan arra következtethetnek, hogy személyében az ifju herceg "édesanyját" köszönti. Igy értelmetlenné válik a két szerelmes nő viszálykodása, Giselle féltékenykedése, megőrülése, halála.)

A szinházzal foglalkozó szemiotika, a teátrisztika ezt a jelenséget prezentációnak nevezi, és a dolgok, személyek megmutatását, bemutatását, szemléltetését, önszemléltetését érti alatta. Ebben az esetben "a fő információ a kiállitott tárgyból", (44.) vagy személyből érkezik; a koreográfia esetében ilyenkor minden megnyilvánulás (szólisztikus, de lehet csoportos is) "egy egyszerü keret vagy egy egyszerü idézőjel szerepét" játssza. (45.) A kommunikációnak olyan formája ez, ahol "a mondanivaló funkcióját maga a kiállitott valóság veszi át." (46.) Ezért jut a prezentáció a koreográfia rendszerében különösen fontos szerephez.(Ennél nagyobb jelentőségre talán csak a szobrászatban (s általában a képzőmüvészetben) tehet szert, ahol - ugy tünik - mindenfajta jelentés oka és kiindulópontja lesz. A maga müvészi-szemiotikai teljességében "kiállitott tárgy" egyedüli lehetősége, mindenfajta verbális (szinház) vagy kinezikus (koreográfia) metakommunikáció nélkül.) Prezentációnak tekinthető a koreográfia-beszédben, azaz a tánctörténet koreográfia-termésében szinte minden entree (belépő), szinte minden variáció és számos együttesi betét-

szám - a felhasznált jeltár(ak)-tól függetlenül, egyszóval minden olyan részlet, melyben csak információ nyilvánul meg, azaz - b./ értelmében - a darab üzenetének egy része.(Megvalósulását mimetikus gesztusok, mozdulatsorok is segithetik.) Az információ átadása, s általában a koreográfiában megmutatható cselekvés, közlés, összeütközés, azaz tényleges kommunikáció (a darab üzenetének esetleges további részletei) viszont a szereplők kinezikus kommunikációja során megy végbe.

IV.3. Kimondhatjuk tehát, hogy a koreográfia nyelve informativ (prezentativ, esetleg mimetikus) és kommunikativ részletek (jelek, jelsorok, jelfolyamatok) egymással állandó kölcsönhatásban álló egysége. A táncműben való részvételük és arányuk dönti el, hogy az műfaja szerint drámai (epikai) vagy lirai lesz-e, illetve cselekményes vagy cselekménytelen. Informativ eszerint az Agon vagy a Chopiniana, informativ-kommunikativ A rózsa lelke, az Apollo vagy a Tüzmadár, kommunikativ-informativ a Spartacus és kommunikativ A csodálatos mandarin (hiszen itt minden információt "közben" és nem "külön" tudunk meg).

Ezek a példák is jelzik, hogy informativitás és kommunikativitás dominanciája a müveken belül (s nemcsak müvek között) változó. Érvényesülésüket érdemes lehet a részleteken is megfigyelni.

I. Informativ részletek
(a prezentáció kiteljesedése)

1./ szóló
a./ Csipkerózsika-variáció
b./ Ajtó (Béjart)
c./ Giselle őrülési jelenete, stb.

2./ kettős
a./ Laurencia: férfi-kettős
b./ Grand pas (férfi-nő)
c./ Nápolyi tánc (A hattyuk tava), stb.

3./ hármas
a./ három nagy hattyu (A hattyuk tava), stb.

4./ négyes	a./ Pas de Quatre variációi és közös táncai	
	b./ Variáció négy férfitáncosra,	stb.
5./ csoporttánc	a./ Vizek tánca (A fából faragott királyfi),	stb.

II. Kommunikativ részletek
(a cselekvés /a játék/ kiteljesedése)

1./ szóló	a./ Spartacus: "bosszu-tánc"	- döntés születik önmaga számára
	b./ Coppélius monológja	- a város polgáraihoz
	c./ Lánytánc	- a Mandarinnak
	d./ Lánytánc (Sacre)	- a törzs tagjainak és önmagának
	e./ Feri szólója	- Coppélia babának, stb.
2./ kettős	a./ Hattyu-pas de deux	- egymásnak
	b./ Párbeszéd (Foltin)	- egymásnak
	c./ Opus 5 (Béjart)	- hol egymásnak, hol önmaguknak stb.
3./ hármas	a./ Pas de trois A szilfidből	- miközben Effie, a menyasszony nem is tud a Szilfid ottlétéről
	b./ Relációk I.,II.,II., (Kricskovics), stb.	
4./ négyes	a./ Pas de Quatre nem táncos részletei	

- egymásnak és a közönségnek

b./ Mazurka (a négy szólista; A hattyuk tava III. felvonás), stb.

5./ csoporttánc a./ a legények tánca (Coppélia I. felvonás)

- Coppélia babának

b./ a Tüzmadár partizánjai

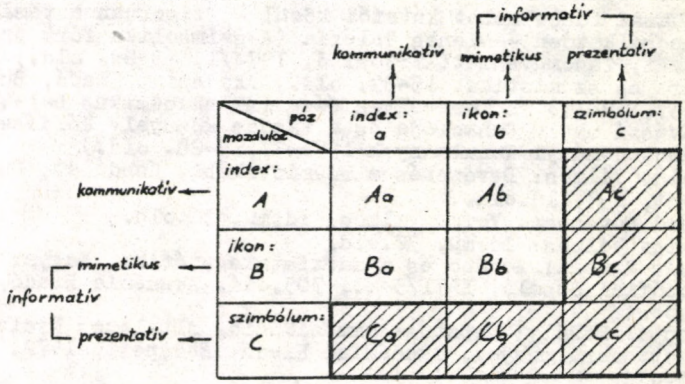
- a madárral és a láthatatlan ellenséggel stb.

Arra a problémára azonban, hogy az I. 1./c. önmagában informativ, a Giselle első felvonásában azonban mégis kommunikativ hatásuvá válik, vagy hogy a II. 4./b. vajon a baletten belül miért lesz mégis informativ, arra ez a felosztási szempont még mindig nem ad választ. Csak a szintaktika, "a különböző jelosztályokba tartozó jelek összetett jelekké szerveződésének" (Morris) vizsgálata segit majd abban, hogy kiderüljön, hogyan függ a koreográfia üzenete a táncjelek és előadásjelek kölcsönhatásától, egymáshoz viszonyitott rendjétől, az informativ és kommunikativ részletek egymásutániságától vagy egymásmellettiségétől. A pragmatika számunkra azt mutathatja meg, hogy milyen a koreográfia és közönség viszonya, azaz, hogy az előadás történelmi-társadalmi körülményeitől s a nézők összetételétől, kulturális érdeklődésétől, stb. függően hogyan alakul a dekódolás mélysége. A szemiotika harmadik fő területe, a szintaktika közismerten "a jelentés tudománya". Közelebbről nézve a jelek és a valóság viszonyával foglalkozik és Peirce szerint a jeleket három csoportra osztja: indexekre, ikonokra és szimbólumokra. A jel index, ha a jel a jelenség egyik része, kiegészitője, magyarázata. Ikon, ha valamiféle hasonlóság vagy ok-okozati összefüggés van jel és jelölt tárgy között; és szimbólum, amennyiben (társadalmilag) konvenciálódott, mégis tetszőlegesen, önkényesen használt jel-

ről van szó.

IV.4. Ugy tünik tehát, a koreográfia nyelv-természetének legmélyebb rétegébe a szemantika visz, hisz segitségével magukat a táncjeleket (és az előadásjeleket) lehet osztályozni. Véleményem szerint a tánc minden mozdulata (gesztusa) és póza leirható a peirce-i jeltipológia szerint. Azaz, a koreográfia nemcsak ikonikus (képszerü), mert a látható emberi mozgás müvészete, hanem mint ilyen, egyszerre indexikus, ikonikus és szimbolikus, és kódjainak rendszerét a nézőnek is indexikusan, ikonikusan és szimbolikusan kell "azonositania", (47.) megértenie; mindezt pedig természetesen nem a verbális nyelv nélkül, hanem - mint már kimondtuk - ugy, hogy itt ez a nyelv, az emberi beszéd (gondolat) csak interferál.

A pantomimban - eszerint - az ikonikus (mimetikus, utánzó, leképező) és indexikus (kommunikativ) mozdulatok-pózok dominálnak, s a szimbolikus jelek csak latensen, mint testtechnika vannak jelen. A táncmü lényegét viszont éppen a tánctörténetben konvencionálódott mozdulatkészlet-elemek, mint szimbólumok adják, mellette viszont - az adott müfaji strukturának megfelelően - több-kevesebb jelentőséghez jut mind az indexikus (arcjáték, gesztus), mind az ikonikus (hasonlóságot felidéző) jelek sora is. Ha mindezt csak egyetlen mozdulat és az azt követő póz (mozdulatszünet) vonatkozásában ábrázoljuk, az alábbi táblázathoz jutunk:



Már ez egyszerü betüjelzésen is jól látszik, hogy a pantomim négyféle mozdulat-póz viszonya (Aa, Ab, Ba, Bb) egyértelmüen elkülönithető a táncszerübb megnyilvánulásoktól (Ac, Bc, Ca, Cb, Cc). De persze mindez tulzott leegyszerüsités. Hiszen képzeljük csak el, mennyiféle kombinációs lehetőség adódik, ha már mozdulatsorokat, jeleneteket, stb. irunk le, kódolunk igy. A feladatot tovább neheziti, hogy külön változónak tekinthetjük a láb, a törzs, a kar, a kéz és a fej indexikus, ikonikus és szimbolikus jelzéseit; e jelek egymásba való átalakulását pedig éppugy vizsgálnunk kell-lehet, mint az elsődleges és másodlagos koreográfia-jelek, azaz a tánc- és előadásjelek viszonyát.

A mozdulat, mint jel osztályozásának szemiotikai utja valószinüleg a tartalomelemzés uj módszereihez is elvezet; azzal azonban, hogy a koreografikus jeleket egyáltalán megragadhatónak találtuk a peirce-i jeltipológia alapján, annyit máris megfogalmazhatunk, hogy a sokszor pejorativ értelemben hangoztatott "cselekménytelenség" semmiképp sem azonos a "jelentésnélküliséggel".

Budapest, 1982

Jegyzet

1./ A hazai táncelmélet kutatói közül - szigoruan a témához kapcsolhatóan - Dienes Valéria (A szimbolika főbb problémái, Táncmüvészeti Értesitő, 1974/1. 63-89. old.; Kultura és szemiotika, 15-39. old., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981.) és Körtvélyes Géza (Az akadémikus balett müvészi nyelv funkciója és a táncos köznyelv kérdései, Tánctudományi Tanulmányok 1976-77, 5-28. old.)

2./ Voigt Vilmos: Bevezetés a szemiotikába, Gondolat, Budapest, 1977 19.old.

3./ lásd bővebben: Voigt Vilmos: id.mü, 36.old.

4-5./ Voigt Vilmos: id.mü, 32.old.

6./ Kaán Zsuzsa: A tánc és a marxista esztétika, Magyar Filozófiai Szemle, 1971/5-6., 705.old. Akadémia Kiadó, Budapest

7./ Hoppál Mihály: Gesztus-kommunikáció; Általános Nyelvészeti Tanulmányok, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972. VIII. 75.old.

8./ Voigt Vilmos: id.mü, 22.old.

9./ V.Junk: Die Kunst, nach der Choreographie zu tanzen und Tanze zu schreiben; Braunschweig, 1776, idézi: H.Koegler: Balettlexikon, Zenemükiadó, Budapest, 1977, 394.old.
10./ lásd: Vitányi Iván: A tánc esztétikája, Táncmüvészeti Értesitő, 1974/1., 96.old.
11./ Körtvélyes Géza: Id.mü, 13.old.
12./ Vitányi Iván: Zene és szemiotika; Magyar Zene, 1965/2. 163.old. idézi: Körtvélyes Géza: id.mü, 13.old.
13-14./ Józsa Péter: A film mint beszéd, diskurzus, nyelvezet és nyelv; lásd: az "Adalékok az ideológia és jelentés elméletéhez",cimü kötetben; Népmüvelési Propaganda Iroda Budapest, 1979, 64.old.
15-16./ " : id.mü, 62.old.
17-20./ " : id.mü, 63.old.
21./ " : id.mü, 64.old.
22./ A filmológia analógiájára nevezhetjük el igy
23./ Józsa Péter : id.mü, 65.old.
24./ " : id.mü, 64.old.
25./ " : id.mü, 65.old.
26-26./ " : id.mü, 66-67.old.
28./ Antal László: A jelentés világa; Gyorsuló idő, Magvető Kiadó, Budapest, 1978, 45.old.
29./ Idézi Antal László: id.mü, 52.old.
30./ Antal László: id.mü, 45.old.
31./ Antal László: id.mü, 33.old.
32./ Körtvélyes Géza: id.mü, 11.old.
33./ Körtvélyes Géza: id.mü, u.ott
34./ Hoppál Mihály: id.mü, 81.old.
35./ " : id.mü, u.ott
36./ " : id.mü, u.ott
37./ Körtvélyes Géza: id.mü, 15.old.
38./ lásd bővebben: Antal László: id.mü, 53-55.old.
40./ Józsa Péter:id.mü, u.ott
41./ Vitányi Iván: id.mü, 95.old.
42./ lásd: Hoppál Mihály: id.mü, 76.old.
43./ Hoppál Mihály:id.mü, 43.old.
44./ Ivo Osolsobe: "Courd de Théatristique Générale, Kultura és szemiotika, 342.old.
45./ Ivo Osolsobe: id.mü, u.ott
46./ " : id.mü, u.ott
47./ M. Bense: Jel és információ; "A jel tudománya" cimü kötetben, Gondolat, Budapest, 1975, 277.old.

Zsuzsa Kaán

CHOREOGRAPHY AND SEMIOTICS

Summary

The author makes an attempt at proving that the art of dancing can be studied semiotically.

She examines the validity of the elementary semiotic concepts in dance recalling that the phenomena of dance consist of signs which undergo historical and social changes, i.e. the history of dance can essentially be conceived as a process of signs.

Choreography as the subject of semiotic analysis is shown to contain the unity of what is called langue and parole. Compared to any choreography as a non-verbal language, the set of movements (as, for instance, the idiom used in academic ballet) from where the choreographer selects the elements of his work is considered as an inventory.

Following the train of thought of the Hungarian film semiotician Péter Józsa the author interprets the notion of speech, discourse, structure and language in choreographic art and, in the last part of her paper, she deals with the linguistic characteristic of choreography, distinguishing primary, i.e. dance signs and secondary, i.e. performing signs. The semiotic analysis of the arbitrarily used dance signs makes it possible to distinguish dance and pantomime semiotically. While pantomime consists of mimetic and communicative gestures, dance is made up of a system of dance signs wherein the movements have no direct mimetic or communicative function. They are, instead, rather informative, although mimetic and communicative so-called super-gestures may be linked with them - determining thereby the choreographic genre.

The author - on the basis of the Peircian sign typology - comes to the dance-semiotical conclusion that all choreographies are "at the same time indexic, iconic and symbolic creations". Pantomime mainly consists of iconic (mimetic) and indexic (communicative) signs, whereas the essence of dance consists of symbols (informative sets of movements).

HAGYOMÁNY ÉS TÖRTÉNELEM

RÍTUS ÉS TÁNC

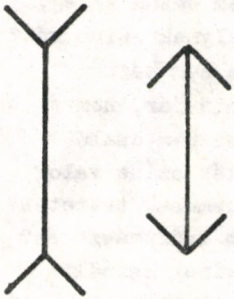
"Aki nem lejt táncot nem tudja azt, ami van
Amen"

(A János-Akta Krisztus-himnuszából)

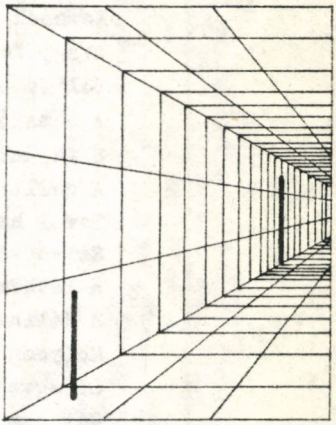
Falvay Károly

A rítus és a tánc egymástól elválaszthatatlan fogalmak. A tánc mindig a rítus része volt, csak a későbbiek folyamán vált külön. Amikor a tánc a rituson belül elhal, önállósul és művészetté fejlődik, illetve szórakozási funkciót tölt be. A rítus és a tánc kapcsolatának a megértéséhez, a rituscselekmények okokozati összefüggéseivel kell megismerkedjünk.

A rítusok ezen összefüggéseit a nagy természeti rendszerekhez tartozó emberi képzetek absztrakcióiban találjuk meg. Ezek a képzetek az emberi érzetek sajátosságain alapulnak, melyből következően azok nem mindig egyeznek az objektiv valósággal. Közismert ugyanis, hogy pl. az emberi látás és hallás érzékelési rendszere a távolság és idő függvényében "csal" az objektiv valósághoz képest. A Müller-Lyer illúzió és az un. "folyosó illúzió" számos képzőművészeti megoldás alapja (Gregory-Gombrich 1982. 179.).



Az un. Müller-Lyer illuzió. (A függőlegesek hossza egyenlő.)



Az un. "folyosó illuzió" A két vastag vonal hossza azonos.

Az "objektiv" valóságot érzeteinkben ugyanakkor helytelen, harmóniátlan, hamis valóságnak érezzük. A modern müvészetek ilyenirányu "objektiv" törekvéseinek elutasitása nem egy esetben e kapcsolatok összefüggéseire, diszharmóniájára vezet vissza.

A fejlődés érzeteinktől független észlelést kiván meg, (a kizárólagos érzékelés mellett), mely hosszu idő után érzékeink szükségszerü visszafejlődését, érzékelési fogékonyságunk megbomlását eredményezte. Az ember saját maga teremtett a maga számára energiát, illetve a természeti nagy energiákat fokozatosan irányitásának hatáskörébe vonta. Ebben a mesterséges világban az érzetek szerepe lecsökkent, s ezzel együtt a rítuscselekmény s vele összefüggésben a tánc is szükségtelenné vált. (Mint emberi és társadalmi gyakorlat.) Mindezek ellenére megmaradt az ember ősi vágya az érzeteken alapuló illuziók után és e vágyát a müvészetekbe menekitette. Arany János Vojtina ars poétikájában joggal fogalmazta már egy évszázaddal ezelőtt:

"Hazudni rút. Ez ellen a morál,
A társas illem egyként perorál:
De költőnek, bár lénye isteni,
Nemcsak szabad: - szükség fillenteni.
Avagy felettünk nem hazud az ég,
Bolttá simulva, melynek szine kék?
A támadó nap burka nem hazud?
S fejünk felett, min jár, nem ál az ut?
A csillagok húllása nem csaló?
Távol hegy, erdő kék színe való?
Szivárvány hídja nemcsak tettetés?
A látkör széle nem csúf rászedés?
A délibáb, midőn vizet csinál,
Melyben torony, fa kettészelve áll,
Lebegve orma, tótágast az alja:
Hát nem szemed, szomjad ingerli, csalja?...
Minden hazugság, földön ami szép:
Csontváz, ijesztő a valódi kép;

Azt vérrel, hússal ékesíteni
Jer, jer költő!... hazudva isteni!
.....
Nem a való hát: annak égi mássa
Lesz, amitől függ az ének varázsa"

A rítus és a tánc okokozati összefüggései igy nem elsősorban az objektivitásban, hanem az emberi érzeteken alapúló gondolati képzetekben lelhető föl. Vizsgálódásaink e sajátos világba vezetnek, melynek egykor az emberi életet meghatározó gondolatisága a "ratió" föltünésével lassan elhomályosult. (Descartes, Spinoza, Leibnitz feltünésével 1600-1700 között)

A rituscselekményről

A rítus, rituális cselekmény minden esetben az élet folyamatának a változásához kapcsolódik. Nem más, mint az elkövetkező, vagy befejeződött, elmúlt esemény süritetten, sokszor drámai módon való megjelenítése, akár gondolatban, akár a valóságban, rendkívüli (megszentelt) keretek, körülmények között. Társadalmi, közösségi méretekben a rituscselekmény lefolyása, a hely és az időpont megválasztása az esemény jelentőségétől függően hangsúlyos.

Az elkövetkező, vagy már megtörtént "változás" következményei befolyásolják az egyén, vagy az egész közösség jólétét, jövőjét, boldogúlását. Igy annak szerencsés kimenetele, következményei megerősítést kivánnak. Ez az igény kivánja meg a kedvező, vagy veszélyhelyzetek felismerésének közösségi méretű és szintű azonos ismeretét, melyet a közösség tagjai ifjú korukban a beavatási folyamat alatt kötelezően elsajátitanak. Ez az előzmény, mint közös tudás és háttér biztosítja a rituscselekmény lefolyásának rendkivül magas hőfokú, hatásos közösségi légkörét. Egyben ennek a közös érdekeltségnek és közös tudásnak a lazúlása bontja azt meg, s egyúttal hatástalanítja is annak kedvező lélektani következményeit. Eredeti hatásmechanizmusában működő rituscselekmény élményével csak homogén feltételek között élő közösségekben találkozhatunk, amihez a mai kutató világszerte már csak ritkán juthat. Az

archeológia főleg a temetők kutatása kapcsán jut rendkivüli rítuseseményekhez in situ megismeréséhez. Ezek között, ha ritkán is, de különösen vezetők, fejedelmek sírjaiban a tömeges emberáldozatok is előfordulnak. E rítusokban mai szemmel elsőnek a borzalmat és despotizmus tanújeleit látjuk. Valójában azonban ennél több: a világról alkotott sajátos képzetek rejtőznek e cselekményekben.

A rítust előidéző változások részei a mindennapoknak. A reggeli fölkeléshez, az alvásból az ébrenlétbe való átmenethez, vagy az esti lefekvéshez, a napi munkakezdéshez, befejezéshez, az év, vagy egyéb kiemelkedő időciklusok fordúlóihoz, a küzdelmekhez, a harcokhoz, a vadászathoz éppenúgy hozzátartoznak, mint magához az emberi élethez, annak jelentősebb változásaihoz. Vagyis minden olyan alkalom, mely az élet fenntartását befolyásoló külső és belső erők müködésének megváltozásáról tanuskodik: rítust inspiráló, előidéző tényező.

E felsorolásból és gondolatmenetből figyelemreméltó az erő, az energia müködése, (legyen az emberi, vagy az őt körülvevő természetből származó energia) mely a változást aktiv, vagy passziv formában idézi elő. A természetben működő erők, energiák működéséhez az egyén, vagy a közösség legjobb tudása szerint kíván hozzájárúlni saját energiái felkínálásával, felmutatásával, hogy ezzel mintegy "erkölcsi alapja legyen" a sokkal nagyobb természeti energiák igénybevételére. (Az élet fenntartásához, a mindennapi tevékenység elvégzéséhez erő, energia kell.)

A természeti környezetben élő ember számára minden "változás" jelentős eseménynek számitott. A változás kedvező fordúlatához azt az erőt hivta segitségül, melyet később nevezett el Istennek, Shivának, vagy Jupiternek. Az erő legegyszerűbb segitségül hívása a fohászkodás, melynek hatásosságát emeli a különleges hely, a különleges idő és a közösség kollektivitása, közös energiája.

A rituscselekmény formai megjelenésében és tartalmi, tudati igényében háttérbe szorul az egyes ember konkrét érzéke-

lése. Ez az érzékelés inkább a belőle következő hatásban jelenik meg, melyet a rítus átélése vált ki. Az ok és okozati összefüggésekben mind az egyén, mind a közösség a különleges adottságú és képességű egyének "tudására", a korábban közösen megfigyelt és átélt eseményekre, a közösség által szentesített tapasztalatokra támaszkodik.

E gondolati képzetek összefüggéseinek fölkutatása csak a különböző kultúrák ismeretanyagának, összehasonlításának elemzésével és számos tudományág (művészettörténet, vallástörténet, teológia, néprajz, fizika) eredményeinek felhasználásával történhet.

A rítus és a tánc okokozati összefüggéseinek vizsgálatában természetesen elsődlegesek a saját kultúránk hagyományaiban megmaradt gondolati képzetek.

Minden emberi gondolat tér- és időszemléletünk sajátos absztrakcióján alapúl, mely korántsem egyetemes a különböző kultúrákban. Minden cselekmény (működés) térben és időben valósul meg, válik a "változás" meghatározójává. E "változások"-ban a fény, a hang, a kozmikus sugárzások, a földmágnesség és egyéb eddig nem ismert, de tapasztalt hatások (pl. földrengés előtti tünetek) játszanak szerepet és válnak rituscselekmények okozóivá.

A tér és idő, mint a működés feltételei

A tér és az idő az ember legalapvetőbb élményei közé tartozik. A "négy dimenzió" összefüggéseinek, létrejöttének, a működést meghatározó feltételeinek megismerése ősidők óta az emberré válás, az emberi gondolkodás és ismeretszerzés alapja. Az ember megfigyelte a tér végtelen méreteit és a maga számára elvont képzetekbe, mai szóhasználattal "modellekbe" fogalmazta (keleti szóhasználattal: mandalákba). Érzékelte az idő önmagába visszatérő körfolyamát és ebből sajátos absztrakciókat képzett. Az egyént belehelyezte a nagy rendszerbe, de egyúttal önálló világegyetemnek is tekintette.

Ezek a képzetek egyrészt a különleges természeti jelenségek és tünemények hatására jöttek létre, másrészt a fantá-

zia alkotott az események, a jelenségek hatására absztrakciókat. Pl.: a természet valóságos képződményei: hegyek, kövek, fák, patakok éppenúgy tárgyai voltak e képzeteknek, mint a fantázia alkotta mesebeli tájelemek ("beértek egy határba, amelyikben van egy vár, amelyik rézvár rézgalamblábon forog" - mondja a magyar mese).

Az embernek, emberré válása során - mint a gyermeknek - el kellett magát helyezni a térben és az időben. Kapcsolatot kellett teremtenie e nagy, összefüggő rendszer hatásmechanizmusával, működésével. E kapcsolathoz valamilyen modellre volt szüksége, amely a nagy rendszert áttekinthető módon közel hozza. Olyan törekvés ez, mint a mai gyermek számára a "babaszeba", amely voltaképpen környezetének modellje. A gyermek e környezetmodell segitségével jobban át tudja tekinteni kapcsolat és tevékenység-rendszerét, amelyben él. Az emberré válás során az ujkőkor megalitépitményei a már ilyen mesterségesen létrehozott "babaszobák", melyekben az ember az egész világegyetemmel való kapcsolatát modellezte. A természethez közel, azzal együtt élő ember a végtelen méretekkel tartott kapcsolatot. A természeti környezettől fokozatosan, majd teljesen elszakadt mai ember látásmódja beszükült, már csak mikrokörnyezete, "babaszobája" maradt meg.

A kozmikus léptékü emberi gondolkozásmódban (gondolunk a sámánisztikus hiedelemvilágra, ahol a sámán 7 ég, 7 világ között utazik), az ember önmagát is, mint a nagy rendszer részét, s ugyanakkor, mint önálló világegyetemet képzeli el. József Attila (Bp. 1980. 97.) igy fogalmazta ezt meg egyik ifjúkori versében:

"Külön világot alkotok magam,
Mert mint baktériumnak csepp is tenger
Idegen bolygó minden ember,
Kinek csak álma, vágya, gondja van."

Ez a képzet, mint magasfoku gyakorlat eleme, megmaradt a jóga-rendszerekben, melyeknek egyes eredményei a mai legkorszerűbb tudományos eredményekkel összevetve (Vigh Béla 1980) sem tünnek meghaladottaknak.

A szűkebb és tágabb környezet modellálása, megismerése a mai napig az ember küzdelmeinek tárgya. Ragyogó eredmények, sikertelen kisérletek, kényszerképzetek, fantáziaképek, elfeledett ismeretek nyomai egymásmellett találhatók.

A tér és idő modellálásának megfogalmazási kisérletét minden nagy kultúrában megtaláljuk mind a világegyetemre, mind az egyénre vonatkozóan. Az európai modell mellett a legismertebbek a kinai, a hindu és a mexikói kultúrák világmodelljei. Ezek un. "kozmikus" rendszerek. (A "kozmosz" görög szó "rend"-et jelent.) E rendszerekben minden mindennel összefügg és szoros kölcsönhatásban van. A nagy rendszerben működő energiák változásai hatással vannak a kisebb rendszerekre, a tér és az idő függvényében vagy erősítik, vagy gyengítik azok működését. A különböző, egymással kölcsönhatásban lévő rendszerekben ezek a változások úgy jelennek meg, mint a születés és az elmúlás. A változások az idő két aspektusához (lineáris, ciklikus) kapcsolódnak. (Franz, M.L. 1978. 11.)

A középkortól a XIX. századig a temetéseken, a halotti toron sem volt ritka a tánc, illetve a lakodalmi szertartások bővelkednek a halál alakját, tényét mintegy "memento mori" módon megidéző szokásokban (Saját gyüjtés. Nemespátró 1982.).

A földi körülmények változásában is, mint kezdeményezők, a ciklikus környezeti (égi) események játszanak közre. Az idő megfordíthatatlan linearitása és ciklikussága egymás mellett él az ember mindennapjaiban. Az időmérés mechanizálódása (automatizálódása) együtt alakult ki az időlinearitás elhatalmasodásával, egyoldalúságával (s ezzel párhuzamosan az evolúciós gondolkodással). A legutóbbi évtized napenergia és fénykutatásai azonban ismét ráirányították a figyelmet az idő ciklikusságának rendkivüli jelentőségére (Dersov, A. 1976.). Az embernél az idő ciklikussága a bioritmus változásokban is jelentkezik.

A nagy változások hatásmechanizmusának fő mozgatói a földön kivül találhatók. Az "égben", az "égi rendszer" működésében, melynek kiemelkedő szereplői a Nap, a Hold, a bolygók, a jelentősebb állócsillagok, csillagképek. Ezek mozgása, fény-

változása jelentős útmutatással szolgál az ember számára a földi rendszer változásainak, s ezek függvényében a saját élete változásainak kiismerésében és előrejelzésében. Az égi "fény" működésének földi vonzatára a legismertebb példa a Sirius csillag megjelenése és a Nilus áradásának az összefüggése. Jézus születését is a "csillag" jelezte előre.

Az égi rendszer tér- és időmodelljének működési mechanizmusában az ember az égi eredetü fényt használta fel, mint legfontosabb működtetőt. E gondolat korszerű továbbfejlesztése és összefüggéseinek elmélyült műszeres vizsgálata tette lehetővé az űrkutatás megindítását, a mai űrkorszak kezdetét.

A fény "változásának" megfigyelésére, illetve megismerésére épültek föl a "szent" helyek, a templomok, a kerített áldozóterek, a tér és idő fény által működtetett modelljeiként. Jól példázza ezt a templom elnevezés, mely egyértelmüen az "idő"-vel függ össze, latin szóval a "tempus"-szal. Az ember a fény változásának a modellezésére az idők folyamán számtalan módszert dolgozott ki, miután saját működését, saját változását (életét) hozzá kellett igazítsa a fény irányitotta nagy égi rendszer változásaihoz.

A mesterséges modellek előzményei az éghez közelitő hegyek, a különös alakú fák, ott, ahol a közelben tenger, tó, forrás, vagy valamilyen egyéb tükröző (megfigyelésre alkalmas) és egyben életet is adó forrás, vagy vízfelület volt.

A két rendszer (az égi és a földi) ilymódon a fény segitségével komplett tér-idő modellé alakúlt az ember számára. Ilyen szent hely volt a Macchu Picchu Peruban, a görögök Olymposza, Apolló Parnasszusa, a rómaiak Capitoliuma, vagy a Táborhegy, ahol Krisztus megdicsőült, ilyen a Fujijama hogy csak a leghiresebbeket emlitsük. Mert a kisebbeknek se szeri se száma, - heggyel, fával, vagy a kettő kombinációjával, esetleg várral, körülötte tóval, tisztással, épitett hídrendszerrel, kerítéssel (Vámos Ferenc 1943. 19-48). A képzelet-alkotta modelleket nem egy esetben meg is épitette az ember. Nem egy közülük szinte a világ csodájának számit, mint Angkor, vagy Teotihuacan. (Kambodzsában illetve Mexikóban).

A különösen fontosakat, szellemi központokat nevezték a föld "köldökének", "origójának", a tér szinguláris pontjának, tengelypontjának, melyet a köralakunak képzelt (érzékelt) föld közepére helyeztek. Ilyen épitmény volt a magyar kultúra kialakulására nagy hatást gyakorló kazár birodalom kagánjának Sarkel-i palotája (i.u. 8-12. század) is. (Vámos Ferenc 1943)

Az "origó" olyan kozmikus térfogalom, amelyből minden működés kezdetét veszi, ahonnan az élet, s minden jótéteménye kiáramlik. E modellezést azonban nemcsak külső formákban végezte el az ember, hanem "belülről" is, abból a célból, hogy a saját és a közösség energiáit mozgósitsa, egyesitse a nagy külső energiákkal, fokozva azok kedvező hatását. (Vigh Béla 1980. 147. 20. ábra) Ezért alakitja ki a ritusokat, vagyis gyújt gyertyát, fényt, tüzet, hogy felidézze a nagy változást teremtő energiát.

Az energiák mozgósítása a mérték ismeretét feltételezi, a mérték pedig absztrakt rendszert, a számok világát "hívja elő". A szám az emberi elvonatkoztató tevékenység szüleménye, amely azáltal, hogy a dolgokban és jelenségekben a minőséget másodlagossá teszi, sajátos nézőpontból segit megérteni és kifejezni a világot.

A szám, mint az absztrak tér- és időmodell felépitésének az eszköze

A természet megfigyeléséből illetve a tapasztalásból adódó ismeretek az idő ciklikusságának "számbavételével" váltak megfogalmazhatóvá és alkalmassá a kizárólag gondolati úton való továbbfejlesztésre, újrafelhasználásra. Az ember által létrehozott épitmények, valamint az emberi cselekvés hatásosságának fokozásához kialakított modellek a számok megismerésével létesültek és fejlődtek tovább. A számok teszik lehetővé a tér modelljének elkészitését, az időmodell kifejlesztését, a zenei hangok és beszéd rögzitését, modellálását, az irásbeliség megteremtését.

A számok hagyományos tartalmával és összefüggéseivel máig ható módon a görögök foglalkoztak (i.e. V-IV.sz.). Pláton

Pythagoras, Aristoteles legfontosabb munkái váltak az alapjává Al Biruni, Ibn Sina (Avicenna), Szent Ágoston, majd mások töprengéseinek, egészen Keplerig.

Ezekben a későbbi vizsgálódásokban ismételten szerepet kaptak a kínai, iráni és egyiptomi ismeretek (Pl. a kínai Ji King, a Változások könyve, a Szabályok könyve stb.) is (Tőkei Ferenc 1980. 31-44.).

Az európai tudományosság középkori fejlődésében keleti, iszlám területekről származó csillagász-matematikusok és filozófusok eredményei voltak meghatározók. Mindenekelőtt az i.u. 973-tól 1048-ig élt Al Biruni (l. Összes müveit) s az ő gondolatait továbbfejlesztő, az i.u. 981-ben született Ibn Sina. Munkáikban természetesen összefolyik a vallási-kozmológiai felfogás az egzakt matematikai összefüggésekkel, de ez inkább csak átszínezi a gondolkodást, nem tesz erőszakot a megfigyelt összefüggéseken. A teológiai-matematikai rendszer elmélyült ismerete, a feledés homályába veszett összefüggések új felismerését teheti lehetővé, érdemes tehát, ezzel részletesebben foglalkoznunk.

Vizsgáljuk meg Pl. az Ibn Sina által a világegyetem kifejezésére használt számsort (Nasr, S.H. 1978):

A Mennyek száma	A Menny neve	A teremtő értelem sorszáma
9	"A mennyek mennye"	1
8	"A Zodiákus öv mennye"	2
7	Saturnus	3
6	Jupiter	4
5	Mars	5
4	Nap	6
3	Vénusz	7
2	Merkur	8
1	Hold	9

Ibn Sina a számok tartalmának, fogalmának értelmezésében Aristoteles teológiájáig megy vissza, de különbözősége arra mutat, hogy meggondolásaiban kinai és más keleti forrásmunká-

kat is felhasznál. Tárgyunk szempontjából a legfontosabb számfogalmakat az alábbiakban foglalhatjuk össze:
Az 1-es szám a Mindenséget, a Mindenség Egységét foglalja magába. A táblázat inverz 9-es száma ezt a fogalmat a 9 Menny fogalmával bővíti tovább, mely a 3-as számmal kifejezett minőségnek a háromszorosa, a "tökéletesség tökéletessége". Az ezzel való "egyesülés" minden rituscselekedet központi törekvése.

A szélsőségében az orgiasztikus - szexuális ritusokban is az 1-es és a 9-es számok tartalmának "egyesülése" a legfelsőbb fokú célkitűzés. A 9-es szám a táblázatban a Hold száma. A Hold, mint látni fogjuk, női principium, s ezért a keleti tantrikus filozófia e két szám, az 1-es és a 9-es szám "egyesülésében" fejlesztett ki sajátos "szexuális" eszme és ritusrendszert.

A 2-es szám a mennyiség száma, a 3-as a minőségé, a 4-es a rendszer, a szerkezet jele.

Az 5-ös szám a működés, a 6-os működtető jele.

A 7-es szám a vágyak és beteljesülések, a Vénusz száma. A Venusz a Hajnal és Esthajnal csillag, melynek pillérei között az emberi élet zajlik. A 7-es a 3-as és a 4-es összeadásából jön létre. Ez időszámításunk egyik pillére.

Közvetlen kapcsolatot mutat a táblázatban szereplő 7 "bolygóval", ezeknek összege (1+2+3+4+5+6+7) 28-al egyenlő. Ez a Hold-fázis, a Hold-hónap napjainak a száma, s egyben az arab írásrendszer betüinek is a száma. A 7-es tehát szoros kapcsolatban van a Holddal, mint a Vénusz mellett a másik női principiummal, lévén a női menstruációs ciklus is 28-napos. A 3-as és 4-es szorzata 12, időszámításunk másik pillére. A 12-es szám (2X6 -os) a Nap aktiv energiát képviselő tulajdonsága miatt férfi-principium, a Hold visszatükröző női tulajdonságával szemben.

A Vénusz a kereszténységben Szüz Máriával azonosul, aki Hajnalcsillagként, "szűzen" szüli Jézust, a Napistent, aki lenyugvásakor, "halálakor", az Esthajnalcsillag "ölébe" hajtja fejét.

A bolygókra visszatérve ez a 7-es rendszer rögződött a hét napjaiban, megőrizve kétszeresen a hetes szám fontosságát. A hétfő = a Hold napja, a kedd = a Mars napja, a szerda = a Merkur napja, a csütörtök = a Jupiter napja, a péntek = a Vénusz napja, a szombat = a Saturnus napja, a vasárnap pedig a Nap napja. A vasárnap ezért ünnep a Nap-központu vallások szerint.

Pythagoras éa tanitványai a pitagóreusok hervadhatatlan érdemeket szereztek a számok tartalmának és összefüggéseineka kimutatásában, a zenei és a táncos kapcsolatok felfedezésében.

A geometria, mint a tér és idő formai egyeztetésének az eszköze

A geometria (rossz magyar szóalkotással: mértan) a tér tudása, melyben a számok mint a mérés, meghatározás eszközei, kapcsolódó szerepet játszanak. A geometriai alakzatok is - a számokhoz hasonlóan - az emberi gondolkozás fontos részei. A ritusok formai kialakúlásában megértésük nélkülözhetetlen.

A tér kezdőpontjáról, az origóról már megemlékeztünk. Földi viszonylatban, igy a geometriai gondolkodásban is ez a pont a föld "közepe", "köldöke". Az égi rendszerben a "nyugvás helye", a sarkcsillag. A két pontot összekötő tengely az adott helyhez tartozó világtengely, ekörül forog éjszakáról-éjszakára az onnan látható égbolt. Az ember képzeteiben a forgás a működés egyik fontos megnyilatkozása.

A geometriában a működés feltételei a pontban sűrűsödnek. Bizonyos minőségi változás inditja el a mennyiségi változást.

A ritusok a körbejárással, vagy körbetáncolással voltaképpen a tér elhatárolását valósitják meg. A mozgó pont körré tágul, de a középpont-érzet megmarad, mert ez a működés szinguláris pontja. Ha ez hiányzik, annak is jelentősége van, Pl. a böjti karikázókban. Amennyiben a középpontban a működő energia megváltozik, bekövetkezik a kör kerületén lefutó megváltozása is. Az apokrif János Akta Krisztus-

himnuszában ezt olvassuk (Ókeresztény irók Bp. 1980.):

"Aki követsz engem a tánc lejtésében"

Czuczor Gergely: "Magyar tánc" cimü verses rajzában ugyanez igy hangzik (Réthei P.M. 1924.):

"Ti karéjban fogtok állni,
Én a közepén,
Szemközt kiki a társával,
Reám figyelvén,"

Ez a formáció maradt meg a kúnszentmiklósi, kapuvári, vasvári verbunkos táncainkban.

Az energiát mindkét példában a középpontban elhelyezkedő, fényt, ragyogást szimbolizáló férfitáncos (működtető) eleveníti meg. A működtető által előidézett működés a körön elhelyezkedők között valósul meg. (Ez az összefüggés teremti meg a Nap és az egyes csillagképek közötti kapcsolatot. Az utóbbiak által képviselt tulajdonságok jellemzők azokra az időszakokra, melyet a Nap bennük eltölt.)

Ha külön-külön használják a kört és a négyzetet, akkor mind a kettőnek külön értelmezés jut. A körtemplomokhoz, vagy a köritett áldozóterekhez pl. nem mindig párosul négyzet-alakzat. Ezek nyilvánvalóan az ég, vagy az ugyancsak körpályán mutatkozó Nap számára készültek. Ilyen szimbólum a dob is, mely a ritusokban nagy szerepet játszik. A balkáni, kaukázusi táncok dobkisérője nemcsak célszerüségi, hanem gondolati képzetekből eredően is középen helyezkedik el. Hasonló eredetű képzetek indokolhatják a dob mellőzését és az un. "lármafák" alkalmazását. A sámándobokon lévő ábrázolások és a dob konstrukciója, - nem beszélve most a hanghatásairól - egyértelmüen az éghez, az ég energiáihoz kapcsolják a dobot. (A magyarban az "ég" szó akár ige, akár főnév:"változás" tartalmú. Mint ige:energiaátalakulást, átalakitást jelent, mely fénytüneménnyel jár együtt, s a tüzhöz, az "égig-érő fákhoz" kapcsolódik. Mint főnév ugyan az eget jelenti, de értjük alatta annak a nappalból az éjszakába való átfordulását is. Egyszerre jelent "teret", "változást", "energiaátalakulást", "tüzet", "fényt". Igazi kozmikus jelentésű szavunk.

A rítus térmodelljében éppen ezért lehet a kör "ég", vagy "napszimbólum". A rítusban a föld külön megjelenitésére nincs szükség. Amennyiben valamilyen szertartás, a föld és az ég kapcsolatát, egyesülését kivánja megjeleniteni, pl. a termékenységi rítusokban, vagy a királyok avatásánál, akkor a résztvevők vagy lefekszenek a földre, vagy ütögetik, dobogtatják azt.

A rítusok világából a régészet és a néprajztudomány leginkább a halálhoz fűződő képzetek kutatásában jutott fontos ismeretek birtokába. Köztudott, hogy az egyénnek a halál, az elmúlás után a földdel való egyesítése fontos és szükséges rituális cselekmény. Az emberi testnek, mint sajátos energiaközpontnak vissza kell térnie, eggyé kell válnia saját anyagi energiaközpontjával. Ezt az élőnek kell elősegiteni. A sír fölé épitett kurgánok, szent hegyek, piramisok, sírhalmok, templomok, az égi energiákkal való egyesülést kivánják megkönnyiteni. (Ellentétes megoldásban ezért teszik ki a holttestet a hegytetőre.) A temetési rítusok így vezetnek egyben vissza a Szent Hegyek gondolatköréhez.

Visszatérve a kör "tér"-fogalmához, a kör sokszorozódása szintén fontos gondolati és rítusteremtő ok. A kör kettőződése a pontéhoz hasonló minőségi változás mennyiségi következménye. Az előálló kör tulajdonképpen síkbeli un. kétdimenziós alakzat. "Tér"-ré, csak egy további dimenzió hozzácsatolásával válik. A kör ennek ellenére már kialakulása kezdetén tér-érzetet kelt bennünk. Ennek okait különböző előzményekben látjuk. Az egyik feltételezhető ok az, hogy a tér harmadik dimenzióját elhanyagolhatjuk a sikra vetítés során, anélkül, hogy a téri alakzat képzete lényeges torzúlást szenvedne. (Pl. kúpnál, kockánál, félgömbnél). A másik az, hogy a síkfelület köralakban való lehatárolása az idő-dimenzió érzetét kelti, mely ezúttal a harmadik dimenzió szerepét töltheti be. Igy együtt van mindhárom dimenzió ahhoz, hogy joggal tér-érzetünk támadhasson.

A síkbeli gondolkodás alapvetően nem abból eredt, hogy a térről alkotott ismeretek hiányosak voltak. Az emberek

többsége máig így gondolkozik. Erre a nyelv is bizonyíték. A magyar tér-fogalomban (ha a "tér" szót most nem geometriai, hanem szűkitettebb településszervezési értelemben használjuk) nincs a kör és a négyzet alakzat között különbség. Az angol ugyanerre a "square" szót használja, ami kifejezetten négyszögalaku teret jelent. A francia "quadril" egyaránt jelent "francia négyest" és négyszögü katonai alakzatot, tehát négyzetes fogalmat. A meglepetést nem is e szóhasználatok, hanem az un. "szent geometriában" használatos "szimbólumok" okozzák. Ugyanis ebben a földi tér jelölésére a kört és a négyzetet együttesen használják. (A körbe irt négyzetet.) Ezek egyike sem valóságos térfogalom, hanem sikbeli kétdimenziós alakzat. Ezekből a síkbeli alakzatokból készülnek a tér- és időmodellek. E modellek legfontosabb gondolati részeit az épitmények alaprajza tartalmazza. Az alaprajz a tér modellje, a felépitmény pedig az idő modellezését szolgálja. E gondolatok ismeretében világosan látszik a geometria szó tartalmának helyessége.

A térben és időben működő energia, mint a "változás", a rítus oka.

A térben és időben érzékelhető "változások" okokozati összefüggései "működtetőt" tételeznek föl, ennek az illúzióját keltik. Olyan működtetőt, akinek energiája, ereje, ezáltal hatalma van, ami a működést elinditja, irányítja, fenntartja. Minél nagyobb az erő, annál nagyobb a csodálat, a tisztelet, a megbecsülés iránta.

Az ember saját világegyetemének, testi, szellemi energiáinak hozzáadásával, felajánlásával járúl hozzá a számára kedvező nagy energia, vagy energiák igénybevételéhez. Amikor a kedvező változás eléréséhez a saját energiáit kevésnek tartja, akkor javainak energiáit használja föl, ajánlja föl a siker biztonságosabb megszerzéséhez. A fölajánlás mikéntje és módja maga is rítuscselekmény. A kiegészitő felajánlás (a rítuscselekményen belül) az "áldozat". A fölajánlás módját és tárgyát a szereplő, vagy a szereplők személyisége, a

a hellyel és időszakkal összefüggő alkalom kozmikus tartalma határozza meg.

A működtető a különböző kultúrákban és az ehhez tartozó emberi képzetekben két elkülönült, de sok esetben párhuzamos szerepkörben jelenik meg:

- természeti jelenségek, tünemények formáiban, az ezekkel összefüggő gondolati képzetekben, melyek az élet fejlődésével, vagy pusztúlásával kapcsolatosak.
- fantázia képzetekben, illúziókban, melyek szintén az élet fejlődésével, vagy elmúlásával kapcsolatosak (istenek, démonok, szörnyállatok, fantáziatájak stb.)

Az elsőre irásos emlékünk a magyar hagyományban Szent László törvénye a XI. századból: "Mind az, aki a pogányok szokása szerint a kútaknál áldozik, vagy a fáknál, köveknél valamit felajánl, bünét ökrével fizesse meg." A kereszténység felvételében a magyarság számára a működtető energia szerepkörének idegen, nem természeti felfogása okozta a legnagyobb nehézséget, annak ellenére, hogy mindkét gondolkozási mód gyökerei azonosak. A természeti gondolkozásmód az ősibb, a maradibb (az adott korban), mig a szerepek fantázia-alakzatokba (isteni-emberi alakzatok absztrakcióiba) való tömöritése a "fejlettebb". E fejlődés sajátos ellentmondása, hogy a maradibb gondolkozás tartalmazza a mélyebb, a tartalmasabb gondolati absztrakciókat. Shiva Nataradzsa a "Tánc Ura" pl. még őrzi a korai természeti absztrakciókat (Wosien, M.G. 1974. 7.). A gondolati képzetben Shiva "az anyagon keresztül" jelenik meg, hogy az élettelenből az életre csábitson. Táncolva teremt, igy tartja életben a világegyetem sokféle tüneményét. Táncolva rombol, tűzzel pusztít el minden alakzatot, s nevetve teremt uj nyugalmat:

"Alakja mindenütt ott van, mindenen keresztül hatol
Shiva ragyogó tánca a teremtőerő mindenütt
Táncol a Vizzel, Tüzzel, Széllel, és az Éterrel
Igy táncol a körben a mi Urunk mindörökké."

Izrael istenének nincs emberi alakja. Az embernek láthatatlanúl, a természet jelenségeiben mutatkozik meg. Ez a nézet

az Ó-Testamentumban őrződött meg, de jellemző a természettel szoros szimbiózisban élő más népek hagyományaira is. Ez a teremtő, nemző, mindent mozgásban tartó erő kultúránkban elsőségénél és ősiségénél fogva "atyai" jellegü.

E gondolati képzet egyik legszebb példája a már idézett Szent János (az un. János-akta) apokrif Krisztus-Himnusza, melyet a IV. században jegyeztek föl, mint a beavatási szertartások ismeret-anyagának fontos részét. Minthogy a korábbi hagyományok továbbélését és átváltozását példázza, s táncos kapcsolódása is van, érdemes teljes terjedelmében megismernünk:

Dicsőség Néked Atya! Mi pedig mindnyájan álljuk körbe őt és
feleljünk rá neki Ament.
Dicsőség néked ige,
Dicsőség néked Kellem! Amen
Dicsőség néked Lélek,
Dicsőség néked Szentség!
A dicsőítésben dicsőség néked! Amen
Magasztalunk téged, Atya!
Hálát adunk néked Fény,
Kiben sötétség nem lakozik! Amen
Ezért adunk hálát és mondom:

Üdvözülni akarok	és üdvöziteni akarok	Amen
Oldódni akarok	és oldani akarok	Amen
Nemződni akarok	és nemzeni akarok	Amen
Sebesülni akarok	és sebesiteni akarok	Amen
Étkezni akarok	és táplálni akarok	Amen
Hallani akarok	és hallatni akarok	Amen
Megértést akarok	egészen értelem vagyok	Amen
Fürödni akarok	és fürészteni akarok	Amen

Táncot lejt a Kellem,

Fuvolázni akarok	mind tomboljatok	Amen
Jajjgatni akarok	mind zokogjatok	Amen
Egy a Nyolc közül	velünk énekel	Amen
A tizenkettes szám	odafönt táncot lejt	Amen
A mindenség az	amiben ő táncol	Amen

Aki nem lejt táncot nem tudja azt ami van Amen
Menekülni akarok és maradni akarok Amen
Ékesiteni akarok és ékeskedni akarok Amen
Egyesülni akarok és egyesiteni akarok Amen
Házam nincsen nékem és helyeim vannak Amen
Templom nincsen nékem és templomaim vannak Amen
Lámpás vagyok néked aki meglátsz engem Amen
Tükör vagyok néked aki értesz engem Amen
Kapu vagyok néked aki zörgetsz engem Amen

Ösvény vagyok néked rajtam vándorlónak
Aki követsz engem a tánc lejtésében,
Lássad meg magadat bennem beszélőben
Ki látod mit teszek, hallgasd el titkaim,
Mig a táncot járod megérted mit teszek;
néked is sajátod ez az emberi kín,
amit majd szenvedek.
Nem tudod egészen átlátni mit szenvedsz,
ha nincs ott számodra az Atyától jött Ige.
Ki látod mit szenvedek, ugy szenvedsz, ha meglátsz;
mind, aki ottan látsz nem állsz, hanem hajolsz.
Meghajtván magadat tanítod másokkal,
hogy szőnyeged vagyok, lelj rajtam nyugalmat!
Hogyha már elmentem, akkor majd megtudod
hogy ki vagyok én.
Amit mostan látok az nem vagyok én,
az "ami én vagyok" megfogja majd látni
hogyha te eljöttél.
Ha majd szenvedőt látsz, nem szenvedőt bírod;
a szenvedőt ismerd meg és nem a kínt birtoklod
Amit te nem ismersz azt tanítom néked,
te istened vagyok nem az árulóé.
Szent lelkeknek táncát magamon akarom,
Ismerd meg az Igét -mely a Bölcsességé-
hogyha az enyémet akarod ismerni
Igével dicsőitsd a nagy mindenséget
és nem szégyenülsz meg teljes egészében.

Én táncban szökelltem te meg mindent értesz,
és ha megértetted, akkor fennen mondjad:
Dicsőség néked Atya!
Ujra együtt velem ismételten mondjad:
Dicsőség néked Atya;
Dicsőség néked Ige;
Dicsőség néked Szentlélek! Amen.

A Himnuszban Krisztus, mint az energia Napban, Fényben való absztrakciója jelenik meg. Shiva, vagy az előbbi szerepkörben megismert Krisztus energiaszimbólumként való megjelenése cseng vissza a mikrofizika mai megfogalmazásában (Franz, M.L. 1978., Capra, F. 1975): "minden anyag folyamatos kozmikus táncban nyilvánul meg. Minden része énekli saját dalát, energiáinak ritmikus mintáit eredményezve. Az atomnál kisebb részecske olyan energia táncot ad elő, mely a teremtésnek és az elmulásnak a lüktető folyamata." (Capra, F. 1975).

Az energia működésének általános biológiai érzékelésében a legnagyobb szerepet a fény mellett a hang-energiák játszák, de a fény szerepe a meghatározó. A térben és időben működő energiát a Nap, mint összehasonlithatatlanul legfényesebb égitest jeleníti meg. Mellette azonban számos kisebb-nagyobb hatásrendszer (energia-központ) müködik. Ez a komplex hatásrendszer az emberi képzetekben a látható 7 "bolygó", 7 "világ", 7 "Menny" működéséből és hatásrendszeréből tevődik össze. E "bolygók" működése (energiák működése) az emberi képzeletben (illúzióban) sajátos szereposztásban és az ehhez tartozó viselkedésben nyilvánul meg. A "hét bolygó" (mint a számok ismertetésénél láttuk) sokféle áttételben kapott szerepet, pl. a hét egyes napjainak elnevezésében. Sajátosságaik átkerültek az egyes napokhoz fűződő emberi cselekedetekre is tiltó, vagy erősitő rendelkezések formájában. A pénteki nap pl. Vénusz napja lévén, a házasságkötések idejének vonatkozásában tiltó napként szerepel. Vénusz: a testiség, az érzéki élvezetek "felelőse" a menyegző során. A kedd és a szerda mint a Mars és a Merkur napja a lakodalomtartás előirt nap-

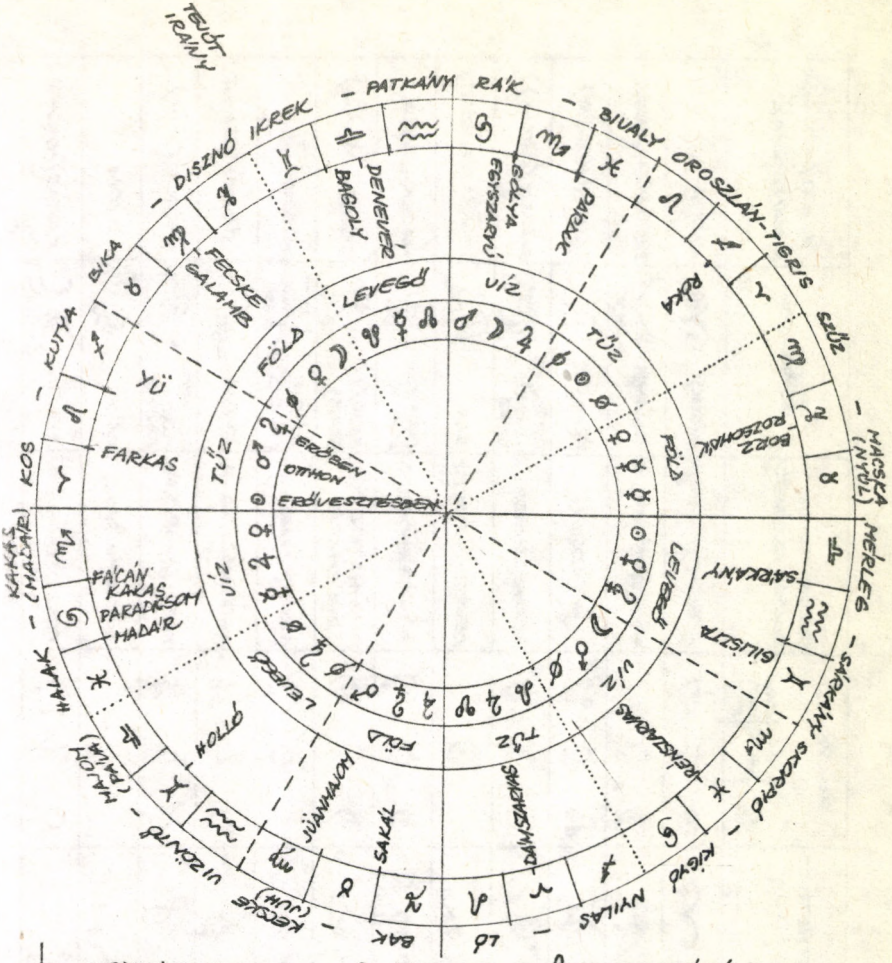
jai. Ismeretes: a Mars, a véres hadisten, a Merkúr, a kereskedelem, az adásvétel, a csere, általában a kommunikáció istene. E tulajdonságkörök minden különösebb belemagyarázás nélkül is felismerhetők, azonosíthatók a lakodalom szokásanyagában (leányrablás, véres lepedő, illetve "móring", feleségűlvevés")

A lakodalomtartással kapcsolatban az előírás tovább megy: újholdat, "újságot" is előir, amely a hold fejlődésének, az új asszony óhajtott terhességének, "telésének" bekövetkeztére utal, lévén az asszony már Hold-képzet kapcsolatú. E "változást" s ezzel kapcsolatosan rituscselekményt ismerünk föl a lakodalomban, mely lényegében a "menny-asszonyának", a leánynak Vénuszból való átváltozás-ünnepe, a Hold (asszony) szerepkörbe. E változás elmúlással (halállal) jár, ezért is van búcsúzás, siratás, halállal kapcsolatos játék a lakodalomban. Maga az átlagon felüli vendéglátás a "lak-adalom" "erőgyüjtés", energiagyűjtés az új élet sikere, eredményessége érdekében, mint ahogy ma is az evés-ivás bármilyen rendkivüli "változás" megünneplésének szoros tartozéka.

A Hold "időmutató" szerepe nemcsak a hét napjaiban, a hetes ciklusában rögződött, hanem a 4x7 napos holdhónapos (női menstruációs) ciklusában is, valamint időjárás-jelző szerepében, mellyel a nedvesség, az eső, a vizesség életet adó, növényzetet fejlesztő energiáit (földi energiáit) előre tudja jelezni. (Szent László törvénye is ilyen kapcsolódásra utal.)

A férfi Nap és alternativ Jupiter szerepe (l. a számok felcserélhetősége Ibn Sina már idézett rendszerében) egyformán életet iniciáló, működtető, energiatartalmú szerepkör.

A nap fényének ciklikus változása az Állat- övön (éven) való - látszólagos - végighaladásakor követhető. A nap az egyes csillagképekben átlagosan 30 napot tartózkodik, s e 12 "hónapban" egy további 13. 28 napos holdhónap is benne rejtőzik. A 13-as számmal való bizonytalanságnak egyik okát ebben is kereshetjük. A 12 jegyet, az európai, valamint a keleti kultúrák elnevezéseit következő táblázatunk szemlélteti (a táblázat Pap Gábor összeállitása. Szives engedélyével közöljük):



KARDINÁLIS KERESZT

FIX KERESZT

VÁLTOZÓ KERESZT

⊙ = NAP

☽ = HOLD

☿ = MERKUR

♀ = VENUSZ

♂ = MARS

♃ = JUPITER

♄ = SATURNUS

∅ = SEHMI

☊ = FELSZÁLLÓ HOLDCSOMÓPONT (=SÁRKÁNY FEJ)

☋ = LESZÁLLÓ HOLDCSOMÓPONT (=SÁRKÁNY FAROK)

RÁK – BAK = HÍD (PL. HIDASJÁTÉKOK, CANTATA PROFANA STB.)

KOS – MÉRLEG = HÍD –"– –"–

ÁLLATÖV:	ÁLLAT ÖVIJEGYEK MAI JELEI:	TÖRTÉNETI ALAKVÁLTOZATOK:	BOLYGÓK ERŐBEN	BOLYGÓK ELLENKEZŐJÉBEN	BOLYGÓK ERŐVESZTÉSBEN	GÖRÖG-RÓMAI BOLYGÓISTENEK:	...ÉS ÁLLATAIK	KELETI (=TÖRÖK, KÍNAI) ZODIÁKUS:
KOS	♈	♈	☉	♂	♄	ATHÉNÉ-MINERVA	BAGOLY	KUTYA
BIKA	♉	♉	☽	♀		APHRODITÉ-VÉNUSZ	GALAMB	DISZNÓ (ELEFÁNT)
IKREK	♊	♊	☿	☿	☿	APOLLO(N)	TRIPUSZ	PATKÁNY (EGÉR)
RÁK	♋	♋	♃	☽	♂	HERMESZ-MERCUR	SZARVAS TEKNŐSBÉKA	BIVALY (ÖKÖR)
OROSZLÁN	♌	♌		☉		ZEUSZ-JUPPITER	SAS	TIGRIS (PÁRDUC)
SZŰZ	♍	♍	☿	☿	♀	DÉMÉTÉR-CERES	TERMÉSKOSÁR	MACSKA (NYÚL)
MÉRLEG	♎	♎	♄	♀	☉	HEPHAISTOS-VULCANUS	FRÍGIAI SAPKA	SÁRKÁNY (PÁVA)
SKORPIÓ	♏	♏		♂	☽	ARÉSZ-MARS	ANYAFARKAS	KÍGYÓ
NYILAS	♐	♐	♃	♃	♃	ARTEMISZ-DIANA	KUTYA	LÓ (TEVE, SZAMÁR)
BAK	♑	♑	♂	♄	♃	HESZTIA-VESTA	SZAMÁRFEJES EDÉNY	KECSKE (JUH)
VIZÖNTŐ	♒	♒		♄		HÉRA-JÚNÓ.	PÁVA	MAJOM
HALAK	♓	♓	♀	♃	☿	POSZEIDON-NEPTUNUS	DELFIN	KAKAS (MADÁR)

Az ember egyéni és közösségi élete a képzeletvilágban szorosan kapcsolódik ezen égi rendszer működéséhez. A 12 jegy egymásutánja azonban nemcsak az évkörön belül "működik", hanem nagyobb egységekben is, pl. a 12-éves napciklusokban.

Az ábra gyakorlati használatának megismerése külön tanulmányt kiván. Lényege a "keresztek" használata. Ennek fontosságát a templomokban talált emlékek bizonyitják. E keresztek összekapcsolják az Állat-öv elemi hovatartozás jegyében összetartozó szimbólumait, s a résztvevő szereplők működési sajátosságával együtt meghatározzák az eseményhez tartozó képzetek tartalmát, rítuscselekményét is. E képzetkör szerint ugyanis az égi rendszerrel párhuzamosan működő földi rendszer, illetve annak szereplői csak megfelelés esetén kapcsolhatók össze. E kapcsolódás biztosítása az előfeltétele az energiák összeadódásának. Ez a megfelelés biztosítja a hatásrendszerbe való kedvező, vagy azzal ellentétes hatású beavatkozást. E sajátos "illúzionista" vagy "voluntarista" gondolkodásnak megfelelően minden földi élőlény, növény, kő, hang stb. és természetesen az ember és közössége is az égi rendszernek megfelelő "besorolást" kap. (Előző példáink is ilyen megfelelésekre mutattak rá.)

Korábbi lakodalmas (helyesebben: mennyegzői) példánkat a fentiek ismeretében néhány további gondolattal és példával egészithetjük ki.

A Vénuszból a Nap-férj-párjába a Holdba, az Asszonyba való "változás" ritusa a "mennyegző" a Menny-asszonyának az ünnepe. Mind a Vénusz, mind a Hold éjszakai kapcsolatú; a "megkérés" mindig napfelkelte előtt történik (saját gyüjtés, Nemespátró, 1980), a tényleges ünnepség, a lakodalom, vagy a lakodalmi vacsora- mindig napszállta után, a rítus tetőpontja: a kontyolás, éjfél után! Éjszaka, a tényleges megtermékenyitést végző, nemző Nap nem lehet jelen. Ezért a mennyegzői ritusban a vőlegénynek nem lehet "tényleges szerepe". Abban csak megbizottjaival: a násznaggyal és a vőféllyel vesz részt. (A vőlegénynek az a szerepe, hogy gondoskodjék:a vendégek jól érezzék magukat.) E gondolatrendszer az életadást

magát "atyainak", rejtélyesnek, őseredetűnek, magát a nemzést, mint Nap-szerepkört már megfoghatónak, csupán most, éjszaka lévén, nem aktuálisnak tételezi föl. Ez okból megy föl a menyasszony a lajtorján (sámánlétra) az "égbe", a világegyetemet is jelképező ház "pallására" (mennyezetére). Ebből a képzetkörből származik a "ius primae noctis" elve is, mely hagyományainkban ugyan írásban nem maradt fönn, de gondolati meglétét a gyertyás táncaink szövegei egyértelmüen őrzik (saját gyüjtés, Tard 1980):

"Mikor a menyasszonyt fektetni viszik,
Akkor a vőlegényt pad alá (pokolra) lökik" stb.

Ugyancsak e gondolati rendszer következménye, hogy a párválasztás nem a fiatalok, hanem a szülők dolga volt. Az utódlás családi folyamatosságáról az "atyának", az "ősnemzőnek" volt kötelessége gondoskodni. A katolikus egyház a házasság "szentségében" szintén e korai gondolkozási képzetet örökítette tovább. A férfi és a nő "egyesülését" ugyanis az "ég és a föld egyesülésének" tartotta és tartja, a keleti filozófiai gondolkodásnak, illetve rítusnak megfelelően. E képzet gondolati terméke a kínai filozófia "tantrikus" formája, valamint számos szélsőséges szexuális "egyesülési" ritus.

Az "egyesülés" házassági vonatkozása az "Ikrek" periódus időszakában kezdődik és a Rákba torkollik. Az Állat-öv keresztfordulása e gondolatmenet sajátosságait a következőképpen"beszéli el".

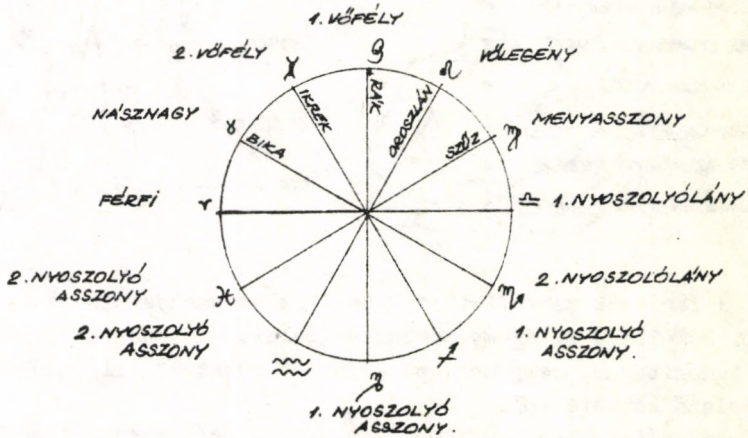
Az "Ikrek" olyan állapotot tükröz, amikor a külön nemekben elhelyezett energia kiegyenlítetten termékenységre érett. (Az Ikrek utáni Rák állapot a tényleges termékenység állapota.) ("Éltem és ebbe más is belehalt már..." - József Attila.) Az Ikrek jeggyel szemben találjuk a kereszt szerint a Nyilas jegyet, mely "atyai" jellegü, s egyben utal a már előbbiekben elmondottakra. A kereszt másik két oldalán a Szűz és a Halak jegyét találjuk. A Szűz jegyhez, mint látjuk a "bőség kosara" tartozik, a házasság boldog jövőjének az igérete, mig a Halak jegyének keleti párhuzamaiban megtaláljuk a madarat és a kakast. Mindkettő jól ismert lakodalmas

szövegeinkből (MNT III. A):

"Madárka, madárka, csacsogó madárka,
Vidd el a levelet, vidd el a levelet,
A kedves babámnak"

"Felhozták a kakast szép taréjával..."

A gyertyástáncok fény-kapcsolatai nemcsak a fény ujragyulladásáról beszélnek (a jövőbeni gyermek megszületésének reményéről, - amit a palóc szokások szerint az ablakba tett gyertyával is jeleznek), hanem mélyebb kozmikus kapcsolatokra is emlékeznek. A sok régiséget őrző nemespátrói gyertyástáncban (Seemayernél nem szerepel) pl. a gyertyát az 1. vőfély! tartja, s vigyáz erősen arra, hogy a körülállók ne tudják elfujni. (Saját gyüjtés. Az Állat-övi megfejtést Papp Gábornak köszönhetem.) A Rákóczi induló zenéjére menő körtáncban 12-en vesznek részt az alábbiak szerint:

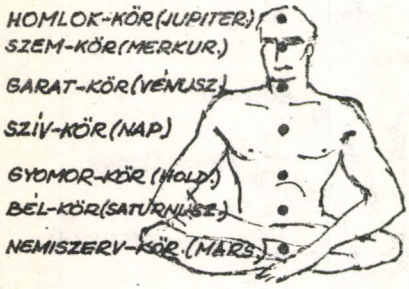


A nászNagy-vőfély (Bika-Rák) és vőlegény-menyasszony (Oroszlán-Szüz) kapcsolat még távolabbi rituális analógiák gondolatát is felveti. Pl. a kazár és magyar fejedelemség gyakorlatából ismert "kettős királyság" analógiájának, szerepköri sajátosságainak feltételezhetőségét, mely további vizsgálódás témaköre lehet.

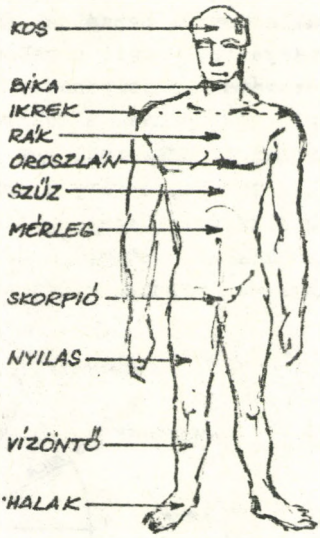
Az ember teste, mint önálló "kis világegyetem" az égi

rendszerhez hasonló hierarchia szerint müködik:

A 7-es rendszer (Vigh Béla 1980., Kenton, W.1974) a kinai és a hindu gyakorlatban:



A 12-es rendszer (Vigh Béla 1980., Kenton, W. 1974) az európai gyakorlatban:



A legújabb makrofizikai kutatások eredményei (Menzel, D. 1980. 257-268.) világegyetemünk meglehetősen lapos körformájáról tudósítanak, mely meglepő egyezést mutat az "illúziókban" megjelenő képzetekkel.

Az eddigiekben a müködés körformájú színterének ismerete mellett meg kell emlékezzünk a müködés másik jellegzetes és csillagködökből jól ismert formájáról a spirálisról, melyet "labirintusnak" is neveznek. Ez a formáció nemcsak ábrázolásokban (sik és plasztikus ábrákban), hanem a világ minden népének és kultúrájának a rítusaiban és táncaiban is megjelenik. A befelé és kifelé tekeredő spirális rítusképzet a müködtetővel való egyesülés vágyát fejezi ki.

Ezzel a formációval találkozunk a zarándokmenetekben

(pl. a Kaaba kőnél), a templomokból kiinduló és oda visszatérő határjárásoknál, a "körmeneteknél", a labirintustáncoknál, melyeknek legrégibb formái - éppen gondolati tartalmuk miatt - templomi táncok voltak. Az auxerrei (Franciaország) katedrálisban (Wosien, M.G. 1974.) húsvétkor, a templom padlózatán kijelölt labirintus ábrán, labdával táncolták, tripódikus ritmusra. Mindez összefüggött az új kanonok kinevezésével is, aki a táncot vezette. Hasonló labirintus-ábrázolást ismerünk mintegy 60 nyugateurópai templom padlózatáról is. A krétai labirintus ugyanebbe a képzetkörbe tartozott Theseus mitoszával együtt.

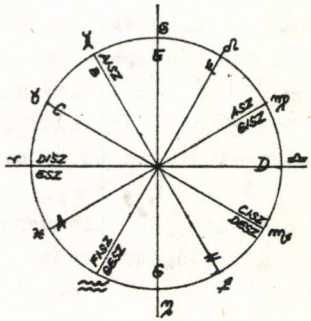
Nem kerülheti el a figyelmünket, hogy a kaukázusi és balkáni un. labirintustáncok vezetője mindig férfi, a vegyes férfi-női összetételű táncokban is.

A fény-energia rítusteremtő működése mellett a táncos összefüggések miatt meg kell emlékezzünk a hang-energia sajátosságairól is. A Hang, az un. Tiszta - Hang felismerése a keleti meditációs gyakorlatok célja, (Vigh Béla 1980), mely szintén elvezet a "nagy energiával" való egyesüléshez. Ennek érdekében a meditációs gyakorlatokban nemcsak keresik a "tiszta hangot", hanem a gyakorlatokban használják is a hangokat. A hang energia jellegét természetesen legjobban a dob és a dobritmus fejezi ki, melyről már volt szó. Amerikai kutatók legfrissebb vizsgálatai (Kürti László antropológus szives szóbeli közlése, New York 1982.) szerint egyes sámán dobfajtákon végzett rituális dobolások képesek az agy un. alfa hullámtartományát "átprogramozni", az illúziók, képzetek kialakúlását elősegiteni. A dobritmus közvetíteni tudja a "működést", az ember belső ritmusát felerősitve és összekapcsolva a nagy rendszer ritmusával. A dob szerepének nagyszerű élményét adja Diószegi V. Sámánok nyomában (196) cimü munkájában, melyben egy tungúz (evenki) ördögűző sámánrítust ír le. Beszámolójából szinte kiérezzük az elhalkúló és ördögien felerősödő dobritmus elementáris hatását. A dob hangja világokat képes összekapcsolni. Ezért használják jeladásra, harci cselekmények irányitására is. A "világot formázó" sámándob a rárakott

kellékekkel a sámán kezében önálló világegyetemmé válik, melyet a sámán energiái működtetnek. A görögök hadi sikereiket nem kis mértékben csapataik zenei és dobritmus-irányitásának köszönhették. E tapasztalatok a hadi gyakorlatokban közel kétezer éven keresztül kamatoztak.

A 12 hangjegyből álló hangrendszerünk a keleti gondolkodásban alakult ki. Marius Schneider, a barcelonai zeneakadémia tanára igen széles összehasonlító anyag alapján mutatta ki a keleti rendszer Bizáncon át való elterjedését és a románkori templom és kolostorépitészetben való megjelenését (Müvészet 1978. 6.), hogy a románkori kolostor kerengők, illetve templomok, oszlopfők ábrázolásai egyik jelentésben a keleti Zodiákus jegyek hangjegyi megfelelőinek tekinthetők. Ezért alkalmasak arra, hogy ismeretükkel a szent hely himnuszát rekonstruáljuk. Ezek az oszlopfők valójában a sétáló számára a belső meditációs gyakorlatok kellékei voltak. A szemlélődő, az oszlopfőkről felidézhette magában a szent himnuszt, a szent hely sajátos tér-idő költészetét.

A 12 hangjegy Zodiákus szerinti megfelelése (A rendszert Pap Gábor tökéletesitette, szives engedélyével közlöm) a következő:



Bartók e hangrendszerre való ráérzéssel (?) valósitotta meg legnagyobb zenei gondolatait (a Cantata profana-t, a Kékszakállú-t, A fából faragott királyfi-t). Az aranymetszéssel és a Fibonacci-sorral való összefüggéseit korábban Lendvai Ernő, a Zodiákus körrel való képi megfelelését pedig Pap Gábor mutatta ki meggyőzően. (Lendvai E.1964; Papp G. sajtó alatt)

Az energiával kapcsolatos tűzről és vízről, mint a rítusok lényeges kellékeiről kell még megemlékezzünk. Az érzések számára mind a tűz, mind a víz a nagy energiarendszer legfontosabb képviselője, a "változások" elsőszámu előidézője. A tűz-, a gyertyagyujtás, másrészről a mosakodás, a vizzel való meghintés a rítusok fontos mozdulatai. A tűz életet adó, fenntartó fénytartalma párosúl a pusztító, az elmúlást (a teljes változást) előidéző szerepkörrel. A tűz sajátos szerepe miatt a fa is szimbólikus tartalmu. A fa növekedése során magába szivja a fényt, ezáltal is nő, változik. Elégésekor, a második változásakor világit, meleget ad vissza. Ez a tulajdonsága a temetési rítusok kialakúlásában a halottégetésekben kap szerepet. A víz az élet forrása, a nap visszatükröződik benne. De a Nap fénye a Holdon is visszatükröződik, annak viz-kapcsolatát ez is aláhúzza. E jellegzetes képzet-kapcsolódások is hozzájárúlhattak ahhoz, hogy a tűz és a víz az időmérés alapjává válhatott. A mai technikai forradalmat nem kis mértékben az időmérés mechanikai átalakúlása idézte elő. A klepszydrákból (vizórákból) fejlődtek ki az ingaórák, majd a spirálrúgós! energiaforrást és szabályozást tartalmazó órák. A fejlődés egyenes vonalban haladt a korábbi képzetek nyomán a mai kvarc és a jelenleg fejlesztés alatt álló még pontosabb (4-atomos) ammonia-kristályos órák felé (Franz, M.L. 1978).

A tánc, mint az energia sajátos megnyilvánulása

Amig a rítus a "változással" összefüggő eseményhez kapcsolódik, s nagyobb, közösségi formában annak drámai, sürített mása, addig a tánc maga a változást, a "müködést" kiváltó ok: az energia megelevenedése. A tánc ezért a "legősibb müvészet". A táncban a megszentelt időbe lépni, megfelel az

örök időtlenbe való belépéssel, mely azonos az "ittennel" és a "mostannal".

Példáinkban már szerepelt egymás mellett a régi kulturák néhány "megszemélyesitett" energia-fogalma, (Shiva, Krisztus) valamint a modern fizika meghatározása. Bármennyire különböző kulturák képzetköreiben keletkeztek is, lényegi tartalmukban közeli rokonságot mutatnak: mindegyik valamilyen fogalomkörben az anyag sajátos ritmikus megnyilvánulását, mint a működés tapasztalható következményét. A teológiai magyarázatok jórészt átszinezik az alap-tartalmat, a különféle kulturális külsőségekkel.

A mai biológia-tudomány már felfedezte az élőlények testi ritmusát, melyet bioritmusnak nevezett el. Azt is felismerte, hogy az emberi, állati, sőt növényi eredetü bioritmus kétségtelen kapcsolatot mutat a fény- és egyéb meteorológiai jellegü változásokkal, a nagy égitestek hatásrendszerével. Ezért alakitotta ki a modern orvosmeteorológiát, (Kocsi M. - Csombor L. 1982. 17.), mely különösen a holdváltozásokra és a jelentősebb napfoltkitörésekre van figyelemmel. Nem köztudott, hogy hazánkban már 1495-ből ismerik a kor szintjének megfelelő irásos előrejelzést, az operációkhoz (Szabó Ervin Könyvtár facsimiléje).

Az emberi lélek (mely a pszichológus C.G. Jung szerint (Frenz, M.L. 1978.) szintén anyagi eredetü) ritmusával kapcsolatos vizsgálatokat egyelőre nem ismerünk. Tapasztalati tény azonban, hogy lélektani ritmusok vannak és nem mentesek a külső hatásoktól. Minden tanár tapasztalatában előfordul olyan megfigyelés, hogy a tanitványok bizonyos napokon sokkal nehezebben kezelhetők. Hasonló esetekben táncosok, muzsikusok közös munkája, közös ritmusa csak nagy fáradsággal alakitható ki, a megszokottnál lényegesen nagyobb "energia ráforditással". A tapasztalatok (egyelőre tudományos elemzés nélkül) arról beszélnek, hogy belső ritmusunk a nagyobb energiák hatásrendszereivel közvetlen kapcsolatban van, s e hatásrendszerek aktivitása nem egyöntetüen érvényesül térben és időben.

A kedvező alkalmak mindenesetre rendkivüli örömérzettel járnak a táncos számára is. Az örömérzet szintje kihatással van a táncos rögtönzések játékosságára, melyet természetesen a gyakorlati tudás is befolyásol. A gyermekpszichológia korán felfigyelt erre a jelenségre. (Mérei-Binét 1975.) A fantáziával összefüggő érzetnek is szerepe van a ritmikus rögtönzésben, igy a vizsgálatok objektivitásának megőrzése nem egyszerü feladat.

A nemek közti megoszlásban az energia egyértelmüen a férfi principiumhoz kapcsolódik. A nőnek az energia "megtestesülésében" lesz szerepe. A kapcsolat a működtető (férfi) és a működő (nő) fogalmak tartalmának felel meg. A kínai gondolkozásban e kettősséget a Yin (nő) és a Yang (férfi) elv fejezi ki. (Tőkei Ferenc 1980.)

A férfi energia-hordozó szerepe nyilvánul meg a harci és vadásztáncokban, s ezek kései utódaiban: legényes táncainkban, melyek a párválasztás "harci táncai". A vadász és a harci táncokban nem ritkák a maszkos megnyilvánulások, akár állatbőrben, akár démonok, fantáziafigurák formájában. A maszkos táncok lényege az energia érzetekben felerősithető transzformációja a vadász, vagy a harcos számára (illetve a közösségek, a törzs számára). A maszk felöltésével a táncos érzeteiben átalakul "átváltozik": a maga és közössége számára biztosítja az állatős, vagy a démon energiáit, melynek többletével egyben eléri az ellenfél érzeteinek (illúzióinak) csökkenését is. Saját érzeteinek illúzióját a külsőségek és belső képzeletvilágának szuggesztiv átváltozásán kívül (előkészületek) különféle izgató és füstölőszerek, kenőcsök használata és az egész rítuscselekmény szuggesztiv drámai hatása is fokozhatja.

Az energiának a férfin és visszatükrözés formájában a nőn keresztül való megjelenése, tánca az egyén testi és lelki adottságaitól, vagyis a <u>személyiségétől</u> függ, melyet <u>egyéni rezgésszámával</u> is jellemezhetnénk. E rezgésszám magasszintü egyéni kimüvelése az egyén és szűkebb környezete,valamint az oktatási rendszer közös feladata. A gyermekpszichológia

jól ismeri a gyermek "ismétléses", ritmikus tanulási folyamatát, (Mérei-Binét 1975) ahogy a gyermek tanúlja, gyakorolja, kialakitja a testi-lelki kódjainak leginkább megfelelő mozgásritmusokat. Ezek összefüggésben vannak az agymüködés fejlődésével. Mozgásszegény, ingerszegény környezet az agymüködés elsatnyúlását, elszegényedését eredményezi. Mozgásszegény gyermekek nemcsak fantáziátlanok, fizikailag gyengébbek és rosszúl tanúlók, hanem a testük növekedéséből eredő energiatöbbletük agresszióban, frusztrációs, vagy neurótikus tünetekben jelentkezik (Csöregh Éva 1978). A hagyományos (tapasztalati és ösztönös) pedagógia az iskolán kívüli (iskola nélküli) tanulás folyamán ezért szentel olyan nagy figyelmet a táncos-ritmikus játékoknak. "Jó táncos, jó dolgos" mondja a kalotaszegi közmondás, mely a test és lélek harmóniáinak az energia müködtetésének kedvező testi és szellemi kapcsolatára utal. E kapcsolatok tudományos vizsgálatára eddig még nem került sor. A negativ tünetek, melyek a jelenlegi iskolai oktatás egyoldalú szellemi megterhelése következtében szerte a világon megfigyelhetők, előbb utóbb előtérbe helyezik vizsgálatát.

A szubjektiv, személyiséget meghatározó egyéni ritmus mellett közösségi ritmusról is beszélhetünk. A magyarságot, mint közösséget az orvosgenetikus (Czeizel Endre 1982.) igy jellemzi: "A magyarság adottság, amely a szülők származásából, a születési helyből és az anyanyelvből következik."(A tudományos genetikai vizsgálatok e téren is csak most kezdődnek meg.) A közösségi ritmus egyben a tényleges közösséget feltételező illetve képező kohéziós erő egyik megnyilvánulása. A nyelvet, a táncot meg lehet tanulni, de a genetikai előzményeket tartalmazó közösségi rezgésszám-sajátosságok az "adottságot" jelentik, melyre a genetikai meghatározás utal. Ez is magyarázza, hogy egy-egy népközösség táncos megjelenése a legsüritettebb formában hordoz az egész népre is jellemző jegyeket.

A magyar táncok vizsgálatánál a férfi és női táncaink szembetünő jegyei az alábbiak:

A magyar táncokra a férfi-táncok a jellemzőek és azok tipikusan a személyiséghez kötött energiát, fantáziakészséget és az ezzel összefüggő rögtönzötten ritmikus játékosságot képviselik. Megtanúlásuk és gyakorlásuk része a személyiség formálódásának. A néphagyományban kiemelkedő szerepük volt a párválasztásban. Berzsenyi híres sorai, melyeket "A táncok" cimü versében (1811-ben) fogalmazott meg, nem történeti fejlődést, hanem egy korábbi komplex, a népek sajátosságaihoz, gondolati képzeteihez tartozó állapot szigoru továbbélését rögzitik.

"Nézd a tánc nemeit, mint festik játszi ecsettel
A népek lelkét s nemzetek izleteit.
A német hármas lépéssel lejtve kering le,
S párját karja közé zárja s lebegve viszi.
Egyszerü a német mindenben, s csendesen örvend,
egyet ölel mindig, s állhatatos szerető.
A gallus fellengve szökik, s enyelegve kacsingat,
Párt vált, csalfa kezet majd ide, majd oda nyujt:
Ez heves és virgonc, örömében gyermeki nyájas,
Kényeiben repdez, s a szerelembe' kalóz.
A magyar egy Pindár: valamerre ragadja negéde,
Lelkesedett tüzzel nyomja ki indulatit.
Majd lebegő szellő, szerelemmé olvad epedve,
S búja hevét kényes mozdulatokba szövi;
Majd maga fellobbanva kiszáll a bajnoki táncra
(Megveti a lyánykát a diadalmi dagály),
S rengeti a földet: Kinizsit látsz véres ajakkal
A testhalmok közt ugrani hőseivel.
Titkos törvényit mesterség nem szedi rendbe,
Csak maga szab törvényt s lelkesedése határt.
Ember az, aki magyar tánchoz jól terme, örüljön!
Férfierő s lelkes szikra fesziti erét."

A magyar tánc sajátosságának lényegéről eddig Berzsenyi mellett Csokonai Vitéz Mihály mondott a legtöbbet Dorottya cimü elbeszélő költeményében (1799):

"Mikor főispánunk beülvén székébe,
A legelső táncot magyaron kezdette,

S minden hazafi-sziv becsülte érette?
Nemzeti táncunknak légyen első jussa:
Magyart! Ilyen-adta vén Jebuzéussa!
Rárándítja Izsák pengő muzsikáját,
S a palatinusnak elkezdi nótáját.
Minden magyar szivek azonnal buzdulnak,
Ősi természetes lángjaiktól gyúlnak.
Felséges állásba tészik termeteket,
Valódiba szedik férfiu képeket;
Bennek a rátartós gőgje Ázsiának
Diszt ád Európa csinos módijának.

Csak a magyar tánc az, mely sohasem jára
A jó egészségnek semmi ártalmára,
Mivel mérsékelve mozgatván bennünket,
Frissiti elménket, testünket, vérünket.
Csak a magyar tánc az, mely diszesbbé teszi
Az embert, és soha hivságra nem veszi,
Mert ha csak vitézi módra nem öltözött,
S ha nincs sarkantyúja, csuf a többi között.
Csak a magyar tánc az, mely bir oly érdemmel,
Hogy legjobban egyez a szűz szeméremmel,
Mikor sok külföldi táncban a módosság
S a legúribb fogás, legnagyobb pajkosság.
Nemes magyar táncom! ki ősi nyelvünkkel
S ruhánkkal jöttél ki dicső nemzetünkkel,
Ki európai finnyás lakhelyeden
Máig sem szenvedtél mocskot szépségeden,
Ázsiai szinben fénylik nemességed,
S még a módi sem tett alacsonnyá téged:
Im a külső népek bámulják diszedet,
S tulajdon nemzeted nem becsül tégedet!

Emberi képzeteken és nem szigoru objektivitáson alapuló vizsgálataink lehetővé teszik, hogy az összehasonlitásban más területek, pl. a mitoszok szereplői köréből is keressünk olyan magatartásformákat, melyek költőink megfigyelésének meg-

felelnek. Mind Berzsenyi, mind Csokonai megállapitásaihoz a Zeus-Jupiter-i magatartás és viselkedés áll a legközelebb. (Berzsenyi megállapitásában a Pindaros ódaköltőhöz történő hasonlitás, mellyel együtt határozott erő és fölényesség, játékosság, Csokonai jellemzésében a "felséges" állás, "rátartós gőg", s az e mellett jelentkező mérsékelt nyugalom együttesen a teljes magatartás és viselkedés-jellemzőkkel.) A Zeus-Jupiter-i "szubjektiv" feltevésünket a tánczenéink ritmusával kapcsolatos vizsgálódásunk erősiti.

A magyar ritmus lényegesen megközelithetőbb és objektivebb fogalom, mint a magatartás, mely sok szubjektiv elemet is tartalmazhat. A ritmus időtartamokból, hangsúlyokból áll. A magyar ritmus elemzésével, lényegének megközelitésével legnagyobb költőink, esztétáink, zenetudósaink sokat foglalkoztak. Témánk szempontjából fontos, hogy a legjellemzőbb magyar ritmusok a 8 és 12 szótagos verssorok, amelyekben a 4 és 6 szótagpárok ismétlődnek.

A négyes szótagolás a következőképpen jelentkezik:

Pl. "É-des-a-nyám + ró-zsa-fá-ja
Én-vol-tam-a + leg-szebb-á-ga"

A dal archaikus formájában ezt a kétsoros (4+4+4+4), tehát 4X4 szótagos szerkezetet még egyszer megismétli. Az ismétlés ujabb két sorával ismét egy 4 soros szerkezetet alkot. A 4-es alapritmust ezzel a sokszorozással mintegy megerősiti. A tánckiséretek zenei szerkezete teljesen hasonló, s ennek megfelelő szerkezetet mutat a tánc is. A magyar táncok figurális beosztásának ritmusképlete a vers négyszótagos ritmusképletének felel meg. Ebből nő ki legényes táncaink ismert "pont" beosztásának ritmusképlete.

A 4-es szerkezet Jupiter száma és alternativ módon a Nap száma is. (A 6-os ugyanigy.) E két szám összefüggéseinek hagyományos négyzetes elrendezése a következő (Critchlow, K. 1976):

4	14	15	1
9	7	6	12
5	11	10	8
16	2	3	13

6	32	3	34	35	1
7	11	27	28	8	30
24	14	16	15	23	19
13	20	22	21	17	18
25	20	10	9	26	12
36	5	33	4	2	31

(A Jupiter "atyai" szerepkör. Az Állat-övi csillagképekben a "Nyilas"-ban van "otthon". A Nap "apai" szerepkör, ő az Oroszlán-ban van "otthon".) Ezek az összefüggések további kapcsolatok meghatározásához nyujthatnak segitséget. Szerepük volt az időfolyamatok vizsgálatánál, a rítusképző előirások kialakitásánál is (Pl. a kinai Ji Kingben és az iszlám gyakorlatban).

A ritmusösszefüggések eddigi vizsgálatai a statisztikai gyakoriság, vagy az öntörvényüség meghatározásának irányába törekedtek. Nem ismerünk eddig olyan ritmus-elemzést, mely a különböző kozmikus hatásrendszerek sajátosságaiban vizsgálta volna ezeket az összefüggéseket. A további kutatás feladata, hogy a hagyományos kultúrák ilyeniránnyu gyakorlatának korszerü felülvizsgálatát elvégezze.

Jelenleg annyit megállapithatunk, hogy költőink a magyar tánc és magatartás sajátosságainak megfogalmazásakor nem pusztán szóvirágokat használtak, hanem eddig még kellően fel nem tárt hatásrendszerekkel való kapcsolatainkra mutattak rá.

Amig férfitáncaink az energia működtető szerepében jelennek meg, addig női táncaink a működéssel, tehát a működtetés következményeivel vannak összefüggésben. Minden működés (élet) legelső megnyilvánulása a forgás. A forgás jelentkezik a formálódó csillagködökben, az ég forgásában, a mesék forgó várában. A forgás, mint működés az "idő"-höz kapcsolódik, s mint ilyen a szimbólumokban is női principium. Röviden két

példával világitjuk ezt meg: Berze Nagy János jegyezte fel a következő mondást: "Kiforog az idő mindent" (Heves m.) Ez Fortuna istenasszony sors-kereke, mely egyaránt idő és nő kapcsolatú.

Női táncaink egyértelmüen rögzithető sajátosságai:

- nem önállóak (nincs önálló szólisztikus női táncunk);
- forgás, vagy a férfi által való forgattatás jellegüek, melyben a férfi tengelyszerüen áll és a nő körülötte forog, illetve tengelyben állva a nőt forgatja;
- majdnem személytelenek, illetve a férfi magatartásának visszatükröződései.

Női táncaink két további, élesen elválasztható csoportra oszlanak:

- leánytáncokra, amelyekben asszonyok nem vehetnek részt;
- asszonyok táncaira, melyekben leányok nem vehetnek részt.

A páros táncok alkalomhoz kötötten tartalmaznak tiltó rendelkezéseket külön a leányok és külön az asszonyok számára. Mindez arra utal, hogy a magyar hagyomány képzetköre határozott megkülönböztetést tesz a Vénusz-állapotu (páratlan) és a Nappal párt alkotó Hold-állapotú (asszonyi) női principiumok között. A kutatás eddig ilyen finom különbségekre nem mindig volt tekintettel, mert látszatra formailag nincs lényegi különbség a leányok és az asszonyok tánca között. A hagyomány azonban a képzetek szigorúsága miatt szívósan őrzi a finomságokat is. Ezek a magatartásban, az öltözködésben, a díszités mintázatában, a kellékekben, mind-mind kifejezésre jutnak. A közösség együttlétében akár a családi, akár a templomi, vagy egyéb alkalmakkori összejöveteleken a különbségeket éppen a "változások" követhetősége és fontossága miatt szigoruan betartják.

A leányok legismertebb tánca, melyet nem is hívnak sohasem táncnak (Martin György 1974), a leánykörtánc. Asszony

ebben a táncformában nem vehetett részt. A leánykörtáncok legkedvezőbb (előírt) időszaka a húsvét előtti böjti időszak (gyakorlatilag hamvazószerda és virágvasárnap között). Ez közismerten az az időszak, amikor a Nap (mint férfi principium) nincs még "erőben", sőt a Hold is csak közelít a telt állapot felé, ez virágvasárnap táján következik be. Többek között "virágvasárnap" ezért is olyan kiemelkedő nap a leányok-asszonyok szempontjából. Ezért tiltottak ebben a böjti időben a legényes táncok, hiányoznak a férfiak táncolási alkalmai. A leánykörtáncok léte feltételezésünk szerint többféle magyarázatot is kaphat. (A részletes vizsgálatok e téren nagyon hiányosak.)

A táncolás rítusa talán a napenergia megidézését, előhívását, felerősitését van hivatva elősegiteni (?). Hasonló rítust a téli napfordulóhoz kapcsolódva ismerünk (Saját gyüjtés. Franciaország, Annemass Festivál 1981.) Németalföldről, a mi II. Lajosunk volt hitvesének, Mária királynőnek az idejéből. A téli napfordúlón a Nap felkeltének a helye három napig nem mozdul el a horizonton. Ez az esemény minden kultúrában félelmet idézett elő, s ennek következtében mindent elkövettek, hogy a Napot indulásra birják. (Nálunk a regölő hét szokásai) A mai Belgiumban megmaradt szokás szerint a falu apraja-nagyja különleges napszimbólumos (piros és fekete oroszlános, strucctollas, csörgős) kosztümökbe öltözött és 3 napon keresztül egymást váltva hangos zeneszó mellett járt körbe, hogy a Nap forgásának megindulását minden energiájával elősegitse. Mindkét esetben a működés felidézése a működtető megidézését, megerősitését célozhatja.

Asszonytáncaink, termékenységi táncaink eltüntek az időben. Még feljegyzéseket sem ismerünk róluk. Valamikori létüket csak szórványos emlékek őrzik. Ilyen emlék pl. a már emlitett "újságkor" Újholdkor való lakodalomtartás előirása, valamint a palócoknál megmaradt "hajnaltűztánc".

Eddig még nem vizsgálták az asszonyok különleges szerepét, a termékenységgel összefüggő tevékenységét, vagy éppen a tiltó előirásokat, táncalkalmainkhoz kapcsolódóan. A vizsgála-

tok különösen a határkörjárással, aratással, szürettel kapcsolatos táncalkalmak esetében, vagy az állatokhoz kapcsolódó termékenységi alkalmaknál (pl. gyapjúgyüjtés) várhatóan számos, eddig a figyelmet elkerült motivumot őrizhetnek. Ugyanakkor a Holddal kapcsolatos, termékenységgel összefüggő hagyományokról sok és széleskörü feljegyzéssel rendelkezünk. (Szándékosan nem e jelentéskörhöz tartozónak véljük az un. "mutatványos táncokat", mint pl. a "szakácsasszonyok tánca", de ezek is külön figyelmet érdemelnek, mert számos uj gondolatot hozhatnak felszinre. Női szólisztikus táncaink hiányát képzetrendszerünk eddig ismertetett sajátosságaival magyarázhatjuk. Férfi és női táncainkat ugy határoztuk meg, mint a működtetés-működés szoros kapcsolatban lévő kettősségét. Működés működtető nélkül az érzékelés szintjén elképzelhetetlen. A Hold fénye a Nap fényének a visszatükrözése nélkül nem volna érzékelhető (attól még a Hold objektive létezhet.). A hajnalcsillag fénye eltünik a Nap fényében, s ezzel együtt érzékelésünk számára is (bár objektive ott van). Ezek az érzéki és nem objektiv (de attól még nem hamis) megfigyelések mennek át emberi, magatartásbeli, viselkedési "szokásokba", melyek a táncoknál is pontosan követhetők. Ez a meghatározó gondolkodásmód okozza női szólisztikus táncaink teljes hiányát. Ahol ez valamilyen távoli formában mint pl. a leánykörtáncnál megjelenik, ott is a működtető valamilyen hiányát hangsulyozza.

A képzetkörnek ez a működése okozza, hogy a magyar leány a párostáncokban is teljesen személytelen. Ugyanez a képzet követhető a családi élet beosztásában. Az életet, a működést az asszony, (a nagyasszony) képviseli a családban. A leány a táncban is oldalt, félreesően vár, mig a legény "szólitja", majd szinte személytelenül, maximális szerénységgel kell követnie társa minden kezdeményező mozdulatát. A kaukázusi archaikusabb táncokban ugyanez a szemlélet nyilvánul meg, még szigorubb előirásokkal. Itt a férfi nem is érhet hozzá a leányhoz, aki ugyancsak körülötte mozog, forog. A magyar párostáncokban (nyilvánvalóan európai hatásra) az összefogózás megtörtént, de a kapcsolat módja, magatartása, pontos megfe-

lelője a kaukázusi táncoknál tapasztaltaknak. A magyar férfi az összefogózásban "tengelyben", szinte egyhelyben forgatja társát, aki igy "körülötte" forog. A magyar leánynak a forgás-forgatás lépőjellegü mozgásformáján kivül emlitésre méltó figurális mozgása nincs.

A párostáncok férfi-asszony kapcsolatában nem találunk a legény-leány kapcsolatától lényeges eltérést. Tény, az erre vonatkozó külön megfigyelések hiányoznak, szórványosak. Annyit tudunk, hogy az asszony már nem vehet részt a leányok-legények rendszeres táncalkalmain, s magatartása valamivel kötetlenebb, személyesebb, mint a leányé. A hiány arra figyelmeztet, hogy az egyre szűkülő lehetőségeken belül a megfigyeléseket erre a körülményre is ki kell terjeszteni.

Van rá eset, amikor a működés női principiumával szemben az ezzel összefüggő forgás a férfi hatáskörébe tartozik. Ilyen forgó táncokról maradtak fenn feljegyzések a fáraók rítusain, s valószinüleg hasonlókat feltételezhetünk a budai zsinat (1279) tiltó rendelkezése (Réthei P.M. 1924.) mögött is: "Ne türjék meg, hogy a nép a temetőkerben, vagy magában a templomban táncra kerekedjék". Lehet betegség, melynek legyőzésére többlet-energiát és a jobb működést kell biztositani, segitségül adni. Ilyeneket jegyzett fel Diószegi a már emlitett sámán-ördögüző szertartásokban. Ezekhez hasonlóak a dervisek forgó táncai, melyeket szintén ördögűző, betegség-gyógyitó szertartásokon, vagy a téli napforduló idején táncolnak.

Érdemes volna részleteiben vizsgálni miben is áll a "tengelyben forgó" férfitáncok lényege. A férfiak ugyanis ezekben a forgó táncokban egyesitik a működtetőt és a működést, a hím illetve női principiumot, s igy magát a "Teremtő-principiumot" idézik meg (L. Ibn Sina táblázatában az 1 inverz 9 sort). Hasonló,talán még egyértelmübb feltételezésünket erősitő, alátámasztó képzettel találkozunk az un. kaluser-ritusokban (Saját gyüjtés, Ziganesti Románia 1977.). Ennek egyik szereplője a "néma" aki ugyancsak "kétnemű". Mint ismeretes a rítus jelenleg a pünkösdi ünnepkörhöz kapcsolódik (keleti ortodox). Ez a férfi szereplő, azonkivül, hogy a szerepe néma, női ruhát vi-

sel és köténye alatt nagy, fából készült phallikus kelléket. A ritusban való szerepköre, e szerepkör képzeti alapjai jelenleg tisztázatlanok. Mindenesetre ugy tünik itt is a működtetés és a működés valamilyen egyesítésével találkozunk.

Irásunkban elsősorban az érzetekből és nem annyira az objektivitásból kiindulva vizsgáltuk meg a rítus és a tánc sajátos tartalmi összefüggéseit, különös tekintettel a magyar vonatkozásokra. Ezek a képzetek szerte a világon, a mi gyakorlatunkban is a müvészet sajátos, illúziókkal telitett világában funkcionálnak a mai napig és a holnap müvészete is erre fog támaszkodni. E képzetek feltárásával hagyományos kultúránk sajátos gondolatvilágát ismerhetjük meg, s ez a magyar tánckincs mélyebb megértését segitheti elő.

Budapest, 1982. november

Irodalom

Al Biruni összes müvei Taskent. 1973
Critchlow, 1976 Islamic Patterns. An analytical and cosmological approach. London

Csöregi Éva 1978 Lakótelepi gyerekek. Bp.
Czeizel Endre 1982 A magyarság genetikája. Alföld 1982. 5.

Dersov, A. 1976 A "Napkorszak küszöbén". Interpress magazin 1976. 6.

Diószegi Vilmos 1960 Sámánok nyomában Szibéria földjén. Bp.

Franz, Marie Luise von 1978 Time. Rhythm and repose. London
Gregory, R.L. - Gombrich, E.H. 1982 Illuzió a természetben és a müvészetben. Bp.

József Attila 1980 A kozmosz éneke. Bp.
Kenton, Warren 1974 Astrologie. London
Kocsi Márta - Csombor Lajos 1982 Festett butorok a Székelyföldön. Bp.

Lendvai Ernő 1964 Bartók dramaturgiája. Bp.
Martin György 1974 A magyar nép táncai. Bp.
Mérei Ferenc - Binét Ágnes 1975 Gyermeklélektan. Bp.
Menzel, Donald 1980 Csillagászat. Bp.
MNT III/A = A Magyar Népzene Tára (Szerk.: Bartók Béla és Kodály Zoltán) III/A Lakodalom. Sajtó alá rend. Kiss Lajos Bp. 1955
Müvészet 1978/6. Schneider, Marius: El origen musical de los animales en la mitologia y la escultura antiquas. Barcelona 1946. c. müvének recenziója.

Nasr, Seyyed Hossein 1978 An Introduction to Cosmological Doctrines. Concepcion of Natur und Methods.

Papp Gábor (sajtó alatt) Csak tiszta forrásból.
Ókeresztény irók. Bp. 1980
Réthei Prikkel Marián 1924 A magyarság táncai. Bp.
Tőkei Ferenc 1980 Kinai filozófia. Ókor. Bp.
Vámos Ferenc 1943 A kozmosz a magyar mesében. Bp.
Vigh Béla dr. 1980 A jóga és az idegrendszer. Bp.
Wosien, Maria Gabriele 1974 Sacred Dance. Encounter with the Gods. London.

Károly Falvay

RITE AND DANCE

Summary

Rite and Dance are inseparable notions. The rites are invariably associated with some change in the life cicle, conjuring up a subsequent or a preceding event either mentally or in actual practice. The evocation of such events assumes a condensed, dramatic form, and the choice of the concomitant site and time depends on the significance of the given event. All events testifying to changes in the external or internal forces influencing survival may act as factors inspiring rites.

Human sensations do not always tally with objective reality which prompts us often to qualify "objective reality" as some incorrect, dishamonious, "false" reality. Owing to this specific human property our investigations can only rely on the characteristics of human perception and on the cognizance of the system of experiences thus evolved.

A correct assessment of the causal relationships in this topic calls for a deeper analysis of the notions of time and space. This will enable us to study the changes brougth about by energies, forces, "powers" acting in time and space. Man wishes to join these forces through the rites, to make use of them for his own benefit ("God, help me!") offering, as an addition, his own wealth and energies (making "sacrifices").

The author makes a detailed analysis of the ancient practice of "modelling" infinite space and time for which Man recurred to light which is of celestial origin and on this basis he qualified some specific (natural or artificially made) sites as "sacred", mainly those where the passing of time could be observed. (The sacred places were selected according to the changes in light observed and were later called temples, churches etc.) With the same goal in mind Man evolved the most perfect human abstraction, the notion of "numbers" which was found helpful in understanding and in expressing

the world. This abstraction recurs not only in the rites but also in architecture, in the systems of settlement, in the materialization of the community. The knowledge of numbers made it possible to develop geometry, an indispensable preconditon of modelling. (The author also analyses the semantic content of the numbers.)

Light is the main cause calling forth operation although minor forces also take part in operation (like planets, stars, phenomena). Man, as an autonomous universe, naturally, also takes part in this great system. The functioning of this great system can be studied in the relationship between Zodiac and the Sun, which reveals identities and differences alike in various cultures. Many examples are quoted to show the correlations of the operation and changes of this system and human life as well as to prove that rites also express the desire to become united with the operator.

Dance is, itself, the cause eliciting the change or the operation; in other words, the "animation" of energy. Dance displays close affinity with personality in this respect. Energy is the male principle, while the woman plays a role in "incarnating" energy. (Compare the Chinese Yang and Yin principles for male and female.) The energy-carrying role of the male is manifest in war and hunting dances, i.e. in their late successors, the mating dances. The gist of the masked dances is the mastering of surplus sensation (surplus power) "transformed" by means of the mask.

An essential element of dancing is rhythm (in connection with energy) which may be partly of a collective, partly of an, individual origin and composition. The author raises the question of what cosmic relations the Hungarian rhythm (four- and eight-syllable rhythm) possesses (Jupiter and the Sun), which is here associated with the notes of great Hungarian writers on dancing. Relying on these notes the author makes a detailed analysis of the behavioural and rhythmical properties of the Hungarian dances, trying to point out why Hungarian dancing has an explicitly masculine character and

why the autonomous female dances are lacking. He analyses the content of the twisting movements, their relations to the female and male dances, as well as the reasons why the Hungarian girl dances are impersonal. He reveals the differences between the Hungarian girl dances and woman dances and stresses the importance of further research in this field (relationship between the Moon and Venus).

SZERTARTÁSOS LAKODALMI TÁNCAINK I.
(Történeti funkcióvizsgálat)
Maácz László

A magyar tánckutatás folyamatában az elmult harminc év jelentős változást hozott. A felszabadulás előtt - már a gyüjtésekhez szolgáló felszerelés technikai fogyatékossága miatt is - néptáncaink szöveges leirásában, elemző megközelitésében a táncok formai jegyeinek vizsgálata szükségképpen háttérbe szorult, és ha eltekintünk Molnár István korai elemzéseitől, a "néprajzilag körüliró" kutatói attitüdöt nyugodtan általánosnak mondhatjuk. Az utóbbi évtizedekben viszont, s kivált a hatvanas évek második felétől, amikor tehát az addig gyüjtött anyag lehetővé tette és megkövetelte az analizist, előtérbe került a táncok strukturális és formai elemzése, táncainknak tipusokban és dialektusokban való meghatározása, továbbá a zene és tánc összefüggéseinek, valamint a táncbeli interetnikus kapcsolatoknak a vizsgálata. Egyformán lemérhetjük tehát a változást a vizsgálat tárgyának kitüzésében és a megközelitő szemléletben, s mondhatni, ebben a változásfolyamatban manifesztálódott egy tudományág önállósulása.

Mikor és hogyan zajlott le ez a változás? Folyamatról lévén szó, pontos dátumot erre senki nem adhat, de hozzávetőleg az ötvenes évek közepében jelölhetjük meg a fordulat kezdetét. A változásnak ezt az időpontját igazolhatják pl. a Néptáncosok Kiskönyvtárának egyes kötetei, a zene és tánc szinkronját célzó filmfelvételek a Népmüvészeti Intézetben, valamint A Magyar Népzene Tára (MNT) III./B., Lakodalom c. kötete, amely 1956-ban jelent meg, s amelyben határozottan megmutatkozik a táncok formai megragadásának igénye, a kötetben idézett lakodalmi táncok táncjelirásos rögzitésével. A szemléleti váltás - és hozzávetőleges időpontja - azért lényeges, mert a továbbiakban a folklorisztikán belüli munkamegosztás is módosult. A szokáskutatók a táncos karakterü jelenségek vizsgálatát már természetszerüen a tánckutatók ille-

tékességi köréhez tartozónak tekintették, ugyanakkor azonban a tánckutatás már emlitett, közvetlen mozdulati analizist szorgalmazó vizsgálódásából - mintegy a kutatás uj és fő vonulatából - nem kevésbé szükségképpen maradt ki bizonyos táncjelenségek vizsgálata.

Merészség volna azt állitani, hogy az előbbiek miatt keletkezett ür betöltésére az alábbi vizsgálódás lesz hivatott. Legfeljebb törlesztésre vállalkozhatunk, miközben annyi elvileg is bizonyos, hogy a két kutatási terület érintkezési pontjainak vizsgálata - jelesül tehát néptáncaink szokáskörnyezetbe ágyazottságának elemzése - nemcsak szükséges, hanem gyümölcsöző is lehet. Elvégre pontosan annak az alapkérdésnek a megválaszolásáról van szó, hogy miért, milyen egyéni-, s még inkább társadalmi szükségletből táncolják egyes néptáncainkat. A magyar folklór olyan tánctipusainál természetesen, mint pl. a csárdás, a legényes, vagy a Duna-menti ugrós, a kérdés felvetése szinte fölösleges. Más a helyzet azonban akár már a rábaközi verbunkokkal vagy a botolóval, s még inkább lakodalmi táncainkkal.

Az alábbiakban tehát szertartásos lakodalmi táncaink, kivált a menyasszonytánc, a gyertyástánc és a párnástánc leirását és funkcióvizsgálatát kiséreljük meg, felderitendő, hogy ma már sokszor töredékes vagy játékos megjelenésmódjuk mögött miféle valós vagy vélhető inditékok huzódnak. E táncok megközelitésében - ezt máris helyénvaló előrebocsájtani - nem törekszünk a konkrét formák és formai jegyek (lépések, térrendek stb.) és variációk tüzetes leirására, miután nem ez a cél, s a tájékozódás szándékát a MNT III./B. kötetének leirásai egyébként is kielégithetik. Másrészt szükséges a vizsgálódásba bevonni olyan lakodalmi szokáselemeket vagy más táncokat, amelyek jelenléte a lakodalmi szokásrendben megvilágithatja az egyes táncok okát, szociális rendeltetését.

Tanulmányunk jelenlegi, I. része a leiró feladatnak kiván eleget tenni, mégpedig legáltalánosabb lakodalmi táncunk, a menyasszonytánc vonásait rögzitve. A leiráshoz felhasznált forrásanyag zöme eddig publikálatlan, s részben az ötvenes

évek gyüjtéséből, az akkori Népmüvészeti Intézet Szokás- és Tánctárának (N,NIT) kéziratgyüjteményéből származik, továbbá a Néprajzi Muzeum Etnológiai Adattárának (EA) kéziratgyüjteményéből, amely viszont a II. világháboru előtti gyüjtéseket is tartalmazza. (Ezek közül a Szokástár (N) jelenleg a Néprajzi Muzeum Etnológiai Adattárában, a Tánctár (NIT) pedig az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Osztályán található.) Számitásba véve, hogy a gyüjtők rendszerint idős adatközlőket szólaltatnak meg, továbbá, hogy egyes korai monográfiák mellett az Ethnographia folyóirat (Ethn.) már a mult század utolsó évtizedeiből értékes adatokkal szolgál, adataink érvényességét a legtöbb néprajzi jelenség vizsgálatánál kiterjeszthetjük a XIX.-XX. század fordulójára. Ami végül az adatok kezelésmódját illeti, azt is szükséges előrebocsájtani, hogy viszonylag teljes (terjedelmes) felidézésükről csak ritkán mondhattunk le, miután vizsgálódásunk későbbi szakaszához ugyancsak hivatkozási alapot nyujtanak, már ujabb összefüggésekben.

A/ A menyasszonytánc

Legnépszerübb szertartásos lakodalmi táncunk földrajzi és etnikai kiterjedését vizsgálva az adatokból kirajzolódik, hogy a tánc az egész Kárpát-medencében beletartozott, sőt beletartozik a paraszti lakodalom szertartásrendjébe. Elterjedt az Alföldön, a Dunántulon, a Felvidéken és Erdélyben, és - a Tolnába települt istensegitsiek tanusága szerint - a bukovinai magyarság szokásrendjében is. Lényeges, hogy az adott térségen belül e táncos szokás ismerete a magyar etnikumon tul kiterjedt az együttélő vagy önálló tömbökben élő nemzetiségekre: ismerték tehát a szlovákok, a bánáti, erdélyi és máramarosi románok, a Dráva-vidéki horvátok, a bácskai sokacok és bunyevácok, valamint a németek különböző csoportjai. Számos adat arra mutat, hogy a tánc a cigányság lakodalmi szokásaiban is szerepelt.
Jóllehet vizsgálódásunknak épp az a célja, hogy e táncos szokáskomplexum "ősi", akár honfoglalás előtti gyökereire

hivja fel a figyelmet, a tánc gyakorlatának időbeli kiterjedését irodalmi adatokban csak viszonylag szerény határok között tudjuk felmutatni. Mindenesetre Réső Ensel Sándor nevezetes összefoglalása (Magyarországi népszokások, Pest, 1867.) már a mult század első felének forrásaiból és rendkivül sok helyről emliti a táncot, s gyüjteményéből egyértelmüen kirajzolódik a szokás virulens volta. Történelmünk korábbi időszakaiból azonban már csak utalásokra támaszkodhatunk. Igy Takáts Sándor megjegyzéseiből (A régi Magyarország jókedve, Bp. é.n. 136-137.) és Apor Péter leirásából (Metamorphosis Transsylvaniae, Bp. é.n.) gyanithatjuk, hogy a XVII. századi nemesség és az erdélyi fejedelmi udvar lakodalmaiban már ismerték táncunkat.

A térbeli-időbeli kiterjedés vizsgálatához két kiegészitő megfigyelés is csatlakozik századunk folklórjából, s jellemzően mindkét jelenséget gazdasági motivumok árnyalják. Az egyik mozzanat "pozitiv" jellegü, mert a szokásgyakorlat intenzitását mutatja: még az ötvenes évek első felében folyó kutatások is rendre igazolják a tánc jelenkori gyakorlatát közvetlen Budapest környékéről, pontosabban azokból a falvakból - Rákoscsaba, Cinkota, Rákospalota, Békásmegyer -, amelyek időközben beolvadtak Nagybudapest közigazgatási kerületeibe. Igaz Mária például 1952-ben (N. XII. 5/4.) a cinkotai szlovákok lakodalmáról ezt jegyezte fel egy 22 éves adatközlőtől: "Vacsora után egy-két tánc, ezután jön a menyasszonytánc. Éjfél után kerül rá a sor. A komaasszony nyitja meg, vagy a násznagy, az dobja a legnagyobb pénzt (100 Ft.), fordul vele párat, aztán a többiek kiáltják, hogy Enyém a menyasszony!, s dobják a pénzt a tányérba. Rángatják ide-oda a menyasszonyt. Utoljára a vőlegény, ő is beledob 100 forintot, kalapot borit a tányérra. A többi kiabálja: Szaporodjatok, mint a csicsókák!, ők pedig kifutnak a szobából." Különböző megfigyelések, melyeket itt fölösleges lenne idézni, arra utalnak, hogy népszokásainkból a városiasodás talán egyedül ezt a szertartásos mozzanatot nem tudta legyürni. Még a hetvenes évek nagyvárosi esküvőin is megjelenik táncunk,

s nem nehéz megállapitani, hogy szivós fennmaradását elsősorban az anyagi-pénzügyi okok indokolják.

A másik megfigyelés "negativ" jellegü, azaz a tánc általános elterjedését igazoló adatok tömege mellett néhány helyről - elsősorban Békés, Bács-Kiskun és Fejér megyei községekből - a tánc hiányára utaló adatokkal is rendelkezünk, illetve olyan adatközlésekkel, amelyek az ujabb, XX. századi elterjedésre világitanak rá. Egy 1952-es sárpilisi gyüjtés szerint (Györffy Györgyné gy., N.XVI. 4/2.): "Régen nem volt... Ezt a katolikusoktól vették. Mert a környékben aki itt volt, katolikus volt. Igy voltak uradalmi cselédek, tőlük vették ezt át. Az első háboru után jött ez be". Egybehangzik ezzel egy ugyancsak 1952-es sárközi adat Decsről: "A menyasszonytánc csak szegénynél volt, mert gazdagnak nem kellett adni. A szegényeknél pénzt, ruhát, edényt is adtak neki, mikor táncoltatták. Egy asszony kosarat, egy meg a pénznek tányért tartott". (Igaz M. gy., N.XVI. 5/1.) Egy tanyai származásu hajdunánási lakos 1952-ben ugyancsak ugy vallott (Maácz László gy., EA 3925.), hogy a századelőn elsősorban a határban, "réteken" élő szegényebb tanyai rétegnél élt a tánc, s Nánáson csak fokozatosan terjedt el. - E szórvány-adatok nemcsak az alsóbb társadalmi rétegek szolidaritás-érzékét, segitőkészségét igazolják, arra is vallanak, hogy a gazdasági okok akkor is fenntartották, sőt terjesztették a táncot, ha a rituális indok a helyi szokásrendben már elhalványult. Másrészt e jelzésekből mégis fölösleges volna azt a következtetést levonni, hogy a tánc gyakorlata országosan csak a parasztság szegényebb rétegeire korlátozódott volna. Adataink többsége ugyanis épp a szélesebb társadalmi érvény mellett szól.

Táncunk körülirásához arra is válaszolni kell, hogy hol és mikor rendezték meg a menyasszonytáncot? Az első kérdésre egyszerübb a válasz, mivel nyilvánvaló, hogy a lakodalmas háznál. Ehhez mégis hozzá kell tenni, hogy régebben nem számitott kirivó kivételnek, ha az esküvőben érdekelet mindkét családnál megrendezték a lakodalmi mulatságot, s ennek megfelelően a táncot is mindkét háznál megrendezhették. Néhány

adatunk mindenesetre emellett szól, bár ettől még természetesen az egy helyen (többnyire a vőlegényes háznál) megtartott táncot tekinthetjük a tipusos megjelenésnek.

Bonyolultabb a válasz a "mikor?" kérdésére. Legtöbb adatunk ugyanis arról vall, hogy a lakodalmi főétkezés, vacsora után, éjfélkor rendezik meg a táncot, találunk azonban utalásokat erősen eltérő napszakra is. Például 1953-ban egy 92 éves tyukodi asszony igy emlékezet meg Luby Margit előtt (N. XIV. 21/2.) a saját lakodalmáról: "Amikor én esküdtem engem reggel kontyoltak, utána a vőlegénnyel táncoltam egy nagyot. Menyasszonytáncunk nem volt, mert az én uramnak nem tetszett, hogy a menyasszony egyik kézről a másikra menjen. De ahol volt régen menyasszonytánc, az is a reggeli kontyolás után volt. Kikiáltották: Aki táncolni akar a menyasszonnyal, az járuljon az asztalhoz!" Egy Vas megyei adatunk éppen a déli rendezésről tudósit: "...bevezetik a menyasszonyt a szobába, leültetik, ... az asszonyok leveszik a koszoruját... Akkor jön a menyasszonytánc. Eladó a menyasszony! - kiabálják. Az egyik nyoszolyó szedi a pénzt, ami a menyasszonyé lesz. Ez ebéd előtt van, rendszerint déli órákban, hétfőn. Aztán megebédelnek és jön a nagy mulatás". (Kisrákos, Szoboszlayné Raffai Anna gy., 1953. N.XVII. 13/1.)

Az idézett kivételektől eltekintve napszak szerint mégis egységesen az éjfél a rendezés időpontja. Abban viszont már lehetetlen országosan egységes képet alkotni, hogy táncunk hogyan foglal helyet a lakodalom szertartásrendjében. Az egyes mozzanatok sorrendje ugyanis vidékenként rendkivül eltérő, s ezeket az elétéréseket értelmetlen volna egybemosni valamilyen stilizált és nemlétező összképbe. Igaz, az eltéréseket feloldhatatlan, egymást kizáró ellentéteknek sem célszerü felfognunk; tudomásul kell venni, hogy a lakodalom rituskomplexuma mindenütt a lokális társadalmi fejlődés és helyi szokásrend függvénye. Következésül azt láthatjuk, hogy a menyasszonytáncot általában ugyan az un. felkontyolás előtt tartják meg és a menyasszony még (fehér) menyasszonyi diszruhájában vesz részt benne, másrészt szintén gyakori, hogy

már a kontyolás után rendezik meg, az asszonyruhába öltözött menyecskével.

A tánc rendezési idejét és módját sok helyen az is befolyásolta, hogy az adott etnikumban élt-e a gyertyástánc szokása, vagy sem. Ahol ti. a gyertyástánc elkülönült formában élt, ott rendszerint előtte került sor a menyesszonytáncra. Mivel azonban a gyergyástánc után rendeztt menyasszonytáncra is találunk adatokat - sőt, e két tánc funkcionálisan is kontaminálódott formája ugyancsak igen gyakori! -, egységesen érvényes szokásrendről e ponton nem beszélhetünk. Voltaképpen a helyi szokásrendek vibrálása okozza táncunk funkcionális és formai eltéréseit, valamint a tánc felettébb tanulságos szinonim jelöléseit is. E változatokat a későbbiekben még áttekintjük, előbb azonban szükséges, hogy rögzitsük a viszonylag elkülönülten élő menyasszonytánc alapformáját. Ehhez pedig az adatok statisztikai sulya miatt mégis abból kell kiindulnunk, hogy a táncot többnyire a lakodalmi vacsora után és éjfélkor rendezik meg, még a menyasszonyfektetés (gyertyástánc), illetve a felkontyolás szokása előtt.

Általános gyakorlat szerint a táncot a vőfény vezeti be. Személye kiemelkedő a lakodalom szertartásrendjében, s mint látni fogjuk: különösen fontos a menyasszonytánc történeti értelmezésében. Nem elsősorban azért, mert a vőfény egyszemélyben rendező, hirdető ("konferáló"), tánc- és mókamester, hanem, mert mindig a közösség képviselője. A táncot megnyitó verse egyébként országszerte a vőfélyi tudomány, rigmus-repertoár legfontosabb darabja. A szövegváltozatok kisebb-nagyobb eltérése, variálódása ellenére bizonyos, hogy e rigmusos bevezető nyomtatott elődje ott szerepelt a mult századi vásárok ponyváján, az egykor kelendő vőfélykönyvek lapjain. Mindamellett e szöveget becsesnek kell tekintetnünk, mert egyrészt feltehető, hogy már a paraszti gyakorlatból tevődött át - sok más vers-társával ellentétben - ponyvaszöveggé, másrészt bizonyos, hogy a paraszti közvélemény kifejeződése. Más - például kegyes vagy szentimentális tónusu - vőfélyversekkel szemben ugyanis a népi szokásgyakorlat rendkivül szé-

les körben szentesitette. Kiválasztott példánk Kalocsa vidékéről származik az ötvenes évek első feléből (Hegedüs László: A régi kalocsai lakodalom, NT 9/1.), s nagyjából teljes szövegnek tekintehtő:

Im, itt áll előttünk a diszes menyasszony,
Hogy menyecske fejjel először mulasson,
Minden vendéginek egy nótát juttasson,
Majd az ajándékból uj cipőt varrasson.
Táncoljon hát vele mindenki egy kurtát,
De el ne tiporják a cipője orrát,
Gondojanak arra, hogy drágáért varrták,
Aztán tömjék tele bankóval a markát!
Az asztal közepén van egy üres tányér,
Én kezdem a táncot, a többi még ráér,
Addig menjenek el hatosért, garasért!
Huzd rá, cigány, huzd rá, az uj házaspárért!

A vers változatainak utolsóelőtti sorában gyakran más pénzt emlitenek ("forintért, százasért, bankóért" stb.), de fontosabb az első és második sor általánosan ismert változata: "Im itt áll előttünk az ékes menyasszony, Hogy menyasszony fővel utalsót mulasson!" - és már ez a két szövegváltozat világosan kifejezi, hogy a tánc a helyi szokásrendben menyasszony- vagy menyecsketánckénti szerepel-e inkább.

Az idézett vers helyett régen a vőfély olykor más rigmust mondott bevezetőnek. A kissé csikorgó, s itt nem idézendő kántori verscsinálmányok, vőfélyversek helyett több figyelmet érdemel, hogy a dunántuli menyasszonykikérő gyertyástánc szövege - Muzsika szól hangosan, Lábam rakom módosan... - már a mult század utolsó negyedében mint a menyasszonytánc bevezetője élt a baranyai Hegyhát lakodalmaiban; a táncok kontaminálódása vagy együttélése tehát némi történeti mélységben is kimutatható. (Várady Ferenc, szerk.: Baranya multja és jelene, Pécs, 1896. I. 246.)

Mielőtt táncos szokásunk összetevő elemeit külön is megvizsgálnánk, plasztikus és árnyalt megjelenitésére idézzünk fel néhány leirást a néprajzi gyüjtésekből és monográfiákból.

A vőfély már elmondta versét, kezdődik a tánc... A mult század harmadik negyedében, az aranyosszéki Kocsárdon ekkor "...az asztaltól felkelnek, azt gyorsan elszedik, s azután kezdődik a 'menyasszonyi táncz' lassu magyarral, mit a menyasszonnyal minden jelenlevő férfinak el kell járni, melynek végeztével mindenki benyujtja a menyasszonyi ajándékot, mi pénz s házi eszközökből áll. Később a tánc általánossá lesz, s tart éjfél utánig..." (Orbán Balázs: A Székelyföld leirása, V. Aranyosszék. Pest, 1871, 80.) Századunk ötvenes éveiben a Pest megyei Turán igy emlékeztek meg a régi menyasszonytáncról (Rudy Györgyné gy., 1953. N. XII. 20/27.): "Éjjel 12 órakor volt a menyasszonytánc. A menyasszony ezt menyasszonyruhában táncolta. A vőfély vezette ki a menyasszonyt és elkiáltotta mág: 'Enyim a menyasszony! Akinek van pénze, vesse az itcébe!' Ekkor pénzt vetett az asztalon levő tányérba és odakiáltotta a cigánynak: 'Huzd rá, cigány!' A nótára táncra kezdett a menyasszonnyal. Azután a drusba (=kisvőfély) vitte el a menyasszonyt, majd a rokonok, barátnők, de mindenkinek fizetni kellett. A vőlegény mikor látta, hogy a menyasszony elfáradt, pénz helyett nyulat tett a tányérba, kézenfogta a menyasszonyt és kiszaladt vele. Erre a vendégek azt kiabálták: 'Szaporodjatok, mint a házinyul!' Kint átöltözött a menyasszony és menyecskeruhában jött be. Ilyenkor a következő nótát huzta a cigány, énekelték és táncolták: Jaj, de csinos menyecske lett ebből a lányból..." Ugyancsak az ötvenes évek első feléből származik következő adatunk a Győr-Sopron megyi Petőházáról (Ivánczics Náncor gy., EAP 89/1955. 32.): "Éjfél előtt néhány perccel az első vőfély kivezeti a menyasszonyt a mulatók közül és átöltöztetik. Felcsatolják a haját, szoritót kötnek, és általában pirosmintás ruhát adnak rá. Visszahozva a vőfély a menyasszonyt elkiáltja magát: 'Eladó a menyasszony!' A második vőfély egy tányért csörget villával, jelezve, hogy ő pénzt szed kelengyére. Először a vőfélyek táncoltatják meg (természetesen ők is fizetnek 50 Ft-ot, 100 Ft-ot), utána sorban mindeni (aki fizet bármennyit, 5-10 Ft-ot). Utolsónak a vőlegény táncol

vele, miután letette a pénztárcáját a vőfény tányérjába, jelezve, hogy ő vette meg a menyasszonyt."

Két monografikus igényü gyüjtés tovább árnyalja a táncról alkotott képet, s mintegy már a tánchoz kapcsolt társadalmi vélekedést is közvetiti. A zempléni Kisgéresen (Adorján Manassé gy., 1942. EA 3151. 21-22.) "rendszerint az ebéd a vőlegénynél szokott lenni... Asztalbontás után a nagy vőfély elővezeti a menyasszonyt az előkelők asztala elé, és verse végeztével megkezdődik a menyasszony forgatás. '...Huzd rá, te muzsikás, előbb én hadd járom!' Erre párat fordul a menyasszonnyal, lefizeti a menyasszonytánc árát és kiabálva árulja tovább: 'Eladó a menyasszony!' Mindenki megtáncoltatja szegényt. Bizony, néha majdnem ájulásig ugrál, de ilyenkor kis időre vőlegénye kapja el, csak éppen lépeget vele, hogy a folytonosság meglegyen. A forgatás fontos sociális (sic!) intézkedés. Ti. mindenkinek meg kell fizetni e szórakozást, s az asztalra helyezett tányérba, mit a vőfély kezel, halommal gyül a pénz. Ehhez a pénzhez csak az ifju pár nyulhat, s ez a jövőjüknek anyagi alapja. A fiatalok ezzel a pénzzel kezdik meg az életet, a szülők nem kérdeznék meg a világért sem, hogy mire akarják forditani. Legutelsónak a vőlegény forgat, aki mindig nagy pénzt lök a tányérba." - Különösen komplex Luby Margit megfigyelése a szatmári peremvidékről és a Nyirségről; mondhatni, a XX. századi menyasszonytánc egész problematikáját felvillantja (Luby Margit: A parasztélet rendje, Bp. 1935. 131-132.): "Matolcson mostanában a násznagy kiáltja ki: 'Most félóráig menyasszonytánc lesz, egy pengő az ára. Aki táncolni akar, maradjon bent.' Értsen róla, aki nem akar táncolni. Tehát már nem kötelező, hogy mindenki táncoljon a menyasszonnyal, de ha akarnak, akkor a lányok asszonyok is rendre táncolhatnak vele. - A Nyiren az is megtörténhet, hogy a szegény násznépnek nehezére esne a menyasszonyért fizetni, ezért a vőfély kikiáltja: Eladó a menyasszony! Vagyis nem kell érte fizetni, de illik megtáncoltatni. Itt az is megeshet, hogy a násznép unja végigvárni a menyasszonytáncot, s olyankor kikiáltják: Nem kell menyasszonytánc, fizessünk be-

befele. Azzál ki-ki lerója obulasait és megkezdődik az általános tánc. Ezen a tunyogiak és matolcsiak egyformán megbotránkoztak. Ez nálunk nem eshet meg. A menyasszonytáncot el kell járni. Különösen az öreg asszonyok mondogatják, hogy késő vénségükre is felhánytorgatták volna annak, aki a menyasszonytánc elől elszökött: 'Megállj te! Nem jártad el velem a menyasszonytáncot!' De nem is vonta ki magát senki az alól, mert utolsó fösvény lett volna mindeni előtt. Hogy azonban ne huzódjon sokáig ez a tánc, meg a menyasszonyon is könnyitsenek, rendesen kikiáltották, hogy ez és ez a nyoszolyó a menyasszonyért táncol. A rendje ennek Matolcson, Tunyogon a következő: a vőfély felveszi a menyasszonyt a kikiáltás után, fordul vele egy rövid táncot, átadja a vőlegénynek azzal, hogy 'ajánlom a táncosomat', odaveti a pénzt a násznagy elé kitett tányérra és felveszi rendre azt a nyoszolyót, aki a menyasszony helyett táncol. Régen a menyasszonyt minden tánc után a vőfély vette vissza és ajánlotta másnak. Természetesen a vőlegény után elsősorban a násznagyoknak."

Mielőtt kiemelnénk a további vizsgálódást igénylő elemeket, lássuk előbb a tánc párhuzamos jelöléseit. Az Alföldön, különösen Csongrád megyében a szitatánc, s kivált a rostatánc kifejezés erősen elterjedt (v.ö.: MNT III./B. is), sok helyen csak az utóbbit ismerik és használják a"menyasszonytánc" helyett. A magyarázat egyszerü: a pénzt szitába, rostába gyüjtik. A Nógrád megyei Vizslásról ismerjük a tányértánc kifejezést is (Mádai Zsuzsa gy., 1951. NIT. 78.), a megjelölés szintén a gyüjtőedénytől származik. A gyüjtés mozzanata domborodik ki azonban egy másik táncnévben is melyet Tolna-Baranyában a századforduló előtt és után is használtak. A baranyai Szellőn (Hegedüs László gy., 1954. N. II. 18.) "vacsora után járták el az 'ajándék-táncot': mindenki egy-egy fordulót táncolt a vőlegénnyel és a menyelánnyal (=menyasszony), majd átadják az ajándékokat". A Tolna megyei Kölesdről már a századfordulón emlitik a táncos ajándékozásnak azt a látványos formáját, amelynek létét az Alföldről számos adat igazolja, még ötvenes éveinkből is. Amikor

ugyanis a vőfély engedélyt kér a menyasszony megtáncoltatására, és a "násznagyok megengedik, az első vőfény megtáncoltatja, utána a kis vőfély. Most kezdődik az 'ajándéktánc'. Rövid magyarosakat (=csárdást) fujnak, a vendégek meg egyenkint ráteritik a menyasszony vállára az ajándékot - kendőt, ruhának valót stb.-t -, s ugy táncoltatják meg. Egy-két pördülés után néhány fillért tesz ki-ki a tányérba, amit a vőfény tart, s ami összegyül, az feles a muzsikusok és a menyasszony közt. Mikor már mindenki megtáncoltatta, a férj kezd vele táncolni, ezt azonban megakadályozandók, összefont zsebkeszkendőkkel kihajtják őket". (Koritsánszky Ottó: Lakodalmi szokások Kölesden, Ethn. 12. 1901. 313.) A szokást és a tánc nevét már Várady Ferenc megemliti idézett baranyai monográfiájában (I. 246-247.), a hegyháti magyarok lakodalmi rendjéből, közölve, hogy a menyasszony verses kikérése után "jön az 'ajándéktánc', sorra kitáncolja mindenki a menyasszonnyal az ajándékot (sic!), ráteritvén az ajándékul hozott kendőt, szoknyát, hogy mindenki lássa."

Csupán a teljesség kedvéért emlitjük, hogy a "menyasszonyforgatás" kifejezést az országban ugyancsak többfelé ismerik. Ami viszont a rábaköziek sajátos szokását, a "pörditést" illeti, már nem azonositható teljesen a menyasszonytánccal, ezért később külön tárgyaljuk.

A szokás gazdasági fenntartó erejére jól rávilágit Jászárokszállásról egy viszonylag ujabb keletü adat, amely a "tánc nélküli táncról" tájékoztat (Biró Ilona gy., 1955.NIT. 442.): "Menyasszonytánc csak a szegényebbeknél szokás, e helyett van a rozmaringvásárlás. A hérészeseknek (a menyasszonyos ház násznépe) kötelességük volt a vőlegény rozmaringját megvásárolniuk, s az igy összegyült pénz a menyasszonyt illeti. Aki a virágvásárlásban nem vett részt, annak reggel korábban kellett a lakodalmas háztól távozni". Természetesen a táncos forma az elterjedt, amit egy archaikus adat is jelez a gyimesi csángóktól, a tánc két további megjelölésével együtt (Puskás Lajos: Lakodalmi szokások Gyimes vidékén, gy. 1908. EA 3705, 34.). Eszerint a vacsorát a kontyolás követi,

majd a vőlegény táncol egyet a menyasszonnyal. Utána a násznagy megáldja őket, majd beszedik az ajándékokat. "Ennek végeztével megkezdődik a 'kontytáncz' (régebben garasos táncz), melyben minden vendég megtáncoltatja az uj asszonyt és ezért mindegyik 4 fillértől 1 koronáig terjedő pénzt ad az asszonynak, hogy azon egy főkötőt vásároljon magának. Minden tánczos, a táncz végeztével a násznagynéhoz megy, ki pálinkával és kaláccsal kinálja meg. Ezután az ujasszony ajándékait osztják szét".

A legáltalánosabb párhuzamos jelölés - és tkp. azonos forma -, a menyecsketánc emlitése előtt érdemes hangsulyozni: a lakodalmi szokásgyakorlatban széleskörüen elterjedt, hogy a táncot ilyen vagy olyan indokolással, ezzel vagy azzal a névvel kétszer rendezik meg. A negyvenes-ötvenes évek gyüjtései ezt a gyakorlatot még erőteljesen igazolják. Szegváron (Csongrád m.) "éjfélkor a fiatal pár eltünik. Átöltöztetik a menyasszonyt megyecskének. Mikor visszajönnek, kezdődik a menyasszonytánc. Aki táncolni akar a menyasszonnyal, fizet a vőlegény kalapjába. Menyasszonytánc után az uj pár is átmegy a lány házához és ott ujból eladják a menyasszonyt." (Keresztes Imre gy., 1951. NIT.-I. 48.) A kettős rendezést szemléletesen jegyzik fel a Pest megyei Valkóról (Pap Gábor gy., 1946. EA 0945, 18-20.): "Vacsora után következik a menyasszonytánc. Kinn az udvaron a sátorban egy fehér abrosszal letakart tányér van. Az asszonyok, lányok, de kivált az első rokonok szorongatják a pénzt a kezükben. Egyszer csak fátyollal letakarva a hivogatóval (=vőfély) jön a menyasszony. Megkezdi a menyasszonytáncot. Nem sokáig táncolhat, mert a pénz csördül a tányérban, s mondják: 'Enyim a menyasszony, enyim a menyasszony!' E szavak egyre gyorsabban hangzanak. A menyasszonynak is elege van egyik kézből ugrani a másikba. Amikor jól el van fáradva, valaki beledob a tányérba ötven-száz pengőt és mondja: 'Ötven (száz) pengőért pihen a menyasszony!' Nem sokáig pihenhet, mert megint fölköltik, s tovább táncol. A vőlegény sem hagyja egészen kimerülni. Amikor látja, hogy jól ki van fáradva, odaszalad és egy szem cukrot dob a tányérba

és elszalad a menyasszonnyal. - A befolyt pénzt egy megbizott veszi át, s benn a násznagyokkal együtt összeszámlálják. Aztán pedig átadják a menyasszonynak vagy az édesanyjának. Ez idő alatt a fiatalok táncolnak, nem akarnak tétlenül álldogálni. Ugy sem sokat kellene várni, mert nemsoká következik a konty-tánc. - A konty elkészült. Most is a hivogató kezdi. Bizony, most sem sergetheti valami sokáig, mert az a sok rokon ott várja a sok pénzzel. Hull a sok pénz, s harsog az éles asszonyi hang: ...Enyim a menyecske!...Bizony, most is jól megsergetik az uj menyecskét. Annyira, hogy alig áll a lábán. A vőlegény most sem feledkezik meg róla. Megint egy szem cukrot, de pénzt is dob a tányérba, s ezzel elszalad a menyasszonnyal. Aki még valamennyi pénzt el akart táncolni, az most beleteszi a tányérba. A pénzt most is egy rokon sógor vagy keresztapa számolja meg, amit szintén átad a menyasszonynak."

Felettébb tanulságos a Békés megyei Vésztőről származó adatunk, mert nemcsak a tánc háromszori rendezését érzékelteti - s ez a háromszorozódás az adott szokásrendben teljesen helyénvalónak tünik -, hanem mert a résztvevők tradicionális sorrendjére is utal (Maácz L. gy., 1955.): "Régen délelőtt volt a menyasszonytánc; éjfélkor meg mikor felkontyolták, feltették a kalapot (a főkötő helyi elnevezése, M.L.), akkor volt a menyecsketánc. - A vőfi kezdte a menyasszonytáncot, azzal kezdte, hogy bement, bemutatta a menyasszonyt. Először a vőfi, aztán a vőlegény táncolt, a vőlegény után a két násznagy, aztán jöttek a testvérek mind a két részről, meg az ösmerősök, aki akart táncolni a menyasszonnyal. - Régen itt délelőtt esküdtek, már akkor volt menyasszonytánc. Akkor a két csapat hazament külön ebédelni. Ebéd után mentek a menyasszonyért, akkor megint volt; este, vacsora után megint, akkor már fel volt kontyolva, vagy kendőben, vagy abban a régi kalapban volt. - A fiunak a keresztapja vagy a násznagy vigyáz a tányérra. Szeghalmon volt szokás, hogy a vőfi a pénz felét megkapta. Itt ez nem volt, nem vettem részt benne. Ott a csizmakopásért megkapta a kendőt, meg a fele pénzt. Régen

nem volt szükség a kiáltozásra. Aki akart, odament a menyasszonyhoz, kezibe dugta a pénzt, oszt elfordult, senki sem tudta, mennyit adott a menyasszonynak." - Egy Kalocsa-vidéki gyüjtés Szakmár-Felsőerekről (NI. I-1/6., az ötvenes évek első feléből) meglehetősen rávilágit a szokás megkettőzésének értelmére. A leirás szerint ugyanis a lányos háznál a menyasszony bucsuztatója után a lány vendégeivel rendeznek rövid menyasszonytáncot, de csak a vőfélyek, koszoruslegények és lányok táncolnak egy-egy verset. Végül a vőlegénnyel jár három verset, majd - mialatt a menyasszonyos háznál a vőlegény násznépét ennivalóval kinálják - átöltözik feketébe. A vőfély egy lassut és egy frisset jár vele, a vőlegény is egy rövidet, majd a vőfély elmondja a végső bucsuztatót, s a menyasszonyt kocsival átviszik a vőlegényes házhoz. A délutánt már itt tölti el, s csak sötétedéskor érkeznek utána a szülei a közös vacsorára, de azért is, hogy az anyja felkontyolja. Éjfélkor, az ujasszonytánc alatt adják át az értékesebb ajándékokat. - Vésztői adatunkat is beszámitva kézenfekvő, hogy ahol mindkét háznál megrendezték a lakodalmi mulatságot, ott a tánc ugyancsak mindkét helyen "dukált", legfeljebb az első helyen, a lányos háznál inkább a szertartásos bucsuztatás mozzanata uralkodott, mig a tánc gazdasági rendeltetése a vőlegényes háznál tartott éjféli forgatásban jelent meg.

A különböző gyüjtések egybevetéséből világosan kitünik, hogy a tánc gyakran terminológiai átfedéssel, ingadozással jelenik meg, de azonos funkcióval. Erre csak egy példát idézünk, a Kalocsához közeli Géderlakról, a századforduló utáni első két évtizedből (Batta Péter gy., 1955. EAP 27.): "Vacsora után éjfélkor átöltöztetik a menyasszonyt menyecskének. Már mint menyecskét a vőfély vezeti fel a menyasszonytánchoz, s mindjárt felköszönti őt, s felkéri a vendégeket, hogy kiki táncoljon az uj asszonnyal. Maga a vőfély az első, a vőlegény az utolsó táncos. (Kisérő zene: Jaj, de csinos menyecske lett ebből a lányból...) A táncosok rendszerint pénzt - akkor koronát - dobtak az asztalra helyezett tálba, de volt olyan is,

aki edényt, paplant, ruhanemüt, párnát ajándékozott a menyasszonynak".

Ha a menyasszony már menyecske- vagy asszonyruhában, főkötőben jelenik meg, ez a tény válik a legfőbb kritériummá ahhoz, hogy a táncot most már menyecsketáncnak mondják. Megrendezése nem különbözik a menyasszonytánc már ismert formájától, legfeljebb egy mozzanat hivja fel magára külön a figyelmet: a menyasszonytánc még itt-ott ingadozó rendezési idejével szemben a menyecsketáncot már biztos, hogy éjfékor vagy éjfél után tartják meg. Igy jelzik a szokást a baranyai Drávasztárán 1955-ben tartott horvát lakodalomról is (Komlósi Sándorné: Horvát lakodalmas, N. II. 21.): "Éjfélkor eltünik a menyasszony, átöltözik menyecskeruhába (ma piros babos ruha, piros kasmir fejkendő), visszajön. 'Eladó a menyecske!' jelszóval sorban táncol vele mindenki. Értékes ajándékokat nyujtanak át neki. Az ajándékkal együtt táncolnak, aztán átveszi a körösztanya, jól meglóbálja és megjegyzést füz hozzá, hogy mindenki lássa, mit kapott. Csárdásra megy a menyecsketánc." Értékes adalékkal járul ehhez egy verpeléti gyüjtés (Jakab Béla gy., 1951. NIT. I./69.): "Éjfél után bejött a felkontyolt menyasszony, piros babos kendőben, városias ruhában. Egymás kezébe adták a legények, egészen addig, mig egy meg nem csókolta, akkor aztán a vőlegény kiszaladt vele. Nem fizettek érte, habár az öregek morogtak: 'fizetni kell a menyasszonyért'!"

Már eddig is jeleztük, hogy a tánc ismerete kiterjed a különböző nemzetiségekre. A borsodi Répáshutáról származó adat külön megvilágitja a szokásnak az interetnikus együttélésben való gyakorlatát. A község lakói ugyanis az ötvenes években magyarok, németek és elszlovákosodott telepes morvák. (Deisinger Margit: Vegyes néprajzi gyüjtés, gy., 1953. EA 4044. 13.)"Vacsora után felállnak, kihordják az asztalokat, kezdődik a tánc. Ez megyen éjfélig, akkor a menyasszonyt átöltöztetik menyecske ruhába, kontyolják. Az uj menyecske táncot járják. Csak a zene szól, ének nélkül. Legjobban azt játszák, hogy 'Este viszik a menyasszony ágyát...' - Bejön a

nagy-vőfély a menyasszonnyal, meg a kiséró menyecskével (az egyik keresztanyja), és mondja:

Menyecskét hoztam, táncolni szeretne,
Ő a tánchoz a lábát három hónapig kenegette.
Táncolhat véle mindenki kedvére,
De csak az, aki a forintos pénztárcát otthon nem felejtette.
Tudjuk nagyon jól, hogy a menyecske cipő drága,
Ezért a menyecske csak 50 forintért perdülhet táncba.
Először én mint nagy-vőfély táncoltatom,
Hogy a lába nem sánta, azt majd megmutatom.

Kezdik a zenészek. Egy szitát tartanak, aki akar, pénzért táncol. A nagy-vőfély tartja a szitát: 'Eladó a menyasszony!' - kiáltja. 'Enyém a menyecske!' - válaszolja az, aki meg akarja táncoltatni. - Mikor már a vőlegény látja, hogy kitáncolta magát a menyecske, akkor ő is pénzt dob a szitába, forog-forog vele, el is szökik aztán a menyecskével".

A fenti leirások tulajdonképpen mind a tánc legegyszerübb, mondhatni sematikus formáját rajzolják ki. S bár a később idézendő osztó- és sortáncok a tánc formai megjelenését is árnyaltabbá teszik, az általános szokásgyakorlatból levonható, hogy a lakodalom e szertartására legtöbbször páros táncot, friss csárdást alkalmaztak, s annak is többnyire a páros forgásos formáját. A magyarázat ismét egyszerü: ez a forgós forma a legalkalmasabb a táncosok gyors, természetes cseréjére. Tudunk természetesen lassu csárdásban járt változatokról is, sőt, alkalmilag arról is értesülünk, hogy a lassu csárdás személyes elhatározásból vált a falura érvényes divatjelenséggé. Épp kivételessége miatt idézzük Luby Margit gyüjtését (1954. N. XVI. 12/1.) a Tolna megyei Madocsáról: "A menyasszonytánc azelőtt mindig friss csárdás volt. Az első háboru után, ugy husz éve, amikor Szalai Erzsébet esküdött Szili Jánossal, az ő lakodalmukon történt, hogy a lány anyja azt mondta (mert a lányos háznál volt a lakodalom), hogy lassu lesz a menyasszonytánc. És azóta divatba is jött. Nagy, meleg nyár volt, azért nem engedte az anyja, hogy sokká-

ig friss csárdást táncoljon a menyasszonylánya." - E kivétel nem változtat azon, hogy a friss csárdás az általános forma. (A lépésváltozatokra, valamint a zenekiséret hagyományos dallamaira l. a MNT III./A-B. köteteit.)

A teljesség kedvéért még két, párhuzamos táncfajtát is meg kell emlitenünk. Az egyik a vőlegénytánc, amelyet a menyasszonytánccal egyidejüleg rendeztek, néhol csak alkalmilag, másutt rendszeresen, ismét másutt pedig - és ez jelzi a tradició erejét - megkülönböztetett néven. Kiskundorozsmán az első világháboru előtt a menyasszony a vőlegénnyel kezdte a menyasszonytáncot. "...a násznagy bejelentette például, hogy 5 Ft a tánc ára. Elsőnek a vőlegény vette fel a menyasszonyt, kifizette a tányérra az öt pengőt, a többiek aztán rálicitáltak. Néha az uj emberre is tánc volt hirdetve, arra is rálicitáltak." (Luby M. gy., 1953. N.V. 8/2. 5-6.) A Kiskunság északi peremén, a fővároshoz már közeli Ürbőn szintén élhetett a szokás, mert "Enyim a menyasszony!", illetve "Enyim a vőlegény!" kiáltással vitték táncba az uj házaspárt. (Jakab Ilona gy., 1952. N. XII. 23/1.) A Tolna megyei Bátán a vőfély már eleve igy kiáltja ki a táncot: "Eladó a menyasszony! Eladó a vőlegény! - Most a muzsikások hosszu nótát huznak, és akik meg akarják ajándékozni a menyasszonyt, most átadják a tárgyakat. Edényt, ezt, azt. A násznép megtáncoltatja, megosztva magát, a vőlegény vendégei a vőlegényt, a menyasszony vendégei a menyasszonyt táncoltatják meg. Ezután mennek el a siratóházhoz (= a lányos ház), és ott is lejátszódik ugyanez." (Luby M. gy., 1954. N. XVI. 9/1. 11-12.) Az ugyancsak tolnai Alsónyékről Luby Margit egy másik gyüjtése (1953. N. XVI. 10/4. 3.) még differenciáltabb képet ad: "A menyasszonyt meg kellett táncoltatni annak, aki ott van, mert szégyen, hogy még egy menyasszonytáncot se bir ki. A vőlegényt is meg kellett táncoltatni - egybe ment. Aki a vőlegénynek adott ajándékot, az a vőlegénnyel táncolt. Legénypajtásai is megtáncoltatják, még meg is csókolják. A többit is mindig a barátok ugratják be, hogy több pénzük legyen."

Valószinü, hogy a mult században a vőlegénytánc szokása

még elevenebben élt. Erre vall Réső Ensel Sándor leirása (i.m. 151.) Hódmezővásárhelyről, miközben közleménye szinte egy spontán koreografikus formáról tájékoztat. Itt a lakodalmi ebéd után kötötték be a menyasszony fejét, s utána jelentette be a vőfély a menyasszonytáncot. "Ekkor a menyasszony az asztalfőn ülő vendégeket megcsókolgatja, az asztalra egy rostát tesznek, melybe 5-6 koronát perdit bele egy nő s egy férfi. A férfi forgatja a menyasszonyt, a nő a vőlegényt, mignem ismét más férfi és nő váltja fel a táncolókat, midőn ismét pénz pördül a rostára. Ha a táncos nem akarja egyhamar kiereszteni keze közül a menyasszonyt, mindenkor pénzt vet a rostába, de ellenfele szintén nem akar hátralépni, ez is ugyanugy zörgeti a rostát pénzével, mignem egyik vagy másik kifogy aprópénzéből, s a pénzesebb marad a tánctéren. Igy megy a nőtáncosok között is, kik a vőlegényt táncoltatják. Ezalatt a többi vendégek kört képeznek a két pár táncos körül, s midőn már az egész vendégsereg részt vett a menyasszony- s vőlegénytáncban, az asztalnál ülő vendégek megszámolják a pénzt". - Nemcsak ez a leirás él a megkülönböztetett "vőlegénytánc" kifejezéssel. A század utolsó harmadában az erdélyi Nyárád mentén a vőfély még igy vezette be a táncot: "...Lám, hiszen nem látsz itt egyet is apácát. Járjuk el hát frissen a vőlegény táncát! - Ekkor a vőlegény táncol a menyasszonyával, azután mások is, mert az a szokás. Ekkor adják a menyasszonytáncért járó jutalmat is". (Gál Kálmán: Lakodalmi szokások a Nyárád mellett, Ethn. 6. 1895. 405.)

A másik nevezetes párhuzam, az álmenyasszony, álmenyecske tánca a jelenkori gyüjtésekben is a vőlegénytáncnál szélesebb földrajzi körben, illetve elevenebb intenzitással szerepel. A Fejér megyei Gyurón a menyasszonytánc után "egy vagy másfél órával a legények felöltöztek menyecskének és azok is eljárták a menyasszonytáncot, azt a pénzt meg a cigányoknak adták. Ott már szükebben adták a pénzt, de itt is összegyült 50 forint is. Olyan duci faros menyecskét csináltak néha, bajusztalan volt, tényleg ugy nézett ki, mint egy menyecske". (Keszler Mária gy., 1953. EA 4037. 12.) Már idézett madocsai

gyüjtésében Luby Margit szintén megemlékezik a táncról:"Menyasszonytánc után felöltöztettek egy férfit menyecskének. Azt is bevezeti a vőfény, a násznagy elé vezeti, mondván, hogy eladó a menyasszony. Az aztán rángatja, huzigálja a násznép tagjait, hogy táncoljanak vele. Neki is tesznek ki egy tányért az asztalra, s amit abba tesznek, az a muzsikásoké". A Csongrád megyei Szegváron (Maácz L. gy., 1955.) egy 30-35-40 év körüli asszony öltözik be - őt nevezik "Indiából jött menyasszonynak" -, a fején hagyma vagy fokhagymakoszoru, mellette a "vőlegény" tollas kalapban jelenik meg. /"Az a fontos, hogy minél nagyobb legyen a röhej."/ A menyasszonytánc után mintegy másfél órával jelennek meg, s a násznép az álmenyasszonnyal szintén eljárja a menyasszonytáncot.

Az idézett változatok külsőleg paródiák, s a násznép szórakoztatását szolgálják. A tánchoz azonban rendszerint groteszk, sőt obszcén mozzanatok kapcsolódnak, igen gyakran a nyiltszini közösülés-utánzások. E mozzanatokban - v.ö. a MNT III./B. kötetben közöltekkel is - egyszerre fordulhatnak elő a promiszkuitás jelei és a monogám kötelezettségekre való célzások. A Békés megyei Csanádapácán 1954-ben a menyasszonytánc után - mig az igazi menyasszonyt kontyolták és beöltöztették menyecskének - egy beöltözött férfi (az egyik vőfély) szalmakoszoruval és lepedővel a vállán, lábán és derekán szalmacsomókkal mint menyasszony lépett be, a lakodalmas nép pedig kiabálta: "Itt a menyasszony, itt az uj asszony, csinálják a menyasszonytáncot, eladó a menyasszony!" Öngyujtó, gyufa lángjánál nézegették tánc közben a lábát, és a lepedőt emelgették. A "menyasszony" a forgás végén elterült, egy legény ráfeküdt és a közösülést imitálta. Ez másmás személlyel több izben is előfordult; ledöntötték a lábáról. Ezután jött az igazi menyecsketánc. (Náfrádi László gy., és közl.) Zalaszombatfán a régi, háromnapos lakodalomban vasárnap volt az esketés, hétfőn reggel a kontyolás és a menyasszonytánc. Kedden délelőtt "egy férfi női ruhába öltözött mint menyasszony, a másik férfi rongyos ruhában mint vőlegény kisérte. Hitvány ruhában, a nadrágjára kötve elől egy

nagy burgundi répa. A menyasszonyt kergette, s akit elöl-utól talált nőt, annak nekiesett, azok futottak előle, a maga menyasszonya meg huzta vissza. ...Hallom, hogy télbe, még a hóba is beboritotta a menyasszonyát, a menyasszonya meg ugy huzogatta, ha más asszonyra talált, hogy ne azokat rücsköljе". (Luby M. gy., 1954. N. XIX. 7/1. 4.)

...Egyik irásában Marót Károly felveti (Ethn. 23.1912. 60.), hogy a démonok távoltartását célzó szokások között egyebek közt figyelmet érdemel az álmenyasszony és a névváltoztatás szokása, mint amely a házasság védelmében alkalmas az ártó szellemek megtévesztésére. Valóban megfontolandó ez a magyarázat, annál inkább, mert mint láttuk, az álmenyasszontánc a lakodalmi szokásrendben rendszerint időben közel esik az igazi menyecsketánchoz. Mindamellett a lakodalom során másutt megjelenő álmenyasszonyok küldetésében jobban felfedezhetjük a félrevezető szándékot. (A kikéréskor például sok helyen a vőlegénynek letakart nők közül kell kiválasztania az igazi menyasszonyt.) Az álmenyasszony szokáskomplexumát ezért szerintünk helyesebb a promiszkuitás atavisztikus és áttételes maradványának tekintenünk. Ebben az összefüggésben azt sem hagyhatjuk figyelmen kivül, hogy a vőfély az igazi menyasszonytáncnál sokfelé "Szabad a menyasszony!" vagy "Szabad a menyecske!" kiáltással irányitja a tánc menetét, noha nyilvánvaló, hogy az adott helyzetben (vagyis az első jelentésrétegben) kiáltozása csupán unszolás a táncra.

Már fentebb közöltek alapján megállapithatjuk, hogy a XX. századi menyasszonytáncot elsőrendüen gazdasági okok tartják fenn, illetve, hogy a tánc gazdasági rendeltetésü. Tekintsük át azonban ezt a kérdéskört is módszeresebben, elsőnek feltéve, hogy kié is a pénz, a táncból befolyt jövedelem? Az adatok döntő többsége szerint a menyasszony a "javadalmazott", néhol azonban a zenészeké lett az összeg, esetleg osztoztak is. A Pest megyei Hévizgyörkön az ötvenes évek elején még "a menyasszonytáncoltatásnál összegyült pénz egynegyede a vőfélyé, egynegyede a zenészeké, fele a menyasszonyé. A végén a vőlegény táncol a menyasszonnyal, ő nem

pénzt ad a tányérra, hanem egy piros almát." (Mádai Zsuzsa gy., 1951. NI. XII. 33/1. 2.) Majdnem ezt az arányt ismerték a főváros melletti Rákoscsabán: "Ilyenkor fizetni kell a menyasszonyért, az asztalon levő tányérba, amely mellett a vőfély és a násznagy áll. A menyasszonypénzt három részre osztják, egyharmad a menyasszonyé, egyharmad az öregvőfélyé, ebből, ha akar, adhat a kisvőfélynek, s egyharmad a zenészeké". (Kiss Istvánné gy., 1951. NIT.-I./105.) A Győr-Sopron megyei Árpáson "A hangászok a menyasszonyi tánc bevételéért mentek játszani. Volt olyan vőlegény, aki kiszegődte a hangászokkal a menyasszonytáncot, azaz a hangászokat ő fizette, a menyasszonytánc bevétele az övé maradt". (Szabó László gy., 1950-54 között. NIT./453.) Hasonlóról értesülünk a szabolcsi Olcsvaapátiból (Srutek Julia gy., 1954. NIT./375.), bár egy egyéni elhatározás kapcsán: "Körülbelül harminc évvel ezelőtt elhagyták a lakodalomban a menyasszonytáncot. A vőlegény azt mondta, hogy az ő menyasszonya nem bábu. Ő kifizeti a zenészt, nem kell, hogy a menyasszonyt kifárasszák. Régen a menyasszonytánccal összegyűlt pénz nem a menyasszonyé volt, hanem abból fizették a zenészeket".

Valószinü, hogy a begyült összeg rendeltetését az egyes községek és családok életszinvonala is befolyásolta; a szatmári Tunyogmatolcsról és Szatmárcsekéről mindenesetre Luby Margit (i.m. 133.) ilyen értelemben tájékoztat: "Csekében is, Matolcson is, a két vagyonosabb községben azt mondják, hogy ha módos a menyasszony, akkor a menyasszonytáncból begyült pénz a cigányoké. Ilyenkor tehát nem is kell a tányért a násznagy elé tenni, tányérozzon a cigány. A muzsikusokkal mindenütt előre megegyeznek, hogy kit illet a menyasszonytánc jövedelme. Tunyogon, ha a cigány nyolc pengőt kap, a menyasszonytánc már nem az övé. Ha neki igérik, akkor olcsóbban vállalja a muzsikálást. Ha a pénz a menyasszonyé, akkor 'oszlásig' ott marad a tányér a násznagy előtt. Oszláskor az megolvassa, maga elé citálja a menyasszonyt és azt mondja:
- Menyasszony, azért hivattam, hogy a pénzt átadjam. Maga veszi-é fel a pénzt, vagy átadjam az anyósának? Aki kedvében a-

kar járni az anyósának, az átengedi, vegye fel helyette".

A kevés kivételtől eltekintve az összeg mégis a menyasszonyé, legalábbis formailag. Gyakorlatilag az összeg mindig az uj háztartás megalapozását, vagy az alapok kiegészitését szolgálja. Egyedül egy somogyi, kutasi adat emliti, hogy a menyasszony "emléktárgyat" szerez be a pénzből, de mint látjuk, ez is a berendezkedéshez csatlakozik: "Éjfélkor bekötik a menyasszony fejét piros kendővel. ...Az uj férfi esküvői ruhájában maradva vezeti be a menyecskét. A férj kezében három égő gyertya és egy tányér. A tányérba pénzt dob az, aki az uj asszonnyal táncol. Addig lehet táncolni vele, amig a férj el nem oltja a gyertyákat. Az összegyülő pénzen az uj asszony valami kedves, maradandó tárgyat szokott venni. Nálunk majdnem minden házban meg tudta mutatni a gazdasszony, hogy mit vett a 'táncpénzen'. Egy szentkép, rézmozsár, vagy egy diszes tükör emlékeztet az első menyecskei táncra." (Kiss Gyula gy., 1941. EA 3075. 12-13.)

Már az előbbiből kitünik - és ez ismét a tradició erejéről vall -, hogy néhol az összeget külön kifejezéssel illetik. A "táncpénz" kifejezést ismerték a somogyi Csökölyön is: "A cigányok ráhuzzák a menyecsketáncot. Elsőnek természetesen az ujdonsült férj táncol. Utána a vőfély. Amikor az befejezte táncát, elkiáltja magát: 'Enyém a menyasszony!', és egy tányérr tart magasan a feje fölé. Aki a menyecskével táncolni akar, annak tetszése szerinti, de minél nagyobb összeget kell a tányérra tenni. Ez a táncpénz. Aki igy elnyerte a menyecskét, egyet-kettőt fordulhat vele, de máris ujra elkiáltja magát a vőfély: 'Enyém a menyasszony!', és máris uj táncos kezén perdül tova. Természetes, hogy a táncot meg is lehet vele ismételtetni. Vannak, akik ötször-hatszor megtáncoltatják, de ötször-hatszor kell fizetniök". (Előd Géza: Esküvő Csökölyön, Ethn. 40. 1929. 200.) Sokhelyütt, igy Karcagon is (Nikulási Béla gy., 1951. NTI. 150.) a gyüjtött pénzt a "cipőkoptatás árának" mondták, a bácskai Bátyán viszont, az elmagyarosodott sokacoknál "ágypénznek": "...Illő persze, hogy mindenki betegye az asztalra helyezett

tányérba az ágypénzt". (Hegedüs László gy., 1954. NT 14/1.)

Ismert tény, hogy parasztságunk csak igen lassu történeti folyamatban tért át a naturális gazdálkodásról a pénzgazdálkodásra. A menyasszonytánc nagyon sokszor példázza a pénzgazdálkodás előtti állapotot a tánc közben átadott <u>természetbeni adományokkal</u>. "<u>Felső Ereken</u> az a szokás, hogy az ajándékok értékesebbik részét: a ruhafélét, edénynemüt ilyenkor adják át, evvel váltják meg a táncot". (Hegedüs László: Pusztai lakodalom FelsőEreken, 1950-55. NI. 1/6.) Talán nem véletlen, hogy ezt az adományozási módot másik adatunk is a pusztai-tanyai világból idézi fel, <u>Hajdunánás</u> határából: "Aki tudta, akkor ment, fizette: Enyim a menyasszony! A végén a vőlegény 20 pengőt, 50 pengőt tett, akkor aztán végleg az övé lett a menyasszony. - Volt, aki ezt mondta: 'Egy disznó a menyasszony! Egy borju a menyasszony! Egy kotlóalja csirke a menyasszony!' Ez inkább csak itt kint a Rétségen volt; az én gyermekkoromban Nánáson még nem volt, csak később, hogy 'Egy kokas a menyecske!' Volt olyan, hogy előre megegyeztek, hogy kannát, lábast, ezt-azt adnak, aztán azt adták". (Maácz L. gy., 1952. EA 3925. 7.)

Adataink arra utalnak, hogy a menyasszonytánc rendezését sokszor igen gondos <u>gazdasági számitások</u> előzték és előzik meg, menet közben pedig az összeg növelését célzó, közösségileg is jóváhagyott praktikák befolyásolják. Valószinü például, hogy a fizetendő összeget nem csupán <u>Krassószörényben</u> minimálták: "...a vőfély egy kis tányért tesz maga elé, s mindenkinek, aki a menyasszonnyal kiván táncolni, előbb le kell szurnia a taksát, amelyiknek persze maximuma nincs meghatározva, de a minimuma igen, egy hatosnál, azazhogy husz fillérnél kevesebb nem lehet". (Matuska Lászlóné: Krassószörényi román lakodalmi szokások, Ethn. 11. 1900. 79.) <u>Szigetmonostoron</u> - más példákat is idézhetnénk - előzetes csöndes megállapodással verték fel a részvétel árát: "Megegyezés szerint megtörténik, hogy néhányan, hogy emeljék a menyasszony értékét, nagyobb pénzösszeget tesznek le. A megbeszélés értelmében ezt a pénzt utólag megkapják Az uj férj egy vörös-

hagymát tesz a tálba, ha már megelégelte a táncoltatást, és elviszi a menyasszonyt." (Mikulási B. gy., 1954-55. NT.XII.)

Igen sok adatunk a helyi konvenciókban jóváhagyott licitálásról, a részvételi összeg kötelező megkétszerezéséről tájékoztat. "A vőlegény ha ki akarja váltani a menyasszonyt, dupláját fizeti a tánc árának. Aki még ezután akar a menyasszonnyal táncolni, az dupláját fizeti a vőlegény pénzének". (Nagydobos, Sopronyi Magda gy., 1954. NIT./374. 42.) "A menyasszonytáncban a legény megválthatta a menyasszonyt, duplát kellett állandóan fizetni; addig táncoltak vele, mig meg nem duplázták." (Jászszentandrás, Pesovár F. gy., 1953. NIT./360) "Költséges tánc volt, mert mindenki pénzt tett a tányérba, de meg kellett duplázni. Például 1 forint, a következő 2, a következő 4, és igy tovább. A nász tányérba gyüjtötte a pénzt. A vőlegény egy almát ugy vágott a tányérba pénzzel, hogy sok darabra tört." (Tura, Dervalits Andrásné gy., 1953. N.XII. 20/31.)

Számos visszaemlékezés tanuskodik róla, hogy a pénzszerzésnek ez az egyre feszitettebb irama rendkivül megviselte, kimeritette a menyasszonyt. Láttunk is már kivételeket, hogy emiatt egy-egy aggódó szülő vagy önérzetesebb vőlegény szembeszegült a helyi hagyománnyal, s módositotta, vagy teljesen elhagyatta a táncot. A tradiciónak azonban azt az aspektusát is dokumentálhatjuk, hogy a násznép pihentette vagy helyettesitette a menyasszonyt (ezekről még l. később), illetve, hogy a lakodalmi tisztségviselők ügyeltek a menyasszony erőnlétére. A századforduló előtti Taktaközben ez az ügyelet a násznagy dolga volt. A menyasszonnyal "a násznagyokon kezdve mindenki fordul egyet-kettőt, s ezért a pár fordulásért fizet a násznagyok elé tett tányérba, amennyit akar. Gyorsan táncolni nem szabad, mert ez kifárasztaná a menyecskét, s ha valaki mégis elfeledkeznék magáról, a násznagy azonnal rendre utasitja." (Hubay Bertalan: Taktaköz, EA 2166. 12.) Jól jellemzi a tánc hajszolt iramát egy vőfélyviselt karcagi adatközlő kritikai emlékezése: "Én táncoltam (ti. mint vőfély) először a menyasszonnyal, csak azután az

atyafiu (ti. a vőlegény). Kimondottan csak magyar csárdást táncoltam, már az idegen táncokat nem; a menyasszonytáncra is csárdást táncoltunk. Bizony, volt rá eset, hogy a menyasszonyt a végtelenségig táncoltatták. Régen bizony egy tehén árát is összetáncoltunk a menyasszonynak, ma 50-60 forintot. Ellene vagyok, hogy agyontáncoltassák a menyasszonyt, néha csak ugy csattogott rajta a szoknya, mintha fürdőből jött volna ki". (Maácz L. gy., 1951. NIT./149.) Az utóbbi megjegyzés praktikusan is indokolhatja azt a korábban többfelé élő szokást, hogy a menyasszonytáncot két-három menetben rendezik meg, s a közbeiktatott szünetekben a menyasszony másik ruhába öltözik át. Nem biztos, hogy e szokásnak egyedül a ruhamutogatás volt a célja, lehetett higiéniai oka is.

Táncunk áttekintésében egy mozzanat külön vizsgálódást kiván: a menyasszonytánc kollektiv jellege és kölcsönösen kötelező volta. Erre vonatkozóan ugyan már az eddig idézett adatok is nyujtottak támpontot, mégis hangsulyozni kell, hogy a paraszti visszaemlékezésekben, s igy a gyüjtésekben is a kötelező részvétel külön nyomatékkal szerepel. Somogyhatvanban "a menyecske minden jelenlevő férfival táncol, akármilyen öreg legyen is az. Tánc után pedig megcsókolja az illetőt, akitől ezért ..csókpénzt.. kap, melynek nagysága az illető gavallérságától függ. (Előd Géza: Életképek Dél-Somogyból, Ethn. 40. 1929. 44.) A szabolcsi Tiszaeszlár-Bashalom menyasszonytáncában "mindenkinek kötelessége megforgatni a menyasszonyt, lánynak, asszonynak, gyereknek, férfinak stb.-nek, és az egyik a másiktól váltja ki ugy, hogy egy előkészitett tányérba mindenki tehetsége szerint tesz bele annyit, amennyit bir. A végén a vőlegény, illetve a fiatal férj váltja magához a fiatal asszonyt." (Pongrácz Jenőné: Felelet a 3.sz. Kérdőivre, 1940. EA 0115. 4-5.) Már idézett alsónyéki gyüjtésében Luby Margit igy rögziti a szokást: "A vőfély után a két násznagy és mindenki táncol a menyasszonnyal, még kis gyerekek is, ha ott vannak. (Helyettest állitani nem lehet.)"

Csakugyan nem lehet helyettest állitani? A tilalom arra mutat, hogy Alsónyéken nem, másutt pedig igen. Épp a tánc közösségileg kötelező voltából fakadt, hogy számos helyen a

különböző akadályoztatások elháritására kialakult a képviselet elve és a helyettesités gyakorlata, s szembetünő, hogy ez az elv mindkét félre, a menyasszonyra és a vele táncolókra egyaránt kiterjedt. A századforduló előtt a Hunyad megyei Lozsádon a menyasszonytánchoz "az asztalra egy veder bort tesznek, s melléje két tányért; egy üreset s egy másikat két pohárral; a násznagy pedig fogja a menyasszonyt és megkezdi a táncot; tánc után a menyasszonnyal koccint s felhajt egy pohár bort; az üres tányérba pedig egy tetszés szerinti összeg pénzt dob ajándékul a menyasszonynak. Aztán átadja másnak a menyasszonyt és helyet foglal a bor mellett. A többi vendégnek is mind meg kell táncoltatniok a menyasszonyt, koccintaniok vele és inniok az egészségére, s végül ajándékot dobniok a számára. Az öregek a táncra helyettest is küldhetnek. Tánc után mindenki számba kell, hogy adja menyasszonyt a násznagynak, nehogy elvesszen. A vőfélyek ügyelnek, hogy mindenki számba adja, mert ha elvész, ők a felelősek. Ezután a tánc általános lesz és tart virradatig." (Kolumbán Samu: Lozsád és népe, Ethn. 5. 1894. 333.) Hogy miért kell ügyelni a menyasszonyra, "nehogy elvesszen"? - később kell rá visszatérnünk. Maradván az öregek helyettesitésénél: a szokást ismerték Erdélyben a harmincas években is, a szebeni Szakadát szórványmagyarságánál: "A menyasszonytánc abból áll, hogy minden jelenlevő férfi, legény, leány, sőt gyermek is megtáncoltatja a menyasszonyt. Kettőt-hármat forog csak vele, s közben kezébe nyom néhány lejt. Az idősebb férfiak, akik már nem tudnak táncolni, átnyujtják a pénzt a menyasszonynak, és helyettük a vőfély fordul vele egypárat". (Vámszer Géza: Szakadát, Kolozsvár, 1940. 127.)

A helyettesités lehetőségét, sőt, kötelező voltát a Bodrogközben Kaposi Edit ugyancsak megfigyelte a negyvenes években (Bodrogközi táncmonográfia, Kézirat, 1948. 5.): "Ha többet nem is, de a menyasszonyt meg kell, hogy táncoltassa mindenki. Még ha valamilyen oknál fogva (testi hiba, gyengeség, öregség) valaki nem táncolhat, akkor is jelen van, biztatja a maga helyett 'felfogadott táncost'." Gyüjtése alapján Ka-

posi Edit szóbeli közlésben is kiegészitette információját: előfordult a Bodrogközben a tánc olyan formája is, hogy az ülő öregek az asztalon át nyujtották át kezüket, s a menyasszony e kézfogás közben járta a táncát.

Ami a menyasszony helyettesitését illeti, fontos jelzést ad Pesovár Ferenc gyüjtése Tyukodról (gy. 1953. EA 3995. 5.), ahol a szokás a menyasszonytánc és az "osztótánc"együttélését mutatja: "A vőfély inditja meg, mikor megvacsoráztak, megkezdik a menyasszonytáncot. A vőfély ott áll és a násznagyoknak adja a menyasszonyt, először az első násznagynak, aztán a második násznagynak, nyoszolyóasszonyoknak, nyoszolyólányoknak, kérőlegények is jönnek, utána a többi vendégnek sorban. Lassut, frisst táncolnak, ki hogy kapja, kirakja, de sokáig nem engedik, mert kifárad a menyasszony. A vőfély kijelenti: következő a menyasszonytánc, és sorba állnak. Asztalon tányér van a pénznek. Aki elvette a menyasszonyt a tánchoz, fizetett. Volt, hogy a nyoszolyólány helyettesitette a menyasszonyt. Kettőt-hármat fölállitottak, hogy minél hamarabb lemenjen. Nyoszolyókból menyasszonyt csináltak". Ez a gyakorlat megerősiti Luby Margit (i.m. 132.) megfigyelését, mely szerint a közeli Tunyogmatolcson szintén a nyoszolyók tehermentesitették a menyasszonyt. A helyettesitésre azonban egészen extrém megoldásmódot is találunk a borsodi Tiszalucról: "Hogy megkiméljék a menyasszonyt, csunya menyecskét állitanak be arra az időre, mig a menyasszony kipiheni magát. A csunya menyecske rendszerint jó táncos férfi szokott lenni, s az ezzel táncolók is pénzt adnak a tányérba. Sokszor még szivesebben táncolnak a csunya menyecskével, mert az jó táncos volt". (Balog Sándor: Tiszaluc monográfiája, 1955., EAP 174.)

Érdemes megfigyelni, hogy a helyettesitésekre vonatkozó adatok a tradicióban általában erősebb keleti népterületekről származnak. Ugy véljük, a helyettesités látszólag liberális intézménye épp a nagyon is kötelező részvétel mellett szól.

Az előbbi megfigyelést keményebben fogalmazva: "nincs kibuvó" a menyasszonytánc alól, s azt látjuk, hogy a tradi-

ció gyakran a nyilt kényszer erejével mutatkozik meg. E kényszer világos jele, hogy a tánc alatt a násznép rendelkezik a menyasszonnyal, tegye bár tréfás, udvarias vagy szertartásos formában. Tanulmányunk második részére tartozik annak kifejtése, hogy a sorbatáncolás és ez a "rendelkezés" minden valószinüség szerint a jus primae noctis gyakorlásának kései és többszörös áttételü formája, itt be kell érni a "felületi maradványjelenségek" szemléjével. Az például máris szembetünő, hogy egyetlen árva adat kivételével - amikor is a menyasszony maga kéri fel táncosait (Sztancsek József: Tót lakodalmi szokások, Ethn. 15. 1904. 65-66.) - mindig a násznép a kezdeményező, akár önállóan, akár a vőfély irányitásával. Bármennyire is a lakodalmi ritus központjában áll, a menyasszonnyal csupán "megtörténnek a dolgok", ide-oda vezetik, kikérik és bemutatják, meghatározott cselekedeteket végez stb. - emiatt még azt is mondhatjuk, hogy inkább a násznép táncol a menyasszonnyal, mintsem a menyasszony a násznéppel. Még ha pihen is - és a menyecske pihentetése valóban a helyi szokások humanisztikus mozzanata -, akkor is az adott partner rendelkezéséből pihen. "... a vőfély vezeti a licitálást: Eladó a menyasszonyt 10, 20 stb. forintért! - kiáltja. A következő táncos a tányérra dobja az összeget, s a következő árverésig táncol a menyasszonnyal. Mindenki részt akar venni az adományozásban, s nem táncolók igy kiáltanak fel: Pihen a menyasszony 10-20 stb. forintért! ...Ilyenkor a zene játszik, a dalt éneklik, s a menyasszony pihen (ráfér!)." (Szüts Jenő: Ócsa község lakóhelyismerete, Pest m. 1954. EAP 139. 52-53.)

A pihentetés többfelé ismert szokása mellett tánc közben feladatokat is adnak, illetve munkát is végeztetnek a menyasszonnyal. "Némely helyen a táncosok a menyasszonynak fizetnek némi csekélységet azért, hogy táncra felkérte őket, csakhogy ennek fejében mindazt meg kell tennie, amit parancsolnak neki. Pl. bort (pálinkát) hozni, szobát söpörni, egy lábon ugrálni stb. A pénzt a násznagy adja át neki". (Sztancsek József: id. h.) A Heves megyei Boldogon az ötvenes évek

elején még elevene élt a munkavégeztetés emléke: "táncra viszik a menyasszonyt. 20 forintért leültetik, 30 forintért mosogat, ötven forintért söpröget. Mikor ezt a vőlegény meglátja, ki akarja váltani a menyasszonyt..." (gy. 1951. NIT-I./ 73. 3.) - Nyilvánvaló, hogy e munkavégzések tréfás kikapcsolások a tánc forgatagából (esetleg amolyan próbák vagy ellenőrzések, hogy a jövőben hogyan látja majd el háziasszonyi feladatait), s egyben az ujabb pénzszerzés apropói, ám a szórakozást vagy gyüjtést végigkiséri a rendelkezés mozzanata. A kiegészitő szokáselemek szemléje remélhetőleg majd rávilágithat, hogy történeti értelemben egyáltalán nem tréfás rendelkezésekről van szó. E szemle előtt azonban még a menyasszonytánc egyik "szövődményes formáját" kell áttekintetünk.

B/ Sortánc, osztótánc

A néphagyományban adott helyen vagy az egyik, vagy a másik megnevezés él, azonban a gyakorlat, mármint a két tánc megközelitően azonos lefolyása szükségessé teszi, hogy a kettőt együtt tárgyaljuk. De mi indokolja, hogy a menyasszonytánchoz csatolva szerepeljenek? Kétségtelen, hogy jónéhány adatunk semmilyen szoros kapcsolatra nem utal, s egyszerüen arról ad hirt, hogy meghatározott, szabályozott rendben kell a táncban résztvenni. Természetesen ezek az adatok is a lakodalom rendjéből, s nem más népszokásból származnak. Közük van a lakodalom szertartásrendjéhez, még akkor is, ha olykor e táncok megrendezését a helyi illemmel, a paraszti táncetikett előirásaival indokolják. Különösen figyelmet érdemel, hogy egy-két kivételtől eltekintve - amikor pl. még a lakodalom tulajdonképpeni kezdetén, a menyasszony kikérésénél rendeznek rövid, és csak két-három párra kiterjedő sortáncot - az osztó- és sortánc a lakodalom szertartásrendjében a menyasszonytánc "közelében" helyezkedik el, legtöbbször össze is szövődve vele. Az sem véletlen, hogy több gyüjtés "a menyasszony sortáncát", "a vőlegény sortáncát" emliti; vagyis e külön, mitust kifejező terminológiával tartják számon.

A két táncnév nagyjából önmagáért beszél: a sortánc elsősorban nem arra utal, mintha a násznépnek sorba kellene állnia (bár erre is akad egy-két példa, az osztótáncnál is!), hanem arra, hogy sorban, a lakodalmi rangok és tisztségek, illetve rokonsági fok szerint kell beállni a táncba. Ezt a kellő sorrendet ugyanugy a vőfély (Szegeden, Tápén "táncmester") tartja számon és alakitja, mint ahogy az osztótáncban is ő "osztja ki" a táncosokat egymásnak, megfelelő meggondolás alapján. Bármelyik néven járják is azonban a táncot, feltétlen jellemző rá egyfajta szertartásosság és ünnepélyesség, viszonylagos szabályozottság, amely megkülönbözteti a lakodalom későbbi, felszabadult vagy éppen duhaj táncolásmódjától. Többnyire a főétkezés utáni ünnepélyes nyitótánc funkcióját tölti be mindkettő, hogy utána a folytatás - nagy általánosságban - két módon történjék. Az egyik lehetőség, hogy ha már lezajlott ez a reguláz ott táncmód, "felszabaditják a táncot", azaz most már mindenki saját kedvére és a vőfély irányitása nélkül mulat, s csak szünet után rendezik meg a menyasszonytáncot. A másik mód - s ez meglehetősen gyakori -, hogy a lakodalmi ranglistán szereplők hivatalos sortánca, osztótánca szinte észrevétlenül átnő a már ismert menyasszonytáncba. A cezurát azon a ponton lehet kitapintani, amikor már elfogytak a lakodalmi tisztségviselők és rokonok, s a tulajdonképpeni násznép következik, akár a hivatlanokat is hozzáértve.

A két tánc földrajzi elterjedése közel sem olyan általános, mint a menysszonytáncé, legalábbis az ötvenes évek gyüjtései szerint. A sortánc emléke, sőt gyakorlata ugyan ebben az időben még igen virulensen élt Csongrád megyében, mig az osztótánc emlékét Szolnokon és Hajdu-Bihar, a Hegyalja és Szabolcs-Szatmár községeiben őrizték meg. Feltünő e két tánc hiánya a Déldunántulon és Nyugat-Dunántulon, sőt, a Palócföldön is. (Megjegyzendő: a "sorcsók" később ismertetendő szokása Tolna-Baranyában nagyrészt pótolja ezt a hiányt a lakodalmi szertartásrendben.) Feltételezhetjük azonban e két tánc korábban szélesebb körü elterjedését. Részben

azért, mert ugyan külön elnevezés nélkül, de igenis élt a táncok gyakorlata a lakodalmakban (pl. Békésben, Nógrádban), részben pedig, mert a mult század utolsó harmadából Jankó János monográfiája a Balatonmellékről (sortánc), Orbán Balázs monográfiája pedig Udvarhelyszékről(osztótánc) emliti létüket, az adott etnikum szélesebb köréről szólva. Az osztótáncot egyébként Takáts Sándor és Apor Péter már a XVI.-XVII. századból igazolja a magyarországi és erdélyi főuri lakodalmakból.

Az előbbiek ellenére felmerül a kérdés, hogy a XX. század közepére miért nem maradt meg sok helyen a két tánc? Speciális kutatások hiányában csupán arra a megfigyelésre támaszkodhatunk, hogy olyan helyen maradt fenn bármelyikük, ahol - a gyüjtésekből érezhetően - fontosnak tartották, hogy a lakodalomnak szertartásosságban és ünnepélyességben is "megadják a módját", azaz ne merüljön ki a mulatság csupán az eszem-iszomban és a gyors adományszerzésben. Valószinü továbbá, hogy a századfordulón még gyakran emlegetett kéthároms napos lakodalmak összezsugorodása egynapos mulatsággá - szintén nem kedvezett egy sor szertartásos mozzanat fennmaradásának. Végül több adat arra enged következtetni, hogy egyes helyeken a társadalmi-gazdasági differenciáltság is befolyásolta e táncok fenntartását, konkrétan: a vagyonosabb, egyben a polgári izlésnormákhoz közelitő parasztság helyénvalóbbnak érezte e szabályozottabb, "illedelmesebb" formák ápolását a szegényebb rétegek "rámenősebb" menyasszonytáncával szemben.

Mindent egybevetve mondhatjuk, s alábbi adataink igazolják is állitásunkat, hogy a XIX.-XX. század folyamán a sortánc-osztótánc és a menyasszonytánc két olyannyira eltérő karakterü formája fokozatosan egybenőtt, az utóbbi többnyire kiszoritotta az előbbieket, miközben sok helyen magába olvasztotta a sortánc és osztótánc elemeit. - Adataink tekintélyes része különben erőteljesen tükrözi ezt a jellegzetes, a táncok között a XX. sz. első felében uralkodó "átmenetiséget", egymásba kapcsolódást és névátvitelt; egyben

az is kitünik, hogy a konkrét, "szabályozott" táncformák müveléséhez nem mindig kapcsolódik a tánc külön megnevezése. A kérdéskört vizsgálva végül is az átmenetek legszélesebb skálája tárul fel.

A sortáncra térve, a századfordulós Hajdubószörményben a vacsora utáni első táncban "legelőször" a vőlegény táncol egy nótát a menyasszonnyal, addig senki se táncol. A második nótát a vőlegény az első koszoruslánnyal, a menyasszony pedig az első koszoruslegénnyel, a második koszoruslány a második koszoruslegénnyel táncolja. A harmadik nótára cserélnek. (A második koszoruslegény a menyasszonnyal stb.) A negyedik nótánál a vőfény elkiáltja magát: Szabad a tánc! Ezután a fiatalság táncol, az öregek nézik." (Nagy Zoltán: Hajdubószörményi lakodalom az 1900-as évek elejéről, 1954. EAP 160. 12.) A Békés megyei Dobozon (Péczely Attila gy., 1952. N. III. 3/14.) menyasszonytáncként ismerték a már-már aggályos sorrendü táncot: "Most jön a menyasszonytánc. Ez ugy volt, hogy a menyasszonyt először a vőlegényes ház vőfélye táncoltatta, egy rövid lassu, egy rövid friss. Akkor a kisvőfély, utána a két nyoszolyólány, aztán a közelebbiek, testvérek, uj sógorok; mikor ezekkel végzett, akkor utoljára ráhuzták az egésznek; akkor a vőlegény táncolt vele hosszabban." (A gyüjtő megjegyzése: Menyasszony eladás itt 1912-ig nem volt szokásban, azóta igen.) A nógrádi Őrhalomról (Jakab Ilona és Berkes Eszter gy., 1951. NIT. I./90. 4.) származó gyüjtésből egyszerre rajzolódik ki a rituális sorrend, de a menyecsketánc reminiszcenciája is, mert éjféltájt, a kontyolás után "a lakodalmas házhoz visszaérkezve először a vőfély táncol a menyasszonnyal, illetve menyecskével (kontyoló tánc) majd a násznagyok, apák, rokonok következnek. A táncon azok is részt vehetnek, akik nem a meghivott vendégek közé tartoznak". Tisztán a ceremoniális udvariasság ötlik szembe, a menyasszonytánc vonatkozásai nélkül, de a vőlegény jellegzetes "hitegetésével" együtt a Hajdu-bihari Mikepércsről származó adatban (Béres András gy., 1955. NIT./570. 6.). Itt vacsora után "az első táncot a nagyvőfély, illetve a vőlegény

járta a menyasszonnyal. Ugyanis a vőfély hívta fel a menyasszonyt, majd sok csalás után ugy adta át a vőfély a vőlegénynek, ugy a tizedik tizenkettedik felajánlás után. Azután sortánc következett. A nagyvőfély minden női vendéget, ugy öreget, mint fiatalt felkért táncra és átadta az általa felkért férfi vagy legény vendégnek.

Felettébb tanulságos a szabolcsi Büdszentmihály-Tiszavasváriból származó adat, s nemcsak azért, mert a másutt is kedvelt bevezető vers a későbbi analizisekhez még támpontot ad, hanem azért is, mert a gyűjtő a vőfélyek tájékoztatása nyomán szabatos meghatározást ad a sortáncról. (Gombás András: Szentmihályi lakodalom, 1955. EAP 91. 15.) Koraeste, fuzsonna végeztével a vőfély bevezeti a nagyházba a menyasszonyt és verset mond:

Vőlegény, menyasszony megunták az ülést,
Hívának hát nekik egy vagy két pördülést.
De majd a menyasszonyt én is táncoltatom,
Hogy lába nem sánta, evvel megmutatom.
Mindegyik legénynek lesz joga, nem bánom,
Hogy a menyasszonnyal egy fordulót járjon.
Táncolhat mindenki mostan vele kedvre,
Amig a vőlegény időt enged erre.
Pengesd tehát Berti, kezdhetjük immáron,
Ennek engedelmét násznagy urtól várom!

A verselés után int a zenészeknek. Azok lassu csárdásba kezdenek. Ő a menyasszonnyal egy pár lépést táncol, majd a vőlegény kezére adja. Ezzel már mutatja is, hogy 'sortáncot ad'. Most egymás után hívja táncba a nyoszolyólányokat, és adja kézre a nyoszolyólegényeknek. Majd a többi lányok és asszonyok következnek. Ez az első tánc azért sortánc, mert - amint mondják a tapasztalt vőfélyek - kézhez kell adni és bevezetni a menyasszonnyal együtt a vele jött nyoszolyólányokat is. Az első sortánc után egészen a vacsoráig nincs több. Az utána következő táncok már szabadok. A sortánc és a szabad tánc között a különbség az, hogy míg a szabad táncban bárkit hívhat és bárkivel táncolhat valaki, addig a sortánc-

ban az táncolhat, akit a vőfély bevisz a táncba, és csak azzal táncolhat, akinek a kezére adták, illetve akit a kezére adtak."

Az osztótánc önálló formáiból ugyancsak a szertartásos udvariasság domborodik ki legjobban, s a lakodalmi ritushoz való kötődés csak halványan érződik. A tízes-huszas évek gyöngyöstarjáni lakodalmában például a menyasszony részvételét nem is említik: "Közvetlenül ebéd előtt kezdte el a vőfény az 'osztótáncot' táncolni. Ezzel a táncoal osztotta el a lányokat a legényekhez. Rendszerint kit-kit a kedveltjéhez, de előfordult, hogy bosszantásból éppen nem a párjához, hanem mondjuk egy nálánál rosszabb táncos legényhez vagy lányhoz. Akit a vőfény odaosztott valakinek, azt el kellett fogadni, akár tetszett, akár nem, és azt kellett szórakoztatni a lakodalom végéig. Az osztós ugy nézett ki, hogy a legények és a lányok felállottak két egymással szemben lévő sorba. A vőfény akkor szemlét tartott, végigtáncolt a legények és lányok sora előtt, majd egy-egy lányt kézenfogva odatáncoltatta a kiszemelt legényhez, ott megsergette egyszer, majd a legény mellé állitotta. Mikor ki-ki megkapta a maga párját, valamennyien a 'járást' táncolták. A járást a sergős, a mártós, majd a csalogatós követte." (Varga Gábor: Gyöngyöstarjáni lakodalom, gy. 1952. NTF.-I./76. 2.) A mult század utolsó harmadából, a szabolcsi Laktaközből a táncos szokást a lakodalom vacsora utáni szakaszából emlitik (Hubay E.: i.m.11.): "Vacsora után elhuzzák az asztalokat..., s kezdetét veszi a tánc. De nem ugy ám, hogy ki kivel akar táncolni; ez a jog csak a vőlegénynek van meg, ha menyasszonyával táncol; a vőfély oszt, minden nőt elvisz egy férfihoz. Azért mondom,hogy férfihoz, mert a vőfélynek gondja van arra, hogy a lakodalomban mindenki legalább egyet táncoljon. Egyrészről ezért is van az osztótánc, másrészről pedig, hogy sok vendég fel ne álljon táncolni egyszerre, hanem kényelmesen elférjenek. - Mikor lehetőleg mindenki táncolt már, a vőfély elkiáltja magát: Szabad a tánc!, amikor is táncolhat mindenki, akivel akar; de akkor már a násznagyok és a komolyabb vendégek eltávoznak haza,

csak a fiatalabbak maradnak ott, akik a kontyolásban igyekeznek megelőzni a nyoszolyóasszonyokat...".

A Csongrád megyei Sándorfalván - miután este a vőlegényes házhoz elhozták a menyasszonyt - a századfordulón a fiatal pár is részt vett a táncban: "...bekerülnek a házba, s ha a menyasszony már átöltözött, tiszteletére egy táncot járnak, mely a következőképpen folyik le: A vőfély megkopogtatja botjával az ajtófélfát, s nagy hangon kihirdeti: Csitos a tánc! - A zene szól, de táncolni még nem szabad, hanem a vőfély bevezeti a menyasszonyt, s vele tesz egy fordulót, azután átadja a vőlegénynek, s a fiatal pár tovább táncol. A vőfély másik leányt kér fel, s vele pár fordulót tesz, közben odahív egy legényt (rendesen akihez a leány is vonzódik), s velük a násznagy elé lép. Megkéri a násznagyot, engedné meg, hogy ez a legény (itt a nevét mondja) e leányzóval pár fordulót táncolhasson. Ekkor a násznagy egy-egy pohár bort tesz eléjük, s ha azt megitták, megengedi a táncot. A vőfély megint másik leányt kér fel, s pár forduló után táncost keresvén neki, ismét a násznagytól kér engedelmet számukra. Így folytatja, míg minden leány s asszony nem táncol, erre azután kihirdeti: Szabad a tánc!, s egész vacsoráig táncolnak." (Csikesz Lajos: Sándorfalva nagyközség leirása, Bp. 1926.9.)

Az előbbi, "tiszta" formákban a menyasszony formális szerepet játszik, s a sortáncban csupán a sorrendiség, az osztóban pedig az udvariasság és célszerüség mozzanata dominál. A következő változatokban már ismét a menyasszony a főszereplő, személyéhez kapcsolódik a táncosok hierarchikus rendje, s a két tánc valamelyikével egybefüződve ismét megjelenik a menyasszonytánc. "Ekkor a menyasszony a sortáncot járja, a következő sorrendet tartja: először az urával, aztán az ura apjával, testvéreivel, rokonaival táncol, és igy tovább. ...A sortáncot még menyasszonyruhában járja, de utána már menyecskének öltöztetik". (Hálmány Lajos: Szeged népe, Arad, 1881. I. 193.) Még részletesebb s igen szemléletes leirással rendelkezünk a szegedi sortáncról Kovács János monográfiájából (Szeged és népe, Szeged, 1901. 291-292.). A táncot

itt a vacsora és a kontyolás után rendezik, s természetesen a "vőféj" ad jelt a muzsikusoknak: "Hosza kedves komám, hegedüd zendüljön, Hogy menyasszonyunknak füle megcsendüljön, Verd el a Rákóczy híres indulóját, Járjuk el most a menyasszony sortáncát! - A 'sortáncot' a vőféj kezdi a menyasszonnyal, egyet-kettőt fordul vele, aztán a násznagy elé áll 'kikövetni valakit', hogy a menyasszonnyal forduljon egy pár táncot. Erre a násznagy az illető nevét kiáltja, aki a násznagy elé lépve szól: 'Tessék parancsolni, násznagy uram!', mire válaszol a násznagy: 'No öcsém, egyet-kettőt fordulhatsz a menyasszonynyal'. Az egy-két fordulat után az illető megköszöni, s most ismét a vőfély táncol a menyasszonnyal és ujból a násznagy elé lépve, sorba ..kikövetik.. az atyafiság férfi tajait, kiknek részt kell venni a sortáncban. (Régebben szokás volt Szegeden is, hogy a 'kikövetettek' egy-egy rhénes forintot vagy máriást tartoztak fizetni a 'sortáncért', amint ez a Szegeddel szomszédos vidékek magyar lakosságánál még manapság is divik.)Mig a sortánc tart, addig a legények és lányok szórakozásból valamelyik szomszédban 'fordul balhát' játszanak, s csak akkor kerül rájuk ujból a lakodalmi mulatság, mikor a vőféj bekiált hozzájuk: szabad a tánc, mely aztán tartott kivilágos-kivirradtig..."

A mult századi forrásoknál maradva most idézzük Jankó János már hivatkozott <u>balatonmelléki</u> áttekintését (A Balatonmelléki lakosság néprajza, B.1902.391.),amelyben különösen figyelmet érdemel, hogy jeles kutatónk nemcsak a menyasszony- és menyecsketáncot, hanem a menyasszonytáncot és a sortáncot is vagylagosan említi. Leirása szerint a menyasszonyt már már felkontyolták, "A menyecskét mostmár az idősebb kérő és kiadó vezetik vissza égő gyertyával kezükben a lakodalomba, ott bekköszöntik, aztán elkapja a vőfény, egy tányérba pénzt dob, elkiáltja: 'Eladó a menyasszony!', egyet fordul vele s ezzel megnyitja a menyecsketáncot, melyet a Balaton mellékén ma már, mikor a tulajdonképpeni menyasszonytánc szokása elmaradt, többnyire menyasszonytáncnak vagy sortáncnak nevezznek. 'Enyém a menyasszony!' kiáltanak hetykén a le-

gények, s aki résen áll s elsőnek dob pénzt a tányérba, azé a következő forduló. A menyecsketáncban néhol sorrendet tartanak (s ez bizonyára az eredeti állapot): egyik helyen a menyasszonnyal először táncolnak a kérők, a kiadók, aztán a vőfélyek és ugy a többiek, végzi pedig a vőlegény; másik helyen a vőlegény táncol elsőnek a menyasszonnyal s ő is végzi be a menyecsketáncot. Mikor már mindenki táncolt a menyasszonnyal, a vőlegény nagyobb pénzt dob a tányérra, akkor Üvé a tánc s ez a tánc az utolsó is egyelőre".

Századunk ötvenes éveiből két gyüjtés is beszámol a Csongrád megyei Szegvár sortáncáról, s mindkettőt érdemes idézni, nem csupán a szokás eleven képe miatt. Az első adat a sortánc és a menyasszony egybefonódása mellett az egyidejüleg rendezett vőlegénytáncról tudósit, sőt arról is, hogy a vőfély névről szólitotta és maga "kormányozta"a kiszemelt táncosokat. "Mikor akarja kezdeni a vőfi, beköszönt. Mőször az örömapa táncol, az apósnak való, aztán a háznál az idősebb bácsik, aztán a fiatalabb nősemberek, mikor ez megvolt, aztán kiáltja a vőfi, hogy 'Eladó a menyasszony, jaj de csinos kis asszony!'. Az elejit ugy nevezik: sortánc, mindenki fizet ott is. A vőfi messziről kiabálja (ti. a kiválasztott táncos nevét), aztán, ha fordult vele egyet-kettőt, viszi a másikhoz. Mindenkinek végig kellett táncolni, nem lehetett elbujni. - Amig a menyasszonyt táncoltatták, addig a vőlegényt az asszonyok táncoltatták, csak ott nem kiabálták névről. Az asszonyok is fizettek".(Maácz L. gy., 1955. MIT) Péczely Attila gyüjtésében (Szegvári lakodalom, gy. 1950-551, N.V. 2/1. 13-14.) a sortánc kétszeri megrendezése hivja fel magára a figyelmet, valamint a vőfélyszöveg terminológiája. Leirása szerint éjféltájt, miután kitették az asztalra a rostát, a vőfély a menyasszonyt a nésznagy elé vezeti, s verset mond:

"...Huzzátok Rákóczi hire indulóját,
Amellett dalolt, hogy vitta Regély várát.
Nem látunk itt köztünk papot, sem apácát,
Járjuk a menyasszony, vőlegény sortáncát! - Éljen!

Most már a vőfély sorra szóllitgatja a jelenlevőket: 'Ezen királyi háznál van Kiss Péter?, Balog Zsuzsa?, Bárány Sán-

dor?' stb. Majd elkiáltja: 'Eladó a menyasszony! Eladó a vőlegény!' Most ki-ki pénzt dob a rostába és táncol egy fordulót. Mikor már végigtáncoltak, a vőlegény kiáltja:'Enyim a menyasszony!' Ő is pénzt dob. Ezentul más már nem táncolhat velük a kontyolásig." A kontyolás után a násznép elé vezetik a menyecskét, s a vőfély ismét verset mond:

"...Most tehát zenészek nem szunnyadozzatok,
Hanem szünet nélkül vig nótát huzzatok,
Különben szétverünk rajtatok egy pálcát,
Járjuk el az uj asszony és uj ember sortáncát!

Megismétlődik, ami az előbbi sortáncnál történt. Csak most nem dobnak pénzt a rostába. Megint az vet véget a táncnak, mikor az uj ember elkiáltja: 'Enyim az uj asszony!' Most a jelenlevők sorba elmondják jókivánságaikat a leendő gyerekekre: 'Fia legyen, lánya legyen, gazda legyen, egészséges legyen' stb. Minden kivánságnál ujra pénzt dobnak a rostába. Ilyen mondásokkal is: 'Az gatyamadzagra, az pántlikára' stb."

A sortánc "tiszta" formái között már idéztünk egy leirást Büdszentmihály-Tiszavasváriból. Nem lehet érdektelen, hogy ugyanabban a községben ugyanaz a gyüjtő a menyasszonytánccal kombinálódott formát is megfigyelte. (Gombás András: Szentmihályi lakodalom, 1933. EAP 91. 20.) "...a muzsikusok nyomban rákezdik játszani: 'Már ezután menyecske lesz ebből a lányból...' A vőfély pedig az ujasszonyt átadja az urának, akivel megkezdi az 'ujasszony-táncot'. Az uj pár egy nótát táncol igy. Majd a vőfély sortáncot kezd. Táncra hivja az örömanyát, kinek táncosául az egyik násznagyot szólitja. Ezután a násznagy feleségét viszi táncba, kit az örömapával párol össze. Majd a kontyolóasszony következik, akit a másik násznagynak ad kezére. Igy megy ez tovább, mig minden tisztségviselőt és rokonságbelit be nem von a táncba. Általános elv, amit ilyenkor a vőfély alkalmaz, hogy a táncolók összepárolását ugy intézze, hogy abban viszonosság legyen. Egyszerüen: egyiknek a feleségét a másiknak adja kézre ugy, hogy két vegyes táncospár két házaspár. Megemlitem itt, hogy a táncba hivottal csak pár lépést tesz a vőfély és hamarosan

néven szólítja azt a férfit, akit táncosául szánt. Az ujasszonytánc elég hosszu ideig tartó, mert mind a táncosok, mind a táncba be nem vont vendégek ujabb, meg ujabb 'farkát' huzatnak a nótának és igy annak alig akar vége lenni. Szinte kidőlésig megy. Az ujasszonytánc ebben a formában inkább azoknál a házaknál zajlik le, ahol nem becsüli eléggé a hagyományokat és a régi szokásokat ósdinak tartják. Inkább a jómódiak közt találjuk ezeket, akiknél az érv igy hangzik: 'Nem divat az már ma!'."

Az osztótánc és menyasszonytánc kapcsolódását kutatva több történeti értékü adattal rendelkezünk. Szemléjük ugyanazt a kettősséget mutatja, amely már a sortáncnál is fel-felvillant, azaz létezett (és létezik) egy "redukáltabb" forma, amelyben az osztás csak a szorosan vett lakodalmi tisztségviselőkre terjed ki, s az ő osztott táncukhoz a többiek szabad tánca társul, s létezik egy "konzekvens", az egész násznépet érintő osztásmód a menyasszonytánc lebonyolitására. Takáts Sándor (A régi Magyarország jókedve, II.kiad. Bp.é.n. 137-138.) a XVI-XVII. századi lakodalmi szokásokat áttekintve az első formát emliti: "A vacsora után kezdődött a táncosztó vőfély szerepe. Ő rendezte a táncot. Az első táncot a násznagy járta a nyoszolyóasszonnyal, a másodikat a vőlegény a menyasszonnyal, a harmadikat a vőfély a kis nyoszolyóval. Miután a szokásos táncokat mind eljárták, a menyasszony visszavonult, fehérbe öltözött s haját lebocsátotta. Erre elbucsuztatták a szülőitől...". Itt a két táncmód tehát még elkülönülve szerepel, ezzel szemben a máramarosi magyaroknál a mult század közepén a két tánc is egybefonódik, s a kollektivitás elve is érvényesül: "A menyasszony táncon kezdődik a lakoma utáni mulatság. Ez akkép történik, hogy a vőfély a menyasszonyt egy legelőbbkelő (sic!) férfival, s a többieket is párjával felállitja, s mikor ezek tánckészen állnak, elkiáltja, hogy 'Szabad a tánc', mire három rövid csárdást járnak. A menyasszony-táncos köteles a táncosnéját a vőfélynek viszszaadni, s a násznagy előtt a menyasszonytáncért 10-20 krt kell fizetni. A vőfély ezután mind tovább osztja a menyasz-

szonyt, mig minden férfival nem táncolt, még az előbbkelő nőkkel is, és mindeniket megfizettette". (Szilágyi István, szerk.: Máramaros vármegye egyetemes leiráa, Bp. 1876. 273.) Nem kevésbé becses egy debreceni adatunk, hiszen egyik nagyvárosunk multszázadi táncritusát rögziti: "Rövid idő mulva nincs a szoba közpén semmi, a vendég mind a fal körül ül, - a padlót behintik lágysóval - vőfély uram int a cigánynak, s mintha valamikor verbunkos káplár lett volna, deli táncra kél s meginditja a 'menyasszonytáncot' magával a menyasszonnyal, kit csakhamar a vőlegénynek ad át. Azután a menyasszony nőrokonait - de csak az asszonyokat - hivja egymásután táncra s kit-kit a férfiak közül edaád egynek, akinek ő akarja s akinek illemszerinti kötelessége a hozzá táncolva vitt nőt tovább táncoltatni. ...Menyasszonytánckor az nem nagy baj, hogy a menyasszony asszonyrokonai mind nem táncolnak, de ha vőfély valamelyiket hivni elfelejtené, azt a hibát soha többé jóvá nem lehetne tenni. Annak a látszatát nem volna illő éppen a menyasszony rokonaitól elvenni, hogy ők az atyjokfia lakodalmában menyasszonytáncot táncolhatnának, ha akarnának". (Zelizy Dániel, szerk.: Debrecen sz. kir. város egyetemes leirása, Debrecen, 1882. 286-287.)

Az osztott menyasszonytánc megörökitésében különösen sokat köszönhetünk Orbán Balázsnak, aki A Székelyföld leirásában rendre közölte a tánc változatait, ráirányitva a figyelmet a vőfély szerepére. A Nyikó-mentén (i.m. Pest, 1868. I. Udvarhelyszék, 110.) "miután legelőbb is egy táncot eljártak a felkelés után, a tánc rendezője jelt ad a menyasszonyi tánc kezdetére, mely mindig magyar tánc, ezt a menyasszonnyal minden a lakodalomban jelenlévő férfi köteles eljárni. A vőfél a menyasszonyt átadja valamelyik férfinak, ki egy kört táncolva, vissza viszi a vőfél kezére, a muzsikus előtt álló tányérra pedig tetszése szerénti mennyiségü pénzt teszen. A vőfél a gondnoksága alatti menyasszonyt más táncosnak adja át, s ez is, mint az előtte táncolt ugyanazt teszi, s igy rendre minden ott jelenlevő férfi eljárja a menyasszonyi táncot; még az öregebbrendü férfiak sem menttek ezen megtisztelte-

tésként beszámitott körtánctól. - Az ekként begyült pénznek bizonyos része a zenészeké, kik felfogadásukkor előre kialkusszák, hogy a menyasszony-tánc-pénznek hányad része legyen az övék, a többi pedig a menyasszonynak marad". Az udvarhelyszéki Oroszhegyen (i.m. 103.) "...a vőfény elővezeti a menyasszonyt, s egy kiadó által tartott tányérra pénzt tevén le, megkezdi a menyasszonytáncot, keveset táncolva, e szóval: jóakarat - átadja a másiknak, az is annyi pénzt tesz a tányérba, mennyit a vőfény, s egyet fordul, a vőfény ujra elveszi és másnak adja át mindaddig, mig a gyülekezet minden férfia, fiatala-véne megtáncoltatja a menyasszonyt. A tányérba mindenki pénzt teszen, mi a menyasszony és a zenészek közt osztatik fel". A barcasági Komlósujfaluról Orbán Balázs (i.m. VI. Pest, 1873. 415.) nagyjából hasonlóan tájékoztat. A községben a "menyasszonyi táncot" azután járták, hogy a násznép körsétát tett a faluban és visszaérkezett a "lakodalmas" házhoz, "hol a szószóló (=vőfély) ujból táncra ragadja a menyasszonyt s pár fordulás után átadja valamely legénynek, ettől elvéve másiknak, s midőn már mindenik legény megtáncoltatta s a zenészek és menyasszony közt oszló táncdijt letette, kerül legutoljára a sor a vőlegényre, mikor aztán a tánc általánossá lesz, s éjfélkor vacsora által megszakittatva, egész kivilágos kivirradtig tart."

Századunkban a menyasszonytánccal szövődött osztótáncban gyakran már a hierarchikus rend is elhalványul, s dominánsként egy mozzanatot figyelhetünk meg: a váfély irányitó szerepét. Tunyogmatolcson (Luby M. i.m. 132.) "amig a menyasszony táncol, a vőfély rendre felveszi a lányokat. Addig nem táncolhat mással a lány, mig a vőfély fel nem vette. ...Akit a vőfély felvett és rövid táncban megforgatott, azt odaviszi egy legényhez és ezt mondja: ajánlom a táncosomat!" Jászkisére "Vacsora után senki nem táncolhat addig, mig a menyasszony táncát el nem járják. ...A katolikusoknál régen a vőfély sorra megnevezte a táncosokat, mondván: 'Ezé a menyasszony!' - s bemondta azt is, hogy mennyit fizet a táncért." (Csete Balázs: A házasság Jászkisére, gy. 1951. EA 2641.14.)

A rétközi Paszabon (Maácz L. gy., 1956. NIT./589-a.) a már főkötős menyecske táncában a hierarchikus rend szintén nem játszott szerepet, ellenben itt is a vőfély vitte végig a táncot: "Mikor például nekem elég volt, a vőfély átvette tőlem és kiáltotta, hogy Eladó az ujasszony, vagy Eladó a menyasszony!" A szatmári falvakból, Ököritóról, Nagyecsedről és Tyukodról Luby Margit gyüjtései (N. XIV. 18,21,23.) sorra igazolják, hogy a vőfély - a tánc elhuzódásával, időtartamával nem törődve - minden tánc után visszavette a menyasszonyt, "karjára vette" minden forduló után, s ugy adta át más táncosnak.

...Miközben láttuk, hogy a sortán főleg az ország déli részén, az osztótánc formái pedig leginkább a keleti népterületeken maradtak fenn, óvakodnunk kell attól, hogy e területeken belül is valamilyen homogén képet lássunk. A táncok gyakorlata és megitélése végül is a helyi szokásrendnek és erkölcsi normáknak van alávetve. Ezért fordulhat elő, hogy néhány faluval arrébb - egyazon időszakban - már homlokegyenest ellenkező értékrend és gyakorlat uralkodik. Figyelmeztetőül Luby Margit már többször idézett müvét (A parasztélet rendje, 132.) és szatmárcsekei megfigyelését idézhetjük: "A csekeiek ezen rettenetesen megütköztek, hogy a menyasszonyt a vőfély ajánlja. Hiszen nem érhet menyasszonyt nagyobb szégyen, mint hogyha nem kapkodják kézről-kézre. Szégyen, ha a menyasszonyt nem várja táncos. Meg az árát megszabni! Hiszen ez a virtus - elsőnek táncolni a menyasszonnyal és a legtöbbet fizetni a táncért. Lányok meg asszonyok itt nem is táncolhatnak a menyasszonnyal."

Miután tárgyunk további vizsgálódást kiván, az eddigiek összefoglalásától még eltekinthetünk. Itt legfeljebb a további vizsgálódás nyomvonalát tüzhetjük ki, a tanulmány egészének, koncepciójának jelzésére. A továbbiakban tehát a gyertyástánc és párnástánc áttekintésének kell következni, majd mindazon szokáselemeknek és társuló táncoknak, amelyek szociális rendeltetése, illetve szimbolikus megjelenése rávilá-

githat szertartásos táncaink funkciójára. (Ilyen elemek pl., mint a menyasszony sorcsókja; a párnástánccal párhuzamos párválasztó-csókolózós játékok; a menyasszonyi koszoru "sorsa"; a vőfély képviseleti funkciója; a menyasszony "kiváltásának" és "megváltásának" szokása; a hivatlanok és legényközösségek tánca; a rábaközi "pördités"; a menyasszonylopás elemei stb.) Az emlitett táncokhoz és szokáselemekhez csatlakozhatnak az egyetemes tánctörténet bevonható emlékei, illetve a társadalom- és jogfejlődés kutatásának eredményei, ti. ezek együtt adhatják szertartásos táncaink valós megvilágitását.

Budapest, 1982. november

László Maácz

CEREMONIAL WEDDING DANCES IN HUNGARY I.

Summary

Several ceremonial dances belonging to the wedding customs of the Hungarian peasantry, or of the population of the Carpathian Basin have survived until the 20th Century. The author has chosen the bride's dance, the candle dance and the pillow dance for stuying them and for revealing the ethnological background, the original social function of these dance form which have by now often assumed a playful character.

The part of the study here published is devoted to the description of the bride's dance as practiced in the 19th and 20th centuries. This dance performed in most cases at midnight after the festive supper, can be regarded as the peak of the wedding ceremony: the bride appears here as a girl for the last time, i.e. as a woman for the first time, and at this turning point all the wedding guests are obliged to have a dance with her. In our century the economic character of this dance is conspicuous: the guests taking the bride for a dance are meant to pay a certain, locally determined sum for the dance, and this is the moment when the wedding presents are delivered with the purpose of laying the foundation of the new household. Several symbolic events introduce the dance and surround it but in many places this dance has assumed a regulated form like a longway dance or a dividing dance. In the latter the participants take their turns in dancing with the bride in a sequence determined by their functions in the wedding ceremony or by the degree of their kinship or else in a combination determined by the best man "casting" the functions of dancing with the bride or with some-one else.

The author also considers such parallel dance forms as, for instance, the bridegroom's dance or the parody of the bride's dance.

A FORGÓS-FORGATÓS PÁROS A TÖRTÉNETI FORRÁSOKBAN ÉS A TÁNCHAGYOMÁNYBAN

Pesovár Ernő

A küzdő karakterü botolóval és cigánytánccal, (Pesovár E. 1977/a) továbbá az ügyességi táncok és ugrós páros változataival (Pesovár E. 1977/b) szemben a tánchagyományunkban élő régi páros táncok további tipusainak szembeötlő, elhatároló jegye s egyuttal közös vonása a zárt összefogódzással járt páros forgás. Vizsgálatunkban fontos szerepet tulajdonitunk tehát ennek a különböző módon megjelenő, uralkodó szerepet játszó, vagy a tánc során visszatérő formulának, s mindenekelőtt arra a kérdésre keresünk választ, hogy mikor s milyen intenzitással jelent meg a zárt összefogódzás és páros forgás az európai és hazai tánctörténetben.

A kérdés megválaszolásában a <u>társastáncok történetére</u>, a <u>paraszti táncot is bemutató ábrázolásokra</u>, valamint az erkölcs védelmében szót emelő, az uj és szokatlan jelenséget elitélő megjegyzésekre, <u>tiltó rendelkezésekre</u> támaszkodhatunk. Az ezek alapján kirajzolódó formulákra, táncos magatartásra figyelve körvonalazhatjuk az uj korszakot jelentő fordulatot, a forgós páros megjelenését és térhóditását.

A forgós-forgatós páros a történeti forrásokban

Egyik megbizható támpontunk e páros forma történetében a 16-17. század népszerü <u>társastánca</u>, a <u>volta</u>. (1.) A férfi ebben ugyanis átölelte táncosnőjét és szorosan összefogódzva forogtak, amihez még a nő magasba emelése járult. S mig <u>Arbeau</u> a volta leirásánál csak felteszi a kérdést, hogy vajon illik-e fiatal leányoknak ezt a táncot járni, nem veszélyezteti-e erkölcsüket és egészségüket, (Czerwinski, A. 1878.) addig néhány kortársa sokkal élesebb hangot használ felháborodásában. (Sachs, C. 1933.) Érthető ez, hiszen az udvari tánckulturában a páros táncideált olyan tartózkodóbb és kimértebb magatartás jellemezte, mellyel szemben a volta valóban forradalmi változást jelentett. Jobban megérthetjük ezt

a párostáncról vallott felfogást a Házikönyv mesterének "Vénusz gyermekei" c. tollrajza alapján. Az élet örömeit kendőzetlenül és bővérüen bemutató középkor-végi képen a vonulós páros az egyetlen, mely megőrzi az etikett szabályait, a mértéktartó és fegyelmezett formát. (2.)

A 16. század második felében felbukkanó volta jelzi tehát, hogy az udvari tánckulturában is polgárjogot nyert - ha rövid időre is - az individuális páros felszabadult formája. Ez azonban csak egyik jele e párostánc tipus és táncos magatartás elterjedésének.

Életerősebb gyökereit elsősorban a köznép, a kor paraszti tánckulturájában találjuk meg. Emellett szól már a volta provence-i eredete is, (3.) s erről tanuskodnak az egykoru történeti ábrázolások. Ilyen, a paraszti páros táncban megjelenő zárt összefogódzást és páros forgást dokumentáló képet ismerünk már a 15. századból. (4.) A képen ez a zárt összefogódzás még a korábbi páros tánctipussal, az oldalt állásban járt formával ötvöződve jelenik meg, s a páros tánc individualizálódásának a kezdeti vonásait tükrözi. Ugyanez érvényes Beham müvére, (5.) melyen az előtérben ábrázolt páros tánc is ilyen benyomást kelt. Már egyértelmüen a felszabadult individuális páros két jellemző mozzanatát ábrázolja az a kb. 1500-ból származó osztrák freskótöredék, (6.) melyet Richard Wolfram külön tanulmányban értékelt. Különösen jelentős számunkra a képen látható szoros, zárt összefogódzásban táncoló pár.

Az individuális forgós-páros korai megjelenésére utal számos irásos emlék is, melyek közül a legrégibb az ulmi tanács 1404-es rendelkezése. (7.) Ez büntetést ró ki azokra, akik ketten együtt táncolnak, és ismét bevezeti a kollektiv táncolást. Ezzel az adalékkal rokon az, amit Andreas Oriande ir 1550-ben Hieronimus Besoldnak Nürnbergbe, hogy a leánya lakodalmán azoknak, akik a körben forogtak büntetést kellett fizetniük, (Boehn, M. 1925) Sastrow-val pedig az történt, hogy Greiswaldban a magisztrátus a saját lakodalmán büntette meg azért, mivel a feleségével ugyanezt a vétséget követte

el tánc közben (Kaposi E. - Pethes I. 1959).

Ezzel szemben Montagne, aki 1580-ban Augsburgban látott német táncot, már igy jellemezte azt: "A férfi kézen fogta a fehérnépet, akivel azonnal megcsókolták egymást, majd kezét a hölgy vállára tette, átölelte és magához szoritotta olyanyira, hogy az arcuk összeért. A fehérszemély ezalatt a kezét a férfi vállára helyezte, s ebben a helyzetben jártak körbe. Egész közvetlenül viselkedtek és táncoltak." (8.)

A páros tánc terjedésére vonatkozó fontos adalékot viszont Neocorus-nak, a ditmarschi krónikásnak ksözönhetjük, (9.) aki megkülönbözteti az addig érvényben lévő "langen Tanz"-tól a "Biparendanz"-ot. Az előbbinél a táncosok sorba összefogództak, tehát kollektiv körtáncot vagy sortáncot jártak, az utóbbiban viszont ketten-ketten táncoltak. Erről megemliti, hogy 1559 előtt került hozzájuk délről, és korábban egészen ismeretlen volt. Hozzáfüzi még, hogy ehhez a páros tánchoz sajátos táncdalok járultak.

Az eddigi forrásokból megismert uj táncolással szállnak szembe a 15-16. század erkölcsöt védő egyházi irásai felháborodottan tiltakozva szeméremsértő volta ellen. (10.) E kárhoztatott bünök felsorolásában szerepel a tapogatás, a csók, az egymás átölelése, a forgás, a nő ide-oda vetése, átdobása stb., melyek lényegében mind az uj táncmód összetevői. E táncellenes dörgedelmek között még Cyriakus Spangenberg (11.) evangélikus prédikátor a megértőbbek közé tartozik, mert nem vet el egyértelmüen minden táncot, ahogy ezt szerinte a pápista egyházi irók teszik. De az uj, felszabadultabb táncmód ellen ő is tiltakozik, amikor a következőket mondja: "Istennek tetsző, hogy a fiatalok táncolnak, ugranak és örülnek, de a vad körbe futás, az erkölcstelen forgás, tapogatás és szájnyalás már nem Istennek tetsző, bün és vétek". Florian Daule von Fürstenberg pedig a Tánc ördöge (Tantz teuffel) c. müvében (12.) a gyors "Nachtanz" erkölcstelenségét, féktelenségét ecseteli, s ennek rendezetlenségét, szabálytalanságát hánytorgatja fel. Ebben történnek olyan szégyenletes dolgok, mint a nők dobása, átvetése, lóbálása, forgatása, amitől szoknyá-

juk a fejük fölé repül. S felháborodottan füzi hozzá, hogy amelyik fiatal asszonyt vagy leányt a legtöbbet viszik a táncba s forgatják, még örül is anyjával együtt.

Ez a felháborodás, - mely ugy látszik mindenütt követte a rohamosan tért hóditó uj táncdivatot, - nyujt lehetőséget arra, hogy kimutassuk megjelenését a magyar táncéletben is. Ezt sejteti már a 16. század végéről Bornemissza Péter (13.) táncellenes kirohanása az Ördögi kisértetekben, amikor a tapogatós táncról s e táncmóddal együtt járó szabadságokról szól: "Ki barát tánctzot kezd, ki tapogatos tántzot És azba mind fület, szajat, orrot, mellyet czeczet, mind talpig el tapogattya, És ugy izgattya a sátán sok féle fertelmességre. Az után sövény tántzot És olly tántzot, hogy az lábok között által vetik az kezeket".

A 17. századból már az adatok sora bizonyitja, hogy valóban népszerü és országszerte elterjedt lehetett az uj táncmód. (14.) Pázmány Péter 1636-ban igy jellemzi ezt: "Némelyek a leányok közül elkerülik a szemtelen szerelmeskedést, de eszük kedvük táncra vész. Ezek is oly közel járnak az esethez, hogy közelebb nem lehetnek. Szent Antónius irja, hogy ritkán lehet a tánc halálos bün nélkül. Okát adja Petrarca: mert senki a táncot csak szökdösésért nem szereti, hanem a kézfogások és szoritások, ölelések és tapogatások, a lassu beszélgetések tetszenek, melyekből olyat tanul az együgyü leány, hogy teljes életében megsiratja."

A Körmendi kódex pedig már a felszabadult táncmóddal együtt járó szélsőséges mozgásokat is felsorolja: "Mintegy Kain szemmel pillogja a más feleségét. Ha nincs tapogatás, ott az asszony durcás, sőt jókedvnek sem tartja: de honyorgatással s ölel-kapcsolással kedves táncát járja. A táncos eszétől fordult, ugráló vadkecskévé teszi magát. A bakok e cimborája a latrok játikit járja, derekát lógatja, fejét s nyakát rázza, mint rossz lovu talyigás, süvegét konyára a fülére vonja; szemei villognak, mint a vizbe hullt lónak, száját tátogatja, hajja-hujját kiált és hopp-hajját; ugrik, igen topog, csuszál s hányja lábát, mintha tolna gályát, karjait csóválja, pajkos

az ő munkája. Mint rongyos fársángosnak kezei csattognak...".

Gyulai Mihály, a dobi eklézsiának lelki pásztora - aki bujának és az ördög müvének tekinti a táncot - a következő felsorolással kivánja elrettenteni a hiveket: "Mert sok bünökkel vagyon együvé kötve, ugymint: (1) Bujálkodással, (2) Szemtelen, orcátlan paráznai nézéssel, (3) Fajtalan csókkal, (4) Tapogatással, (5) Ölelgetéssel, (6) Tenyérvakarással, (7) Tisztátalanságra való alkalmatossággal, (8) Kevélységgel, ... ugyanis kevélység nélkül nem lehet a táncz, (9) Öltözetben való nyalkasággal, (10) Hivalkodásnak bőségével, (11) Haraggal, (12) Veszekedéssel, (13) Szitkozódással, (14) Átkozódással, (15) Káromkodással, (16) Hamis és szükség kivül való esküvéssel, (17) Verekedéssel, (18) Egymásra való irigységgel, (19) Gyilkossággal."

Debreceni János, Polgár lelkésze Szentpéteri Istvánnak: Táncz pestise c. munkájához irott előszavában ugyancsak részletesen jellemzi ezt az ördögi bünt és a tánc formuláit: "S mivelhogy a magyar nemzetben, valamint másokban is él a tánc, és a vendégségekben, és lakomákban gyakorolják is (t.i. férfiak, összefogódzva asszonyokkal és gyalázatos leányokkal), ez igy sok bünnel van egybekötve. Éspedig: eszelősséget és gőgöt eredményez az ittassággal, gyülölködést és kicsapongást a bujasággal és gyalázatos felingerléssel, fajtalansággal és néha gyilkosságokkal (mint ahogy ezt az események gyakran mutatják), s a táncolók mozdulatait eredményezik. Ők tudniillik testüket illegetve majd leguggolnak és hajolnak, majd fölemelkednek és kiegyenesednek, majd lábukkal dobognak, kezükkel zajt csapnak (tapsolnak) mellüket mutogatják, simogatják, egymást átölelik, összesimulnak, testüket tapogatják, szájukkal kurjantanak és orditanak, körbe-karikában forogva fejüket ingatják és fennhordják; mint ahogy méltán nevezik az ilyen táncot az ördög malmának, a sátán dudájának...".

A prédikátorok által kárhoztatott táncmódot s az ezzel együtt járó tapogatást villantja elénk a Vásárhelyi daloskönyv táncnótájának egyik részlete is:

Egy szép táncot jókedvemből,
Szép szerelmem, küldek,
Kit gyakorta én magamban
Tenálad éneklek,
Táncolok, veled örülök,
Vigan tetszik, hogy repülök,
Nagy boldogul élek.

Boldog vagyok, mert hogy szeretsz,
De boldogabb lennék,
Ez ujonnan szerzett táncban
Ha ketten mehetnénk,
Veled együtt ha lehetnék,
Együtt táncba mennék.

Boldog szemek, kik ezt látják,
Lábak, kik ezt nyomják,
Fejér szinü szép sarukat
Sarkok kik hordozzák,
Keskeny derekat kik hordoznak,
Gyenge kart is tapogatnak.
És az mint akarnak.

A Vásárhelyi daloskönyv táncnótája tehát már az uj táncmód lirai hangulatát jellemzi, ahogy a Fanchali Jób kódex egyik adaléka is ezzel a szemlélettel fogalmazza meg e páros tánc lényegét:

Ez farsangban no minden vigadjon,
Gazda leány az táncba forogjon,
Az jó borral gazda szép szót adjon,
Az gazda asszony étkekkel forgódjon
Ha ifju, ámbár táncoljon,
Ha kofa ahhoz ne szóljon
Veszteg üljön, helin ne morogjon.

Hajda hop hajda, hop hajda, szép Kata,
Karjánál fogva két kezem azki forgatta

Kár hogy az jó tél tovább ennél nem tarta,
Kiért én velem hogy tovább nem táncolhata.

A táncközbeni csókról pedig ugyancsak a Vásárhelyi daloskönyv egyik éneke szól:

Nyujtsd ide karod,
Im én te társod,
No már végy csókot
Mert hozzád hordott.

Táncoljunk majdan
Mint ők hajdan,
Hegedü szóljon
Táncra induljon.

Haja hopp, hajda!
Minden azt mondja;
Enyim kis Kata,
Tied Borhála.

A 17. század végéről még a Komáromi énekeskönyv szövegét idézzük ennek az individuális páros táncnak a bemutatására:

Renddel azért az szüzeket
Te az táncba vigyed,
Mert igy tehetsz nekünk kedvet,
Beszédem elhiggyed!
Azt minéked megköszönjük,
Az mint lehet, megfizetjük,
Csak jó néven vegyed!

Engedek én szép szavadnak,
Gondom leszen arra,
Legelsőbben jöjj kezemre,
Szivem-lelkem, Kata
Egyet-kettőt mi ugorjunk,

Fordulásba vigadozzunk,
Majd meglesz az ára.

Zsuzsa addig félreálljon,
Lábát oltalmazza,
Az táncporral ne gondoljunk,
Lábbal lássunk hozzá,
Ketten egyet mi ugorjunk,
Fordulásba vigadozzunk,
Nosza lássunk hozzá!

Édes szavu, szép beszédü
Szivem-lelkem, Jutka!
Hocca kezed, mit bánkódasz,
Talán fordul jódra.
Ha most ketten egy szép táncot
Sörény lábbal, vig orcával
Járunk magyar módra.

A történeti források, egykoru ábrázolások alapján a zárt összefogódzásu, forgós páros tánc megjelenését, elterjedésének kezdeti időszakát a 15-16. századra tehetjük tehát. Első hazai emlitése is a 16. század végéről jelzi térhóditását, a 17. századi források pedig intenziv életét. Hogy valóban uj jelenség lehetett a kor európai táncéletében az individuális forgós páros tánc, az kitünik azokból a tiltó rendelkezésekből, melyek ezzel szemben a korábbi hagyományt, a kollektiv formát veszik védelmükbe. A páros forgással együtt járó felszabadultabb táncmód egyéb kisérőjelenségei, formulái alapján pedig a csalogatós párosnak a korábbitól eltérő uj tipusát ismerhettük meg. A zárt összefogódzás és páros forgás ugyanis e szerelmi táncnak az a központi magja, mely köré a csalogatás jellemző, uj formákkal kiegészült mozzanatai csoportosultak. Ilyen, e csalogatós tipus szerves részét alkotó mozzanat a nő ujj alatti forgatása, melynek egyik közismert korai ábrázolása Urs Graf 1525-ös datálásu tollrajza. (15.) Ezt a formulát a forgós-forgatós karakterü páros táncok egyik általá-

nosan elterjedt motivumát láthatjuk a kor egyéb ábrázolásain is.

A másik jellemző és a zárt összefogódzásu páros forgásból organikusan következő csalogatós formula az egymás kerülgetése, az egymástól való elfordulásoknak az a zártabb módja, ahogy ezt Albrecht Dürer 1514-es évszámmal jelölt müve ábrázolja. (16.)

Míg Urs Graf és Dürer idézett rajzai csak egy-egy részletet örökitették meg a forgós-forgatós páros táncnak, addig Pieter Bruegel képei mintegy összegezik a felszabadult páros jellemző mozzanatait, csalogatós formuláit. (17.) A paraszti mulatságot bemutató müvein szinte mindegyik táncospárt más-más helyzetben ábrázolja, érzékeltetve, hogy nem egyöntetü és kötött, hanem improvizált individuális páros táncról van szó. A különböző pillanatok a felszabadult csalogatós páros legjellemzőbb mozzanatai, formulái, melyek visszatérő témaként jelennek meg az egyes képeken, igy az egymással szemben táncoló férfi és nő alakja, a táncosnő táncba vonása, a kézfogással táncolás, az egymást kerülgető kifordulások elfordulások (mégpedig a már emlitett zárt formában) és a szoros összefogódzás, páros forgás.

Bruegelnek ezek a szintézist nyujtó müvei szerencsére nem állnak egyedül a kor képzőművészetében. E csalogatós formuláknak ugyanilyen sodró lendületü megfogalmazását láthatjuk Theodor de Bry paraszt-táncot megörökitő alkotásán is. (18.) Az egymást kerülgető kifordulások dominálnak ezen is, tehát ez a formula lehetett e csalogatós páros legjellemzőbb vonása. Ezt egészitette ki a nő emelése, a szembe táncolás és a zárt összefogódzásu páros forgás.

Szervesen kapcsolódik a 16. századi nyugat-európai ábrázolásokhoz a páros tánc hazai történetének egyik korai, 17. századi dokumentuma (19.), mely ugyanennek a táncmódnak egyik karakterisztikus mozzanatát örökitett meg.

A tánctörténeti ábrázolások jelentik tehát számunkra azt a döntő bizonyitékot, melyek egyértelmüen és hiven tükrözik a zárt összefogódzással párosuló csalogatós típus egyes ösz-

szetevőit, korai formáját. Ezekkel együtt nyernek értelmet e páros tánc szélsőséges vonásait korholó és elitélő irások, dokumentumok. Ezek egyes kitételeiben felismerhetjük e csalogatós páros főbb vonásait, gondolunk például a nő forgatására, átvetésére, a guggoló mozgásra s a nő kiforgatására. Ez utóbbit a hazai források közül a Fanchali Jób-féle kódex igy emliti: "Karjánál fogva két kezem azki forgatta".

További adalékként még Nánási István leirására hivatkozhatunk, aki a forgós, forgatós páros táncokra oly jellemző mártogatást (gyökkentést) és hajladozást is emliti: "Dávid a muzsika szerszámokat nem pengette a formára, mely szerint cifrábban tudna kerengeni, hajladozni, gyökkenteni, toppantani, mint ti."

A Vásárhelyi daloskönyv táncnótája pedig e csalogatós tipusra emlékeztető formulát szövi a páros táncot felidéző szerelmi vallomásba:

"Csudálatos szép térdeknek
Ékesen hajlása,
Mint angyalnak még régenten
Földre leszállása,
Kézhez magát szép adása,
Nyárban mint szőlő nyilása,
Neki ujulása."

A forgós páros, s az ezzel egy tőről sarjadó csalogatós tipus tánctörténeti megjelenése és szerepe azonban nemcsak annak a nagyhatásu áramlatnak a kezdeteként érdemel figyelmet, melyben az individuális páros táncok legáltalánosabb tipusai, s ezen belül a magyar tánchagyomány forgós-forgatós karakterü táncai is gyökereznek, hanem mint a korábbi hagyomány átértékelésének, átalakulásának a korszaka is. Az európai tánckultura történetének ebben a periódusában alakulhatott ki ugyanis számos olyan forma, melyben ötvöződnek a korábbi hagyományra utaló és az uj táncmód hatását is tükröző vonások. Az uj magatartásformával együtt pedig a táncélet és táncos szokásgyakorlat is módosulhatott.

Minderről természetesen csak közvetve tájékoztatnak a szükszavu források, de néhány adalék és utalás alapján megkisérelhetjük egyes, a mai tánchagyományban és táncéletben is kimutatható emlékek ilyen jellegü értelmezését.

E tánctörténeti problémák közül különösen jelentős számunkra az, hogy milyen átmeneti formák jöhettek létre abban a periódusban, amikor a táncéletben még jelentős helyet foglaltak el a kör- és füzértáncok, de már megjelent a forgós karakterü páros is. Néhány eddig vizsgált történeti forrás alapján arra következtethetünk, hogy az átalakulás ilyen jeleként kell értékelnünk azokat a formákat, melyekben a körtánc egyik mozzanataként jelent meg a páros forgás. A körtánccal ötvöződő páros változatos lehetőségeiről tudósit Arbeau munkája is a különböző Branle-k leirásában (Martin Gy. 1979). Ez valószinüvé teszi tehát, hogy az igy létrejött tánctipusok emlékét őrzi a magyar tánchagyomány is. Különösen gazdag változatait őrzik ennek az epizódként megjelenő páros táncnak az énekestáncos gyermekjátékok s a karikázók néhány változata. (20.) Ilyen jellegü történeti tradició továbbélésének a valószinüségét huzza alá az is, hogy a balkáni tánchagyományban ilyen módon ötvöződik a körtánc és páros. (21.)

A páros tánc fokozatos térhóditásának a jeleként kell értelmeznünk azt a formát is, amikor a körtánc és az ezt követő páros alkot egy táncpárt. Ilyen tradició továbbélése lehet a magyar táncrendben az, hogy egyes helyeken a karikázó egyuttal tánckezdő szerepet játszik, s ezt követi a páros (Martin Gy. 1970-72).

Ugyancsak a forgós párosba torkolló átalakulás egyik összetevőjeként utalhatunk arra az ötvöződésre, amikor a korai tánctörténetben jelentős vonuló páros egyik mozzanataként jelent meg a zárt összefogódzásu páros forgás. A már emlitett 15. századi táncábrázoláson is ennek az oldalt állásban járt, ünnepélyesebb vonuló táncnak az epizódjaként ismerkedhettünk meg a páros forgással, s ugyanilyen tanulsággal szolgál Hans Sebald Beham képén is az előtérben járt páros tánc.

E két összetevő, az oldalt állásban járt sétálós rész

- melynek hazai ábrázolását is ismerjük (22.) - és az ezt követő kötetlenebb fogós rész egyuttal olyan jelentős páros forma alapképlete, mely a középkor végi és reneszánsz tánckulturában a táncpár egyik jellemző tipusa lehet. Az elő- és utótánc ilyen tagozódását olvashatjuk ki abból, hogy a "Tánc ördöge" szerzője az utótánc rendezetlenségét és az ebben uralkodó, felszabadultabb táncmódot kárhoztatta. S e két részes páros táncnak ezt a kettős arculatát jellemzi életszerüen a tánchoz kapcsolódó egyéb kisérőjelenségekkel együtt Johann Münster 1594-es táncellenes munkája is. Leirja a felkérés szabályait, gáláns formáit, az elutasitást s a tánckezdő csókot, majd a két táncrészt jellemzi. Hangsulyozza az előtánc méltóságteljes voltát, s azt, hogy ebben nem történik annyi illetlenség, mint az utótáncban. A táncnak erre a nyugodtabb formájára utal az is, hogy több lehetőséget nyujt a beszélgetésre és társalgásra. Azt pedig, hogy valóban vonuló táncról van szó, jól érzékelteti az a megfigyelése, hogy a terem végén az egymást követő táncospárok megfordulnak. A két rész között rövid pihenő van, s ezután kerül sor a rendezetlen formában járt s illetlenségekkel füszerezett utótáncra. Ennek a felszabadultabb magatartásnak a jellemzője a siposra szórt káromkodás is, ha előbb hagyta abba a nótát vagy tul hosszan játszotta azt. (23.)

E páros tánc tipus kettős tagozódásával, a két rész eltérő karakterével az európai tánctörténet egyik jelentős és szivósan tovább élő hagyománya, amint ezt a társastáncok története és a táncfolklór is bizonyitja. Ezt a sémát, a szerelmi páros e kettősségében rejlő sajátos dramaturgiáját őrzik a német nyelvterületen is azok a régies párostáncok, melyekben a nyilt összefogódzásu előtáncot a forgós karakterü utótánc követi. (Goldschmidt, A. 1967) A Kárpát-medence páros táncai között is megtaláljuk ezt az archaikus tipust, elsősorban az erdélyi magyar és román tánchagyományban.

A páros táncok történetében oly jelentős fordulat, a zárt összefogódzásu páros forgás térhóditása egyuttal a táncillemben, a tánchoz kapcsolódi szokásokban is tükröződik.

Ilyennek tekinthetjük a tánckezdő csókot, melyről az európai és hazai források egyaránt megemlékeznek. (24.) S hogy a 18. század második felében is szerves része lehetett még ez a páros táncnak, arra Gvadányi egyik megjegyzése alapján következtethetünk, amikor a verbunkot követő forgós párosról szól:

Megkaptam derekát, jól által kótsoltam
De mivel otsmány volt, őt meg nem csókoltam.

Ugyancsak e felszabadultabb táncmódhoz kapcsolódva alakulhatott ki a tánc megköszönésének az a szokása, hogy befejezésként a legény magához szoritja a leányt, sőt egy kissé meg is emeli (Karsai Zs. 1958). S ugyanide sorolhatjuk a tánc szünetében is megengedett fesztelenebb magatartást, azaz hogy egymás ölébe ülnek a párok, (Faragó J. 1946) ahogy ezt már Johann Münster is felhánytorgatta idézett müvében.

Figyelemre méltó e páros tánchoz kapcsolódó felszabadultabb magatartás szempontjából az is, hogy a gyimesi csángóknál a lakodalmi marson kivül egyedül a kettős az a tánc, melyben megengedett a férfiak vaskos szövegü ujjogatása (Kallós Z. - Martin Gy. 1970). S talán ilyen jellegü hagyományra, a történeti forrásokból megismert szabadosságokkal analóg jelenségre utalnak dudanótáink nyomdafestéket nem türő szövegei is.

A táncos szokások közül még meg kell emlitenünk a történeti ábrázolásokon is szereplő táncba vonást, amint a férfi kézen fogva huzza párját (25.). Lőrincrévén a táncba vitel egyik módja, hogy a bejárat előtt álló lányokat a legények kézen fogva vezetik be a tánchelyre (Karsai Zs. 1958). Ezzel rokon az a Szeged környéki szokás is, hogy a kocsma előtt várakozó leányokat egy legény kendőnél fogva huzta be a tánchelyre s osztotta szét a páros tánchoz (Martin Gy. 1970-72). A tánckezdés egyik, ma már szórványosan élő formája (Rábaköz, Nyugat-Dunántul, Dél-Alföld, Erdély), hogy a férfi karja alatt megforgatja a nőt, valószinü a forgós-forgatós karakterü páros táncok egyik kisérőjelenségeként terjedt el, amint erre az osztrák párhuzamok is utalnak (Wolfram, R. 1951).

E táncformához kapcsolódó szokásként követhetjük nyomon a 18. századtól a pár átadásának azt a módját is, melyet Gvadányi idéz a friss párosról szóló leirásában:

Sok legény előttem a leányt forditotta
Szállok kendnek, hozzám e szókat szólotta
Átadom szivesen, mint mást mondotta,
Mint a hintókerék forog: kiáltotta.

Ugyanezt a formulát őrizte meg egy gyömörei (Győr m.) verekedés körülményeit vizsgáló jegyzőkönyv 1842-ből. A tanuvallomások szerint az egyik szolgalegény társaival átment az Öreg utcai legények kocsmájába, ahol éppen tánc volt. Az illendőség szerint néhány tánc után távozniuk kellett volna, erre a táncra viszont ugy került sor, mondja a vallomás, hogy "ott valaki egy leányt hozzám ugratván, ezzel táncolván..." jutott párhoz. Ez volt a kezdete a később elfajult látogatásnak. (Pesovár E. 1967).

A közelmultban pedig Tyukodon (Szabolcs-Szatmár m.) még igy élt a bálok rendjében ez a szokás: "Ha idegen legény ment a bálba nem mert táncost "felvenni", mert nem tudta, hogy ki a jó táncos. Ekkor a falubeli legények, elsősorban a bálgazdák, táncoltak egyet egy leánnyal az idegen legény előtt és odavezették, átadták a nézelődőnek." (Pesovár F. 1954).

A lakodalomban szokásos táncrendezés módja, a táncosokat párositó osztótánc is valószinü, hogy a forgós párostánchoz tartozó szokáskeret része. Az osztótáncra a lakodalom egyes szertartásos mozzanatai (menyasszonyfektetős gyertyástánc, menyasszonytánc) vagy az általános tánc előtt került sor még a közelmultban is Észak-kelet Magyarországon, a Bakonyban, illetva a Dél-Alföldön. A vőfély e táncot irányitó szerepében a táncvezetőnek azt a nyugat-európai gyakorlatát ismerhetjük fel, mely tánctörténeti forrásainkban a lengyel táncokhoz kapcsolódva jelent meg a 17-18.században (Pesovár E. 1965). Az idegen hatást tükrözik a felső-tiszavidéki osztótáncok nyugati eredetü dallami is (Martin Gy. 1970-72).

A forgós, forgatós karakterü páros tánc formai sajátos-

ságai és a szerelmi páros felszabadult magatartását jellemző történeti források s az ezt követő egyéb jelenségek alapján kirajzolódik tehát annak a táncáramlatnak kezdeti időszaka, mely a társastánc és néptánc további történetét meghatározta. E kezdeti periódusra tehető a kollektiv formákkal ötvöződő vagy ezekhez kapcsolódó forgós páros táncok kialakulása és az individuális forgós-forgatós karakterü páros táncok minden korábbi tradiciót háttérbe szoritó elterjedése.

A forgós-forgatós páros a tánchagyományban

A 16. századtól nyomon követhető táncáramlat jelentőségét a történeti forrásoknál hivebben tükrözi a tánchagyomány, a szinte egész Európában megtalálható forgós-forgatós páros táncok sora. Ez alapján méltán tekinthetjük ezt a tipusu szerelmi párost az ujkori európai tánckultura egyik legjellemzőbb vonásának.

A nyugat-európai, illetve nyugati tipusu tánckulturákban azonban ma már ezt a páros tánchagyományt is elsősorban az egyöntetüen járt, kollektiv formák őrzik. A korábbi individuális forgós-forgatós páros csak a peremterületnek tekinthető norvég és svéd táncfolklórban, szigetszerüen pedig a tiroli és svájci tánchagyományban élt tovább. (26.)

Az egykor elemi erővel megjelnő és rohamosan elterjedő individuális forgós-forgatós páros is asszimilálódott tehát a nyugat-európai tánckultura általánosabb érvényü tendenciájához, a kollektiv és szabályozott táncmódhoz. (27.)

Ezzel szemben a forgós-forgatós páros is megőrizte individuális karakterét a Kárpát-medencére általában jellemző improvizativ táncalkotás és táncmód keretében. (28.) Szinte egyértelmüen érvényes ez a magyar, szlovák, goral változatokra, s jellemzőnek mondhatjuk az erdélyi páros tánchagyományra is.

Ugyancsak számottevő az individuális páros szerepe a magyar és szlovák tánckulturával érintkező keleti morváknál, (29.) s bizonyos mértékig megőrizte ezt a hagyományt a hazai németség is. (30.)

A Kárpát-medencében és az ezzel érintkező területen található forgós-forgatós karakterü páros táncok egymásba fonódó és rokon változatai arra figyelmeztetnek, hogy viszonylag egységes páros tánchagyomány jegyeit őrzi a magyar, román, szlovák, goral és kelet-morva táncfolklór. Nyilvánvaló tehát, hogy csakis e nagyobb kulturális egység tanulságai alapján vállalkozhatunk a csárdást megelőző páros táncok bemutatására, a 16-18. századra tehető periódus körvonalazására.

Indokolttá teszi ezt a kitekintést e páros tánctipus vitalitása, a változó izlést hajlékonyan követő átalakulása is. A magyar nyelvterület nagy részén ugyanis uj táncstilustunk páros tánca, a csárdás, már szinte teljes egészében asszimilálta a korábbi hagyományt. (Pesovár E. 1980). Az erdélyi magyar és a szomszéd népek táncfolklórjában is egymásba mosódik a forgós-forgatós páros táncok különböző történeti rétege, de még egymás mellett él a régebbi tradició a már részben vagy egészen csárdásnak nevezhető formákkal. Igy a feltehető történeti folyamatra, s a forgós-forgatós párosnak a Kárpát-medence tánckulturájában betöltött korábbi szerepére a régebbi hagyományt még felismerhetőbben őrző erdélyi magyar és román, valamint a szolovák, gorál és morva változatok alapján következtethetünk.

A magyar és szomszéd népek tánchagyományában élő forgós-forgatós páros táncok legarchaikusabb rétegébe azokat a tipusokat sorolhatjuk, melyekben a páros táncok korai hagyományával ötvöződtek a felszabadult szerelmi páros jellemző formulái. Ilyennek tekinthetjük a gyimesi csángók jártatósból és sirülőből álló kettős-ét, mely lényegében a középkori hagyományt idéző lassu vonuló táncból és a forgós karakterü utótáncból áll.

A tánchoz játszott hangszeres jellegü ardeleana-kolomejka dallamokhoz a gardon szinkópás ritmusu / ♪♩♩ ♪ | ♩♩ / kisérete járul, s ezt a tánc is követi. A kettős menete a következő: "A mérsékelt tempóju jártatósban a párok egymás mögé oszlopban felsorakozva - ha sokan vannak, teljes kört

formálva - táncolnak. A férfi és nő egymás mellett áll fel, a legény jobb kézzel a leány balját, vagy kézben tartott zsebkendőjét fogja. A táncteremben lassan körbe haladnak az óramutató járásával ellentétes irányban. Előre nagyobb, hátra kisebb lépésekkel, a lépés irányba ide-oda fordulgatva, lassan halad előre a tánc, vissza-vissza lendülő ingamozgással. A férfiak a szinkópás dobogó épésükbe szinte bele görnyednek, míg a nők könnyed lendületes ingamozgással mintegy félkör ívben kerülgetik a férfiakat. A jártatós teljesen egyöntetü, csupán jelentéktelen egyéni lépésváltozatok szinezik.

A gyorsabb tempóju második részben, a sirülőben a szabályos oszlopos körforma felbomlik, a párok szabadon szétszóródnak a tánctéren, s a kézfogást zárt, csárdás szerü tartás váltja fel. A lépések most is követik a szinkópás alapritmust, de egyenként szabadon variálódnak a motivumok. A páros forgás és az előre-hátra mozgó motivumsorok váltakoznak, Mindig jobbra-balra-jobbra, egymásután összesen háromszor forognak. A forgásváltásoknál némelyek rövid időre egymást elereszt've ki is fordulnak. A forgást előre-hátra lépegetés követi, miközben a férfiak intenzivebben figuráznak." (31.)

A tánc kettős tagozódása, a szabályozott lassu és oldott gyors rész, egyértelmüen idézi tehát a nyugati tánckultura régies párostáncát, a Johann Münster által is jellemzett formát. S alátámasztja e páros történeti multjára következtető feltevésünket az is, hogy Erdély peremterületének egyik jellemző tánctipusa. A gyimesi csángókon kivül ugyanis még a Keleti- és Déli-Kárpátokban, valamint Moldva nyugati és a Havasalföld déli részén találunk rokon formákat de doi, hai de a doi, breaza, ungareasca, ardeleana, stb. néven. (Martin Gy. 1970-72., Kallós Z. - Martin Gy. 1970).

A kettőssel rokon konstrukciós elveket, s e régies táncrend egyes jegyeit idézi a gyimesi csángók lassu és sebes magyarosa is. (Kallós Z. - Martin Gy. 1970). A tánc körbehaladása, s az a gyakorlat, hogy a zenekar előtt történik a figurázás, miközben a párok egymás mögött sorakozva várakoznak, ugyancsak a párostáncok korai világát őrzi. (32.) S a tánc-

rendnek ez a formája rajzolódik elénk a mezőségi lassu- és sürü magyar régebbi gyakorlata alapján is.

"A mostani fiatalok össze-vissza járják a lassut. Régen összefogóztunk szépen kettesével, mint amikor a csárdást járják. Körbe álltunk s igy jártuk. A körön belül a lányok, s kivül a legények. Mikor a cigány elé értek, a leány a legény vállára tette egyik kezét, a másikat leeresztette maga mellé. A legény egyet figurázott a cigány előtt. Utána forogni kezdtek s aztán tovább mentek. Mindenki rendre ment a cigány eleibe, mint ahogy szokás most is a csárdásba."

A lassut követő sürüben pedig a következő volt a tánc rendje: "Ezt már nem körbeállva járták, hanem csak igy rendre mentek a cigány eleibe. Ez most is igy van. Több pár egyszerre is odamehet, ha akar. A lányok mind csak igy leeresztik az egyik kezüket. A legények füttyögetnek, verik a csizmaszáraikat. Ugy döngetik a földet, hogy szakad bé alattik. Ha többen vannak egyszerre csinálnak minden figurát. Miután kitáncolták magukat, forogni kezdenek s tovább mennek, helyet adva a többinek. A jó táncosok ki is eresztik egymást, s ugy járják szembe, hogy a lábik nem éri a földet. Ezt vaj egy-kettő ha tudja járni." (Kallós Z. 1964).

Az európai tánctörténet ugyancsak nagymultu hagyományával, a két nővel járt hármas formával, (33.) fonódik össze a forgós-forgatós páros két jellemző mozzanata, a nő ujj alatti forgatása, kiforditása és a zárt forgás a román táncfolklór vonuló táncában, a purtata-ban és a forgós karakterü dél-erdélyi învîrtita-ban. (34.)

Az egyöntetüen járt purtata-ban, az előre-hátra ringó ünnepélyes vonulás ismétlődő formulája a nő kiforgatása, az învîrtita dél-erdélyi változataiban pedig a pihentető, lépegető részhez kapcsolódik az irányt váltó párosforgások sorozata. S ugyanezek a formai sajátosságok jellemzik a purtata és forgós invirtita egy nővel járt változatait is.

A táncrendben egymást követő két tánctipus egyuttal ugyanazt a kettős szerkezetü, vonuló és forgós formát idézi, mint a gyimesi csángók jártatósa és sirülője.

Szervesen kapcsolódik még az eddig bemutatott erdélyi párostáncokhoz a mezőségi magyarok kihalóban levő, asszimetrikus zenére járt egész lassu párostánca. Erre a rokonságra utal az, hogy a lassu vagy cigánytánc (Martin Gy. 1970-72) néven ismert páros sántitó ritmusu sétáló lépésekből és forgásból áll. Kiegészíti a régies párosról és táncrendről alkotott képet azzal is, hogy néhol a zenekar előtti közös éneklésből, a karéjból bontakozik ki ez a páros forma.

A részben még kollektiv vonásokat őrző párostáncokkal szemben már egyértelmüen az individuális és csalogatós páros jegyeit ismerhetjük fel az erdélyi forgatósokban. (35.) Ezt a tipust képviseli a magyar tánchagyományban a Székelyföldön és a Mezőség keleti részén elterjedt marosszéki, korcsos vagy vetélős, mely a csárdás lassu és friss része közé ékelődve középgyors párosként foglalja el helyét a táncrendben. A kanásztánc lüktetésü hangszeres dallamokra járt, süritett szerkezetü, virtuoz páros főbb formulái: a nő átvetése, kiforgatása, az egymást kerülgető kiforduláson, s a nő forgatásával egyidőben a férfi villanásnyi külön figurázása.

Kisérő zenéje, formulái, szerkezeti sajátosságai alapján ugyanebbe a tipusba tartozik a közép-erdélyi románok invîrtita-ja is. (36.) Az Erdélyre jellemző forgós-forgatós táncok mellett a goral, szlovák és kelet-morva változatok is számos olyan régies vonását őrzik e páros táncoknak, melyek kapcsolódnak a már bemutatott tipusokhoz, vagy kiegészitik az ezek nyomán kialakult képet. (37.) A már megismert tipusok közül a kimondottan forgós karakterü párost és a két nővel járt hármas formát megtaláljuk ezen a területen is. Forgós párosként a gorál vidék középgyors párostáncára a rovný-ra hivatkozhatunk, mely egylépéses csárdás motivumból és sima forgásból áll. Ugyanilyen a mérsékelt tempóju šuhana is, mely lassu egylépésből és irányt váltó forgásból tevődik össze.

A gyetve vidék páros táncai közül a vel'any-t sorolhatjuk ebbe a kategóriába. Ez lépő forgásból áll, miközben a táncosok derékból jobbra-balra hajladoznak.

A forgós-figurázó tipust, melyben a figurázó rész alatt

is megmarad a tánc zártsága, a liptói gyors tempóju do vyskoku képviseli a szlovák tánchagyományban.

A forgós karakterü, két nővel járt hármas változatként a felső liptói do krutura hivatkozhatunk, mely ringó egylépésből és ugrós forgásból áll, s két nővel járt formája is van a goralsky-nak, valamint a Felső-Garam mentén divatos do hora nevü párostáncnak. Ez utóbbiak azonban már nem kimondottan forgós karakterü párost, hanem a férfi és nő külön figurázásával is átszőtt párelengedős tipust képviselik.

Ebbe a párelengedős kategóriába tartozik a goralsky és a do hora mellett a Gyetva vidék lassu tempóju tánca, a šuchom, és a valamivel gyorsabb hore és drgom. S ugyanilyen tipusu páros Liptóban az o sebe, a zempléni do krutu vagy čardaš, továbbá a sárosi do šaflika és krucena. A három utóbbi eltérő karakterét a párelengedős figurázásban megjelenő csapásolás jelzi.

A kelet-morva párostáncok közül a forgós karakterü sedlacka (38.) gyarapitja további tipussal e felsorolást. A nő átvetése, kiforgatás és vezetése, valamint a villanásnyi külön figurázás jellemzi e páros egyes változatait.

Az erdélyi magyar és román, valamint a szlovák, goral és morva tánchagyományban élő forgós-forgatós párostáncok alapján kirajzolódnak tehát a csárdást megelőző történeti periódus legjellemzőbb tipusai, melyek a páros forma lényegét meghatározó konstrukciós elvek alapján a következők:

1/ A kimondottan forgós karakterü páros. Ebben a tánc legjellemzőbb összetevője a zárt összefogódzásu párosforgás, s csupán bevezető vagy pihentető része a lépő.

A forgós karakterü párosok közé sorolható a dél-erdélyi învîtita, a Keleti- és Déli-Kárpátok, valamint az érintkező területek román párostáncai. A szlovák tánchagyományban pedig a rovný, a šuhana és a vaľaný képviseli ezt a tipust.

2/ A forgós-figurázó páros. Jellemzője, hogy a zárt összefogódzásu párosforgás mellett már jelentős szerepe van a férfi figurázásának, de eközben nem távolodik el a nőtől. Ilyen konstrukciós elv érvényes a gyimesi csángók táncaira,

bizonyos mértékig átüt a mezőségi magyar és román párostáncokon, s rokon karakterü a szlovák do výskoku.

3/ A forgatós karakterü páros. Változatai megtartják a viszonylagos zártságot, hiszen az átvetés, kiforgatás, a nő körülvezetése nem jelent számottevő eltávolodást, és a külön táncolás is csak villanásnyi időre jelenik meg a sürün szerkesztett folyamatban. Ide sorolhatjuk a dél-erdélyi román hategena-t, mely e tánctipus legegyszerübb formája, a középerdélyi román învîrtita-t, a székelyek és kelet-mezőségi magyarok forgatósát, a morva sedlacka-t.

4/ A párelengedéssel, külön figurázással kiegészült forgós páros. Változatait a goral és szlovák táncfolklór alapján ismerhettük meg. Ilyenek a felsorolt táncok közül a goralsky, a do hore, a hore, drgom és o sebe, továbbá a do krutu, a do šaflika és a krucena.

E négy tipus közül a forgós és forgós-figurázó páros elterjedése már önmagában is arra utal, hogy a vizsgált táncáramlat, a zárt összefogódzásu páros, egyik korai hullámaként ez a forma jelenhetett meg a Kárpát-medencében. Erre következtethetünk az alapján, hogy Erdélyben és Szlovákiában is elsősorban az archaikus hagyományokat őrző peremterületek jellemző tánca.

Egybevág feltételezésünkkel az előző fejezetben idézett történeti források tanulsága is. Elsőként ugyanis a zárt formáról adnak hirt, amikor a táncdivat megjelenéséről tájékoztatnak.

Alátámasztja ezt az elképzelésünket, hogy éppen ez a két tipus az, mely a korábbi hagyományt képviselő vonulós és hármas formával ötvöződött. S ezt a tánctörténtei feltevést igazolja a küzdő karakterü páros néhány olyan változata, mely a forgós páros e korai formájával egészült ki. Az eszközzel járt változatot ismét a goral vidékről ismerjük, s a magyar pásztorok csárdás karakterü páros botolójára is rokon tradició emlékeként hivatkozhatunk. Az eszköz nélküli küzdő karakterü és forgós páros jegyeit egyesitő tipust pedig a goralsky -nak azok a változatai képviselik, melyekben az egymást üző

csalogatáshoz kapcsolódik a gyors párosforgás.

A 3. tipus, a viszonylag zárt forgatós előzményeit is felismerhetjük a 16-17. századi tánctörténeti emlékekben, s egyik legjelentősebb korai dokumentuma Theodor de Bry (1526-1598) ábrázolása. A zárt forgás és a nő magasba emelése mellett jól szemlélteti e képsor a forgatósra oly jellemző, egymást kerülgető csalogatás mozzanatait. Ilyen jellegü páros egykori szerepét és jelentőségét támasztják alá a dél-német és osztrák tánchagyományban is meglévő rokon formulák, valamint az ugyancsak forgatós karakterü norvég páros táncok.

Ugyancsak régies vonása a forgatós párosnak a tánc karakterét meghatározó oldaltállás. Ez a páros táncok korai történetének arra az alapképletére utal, mely az erdélyi és nyugat-európai vonulós táncoknak jellemző vonása, s megőrizték ezt az erdélyi forgós-figurázó páros változatai is.

A forgatós páros főbb formulái is felismerhetők tehát a 16-17. századi forrásokban, de e formulák koncentrált megjelenése, a virtuóz technika és az ezzel összhangban álló, kimüvelt szerkesztési elvek már a Kárpát-medence régi stilusának érett periódusáról tanuskodnak.

A forgós-forgatós páros e három tipusa alapján egyuttal kirajzolódik egy olyan fejlődési sor, mely a kimondottan forgós karakterü párostól a forgós-figurázó különböző fokozatain át a legfejlettebb formát képviselő forgatósba torkolli.

Ezt a Kárpát-medence egész területén kimutatható fejlődést, a forgós-forgatós páros e zártabb formában variálódó láncolatát ma is szerves egységként és uralkodó tendenciaként ismerhetjük meg az erdélyi tánchagyományban. A zártabb karakterü forgós-forgatós párosnak ez az organikus fejlődése érvényesült Erdélyben az ujstilusu páros kialakulásában is.

Emellett egy másik fejlődési vonalat is feltételezhetünk a negyedik tipus, az intenziv külön figurázással átszőtt csalogatós forgós páros gorál és szlovák változatai alapján.

Ezek közül a legarchaikusabb a két nővel járt, párt váltogató forma (a goralsky változatai, o sebe), melyben a csalogatós páros egyik előképének tekinthető hármas tánc él tovább.

A következő tipus az a külön figurázással járt csalogatós páros, melyben csak a tánc befejezéseként kerül sor a párosforgásra (ugyancsak a goralsky és o sebe egyes változatai).

S zárja a sort a csalogatós párosnak az a tipusa, melyben a külön figurázást rondószerü visszatéréssel váltja a párosforgás. (Ilyen a szlovák párostáncok jelentős része). Ezt a tipust örökitették meg a 18. század második feléből származó történeti forrásaink is, melyekre azonban már mint a csárdás közvetlen előzményeire hivatkozunk.

Az erdélyi magyar és román, valamint a gorál, szlovák és morva táncfolklórban megragadható közös jegyek alapján kirajzolódnak tehát az egész Kárpát-medencét meghóditó forgós-forgatós páros táncok alaptipusai, és a 16. századtól nyomon követhető táncáramlat főbb konturjai.

Ezen belül a zártabb egységet és tradicionálisabb strukturát őrző erdélyi tánckultura nemcsak a korábbi hagyományra utaló jegyeket (vonuló páros, a forgós-figurázó és forgatósra is jellemző oldalt állás) őrizte meg, hanem a táncélet zártabb rendjét, a szvitszerü táncciklust is. Ez utóbbinak jelentős szerepe lehetett abban az organikus fejlődésben, melyről az itt élő páros táncok egymásba fonódása tanuskodik. Gondolunk itt a szvitszerü komponálás elvére, mely ugy valósul meg, hogy a bevezető férfitánc után a páros táncok mint egymás variált és tovább fejlesztett változatai jelennek meg a táncciklusban. (39.)

A goral és szlovák táncfolklórban uralkodó csalogatós-forgós tipusról is elmondhatjuk, hogy a korábbi hagyományban gyökerezik, hiszen stilusjegyei, valamint udvarló-szerelmi formulái egyaránt a küzdő-karakterü és ugrós páros alapján körvonalazott történeti réteg továbbélésére is utalnak. Ugyancsak a korábbi szokásgyakorlat, illetve táncrend emlékeként tarthatjuk számon a tánckezdő előéneklést. (40.) A nagyivü táncciklussal szemben azonban már az oldottabb táncrend a jellemző, melyben az előéneklés és az azt követő táncolás, illetve a lassu és gyors táncpár alkot kisebb organikus egy-

séget. Egyes esetekben ez az előéneklés és a tánc lassu, lépegető része egybeesik máskor az előéneklést követi a közepes vagy gyors tempóju páros. A legteljesebb formában pedig az előéneklés és a férfi figurázása vezeti be a páros táncot (Zálesák, C. 1964).

Ugy tünik tehát, hogy a páros táncok egyes tipusainak uralkodó szerepét meghatározza a táncélet és táncrend zártabb vagy oldottabb formája. Ez az összefüggés is jelezheti tehát a történeti fejlődés egyes fázisait, illetve utalhat a mai struktura alapját képező történeti periódusra.

Ebben az esetben az erdélyi tánckultura szvitszerü táncrendje és a táncrendben szereplő táncok is igazolják azt a feltevésünket, hogy a forgós-forgatós páros történetének korai periódusára ez alapján következtethetünk. Igy a középkori hagyománnyal ötvöződött formákon kivül emellett szól a tánc-ciklus gyakorlata is, hiszen a középkorban még csirájában meglévő proporciós táncpárból a reneszánsz, majd a barokk idején alakult ki a több tételes táncszvit. (41.)

A napjainkig érvényben lévő ciklikus szerkesztés egyuttal megmagyarázza a táncrendnek és a táncformáknak azt az organikus fejlődését, mely az ujabb és ujabb hatásokat is e szerkesztési és komponálási elvek szellemében asszimilálta.

Ezzel szemben - amennyire a kutatás mai állapotában ez megitélhető - a redukáltabb és lazább szerkezetü táncrend jellemző a Kárpát-medence többi részére. A táncélet e strukturája alapján is arra következtethetünk tehát, hogy az ebben uralkodó szerepet játszó, oldottabb karakterü csalogató-forgós páros már az uj stilust megelőző történeti periódus egyes jegyeit őrzi, az uj stilusba hajló történeti folyamatot dokumentálja. (42.)

Jegyzetek

1/ A tánctörténet tanusága szerint III. Henrik és Medici Katalin teszi szalonképessé a francia udvarban a voltát, ezt a gaillarde-nál vadabb és erotikusabb táncot, melynek élete a 17. század közepéig követhető nyomon. Sachs, C. 1933. 252. a volta összefogódzási módját és a nő emelését ábrázoló mozzanatként hivatkozik Theodor de Bry általunk is idézett képére. A volta történetére további adalékok még Böhme, F.M. 1866. 140-141.
Bie, O. 1906. 149., Louis, M. 1963. 312.

2/ A Dürer előtti kor jelentős művészete a Házikönyv mestere, akinek tollrajzai átfogó képet adnak a késő középkorról l. Bossert, A. - Storch, W. 1912.
A tanulmányunkban idézett történeti ábrázolások zöme szerepel az oktatási célokra készült Tánctörténet képekben - Magyar tánchagyomány, európai tánckultura című diasorozatban (összeállította Pesovár E.), melyre a továbbiakban is utalunk. A Vénusz gyermekei c. kép: Diasorozat: 46.sz.

3/ Már Arbeau ugy nyilatkozik, hogy a volta a provence-i módja a gaillarde-nak (Czerwinski 1878. 75.), s a tánctörténet egyértelmü állásfoglalása, hogy a voltával a néptánc felszabadult formája kapott helyet az udvari tánckulturában.

4/ Az Erlangeni Egyetemen őrzött rajzot közli Louis,M.A.L. 1963. Diasorozat: 53.sz.

5/ Hans Sebald Beham (1500-1550 népünnepélyt ábrázoló rajzát közli Louis, M.A.L. 1963. Diasorozat: 31.sz.

6/ Wolfram, R. 1962. 52-56.

7/ Böhme, F.M. 1886. 83., s mint a forgós páros térhóditásának korai emlékét értékeli a forrást Goldschmidt, W. 1967. 182.
Boehn, M. 1925. 82. és Oriende adalékát Kaposi E. - Pethes I. 1959. 55. is.

8/ Böhme, F.M. 1886. 85. Az 1777-es német fordítás táncra vonatkozó részlete a következő:
"Vir gingen auch in das Fuggersche Haus... Wir sahen auch tanzen, es waren lauter Deutsche. Sie hören alle Augenblicke wieder auf, führen die Damen auf ihre Sitze zurück, die sie auf einer Seite des Saales abgesondert haben und die mit rothem Tuche beschlagen sind, und nehmen die Tänzer sich dann eine andere. Die Mannspersonen haben ihre eigenen Sitze, die von denen der Damen ganz abgesondert sind, denn es scheint, als hatten sie nicht gern viel mit ihnen zu thun. Ihr Tanz war dieser: Sie nahmen das Frauenzimmer bei der Hand, die sie ihr auch zugleich küssten, legten sodann ihr Hand auf die Schulter der Dame, umfassten sie und drückten sie dermassen an sich, dass die Wangen zusammenkamen. Das Frauenzimmer legte unterdessen ihre Hand auf seine Schulter und in dieser Stellung gingen sie herum. Sie tanzten und unterhielten sich ganz öffentlich."

9/ A Neocorusnak nevezett Köster, J.A. a Chronik des Landes Ditmarschen-ben az észak-német tartományban megjelenő és délről jövő párostán-divatról számol be. A tudósitás páros táncra vonatkozó platdeutsch szövege igy hangzik: Erstlich darna twe unde twe danzen, welches se einen B i p a r e n d a n t z heten, den se erstliken kort vor der jungesten Veyde Ao. 1559 angevangen tho dantzen, und vormalss ganz unbewust gewesen, alss van frembden Orden ingeführet. Wowol itt doch eine sonderlike Manere iss und se ock sonderlike Lede dartho gebruken.
Idézi Böhme 1886. 49. A forrsát a párostánc elterjedéséről szóló hiradásként értékelik a tánctörténeti munkák (Sachs, C. 1932. 258., Wolfram, R. 1951. 145. Goldschmidt, W. 1967. 95.). Joggal jegyzi meg Goldschmidt, hogy a páros formájáról, azaz, hogy nyilt vagy zárt és forgós párosról van-e szó, nem tájékoztat a leirás.

10/ Az ilyen jellegü források legteljesebb közlése Böhme, F. M. 1886. 48-120.

11/ Cyriakus Spangenberg (1528-1604) evangélikus prédikátor 1570-ben megjelent Ehespiegel c. prédikációs kötetében irja: "Gott kann wohl leyden, dass alle junge Leut tantzen, springen und fröhlich sind; aber das wüste umlaufen, unzüchtige drehen, greiffen und maullecken gefallt ihm gar nicht, ist Sünde, ist Unrecht."
Böhme, F.M. 1886. 105.

12/ Az 1567-ben megjelent munka a Nachtanzot igy jellemzi: dabei "offt durcheinander unordentlich gehen und lauffen wie die bisenden Küh sich werffen und verdrehen, welches man jetzt verködern heisst. So geschiehet nun solch schendlich, unverschämt schwingen, werfen, verdrehen und verködern, von den Tantzteuffeln, so geschwinde, auch in aller Höhe, wie der bauer den flegel schwinget, dassbi weilen den Jungfrauen, Dirnen und Mägden die Kleiber biss über den Kopf fliegen... Welche Jungfraw, Magd und Dirne am meisten am Tanze herum gefüret, geschwungen, gedrehet und beschawet wird, die ist die fürnembste und beste und rühmen und sagen die Mütterlein selber: Es ist ein bedrang vmb meine Tochter am Tantze, jedermann will mit jr tantzen, sie hat heut am Tantz guten Markt gehabt. Auch sticht der Narr unsere jungen und alten Wittwen, die treibens ja so körbisch, wilde und unfletig, als die jungen Mägdlein, seind bey den Nachttenzen sowol die ersten als die letzten."
Böhme, F.M. 1886. 109.

13/ Bornemissza P. 1955. 210.
Bornemissza is együtt emliti tehát az uj táncmódot a korábbi, s a középkori Európában általános körtánccal. E körtánc egyik tipusa ugyanis az idézett Sövénytánc.

14/ A magyar történeti források összegyüjtve Pesovár E. 1972. 40-48. old., értékelésük pedig Pesovár E. 1967. és 1969-ben.

15/ Közli Wolfram, R. 1951. Diasorozat: 58.sz.

16/ Közli Pesovár E. 1967.

17/ Bruegel táncábrázolásairól is áttekintést ad Arpino, G.-Bianconi, P. 1967. Diasorozat: 61-62.sz.

18/ Théodor de Bry (1525-1598) udvari és paraszttáncot ábrázoló sorozatát közli Sachs, C. 1933 és a paraszttánc részt Pesovár E. 1967. Diasorozat: 60.sz.

19/ Páros tánc Eleskő vár előterében Birckenstein 1686-ban megjelent munkájából. Közli Pesovár E. 1967. Diasorozat: 59.sz.

20/ Gondolunk elsősorban a párválasztés játékokra, melyekben a körben forgó pár őrzi a tiltó rendelkezések tükrében nyomon követhető történeti fejlődést. Az ilyen párválasztó, párcserélő játékok bő tárháza a MNT I., mely csoportosításában II-vel jelöli a különböző típusokat. A karikázók közül pedig ilyenek pl. a mátyusföldi szinalázás (Martin Gy. 1970-72. 11. old.), a somogyi hajrózsázás (Morvai P. - Pesovár E. 1954. 190. térképmelléklete), az alapi körtánc (Pesovár F. 1960. 111. és 139-140. old.), stb. Ehhez még Martin Gy. 1979.

21/ A középen táncoló pár pantomimikus formulái (Wolfram, R. 1962. 82.) ismét az Arbeau által leirt branle-kat idézik, ahogy a gyermekjátékok hasonló változatai is.

22/ 15. századi falfestmény a budai várból. Közli Keresztury D. - Vécsey J. - Falvay Z. 1960. Diasorozat: 43.sz.

23/ Az 1554-ben megjelent irásból Böhme 1886. 83-85. old. közöl részleteket. A számunkra tanulságos rész a következő: "Wenn aber die Person bewilligt hat, den Tanz mit dem Tänzer zu halten, treten sie beide herfür, geben einander dir Hande und umfangen und küssen sich, nach Gelegenheit des Landes, auch wohl recht auf den Mund, und erzeigen sich sonst mit Worten und Gebärden Freundschaft, die sie vor langer oder kurzer Zeit gewünscht haben einander zu erzeigen. Darnach wenn es zum Tanz selbst gekommen ist, halten sie erstlich den Vortanz, derselbe gehet mit ziemlicher Gravitat ab. Denn in diesem nicht soviel ungebührlichen Tummelns geschicht, wie in dem Nachtanz zu widerfahren pflegt. Es kann aber in dissem Vortanz das Gespräch und die Unterredung, derer die sich lieb haben, besser gebrauchet werden, als in dem Nachtanz. Dies aber haben sie gemein, dass die Tänzer, wenn sie zum End des Gemaches, in welchem sie tanzen, gekommen sind, wieder umkehren, und sich zu beiden Seiten, zur rechten und zur linken, so lang wenden und treiben, vorgehen und treiben, vorgehen und folgen müssen, bis der Pfeiffer aufhört zu spielen, und ihn gelüstet, ein Zeichen zu geben, dass der Vortanz ausgetanzet sei. Darnach ruhen sie ein wenig, stehen aber nicht lange still. Sind es gute Freunde, so renden sie miteinander von den Dingen, die sie gern hören. Ist aber die Freundschaft nicht so gross, so schweigen sie still und warten bis der Pfeiffer wiederum aufblaset zum Nachtanz.

In Diesem gehet es was unordentlicher zu, als in dem vorigen. Denn allhier des Lauffens, Tummelns, Handdrückens heimlichen Anstossens, Springens und bäurischen Rufens und anderer ungebührlicher Dinge, die ich Ehren halber

verschweige, nicht verschonet wird, bis dass der Preiffer die Leute, die wohl gern, wenn sie könnten, einen ganzen Tag also tollerweise zusammen liefen, durch sein Stillschweigen geschieden hat. Da hört man dann oft einen schrecklichen Fluch über den Pfeiffer, dass er viel zu bald den Tanz ausgespielet oder auch manchmal den Tanz zu lang gemacht hat. Denn sie schämen sich aufhören zu tanzen, ehe und bevor der Spieler aufgehört hat zu pfeiffen. Die Strafe wird ihm bisweilen auch zugelegt, dass er noch einmal um dasselbe Geld (wie sie reden) aufblasen muss.Da gilt es dann mit Tanzen auf's neu. Wenn aber der Tanz zu Ende gelaufen ist, bringt der Tänzer die Tänzerin wiederum an ihren Ort, da er sie hergenommen hat, mit voriger Reverentz, nimmt Urlaub (Abschied) oder bleibet auch wohl auf ihrem Schoss sitzen und redet mit ihr, darzu er durch den Tanz sehr gute und keine bessere Gelegenheit hat finden mögen."

24/ Az általunk is idézett források csókra utaló adalékain tul még továbbiak Böhme, F.M. 1886. passim. A szakirodalomban közismert irodalmi emlék a tánchoz kapcsolódó csókra Shakespeare: VIII. Henrik I. felvonás 4. szinében:

Goromba volnék, hogyha tánc után
Nem csókolnálak meg.

(Weöres Sándor forditása)

25/ Ilyen ábrázolást közöl Commenda, H. 1936. Ezt tárgyalja az általunk is közölt kép alapján Wolfram, R. 1962. 53. és ezt a táncbavonást örökitették meg Bruegel képei is.

26/ A norvég springar udvarló-csalogatós karakteréről Wolfram, R. 1951. 177-178. E tánctipus egyik sätesdali változatának forgatós formáját pedig az ITI tamperei kongresszusán bemutatott filmen láthattam. A svéd polska jegyeiről Wolfram, R. 1966. 138., s a svéd tánchagyományban élő gazdag változatairól részben Sjöberg,Henry szives tájékoztatására, valamint Boberg, J. 1980. alapján szerezhettem benyomást. A tiroli páros táncokról Horak,K. 1961 és 1974., az ezekre jellemző improvizációról pedig u.ő. az Arbeitskreis für Tanz im Bundesgebiet königsteini konferenciáján (1965) elhangzott előadásában.
A svájci gäuerlen csalogatós formájára ugyancsak Wolfram utal fent idézett müveiben.

27/ Az osztrák, dél-német, holland, flamand párostáncok mai, elsősorban kollektiv, illetve kötött formáiról adnak képet a gyüjtemények, igy az egész német nyelvterületet felölelő Goldschmidt, A. 1967., a tiroli táncokat bemutató Horak, K. 1974., az osztrák táncok alaptipusait tartalmazó Lager, H-Derschmidt, H. 1959., Sanson-Catz, A.-De Koe, A. holland gyüjteménye és a flamand táncokat közlő sorozat (Dansen uit de Vlaamse gewesten), stb.
Az egykori individuális táncok megmerevedésében jelentős szerepe lehetett a 17. századtól tért hóditó kontra-táncoknak, valamint a 19. századi polgári társastáncoknak. Végérvényesen megpecsételte az improvizativ, individuális páros táncok sorsát, - amint ezt az osztrák tánckutatók is vallják - a jószándéku, de uniformizáló hagyományápo-

lás, az 1873 óta működő Trachtenverein-ek tevékenysége. Így ma már csak megkopott és töredékes változatokban ragadhatók meg az olyan páros táncok, amilyen a landlerisch steierisch és schuhplattler lehetett, s amint erről a történeti leírások szólnak. A steierischről például így Vissa von Sabassi 1812-ben:

"Der tanzende bube tanzt wahrlich mit Leib und Seele, kein Glied bleibt dabey verschont; er tritt hin zur Musick, gurgelt derselben ein obersteurisches Lied vor, welches dieselbe nachspielen muss, springt dann im Kreiss unter verschiedenen Wendungen und Krümmungen herum, und alles schlagt dabey in die Hände, auf die Schenkel, und sogar auf die Waden, tritt mit den Füssen, pfeift und larmt nach dem Tackte, dass einem mit der Sache unbekannten entfernten Zuhörer der Gedanke kommen müsste, die Feinde stürmen in diesem Hausse, und alles befinde sich in der schrecklischsten Todes Gefahr. Das Obersteurische Mädchen dagegen betragt sich besonders beym Tanz sehr still... nur bey vorkommenden Drehungen zeigt sie ihre Flüchtigkeit."
(Idézi Wolfram, R. 1974. 34.)

Czervinski pedig a szerelmi páros csalogatós formuláit is felidézte ländler jellemzésében:

"... ein Ländler für ein Paar, wobei das Mädchen mit sittig gesenkten Augen still fortdrecht, indess ihr Bursch sie umkreisend auf alle Weise seine Freude und Liebe pantomimisch ausdrückt. Dabei stampft er mit den Füssen, klopft mit den Händen im Takt auf Schenkel, Knie und Fussabsätze, macht auch wohl einen Purzelbaum oder schlagt Räder, springt über das Mädchen hinüher, lasst sie unter seinem Arme sich durch drehen, dreht sich unter dem ihrigen durch, nimmt sie aber nur selten, wenn auch feurig in die Arme und zuletzt, wenn er einer ist der alte Traditionen ehrt, und die Kraft dazu hat, schwing er sie in die Höhe, hoch über sein Haupt und lasst sie wieder zierlich herunterflattern."
(Czerwinski, A. 1862. 203.)

28/ Az improvizativ táncmód történeti szerepét, alkotói elveit tárgyalja Martin Gy. 1967, 1969, 1977. és Pesovár E. 1980.

29/ A keleti-morváknál a nyugati tipusu kollektiv formák mellett a sedlacka különböző változatai és a csárdás képviselik az individuális párost. A sedlackáról áttekintő képet ad Jelinkova, Z. 1960. és 1966. 431-437.

30/ A hazai németség körében végzett korábbi és ujabb kutatásról tájékoztat Keszler M. 1967. és 1973., Kiss G.-né 1971. és Martin Gy. 1976.
A zömmel kötött, kollektiv táncok mellett szórványosabb az individuális, csalogatós forma, s mivel stilusjegyei is elütnek a Kárpát-medence párostánc-hagyományától, részletesebben nem viszgáljuk.

31/ Kallós Z. - Martin Gy. 1970. 217-218. A sirülősben következetesen érvényesülő háromszori forgással kapcsolatban megjegyezzük, hogy Apor Péter a lengyel változó leirásánál a "hármat fordulván egymással" kitétellel utal erre a formulára. Apor P. (1972). 20.

Ernő Pesovár

THE SPINNING-TWISTING COUPLE DANCE IN HISTORICAL SOURCES AND IN TRADITIONS

Summary

The author tries to find answers to the historical appearance of the spinning-twisting couple dance definitely determining the dance scene of modern Europe by analysing historical texts and illustrations from the 15th and 16th centuries and tracing its diffusion in Hungary in the 16th and 17th centuries. He analyses the most characteristic features of this mode of dancing, its forms that had amalgamated with earlier traditions, the impacts of this dance trend upon dance etiquette and customs.

On the basis of the variants of the spinning-twisting couple dance still extant in the dance tradition of the Carpathian Basin, in Hungarian, Roumanian, Goral, Slovak areas and adjacent regions of East Moravia the author determines the main types, the principles underlying their construction, outlining the historical process leading up to the czardash.

A DALLAM- ÉS TÁNCTIPUSOK ÖSSZEFÜGGÉSE A MAGYAR NÉPZENE TÁRA VI. KÖTETÉBEN[x]

Martin György

A MNT VI. kötetének dallamtipusai nagyrészt táncdallamok. A táncokkal való kapcsolat ismertetése bepillantást nyujt népzenénk egy rokon dallamokat felölelő, fontos dallamcsaládjának életébe. E kötet dallamainak központi helyzete népzenénkben abból a tényből is kiderül, hogy szinte minden fontos magyar tánctipus kisérő dallamaként előfordulnak.

A magyar dallamtipusok és táncfajták összefüggéseinek megállapitása, vagyis a népzene- és tánckutatás eredményeinek összehangolása nem egyszerü feladat. A két szervesen összefüggő, egymást kiegészitő anyag gyüjtését lényegében évtizedek választják el egymástól. A nagy időbeli különbség és az együttes gyüjtés korábbi hiánya miatt bizonyos összefüggésekre már csak bizonytalanul utalhatunk. Az időbeli késés miatt a táncokból már kevesebbet és töredékesebben lehetett megragadni, mint a még idejében gyüjtött népzenéből. A néptáncra mindig érzékenyen figyelő Bartók már többizben sajnálkozik a régi táncdalokhoz füződő táncok kipusztulásán. De még igy is sikerült a tánckutatás ujabb eredményeivel tisztázni régi dallamaink javarészének kapcsolatát a tánccal, s ezáltal sok sajátosságukat uj oldalról megközeliteni.

A tánckutatás folyamán többször kiderült ugyanis, hogy egy-egy dallam milyen ténchoz tartozik. Erre nézve csak véletlenszerü adataink voltak a korábbi gyüjtésekből. Az uj gyüjtés már alkalmazásában, tánc közben is rögzitette a dallamot, s ez a régebbi följegyzéseket gyakran értelmezhetővé teheti. Ezen tul azonban a dallam tempójára és ritmusára nézve is megbizhatóbb felvilágositást kapunk a tánc közben tör-

---

[x] A tanulmány bővebb, táncpéldákkal illusztrált formáját lásd: Martin György: The Relationship between melodies and dance types in the Volume VI of Corpus Musicae Popularis Hungaricae. Studia Musicologica XIV. 93-145. Bp. 1972.

ténő hangfelvétellel. Igy derült fény több olyan törvényszerüségre, amely a csak zenei szempontu gyüjtés során homályban maradt.

A tánczenei alkalmazás azonban nemcsak hozzáad valamit a dallam értelmezéséhez, hanem bizonyos esetben el is vehet belőle. Kodály utalt arra, hogy az énekhagyomány a dallamnak rendszerint régibb formáját őrzi, mint a hangszeres előadás. Az öregektől gyüjtött táncdallamok segitségével olyan arhaizmusokra, történeti folyamatokra is fény derülhet, amire a csak tánccal gyüjtött dallamok nem mutatnak rá. Ez abból adódik, hogy az énekelt változatok nem mindig estek át azokon a változásokon, amelyeket századunk gyorsan változó táncdivata kényszeritett rá a dallamokra: az egyre gyorsuló tempót és az ennek következtében beálló ritmikai változásokat. A zenészcigány rendszerint a legujabb divathoz igazodik, az énekes előadás viszont sok esetben egy korábbi tánczenei állapot hordozója lehet, s esetleg a zenei hagyomány fejlődésének olyan fokozatát mentette meg, ami a gyüjtés idejére a tánczenei gyakorlatból már kivesztett.

Az egyes táncfajták és dallamtipusok következetes összefüggése, állandó kapcsolódása a magyar tánc- és zenei folklórban egyáltalán nem magától értetődő, mechanikus viszony. Tánckincsünk törzsanyagát jelentő általános, közhasználatu improvizativ táncfajták mindig több különböző dallammal kapcsolódnak, s egyazon dallam viszont többféle tánchoz is járulhat.

E látszólagos következetlenség magyarázata elsősorban az, hogy a táncnak a zenével szemben elsősorban s szinte kizárólag metrikai-ritmikai igénye van. Az egyes táncfajták meghatározott tempóju, metrumu és ritmusu dallamokat vonzanak, amelyek szervesen illeszkednek a tánc ritmuskiséretéhez, az un. kontraritmusához. A nem megfelelő, más ritmikai karakterü dallamok pedig átalakulásra kényszerülnek. Egy-egy tánctipus dallamanyaga igy csak metrikai-ritmikai szempontból egynemü, s a közös nevező egyáltalán nem a dallamok hasonló melodikai felépitése vagy stilusa. Ilymódon tehát egy-egy táncfajta zenekisérete rendszerint különböző dallamok, dallamtipusok, sőt

néha stilusok gyüjtőmedencéje.

Egy dallam viszont olykor többféle tánctipushoz is kapcsolódva, metrikailag-ritmikailag szükségszerüen átalakul. Ezáltal a dallamtipus többalakuságának, variálódásának egyik legfőbb okozója éppen a különböző táncfajtákhoz való illeszkedés.

Dallam és tánc kapcsolatának vizsgálatában két egymást szervesen kiegészitő mód lehetséges: 1./ A táncfajta felől közeledni a tánczenéhez, vagy 2./ az egyes dallamtipusok felől közeledni a táncfajtákhoz. A magyar népzene strófikus dallamainak kiadási elve a dallami összefüggés és a dallamszerkezet szerint veszi számba a dallamcsaládokat. Ez a tánczene második vizsgálati módját teszi lehetővé számunkra: hogy a dallamfajták felől közeledjünk a tánctipusok felé. A másmás ritmus-ruhát viselő dallamváltozatok különböző táncfajták metrikai-ritmikai karakteréhez alkalmazkodnak, s e kapcsolat elemzése a dallamcsalád fejlődéstörténetéhez adhat fontos támpontokat.

Egy-egy dallam sokféle ritmikai variánsa arról tanuskodik, hogy népzenénk fontos, hosszu ideig népszerü, régi dallamtipusai a történeti fejlődés folyamán mindig hozzá simultak az ujabb táncfajtákhoz. A többalaku, illeszkedő dallamok a divatváltozások közepette is szivósnak bizonyultak, s dallami lényegüket mindvégig megtartva öltöztek ujabb ritmusruhába. E többféle alkalmazásu, többarcu dallamokat tarthatjuk népzenénk legjellemzőbb darabjainak, s ezek között is első helyet a kötetben bemutatott dallamcsalád foglalja el.

Egy-egy dallamcsalád változatainak a különböző táncokhoz való kapcsolódása bizonyos szabályszerüséggel történik, s ez tulajdonképpen a ritmikai fejlődésről ad képet. A melódia- és ritmustörténeti, valamint tánctörténeti eredmények egyeztetése hozzájárulhat e fejlődés rekonstrukciójához. A bemutatott dallamcsalád tagjai több fokozatban, szinte lépésről-lépésre mutatják azt a ritmikai változást, amely általában népzenénk egészében is végbement: a fejlődést a kanásztánctól, a verbunkoson keresztül az uj stilusba. Bartók e föltevését köte-

tünk dallamainak ritmikai változatai éppúgy alátámasztják, mint a tánctörténet tényei. (Bartók B. 1934. 19; 1967.I.49-50.)

Kiindulásként a Magyar Népzene Tára VI. kötetében közölt, egymással rokon dallamtipusok és a magyar tánctipusok kapcsolatait táblázatban foglaljuk össze, mely a további részletes bemutatás alapjául szolgál. A tanulmány során használt táncnevek mindig a szakirodalomban alkalmazott tipus elnevezésekkel azonosak (Martin Gy. 1979b), az MNT VI. kötetének egyes dallamaira, dallamtipusaira arab, illetve római számokkal utalunk.

Táblázatunkban a tájnevek arra a területre utalnak, ahonnan vannak adataink a tánc- és dallamtipus együttes használatáról. A táblázat megadja a dallamtipusok és variánsok számát, valamint jellemző ritmusképletüket. Megjelöljük a táncfajtát, zenekari kontraritmusát, tempóját, a táncccsaládot és a történeti stilusréteget. Az utolsó függőleges mezőben a táncdallam szomszédnépi kapcsolataira utalunk. A vízszintes alsó rovat pedig a tánc dallamainak jellegzetes ritmusképletét összesíti.

(A táblázatot lásd: 292-295. old.)

A tánctipusok dallamköre

Táblázatunk tükrözi a táncok dallam-vonzáskörét: Hol, hány fajta, s mely dallamtipus kapcsolódik az egyes táncfajtákhoz?

Legtöbb dallam a régi, kezdetlegesebb táncainkat (kanásztánc, ugrós) kiséri, mégpedig a Dél-Dunántulon. Az uj táncréteg legáltalánosabb tipusához, a lassu csárdáshoz is több dallam járul, de csak Erdélyben. A régi stilus fejlettebb, s az ujstilusba átvezető táncaihoz viszont mind kevesebb vagy csak egy-egy dallamfajta kapcsolódik.

A tánczenénk szinte egészét átszövő dallamcsalád a verbunkot közvetlenül nem érinti. Két olyan táncfajtát viszont igen, mely a verbunkhoz bizonyos szálakkal kapcsolódik: 1./ a verbunk vonásait előlegező - de nevét még nem viselő - mezőségi magyart és a 2./ Somogy-baranyai régies ugrót,

mely olykor a verbunk nevet is viseli. (A kötetben a verbunk megjelölésü dallamadatok mindegyike e névleges déldunántuli verbunkra utal, mely tulajdonképpen ugrós.) A dallamcsalád tagjai tehát csupán a verbunk fejlődésének korábbi fokozataihoz kapcsolódnak - (melyek ténylegesen vagy névleg még nem verbunkok) - de az ujabb, valódi verbunktipus zenéjében nincs szerepük.

A lassu csárdást kisérő dallamváltozatok elterjedése is hasonló képet mutat. Ezek ugyanis csak Erdélyben és az Alföld keleti peremén fordulnak elő, ahol a lassu csárdás régiesebb, gazdagabb, mint nyugati társa. A dunántuli lassu csárdás fiatalságát - formai vonásai mellett - az is bizonyitja, hogy a régi dallamok itt nem augmentálódtak, s igy nem váltak a lassu csárdás kisérőivé. A kötet dallamai tehát csupán a lassu csárdás régibb (keleti) formáihoz kapcsolódnak.

A tánctipusok és a dallamritmika

A táblázat alján összesitve szerepelnek az egyes táncok dallamainak jellegzetes sortipusai. A tánc szempontjából elsőrendü ütem, sorszerkezet és ritmus figyelembevételével jellemezzük a dallamok ritmikai karakterét, táncfajtánként.

A karikázót 2/4-es, tripódikus dallamok kisérik.

A kanásztánc dallamai 2/4-es pontozatlan, nem-alkalmazkodó ritmusuak. Az általános, tetrapódikus sorszerkezetü kanásztáncdallamok mellett olykor tripódikus dallamok is előfordulnak.

A legtöbb dallam s igy a leggazdagabb ritmika az ugrós és lakodalmi ugrós zenéjét jellemzi. A kanásztánc-ritmus mellett ritkán a kezdetlegesebb bipódia is előfordul, de az ugrós zenéjében leggyakoribbak a 2/4-es tripódikus dallamok.

A dug-hoz a tripódikus 9-szótagos dallam kapcsolódik.

Az eddig emlitett táncok motivumkincsében igen gyakoriak a páratlan-ütemü és ritmusu motivumok, motivumcsoportok. Ez összefügg a dallamokban gyakori tripódiával és a 3/4-es ütemek jelenlétével.

→

DALLAM-TÍPUS	Táncstílus	RÉGI STÍLUS				
	�	Leánytánc	Pásztortánc	Ugrós		
	Tempo ♩ =	80-100	120 - 132			
	Kíséret	-	Y ♩ Y ♩			
	Tánctípus	Karikázó	Kanásztánc	Ugrós	Lakodalmi ugrós	Dus
I.1-222. ♫♫♫/♫♩ /♫♫♫/♩ ♩ ♫♫♫/♩ ♩ /♫♫♫/♩			Déldunántúl Szlavónia Nógrád	Déldunántúl Szlavónia Bácska Kiskunság	Dk.Dunántúl Szlavónia Bácska	Rába-köz
II.223-348. ♫♫♫/♩ ♩ /♫♩		Somogy	Somogy Vas	Déldunántúl Vas Bácska	Déldunántúl Szlavónia	Rába-köz
III.349-368. ♫♩ ♩ /♫♫♫/♫♩			Fejér	Fejér Tolna Baranya		
IV.369-377. ♫♩ ♩ /♫♩ ♩						
VI.388-395. ♫♫♫/♫♩ ♫♫♫/♩ ♩ /♩				Tolna	Mezőség	
VII.396-408. ♫♫♫/♫♩ /♩				Tolna	Tolna	
VIII.409-413. ♩ ♩ /♩ ♩ /♩ ♩ ♩ /♫♩ /♩		Baranya			Tolna	
X.435-453.						
XIII.515-610. ♫♫♫/♫. /♩ ♩						
XIV.611-685. ♫♫♫ ♫♫♫/♫.♩ ♩♩♩♩/♩♩♩♩/♫.♩		Bácska				
DALLAMSOR-TÍPUSOK	Bipodikus			♫♫♫/♫♩		
	Tetrapodikus		♫♫♫/♫♫♫/♫♫♫/♩.♩			
			♫♫♫/♩ ♩ /♫♫♫/♩			
	Tripodikus	♫♫♫/♩.♩ /♫♩				
		♩ ♩/♫♩/♩	♫♩ ♩ /♫♫♫/♫♩		♩ ♩ /♩ ♩ /♩	
		♩♩♩♩/♩♩♩♩/♩♩♩		♫♫♫/♫♩ /♩ ♩ ♩ /♫♫♫/♩ ♩		

	RÉGI STÍLUS				ÚJ STÍLUS
	Legényes		Régi párostáncok		Csárdás
	120-132		110-120	120-130	180-220
	♫♫♫		♪♪ ♪♪ ♩	♩♪♩ ♩	
Alföldi ugrós	Silladri	Legényes	Kettős	Forgó páros	Friss csárdás
Nyírség Bihar	Bukovina	Erdély	Gyimes	Gyimes Mezőség	Erdély Szilágy Nyírség
				Mezőség	
					Alföld
				♫♫♫/♫♩	
	♫♫♫/♫♫♫/♫♫♫/♩ ♩ /hangszeres előadásban/				
				♫♫♫/♩ ♩/♫♩	♩♩♩♩/♩♩♩♩/♪♩♩

R É G I S T Í L U S		
Régi párostáncok		
5o-8o	♪ = 38o-51o	126-152
5/8	9/16	
Lassú	Lassú magyaros	Magyar
		Mezőség
Kalotaszeg		Mezőség
Mezőség Kalotaszeg	Gyimes	
	9/16	6/8 4/4
	9/16	

←

	ÚJ STÍLUS		
	Csárdás		Szomszédnépi kapcsolatok
	120-16o		
	♩♩ ♩♩		
	Lassú csárdás	Hármas csárdás	
	Kalotaszeg		Román Cigány
			Horvát
		Mezőség	
	Mezőség		Román
	Erdély		
	Alföld Erdély		
	♩ ♩ ♩ ♩/♩ ♩ ♩ ♩ ♫♫♪♪./♩ ♩ ♫♫♫♫/♪♪.♩	♩ ♩ ♩. ♪/♪♪.♩	
	♫♫♪/♪♪./♩ ♩ ♩♩♩♩/♩♩♩♩/♪♪.♩ ♩♪♪♪/♫♫ ♫♫♪/♪♪.♩		

Az alföldi ugrós, a silladri, a legényes, a kettős, valamint a forgó párostáncok szinte csak az I. dallamtipus hangszeres változatait alkalmazzák.

Az ujstilusu friss csárdáshoz Erdélyben még a kanásztánc dallam hangszeres formája kapcsolódik, az Alföldön azonban már a 4/4-es ütemü augmentált, alkalmazkodó ritmusu, tripódikus 11-szótagos tipus (XIV.)

Az átmeneti és ujstilusu táncoknál a régibb 2/4-es ütem, a pontozatlan ritmus és a tetrapódikus sorszerkezet fokozatosan átadja helyét bizonyos aszimmetrikus, páratlan ritmusfajtáknak, majd a 4/4-es augmentált, pontozott ritmusu dallamoknak, miközben egyre nagyobb szerepet kap a tripódikus sorszerkezet.

A mezőségi lassu rubato-hatásu dallamait az 5/8-os vagy 6/8-os ritmus szövi át. Heteropódikus dallamaiban a tripódikus és bipódikus sorok váltakoznak (577., 441.)

A gyimesi lassu magyaros vokális dallamaiban is gyakoriak a triolás, 5/8-os, 6/8-os részletek (530.) a tánchoz használt hangszeres változatban pedig határozott bolgár-ritmusu alakban jelenik meg a dallam (556.).

A mezőségi magyar 16-szótagos dallamai az augmentáció mellett is megőrizték a régi tetrapódikus sorszerkezetet.

A magyar dallamainak vokális változatai többnyire 6/8-os lüktetésüek, sőt a 6/8-os és 3/4-es ütemfajta váltakozásával, keveredésével találkozunk (451.). A tánchoz használt hangszeres változatokon is érezhető még a páratlanság, az aszimmetria, amit a szeptolás kontrakiséret is alátámaszt, bár ezek egyre inkább a 4/4-essé kiegyenlitett, kiélezett pontozás felé haladnak (152.).

A lassu csárdás dallamait az alkalmazkodó ritmus kiélezett formái jellemzik. A ritmusgazdagság a 4/4-es tripódia felé való átmenet fokozataiból adódik. A 2/4-es tripódia a 4/4-es bipódikus (XIII.) vagy tripódikus sorokkal váltakozik (610.). A tipikusabbak azonban a 4/4-es, izopódikus strófaszerkezetek. Az archaikusabb bipódikus és tetrapódikus változatok mellett (158., 532.) az ujabbak a tripódikus, legtöbb-

ször 11 szótagos változatok (XIV.).

A hármas csárdás egyetlen dallama a 4/4-es bipódikus, alkalmazkodó ritmusú hetes képviselője (392.). A mezőségi szászténc 7- vagy 8-szótagos dallamai vokális előadásban olykor szintén 6/8-os lüktetésüek, mint a magyar dallamai.

A dallamok ritmikai illeszkedése

A táblázat az egyes dallamtipusok alkalmazkodó képességéről és elterjedéséről is tájékoztat.

Az I. dallamtipus szinte minden (12) tánctipust felölel, érintve a magyar nyelvterület csaknem minden részét. A II., VI., X., és XIV. dallamtipus is több (3-5) táncfajtához kapcsolódik, de csupán egy-egy szükebb területet érintve. A III., IV., VII., VIII., és a XIII. dallamtipus csak regionális jelentőségü, azaz vidékenként fordulnak elő egy-két táncfajtához kapcsolódva.

Egyazon dallam, dallamcsalád különböző táncfajtákhoz kapcsolódó változatai adnak képet az alkalmazkodás módjairól. A dallamilleszkedés tényezői közül a tánc számára a tempó, metrum, ütemnem és ritmus változásai a fontosak. A VI. kötet dallamai nemcsak a ritmikai variálás módjaira, hanem e változatképződés inditékaira is utalnak.

Táncdallamokról lévén szó, az európai és hazai tánctörténet olyan mozzanataira kell gondolnunk, amelyek táncdalaink ritmikai többalakuságához bizonnyal hozzájárultak és variálódásukban ma is törvényszerüen jelentkeznek.

A táncdallamok ritmikai többalakuságának magyarázata elsősorban a tánczene történelmi divatváltozásaiban, a dallamok különböző tánctipusokhoz való illeszkedésében rejlik. Ennek alapja pedig sokáig az un. proporciós gyakorlat volt. A középkori hangszeres zenélésben ennek a gyakorlatnak - az un. táncpárok, táncsorozatok - szvitek képzésében elsődleges szerepe és már kialakult elmélete volt. A proporciós technika végső kivirágzását a reneszánsz és barokk kor hangszeres muzsikájában érte el. Magyarországon e tánczenei gyakorlat eleven életéről a 18. század második feléig irásos dokumentumok

tanuskodnak (Sachs C. 1953, 231-233; Ala-Könni E. 1956, 11-12; Szabolcsi B. 1970; Kresánek J. 1967; Rybarič R. 1966; Martin Gy. 1968 a.).

A középkor és a reneszánsz proporciós tánczenei gyakorlata abban állt, hogy a zenész egyazon dallamot bizonyos tempóbeli, metrikai és ritmikai szkémák szerint alkalmazta a különböző, egymást követő, páros- és páratlanütemü táncokhoz, illetve az ujabb táncdivatok, táncfajták igényeihez. Nyilvánvaló, hogy ez a régi - s a népzenében máig eleven - gyakorlat lehet egyik fő oka a táncdalok ritmikai többalakuságának. A történeti proporciós mechanizmus és a népi tánczene variálási módszerének összevetése népzenénk ritmikai magyarázatának eddig még ki nem aknázott forrása. Az alkalomhoz nem - de táncokhoz mindig, vagy legalábbis közvetve - kötött giusto népdalaink rendszeres közzétételének megindulásakor nyomatékosan utalnunk kell erre - az egész népzenénk ritmustörténeti magyarázata szempontjából is - fontos kérdésre. A történeti proporciós gyakorlat szkémáinak nyomai, sőt pontos megfelelői népzenénkben jelen vannak s éppen a giusto dallamok, a táncdallamok kategóriáiban törvényszerüen jelentkeznek sőt olyan fajtái is előfordulnak, melyekről a hiányos történeti feljegyzések nem emlékezhettek meg (Martin Gy. 1968 b.).

A táncdalok ritmikai csoportjai

Kötetünk dallamainak főbb ritmikai változatcsoportjait a következőkben táncfajtákra és történeti párhuzamokra való utalással tekintjük át.

A táncdallamok három ritmikai csoportja:

I. Nyolcados alapmozgásu, pontozatlan-

II. Augmentált ♩-es metrumu, alkalmazkodó- és

III. az aszimmetrikus és páratlan ritmusu dallamok

viszonylag szük, de jelentős csoportja, mely az első kettő közötti átmeneti csoportnak tünik.

E csoportok egyuttal a ritmikai fejlődés általános irányát mutatják, mivel következetesen a régibb, ujabb vagy átmeneti táncfajtákkal kapcsolódnak. A magyar népzene egészében végbemenő metrikai-ritmikai, tempóbeli átalakulás szorosan összefügg a tánctörténeti stilusrétegekkel, az egyes táncfajtákkal, azaz táncaink történeti fejlődése során végbemenő legfontosabb változásokkal.

I. A nyolcadoló ritmusu, nem-alkalmazkodó dallamok

I. A dallamok többsége a nyolcados zenei és táncmetrum, a nem alkalmazkodó, pontozatlan ritmus s a ♩=120-132-es�tempó jellemző. Többségük vokális dallam, az erdélyi változatok azonban többnyire csak hangszeresek. Zenekari előadásban a lassu-esztam és gyorsdüvő a kontrakiséretük. A változatok tulnyomó többsége révén idetartozik az I., II., III., IV., VI., VII., VIII. dallamtipus. E dallamok szinte kizárólag a régi táncfajtákhoz járulnak: a karikázó, hanásztánc, ugrós, lakodalmi ugrós, dus, alföldi ugrós, silladri, legényes, kettős, forgó párostáncok és a friss csárdás zenekiséretét képezik.

A táncdallamok e régibb csoportja a sor és strófaszerkezet, szótagszám és ütemmem tekintetében rendkivül változatos, mégha bizonyos ritmustipusok számszerü fölényben is vannak. A domináns 2/4-es ütem mellett tiszta 3/4-es ütemü dallamok is előfordulnak, s gyakori e két ütemfajta egy dallamon belüli, taktusváltó keveredése is. A régi bi- és tetrapódikus (7,8,11, 13,14-es szótagszámu) sorszerkezet mellett általánosak a tripódikus (5,6,7,8,9,10,11-es szótagszámu) sorok is. Az uralkodó izopódia mellett olykor heteropódia is előfordul.

A fenti szempontok szerint több alcsoport határozható meg, s ezek viszonya feltünően emlékeztet a történeti proporciós gyakorlat jellegzetes ritmusvariálási módozataira.

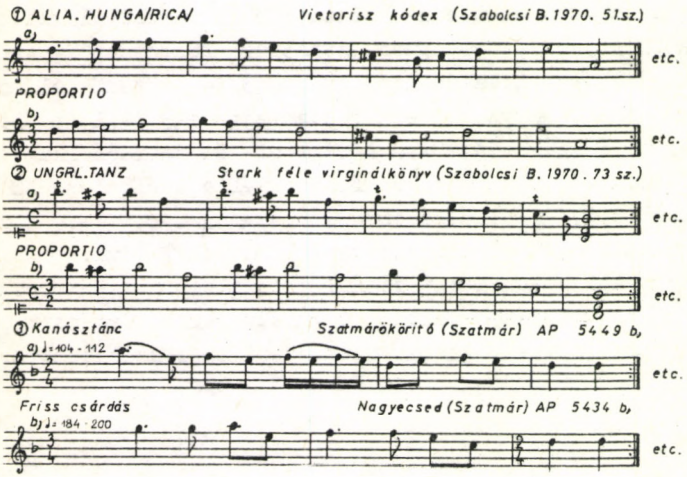
A/ A zene és táncfolklór egybehangzó tanuságai alapjan az az első csoport (s egyuttal a kötet) pontozatlan dallamai közül legrégibbnek a 2/4-es ütemü bi- és tetrapódikus dallamváltozatok látszanak. A tetrapódia szinte kizárólagos a legszélesebb elterjedésü s legtöbb táncfajtát átölelő I. dallamtipusban, de egyes variánsai révén (267.) érinti a II. dallamtipust is. Bipódiával csupán a VI. dallamtipus néhány variánsánál (389-391; 394- 395.) találkozunk. E dallamritmikai alcsoport a következő táncfajtákat érinti: a kanásztáncot, ugrást, lakodalmi ugrást, alföldi ugrást, silladrit, lejényest, kettőst, a forgó párostáncot és a friss csárdást.

B/ Az előző csoport mintegy ellenpólusát - a magyar népzene természetétől eddig idegennek tartott - 3/4-es ütemü dallamok jelentik. Ha tiszta formájában nem is gyakori (IV. dallamtipus) de részleteiben, az ütemváltó dallamokban minduntalan feltünik az un. mazurka ritmus.

A legegyszerübb 2/4-es és 3/4-es bipódikus sortipusok egymás mellé állitva a páros- és páratlanütemü táncpár elvét, a legegyszerübb proporciós alapképletet szemléltetik:

2/4 ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪ → 3/4 ♪♪♪♪ | ♪♪♪♪

(389-91., 393-95.) (369-377.)



A 2/4-es ütemek részleges augmentálásával, egyik ízének kitágításával képződő mazurka ritmusu dallam a proporciós Nachtanz egyik jellegzetes tipusa, melynek ütemszáma azonos marad az előtáncéval.

A mazurka ritmus gyakorisága nem véletlen régi táncdallamainkban, hiszen a 17-18. századi tánczenei emlékeink mindegyike (a 17. századi Kájoni kódextől a 18. századi Apponyi kéziratokig) éppen e proporció-fajta leggyakoribb alkalmazásáról tanuskodik (Szabolcsi B. 1970; Kresánek J. 1967; Rybarič R. 1966; Muntág E. 1974.).

1-2. dallampélda

A legegyszerübb bipódikus változatpárok mellett a történeti példáinkhoz közeleobállót is idézhetünk, amikor a tetrapódikus kanásztánc-dallam 3/4-es proporciójával találkozunk.

3. dallampélda

A kanásztánc dallam részleges ütemátértékeléssel válik ütemváltó (3+3+2) tripódikus dallammá.

C/ Utóbbi példánk már átvezet a 2/4-es tripódikus dallamok csoportjához. A kötet dallamtipusainak mintegy fele (II., III., VI., VII., VIII., és XIV.) részben vagy teljesen ide kapcsolódik, az érintett táncok köre azonban szükebb (karikázó, kanásztánc, ugrós, lakodalmi ugrós, dus) s használatuk csak a Déldunántulra korlátozódik.

A B/ és C/ ritmikai csoport szerves összefüggését a középkori zeneelmélet és - tánczenei gyakorlat, a 17-18. századi hazai emlékek és a mai népi változatok egyaránt tanusitják. A tánczenei ritmikai variálás egy olyan általános, elemi elve jelentkezik táncdallamainkban, ami a középkorig vissza követhető:

2/4 | ♩ ♩ | ♩ ♩ | ♩ ♩ || – 3/4 | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |

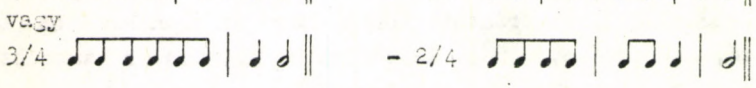
A hangsulyok egyszerü eltolódásával történő metrikai-ritmikai átértékelés e módja a késő középkor zeneelméletében a tempus

perfectum és imperfectum terminológiai megkülönböztetést hordozta (Sachs C. 1953. 158-160).

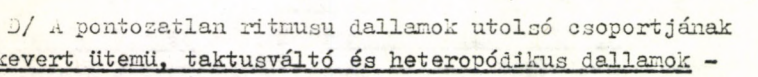
Arbeau 16. századi Orchésographie-jában az egymást követő, proporciós elv szerint felépülő branle-sorozatban ez éppugy érvényesül, mint egyes taktusváltó dallamokon belül, vagy a Gagliarda dallamainak (3+3) és tánclépéseinek (2+2+2) polimetriájában (Arbeau - Beaumont 1588, 65-103; Szentpál O. 1964; Borsai I. 1964; Dolmetsch M. 1959, 102-128; Martin Gy. 1979,a 317.).

A 17-18. századi Saltus Hungaricusok proporcióiban éppugy tapasztalható ez, mint a metrikai-ritmikai kétértelműséget virtuózan vegyitő taktusváltó délnémet um. Zwiefache táncfajta dallamaiban (Hoerburger F. 1956).

A 3/4-es bipódia és a 2/4-es tripódia természetes összefüggéséből, a metrikai-ritmikai kétértelműségből adódó ütemátértékelés népi táncdallamainkban sokszor egyetlen dallamváltozaton belül éppugy megfigyelhető, mint a variánspárokban (Bartók B. 1924, 9. és 251.Sz.; MNT III.A.439. és 650.Sz. MNT III.A.740-743.Sz.). Kötetünk dallamaiban is gyakori, különösen a VII. dallamtipus változatainál. Ugyanezt a dallamot Bartók, Kodály, s más gyűjtők gyakran kétféle értelmezésben is lejegyezték (Bartók B. 1924, 7a sz. és MNT VI.402,406.Sz.):



vagy



D/ A pontozatlan ritmusu dallamok utolsó csoportjának - a kevert ütemü, taktusváltó és heteropódikus dallamok - sajátosságai közvetve szintén összefüghetnek az előzőkkel. A kötet táncdallamai között is viszonylag gyakoriak a 3/4-es ütemfajtát részlegesen alkalmazó taktusváltó dallamok. Egyegy dallamrészletre, sorra vagy ütemre, olykor csak a sorvégekre vonatkozó 3/4-es ütemek gyakoribbak a II., III., VI. és VII. dallamtipus változataiban, de szórványosan feltünnek az I., IV. dallamtipusokban is. E sajátosság a kapcsolódó táncfajtákra (pl. ugrós) is jellemző: gyakoriak bennük a 3/4-

-es s más páratlan ütemü motivumok.

A propociós átalakulás folyamatában a szokásos szkémák nem mindig szabályszerü következetességgel jelennek meg, s nem is az egész dallamban érvényesülnek. A történeti és recens példák sorában egyaránt gyakori a taktusváltás ilyen eredetü jelensége. A taktusváltó dallamok nem puszta véletlen vagy romlás eredményei, s nemcsak rubatós vonás lehet, hanem a proporciós átértékelés elvét szabadon alkalmazó tánczenei gyakorlat egyik maradványa is népzenénkben.

A szórványos heteropódia esetei (az I., II., és VII. dallamtipus egyes variánsainál) is az ütemátértékelés nem következetesen alkalmazott módjaiból eredhetnek. Tánczenei emlékeinkben gyakori, hogy az izopódikus párosütemü dallamok heteropódikus proporciós változattal állnak szemben. Figyelemreméltó, hogy heteropódikus dallamainkban leggyakrabban éppen bipódikus és tripódikus sorok keverednek egymással.

II. A negyedes, alkalmazkodó ritmusu dallamok

A kötet táncdallamainak másik, ujabb ritmikai csoportját a ♩-es zenei- és táncmetrum, az alkalmazkodó, pontozott ritmus és a ♩=120-160-as tánctempó jellemzi. E dallamok mindegyike kifejezetten vokális jellegü. Zenekari kontrakiséretük a lassu-düvő. A változatok többsége révén ide tartozik a X., XIII., és XIV. dallamtipus, valamint az I. és VI. dallamtipus néhány változata (152., 158., 392.). E dallamok csak az uj-, illetve átmeneti táncfajtákhoz szegődnek: a magyarhoz, a lassu csárdáshoz és a hármas csárdáshoz.

E dallamcsoport sor- és strófaszerkezet, szótagszám és ütemnem tekintetében már nem oly változatos, mint az I. nem alkalmazkodó ritmusu dallamoké. Többségük 4/4-es ütemü, bár a XIII. dallamtipusra még a 2/4-es ütemek is jellemzőek. A régibb bipódikus (7- és 11-szótagos) és tetrapódikus (14-16-szótagos) sorszerkezettel szemben kiemelkedő jelentőségü a (8,11,15,17-szótagos) tripódia. A ritkább heteropódia a bi- és tripódikus sorok keveredéséből adódik.

Három alcsoportot állapithatunk meg:

A/ A régibb bi- és tetrapódikus dallamváltozatok - ha nem is gyakran - de csaknem minden érintett dallamtipusban előfordulnak. (I: 152., 158.; VI: 392.; X: 451.; XIII: 532.; XIV: 665., 674.)

B/ A tripódikus dallamok jelentik az alkalmazkodó ritmusu dallamok ujabb s nagyobb alcsoportját. Az általános 11-szótagos alak (XIV. dallamtipus) olykor elaprózódik.

C/ A heteropódia a XIII. dallamtipusra jellemző, melyben a 2/4-es tripódikus sorokat 4/4-es bipódikus sorok váltják fel a dallam második felében.

III. Aszimmetrikus ritmusu dallamok

Szük, de mégis jelentős az aszimmetrikus ritmusu táncdallamok csoportja. E lassu és mérsékelt tempóju átmeneti táncok (lassu, lassu magyaros, magyar) kisérő dallamai 5/8, 9/16, 6/8-os lüktetésüek, s vokális változataikat is sok ilyen részlet szövi át. Kötetünkben csak néhány erdélyi dallamtipus bizonyos változatai kapcsolódnak ide (X: 441., 451.; XIII: 530., 556., 577., 588.). Három fajtájuk fordul elő:

A/ A lassu heteropódikus dallamait (X: 441.; XIII: 576-577.) az 5/8-os, rubato hatásu aszimmetria szövi át. Ez a - 11-szótagos dallamokra jellemző - ritmus a ♪-os mozgásu dallamrészleteknél jelentkezik (Bartók B. 1924, XXX; Járdányi P. 1943,18.). Éppen ezért tulajdonképpen a nem alkalmazkodó, egyenletes, nyolcados ritmus sajátos 5/8-os proporciójaként fogható fel: ♫♫♫ - ♫♪♪ Ezt az értelmezést a páros és páratlan változatpárok táncszerü használata is alátámasztja. A mezőségi táncrendben a lassu- és a közepes tempóju csárdáshoz járuló dallam először 5/8-os, majd páros ritmusu változatban jelenik meg (Martin Gy. 1965, 166.).

B/ A lassu magyaros dallamaiban (XIII: 556. hangszeres; 530., 588. vokális változatok) is hasonló ritmikai átértékelődés megy végbe: 2/4 ♫♫♫♫ - 9/16 ♫♫ ♪♪
4 + 2+3

C/ A magyar tetrapódikus, vokális dallamai általában 6/8-os lüktetésüek (Latha L. 1954, 49,74, 77, 96j, 97.sz.) de jellemző rájuk a korábban vázolt metrikai-ritmikai kétértelmüség egy dallamon belüli alkalmazása (Martin Gy. 1970, 118-120.sz.) (X: 451.) is: 6/8 ♪♩ ♪♩ | 3/4 ♫ ♪♩. | stb. Ha e két ütemfajtát a régi táncdalok ♪-os alapmozgásu 2/4-es ütemeihez viszonyítjuk, tulajdonképpen a proporció két - történetileg is megkülönböztethető - tipusát szemlélhetjük:

2/4 ♫♫ <
1./ 6/8 ♪♩ ♪♩ - ♪♩ ♩ ♪
3 + 3 3 + 3
2./ 3/4 ♫♫ ♪♩. - ♫♫ ♩.♪ - ♫♫ ♩ ♩
2 + 4 2 + 4

Az 1. esetben a páratlan proporció a 2/4-es ütem mindkét izének bővülésével képződik (2+2→3+3). Ez a régi nyugati proporció szkémája, mely a külföldön feljegyzett, 16. századi magyar táncokban s ma a felsőtiszavidéki botoló táncban jelenik meg (Martin Gy. 1968a-b). A 2. esetben csupán az egyik ütemiz tágul ki, a másik változatlan marad (2+2→2+4). Ez a későbbi proporció pedig (Martin Gy. 1980, 135-137.) a 17-18. századi tánczenei emlékeinkben fordul elő, s ma főként a déldunántuli ugrós táncdalait szövi át (1. I.B. ritmikai csoport). A régibb 1. proporciós tipus továbbfejlődése lehet az ujabb, pontozott, alkalmazkodó ritmus, amikoris a 6/8-os ütem mindkét ize egyegy ♪-nyi értékkel párossá kiegészülve már 4/4-es ütemmé válik: 6/8 ♪♩ ♪♩ → 4/4 ♪♩.♪♩.

A magyar hangszeres, tánchoz használt változataira (Lajtha L. 1954, 3, 17, 23. Sz.) már ez az utóbbi ritmus a jellemző (L. 152.). Ezen átalakulás valószinőségét a mindkét irányba (2/4-es pontozatlan és 4/4-es alkalmazkodó ritmust) mutató változatpárok alátámasztják (1. az I. és X. tipus dallamait). A magyar ilymódon egyik fontos átmeneti láncszem a régi- és ujstilusu zene és táncréteg között.

Tánc- és zenedialektusok

A VI. kötet dallamai és tánctipusaink kapcsolódása közvetve utal az egyes területek kulturájának fejlődésére, történeti rétegződésére is. Összefoglalásként e szempontból tekintjük át a népzenei- illetve táncdialektusokat:

I. A Dunántulon 5 régi tánctipus kapcsolódik kötetünk 6 dallamtipusával (I-III., VI-VIII.). A régies dallam- és táncfajták változatait a Dunántul őrzi a legnagyobb tömegben. A régi táncdallamokban itt nem érvényesült az augmentálódással együttjáró alkalmazkodó ritmus, s ezáltal kötetünk dallamai nem vonzották magukhoz a Dunántul ujstilusu táncait. A régi táncdalok dunántuli változatai azt mutatják, hogy a tánczene alakulásában a 3/4-es mazurka proporciónak s a vele összefüggő 2/4-es tripódiának viszont jelentős szerepe volt. E dallamcsalád a Dunántul legrégiesebb déli részén csak a szükebb értelemben vett régi táncok kiséretére szoritkozik. Észak-Dunántul felé ritkulnak erre vonatkozó adataink, a bácskai Dunamente és a szlavóniai magyarság kulturája viszont még kifejezetten déldunántuli vonásokat hordoz. A Déldunántultól távolodva a régi táncok és dallamok kapcsolódásának fokozatos ritkulása egyben a tánc és zenekultura ujabb jellegét is mutatja.

II. A Felvidéket kötetünk tánczenei anyaga kevéssé érinti: mindössze két táncfajta és két dallamtipus (I., XIV.) kapcsolódásáról van néhány adatunk. Ez a Felvidék zene- és tánckulturájának ujabb jellegére mutat. Megemlithetjük azonban, hogy az I. dallamtipust itt a vele rokon kvintváltó dur-dallam helyettesiti, mely főként lakodalmi (menyasszonyfektető v. menyasszony-) táncként éppoly gyakori, mint a Déldunántulon a kanásztánc-dallam (MNT III.A. 646-739.Sz.).

III. Az Alföldön 5 táncfajta és 3 dallamtipus (I., IV., XIV.) kapcsolódásáról tudunk. A dallamváltozatok többsége az ujstilusu táncokhoz járul, a régieket csak szórványosan érinti. Az Alföldnek e tekintetben a Felső-Tiszavidék (Nyirség, Szatmár) a régiesebb része, ahol többféle dallam- és tánctipus kapcsolódik, mint az Alföld más részein. A régi dalla-

ritmika átalakulása itt kétirányu: az ujstilusu augmentáció mellett a mazurka proporció is feltünik.

IV. Erdély mutatja a legváltozatosabb, s egyben legegyetemesebb képet kötetünk tánc- és dallamanyagát illetően: tiz táncfajtával öt dallamtipus (I., VI., X., XIII., XIV.) kapcsolódik. E táncok a régi réteg fejlettebb tipusait, az ujstilusba való átmenet fokozatait s a már kifejezett ujstilust együttesen képviselik. A táncdallamok többsége hangszeres jellegü, a vokális változatok az ujabb tánctipusoknál lépnek előtérbe (magyar, lassu, lassu csárdás). A régi dallamtipusok (kanásztánc) hangszeres változatai mellett aszimmetrikus, páratlan és augmentált, pontozott ritmusu variánsokkal egyaránt találkozunk. Ez arra mutat, hogy Erdélyben a régi dallamstilus jegyeinek megőrzésével - mintegy a régi népzene méhében - ment végbe az ujabb ritmika fokozatos kialakulása. E fejlődés fokozatait az erdélyi zene és táncfolklór - s ezen belül különösen a Mezőség - szinte minden részletében hiven megőrizte. Itt a proporció sajátos aszimmetrikus és 6/8-os formái vezetnek át az alkalmazkodó ritmushoz, mely a Dunántulon, a Felvidéken és az Alföldön már nem a régi zenei stilus keretében történt. Az erdélyi magyar zene- és táncfolklór sajátos, külön ágon fejlődött ugyan a nyelvterület más részeihez képest, de e dallamcsalád az egyik bizonysága annak, hogy ez a fejlődés a régi stilusu magyar népzene és tánckincs közös folyamatából indult ki, s az ujstilus révén lényegében ide ágazott vissza.

Szomszédnépi kapcsolatok

A kötet táncdallamainak kapcsolatai a szomszédnépeink és nemzetiségeink tánczenéjével abból erednek, hogy maguk a táncfajták is közös használatuak.

E kapcsolatok délnyugat és délkelet felé, a horvát és az erdélyi román folklór irányába mutatnak, mig észak felé hiányoznak, hiszen a dallamcsalád tagjai is szórványosabbak a magyar nyelvterület északi részén.

A délszláv anyagban közvetlenül tánccal való kapcsolódásukról nem tudunk, csupán a II. dallamtipus horvát változatainak (MNT VI. 736 l.) lakodalmi (kisérő, bucsuztató) funkciója enged erre is következtetni, mivel e dallam a déldunántuli magyar hagyományban is gyakran lakodalmi táncokhoz járul.

A Felső-Tiszavidéki cigányok az erdélyi legényes kezdetleges rokonához, a szóló- és páros formában járt un. cigánytánchoz alkalmazzák olykor az I. dallamtipust, melyek ugyanitt a kondástánchoz és az alföldi ugróshoz is használatosak (180-182.).

Az I. dallamtipus hangszeres változatát az erdélyi románság széles területen (Dél-Erdély, Marosvidék, Mezőség, Kalotaszeg, Szilágy, Bihar, Szatmár) a különböző neveken élő forgó párostánc (Invîrtita, Haţegana, Hărţag, Bătuta, Joc de doi, Mărunţelu, Ceardaş românesc) egyik gyakori kisérődallamaként alkalmazza (MNT VI. 725.l.). E táncok a régi forgó párostánctipus, valamint a friss csárdás erdélyi román rokonai: innen a közös dallamhasználat (Bartók Béla, 1967,I.395a-g, 396-397).

Lakodalmi funkcióban, menyasszonytáncként (Jocul miresii) a Mezőségen fordul elő, a Nagy-Szamos völgyében (Beszterce-Naszód) pedig a tyuk feltálalásához kapcsolódó lakodalmi szokás (La găina, Datul găinii, Strigătura Găinii, Horea găinii) csujogatással kisért dallam (Medan V. 1969, 33; Zamfir-Dosios-Moldoveanu 1958, 41; Meiţoiu J. 1969, 184-186, 470-493). Az MNT VI. kötetének táncdallam-tipusai közül szomszédaink és nemzetiségeink - eddigi ismereteink szerint - hármat alkalmaznak (I., II., X.) mégpedig régi táncfajtáinkkal rokon táncaikhoz vagy lakodalmi szerepkörben.

Irodalom

Ala-Könni, Erkki 1956 Die Polska-Tänze in Finnland. Helsinki

Arbeau, Thoinot 1558 Orchésographie. Langres. Angol fordításban kiadta Beaumont, C.W. London 1925

Bartók Béla 1924 A magyar népdal. Bp.
1934 Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje. Bp.
1967 Rumanian Folk Music. I-III. The Hague

Borsai Ilona 1964 Gaillarde- dallamok Th. Arbeau Orchésographie c. müvében. Tánctudományi Tanulmányok 1963-1964. 149-180. Bp.

Dolmetsch, Mabel 1959 Dances of England and France 1450-1600. London

Hoerburger, Felix 1956 Die Zwiefachen. Gastaltung und Umgestaltung der Tanzmelodien im nördlichen Altbayern. Berlin

Járdányi Pál 1943 A kidei magyarság világi zenéje. Kolozsvár

Kresánek, Jozef 1967 Melodiarium Annae Szirmay-Keczer. Praha-Bratislava

Lajtha László 1954 Széki gyüjtés. Népzenei Monográfiák II. Bp.

Martin György 1965 A néptánc és népi tánczene kapcsolatai. Tánctudományi Tanulmányok 1965-1966. 143-195. Bp.
1968a A botoló nóta. Proporció- gyakorlat nyomai a magyar néptáncban és népi tánczenében. Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Szerk. Bónis F. 201-221. Bp.
1968b Páratlan és aszimmetrikus ritmusok tánczenénkben. Táncmüvészeti Értesitő 2.sz. 26-42. Bp.
1970 Magyar tánctipusok és táncdialektusok. Bp.
1972 The Relationship between melodies and dance types in the Volume VI of CMPH. Studia Musicologica XIV. 93-145. Bp.
1979a A magyar körtánc és európai rokonsága. Bp.
1979b Tánc. In: A Magyar Folklór. Szerk. Ortutay Gy. 477-539. Bp.
1980 A botoló és zenéje. In: Magyar Néptánchagyományok. Szerk. Lelkes L. 125-145. Bp.

Medan, Virgil 1969 1000 cânturi de pe Someş. Cluj

Meitoiu, Ioan 1969 Spectacolul nuntilor. Monografie folclorică. Bucureşti

MNT III.A. A Magyar Népzene Tára III.A. Lakodalom. S.a.r. Kiss L. 1955. Bp.

MNT VI. A Magyar Népzene Tára VI. Népdaltipusok I. S.A.R. Járdányi P. és Olsvai I. 1973. Bp.

Muntág, Emanuel 1974 Uhrovská zbierka piesni a tancov z roku 1730. Monumenta Musica Slovaca, Facsimile I. 1974. Martin

Rybarič, Richard 1966 Z problematiky "Oponickej" zbierky piesni a tancov (1730). Hudobnovedné Studie VII. 49-86. Bratislava

Szabolcsi Bence 1970 Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhunderr. Musicologica Hungarica 4. Bp.

Sachs, Curt 1953 Rhythm and tempo. London

Szentpál Olga 1964 Arbeau francia gaillarde- jainak formai elemzése. Tánctudományi Tanulmányok. 1963-1964. 79-148. Bp.

Zamfir, Constantin-Dosios, Victorica- Moldveanu-Nestor, Elisabeta 1958 132 cîntece şi jocuri din Năsăud. Bucureşti

TÁNCTIPUS- ÉS NÉVMUTATÓ

a Magyar Népzene Tára VI. kötetéhez

KARIKÁZÓ 81, 347, 411, 412
Tüskéstánc 681 és j.
KANÁSZTÁNC 2, 3, 22, 23, 29, 36, 40, 57, 127, 138, 140, 186, 200, 222, j/j.,263,368 j/n.
Kanásznóta 1, 312
Juhásznóta 289
Juhásztánc 267
Söprűtánc 368 j/n., 395 j/b.
Üveges tánc 269, 368 j/n.
Román botostánc 162
UGRÓS 26, 30, 35, 36, 42, 43, 63, 65, 66, 73, 77, 99, 101, 108, 122, 315, 368 j/j.,k.,396
Ugrálós 359,368 j/h.
Egyugró 100
Kétugrós 35, 36
Háromugrós 43, 73, 107
Ugrós bokázó 69
Bokorugrós 193
Verbunk 2, 7, 8, 10, 11, 65, 95, 127, 185, 215, 236, 284, 286, 302, 303, 351, 359, 363, 396, 397, 399

Verbunkos 5, 222 j/m.
Páros verbunk 40
Huszártánc 29, 328
Hátravágós 139
Egyes tánc 222 j/k.
Cinege tánc 44, 63, 64, 85, 101, 222, 400
Körtánc 359
Rezgő 92
Mulatós 264, 317
Asztalon (táncolás) 84
Lupunyes 49
LAKODALMI UGRÓS 59, 64, 222, 400
Lakodalmi tánc 393, 409, 551
Lakodalmi kísérő 30, 66
Menyasszonykísérő 685 j/l.
Szakácstánc 65, 101, 193
Szakácsasszonyok tánca 25, 46, 59, 74, 107, 396
Gazdasszonyok tánca 58
Kásapénz szedés 422
DUS 342
Dus (ivó nóta) 222 j/c., 280, 368 j/d.
Tus (ivó nóta) 443, 446 j/b., 462
ALFÖLDI UGRÓS
Oláh nóta 180, 182
Cigánytánc 180, 181, 182
BUKOVINAI UGRÓS, v. Silladmi 213
LEGÉNYES
Pontozó 154, 160
Magyaros 167
Csürdöngölő 155, 168
Fiatalos csürdöngölő 155
KETTOS SIRÜLŐJE 176
MAGYAR v. NEGYES 152, 451
LASSÚ - LASSÚ CSÁRDÁS
Lassu 441, 576, 580, 588
Lassu magyaros 527, 528, 556
Öreg csárdás 441 j/a.
Öreges csárdás 532, 684, és j.
Jártatós 558
Lassu csárdás 158, 482, 516, 518, 557, 558, 566, 593, 606, 610, 632, 635 j., 685 j/d.
FORGÓ PÁROSTÁNC - GYORS CSÁRDÁS
Csárdás 148, 153, 157, 169, 170, 171, 172, 394, 395
Sebes csárdás 149, 150, 166, 175
Gyors csárdás 163, 173
Friss csárdás 156, 201 j/d., 664
Szapora 147, 150, 151, 157, 161, 162, 164, 165, 166
Sebes magyaros 153, 176
Csángós-romános 173
Hártag 161
Menyasszonytánc 394, 395
Menyasszonykontyoló 143-146, 156
HÁRMAS CSÁRDÁS v. Szászkatánc 392
FARSANGOS 396 j. ROKATÁNC 725.lap

DALLAMPÉLDÁK

Kanásztánc — *Bolhás (Somogy), MNT VI. 1.B*

♩= cca 144 - 152

(fütyülve)

Gazdasszonyok tánca — *Báta (Tolna), MNT VI. 58.*

♩= 136 - 144

(C - klarinéton)

Juhásztánc

Szenta - Szállóhegy (Somogy), MNT VI. 267.

♩ = 126

(hegedűn)

Oláj nóta, Cigánytánc

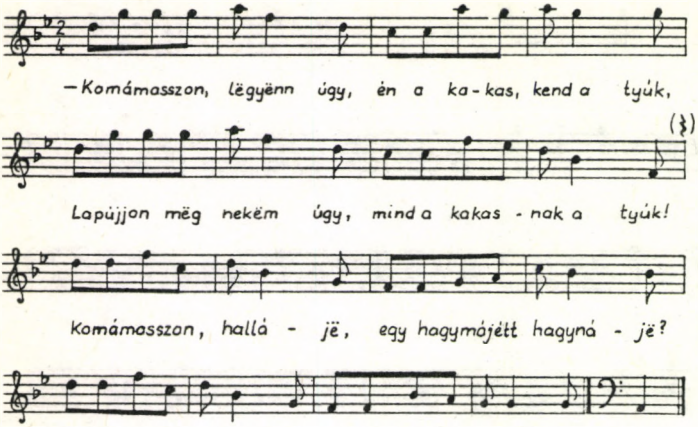
Nagyhalász (Szabolcs), MNT VI. 182.

♩ = 126 - 152

(zenekarral)

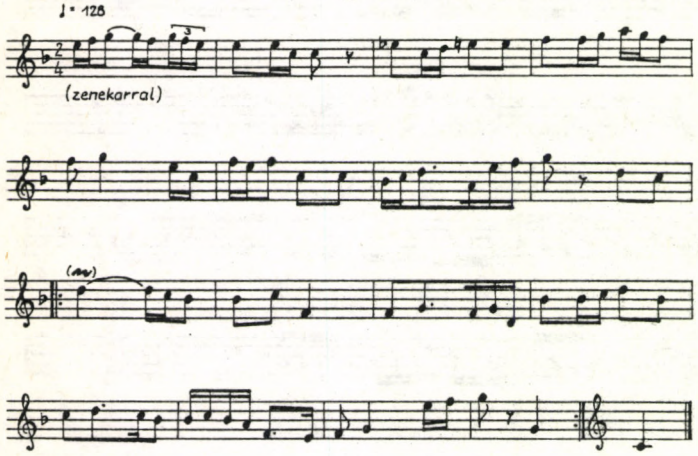
(Bukovinai ugrós) Istensegits (Bukovina), MNT VI. 213.

♩ = 92 - 104



Pontozó Magyar lapád (Alsó-Fehér), MNT VI. 154.

♩ = 128



Kettős sirülője

Gyimesközéplok (Csík), MNT VI. 176.

♩= 108 - 120

(zenekarral)

Sebes magyaros v. Csárdás

Gyimesközéplok (Csík), MNT. VI. 153.

♩= 120

(hegedűn)

Csárdás Szék (Szolnok - Doboka), MNT VI. 159.

♩ = 120

(zenekarral)

(Ugrós) Decs (Tolna), MNT VI. 391.

♩ = 104 - 108

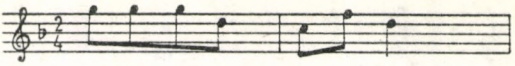
Uccu - dá - rom, ma - dá - rom,

Ka - pu - ba vár a pá - rom,

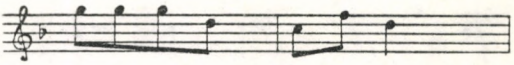
Ket - tő vagy há - rom

{Ka - pu - ba vár a pá - rom!
{Uc - cu - dá - rom ma - dá - rom!

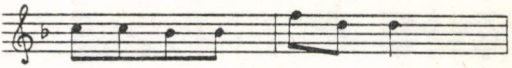
Lakodalmi kísérő, csárdás *Szék (Szolnok - Doboka),*
♩= 132 *MNT VI. 394.*



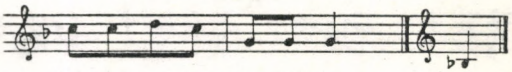
A ka - pu - ba ja sze - kér,



El - jött a meny - asz - sza - nér.



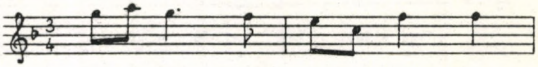
A menyasz - szan azt mond - ja,



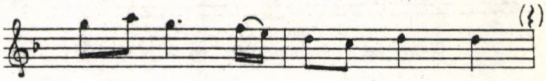
{Nem megyen fér - hez soha.
{Ő nem megy

Fülöp (Szabolcs), MNT VI. 369.

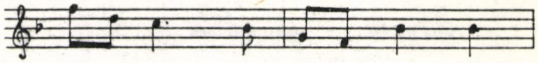
♩= 92



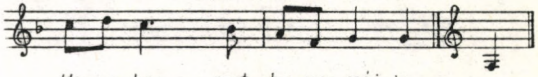
Mu - lik I - lon le - pe - dő - je



Ki van a gyöp - re te - rít - ve.



Szabaq Jaqs - ka ott vi - gyáz - za,



Hogya har - mat be ne száj - ja.

Lakodalmi tánc

Sárpilis (Tolna), MNT VI. 409.

Poco rubato ♩= 63 - 60

(hegedűn)

Karikázó

Püspökbogád (Baranya), MNT VI. 410.

[♩= cca 80 - 100]

Lát - tál - ě va - la - ha

Csip - ke - bo - kor ró - zsát,

Csip - ke - bo - kor ró - zsát,

Száz szál ma - jo - rán - nát?

Karikázó

Törökkoppány (Somogy), MNT VI. 347.

Quasi giusto ♩= cca 85

Hej, rózsa, ró - zsa é - kös vagy,

Haj - nali csil - lag fé-nyös vagy.

Ëgye - nës vagy, ró - zsám, mint a nád,

Nékëm nevelt az é - dës-anyád.

Lakodalmi ugró

Bogyiszló (Tolna), MNT VI. 400.

♩= 132 - 144

(zenekarral)

Dus

Szany (Sopron), MNT VI. 342.

♩= 126

Nám, iẹn pi - cin më - nyecs - ke va - gyok,

Ugy-ë, ruọ - zsám, de he - lës va - gyok.

A - mi pi - cint füọ - zök, jó - i - zü,

Magam vagyok sziẹp ruọ - zsaszi - nü.

Verbunk

Perkáta (Fejér), MNT VI. 351.

♩=84

Bérës le - gén, jól mëgrakd a szeke - ret,

Tüskés sar - jú bö - kö - di ja tenye - red!

Mennél job - ban bö - kö - di ja tenye - red,

Annál job - ban rakd mëg a sze - ke - re - det!

Magyar

Magyarszovát (Kolozs), MNT VI. 451.

♪ = 265

Én is vol - tam, mi - kor vol - tam, vi - rá - gok közt vi - rág vol - tam,

De rossz kertész - re ju - tat - tam, keze a - latt el - her - vadtam.

Én is vol - tam vala - ha szép asz - szonynak kocsi - sa,

De megrúgott a lo - va, hogy egye meg a kutya.

Magyar

Magyarpalatka (Kolozs), MNT VI. 152.

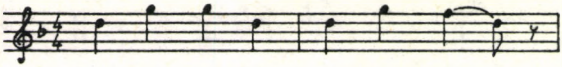
♩ = 128

(zenekarral)

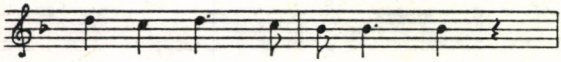
Szászka

Vajdakamarás (Kolozs), MNT VI. 392.

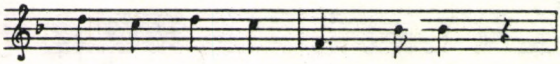
♩= 112 - 138



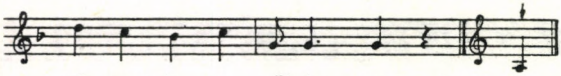
S ha mëg - ha - lok, mëg - ha - gyom,



Lë - ján lë - gyën a pa - pom.



Lë - ján lë - gyën a pa - pom,

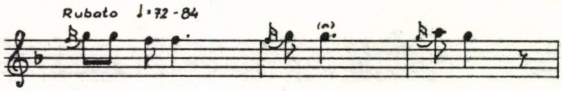


Më - nyecs - ke a rëk - to - rom.

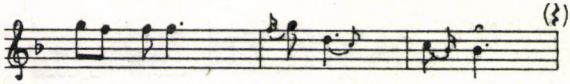
Lassú

Szék (Szolnok - Doboka), MNT VI. 577.

Rubato ♩= 72 - 84

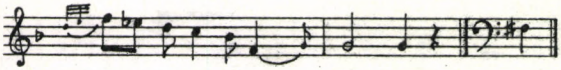


Nem megmondtam, bús ger - li - ce,



Ne rakj fészket az út szé - re,

Mer az ú - ton so - kan jár - nak,



Kis fészkedre rá - ta - lál - nak!

Lassú magyaros

Gyimeskozépfalok (Csík), MNT VI. 356.

♪ = 380

(zenekarral)

Lassú

Magyarlóna (Kolozs), MNT VI. 441.

Quasi giusto ♩ = 102

(zenekarral)

Öreges csárdás — Lőrincréve (Alsó-Fehér), MNT VI. 532.

♩ = 110

(fütyülve)

Öreges csárdás — Lőrincréve (Alsó-Fehér), MNT VI. 684.j.

♩ = 112

(fütyülve)

Tüsköm tánc — Gombos (Bács-Bodrog), MNT VI. 681.

♩= 144

Rozma-ring-szál föl-sí-et az ég fe-lé,

Jaj, de ré-gën vol-tam a sze-re-tóm-nél!

Majd el-më-gyëk es-té-re, ha sö-tét lëssz,

Majd h'az é-gën két ra-gyo-gós csil-lag lëssz.

Friss csárdás — Szentes (Csongrád), MNT VI. 664.

♩= 104-112

(tekerön)

György Martin

THE CORRELATION OF TUNES AND DANCE TYPES IN VOLUME VI OF CORPUS MUSICAE POPULARIS HUNGARICAE

Summary

The publication of Hungarian folk tunes of a stophic structure not associated with customs, arranged in classified order was started with Volume VI of CMPH. The several hundreds of fourteen tune types represent the family of the most important ancient tunes of Hungarian folk music. The governing principle in this family is the appearance of a definite pentatonic melodic motif in the structure of a descending fifth. The types within this family differ, in the first place, by their rhythm. The regularities of their association with dance yield a few inferences for the rhythmical development of our dance tunes.

The relationship between dance types and tune types is not bound by rules in Hungarian folklore. The improvisational types of dances making up the bulk of our dance heritage may be associated with different tunes and the very same tune by accompany different dances. The main reason is that what dance primarily expects from the accompanying melody is its metrico-rhythmical properties. Certain dance types attract tunes of a definite metrical and rhythmical character, of a definite tempo. A characteristic and popular tune may be associated with several dance types but it will rhythmically modified without exception. One of the resultant of the rhythmical ramification of tune families and of the rhythmical transformation of tune types is precisely their assimilation, adjustment to different dance types.

The vast rhythmical ramification of the tune family investigated here conspicuously tallies with the many-sidedness of its application to dancing; it may be associated with altogether sixteen dance types belonging to the old and to the newer layer of Hungarian dance heritage. This fact shows

that this important old and lastingly popular tune family of our folk music has organically adjusted itself even to new dance types, and hence its rhythmical wealth.

The above considerations permit us to draw conclusions concerning the following development tendencies prevailing parallel in rhythm and dance:

1. The way of development from tunes of a rudimentary, even, moderate quavery rhythm not adjusted to words may have led through uneven, slow, assymmetrical (proportional) variants to the newer, slow, crotcheted, dotted rhythm complying with the text.

2. This rhythmical change was also accompanied by a development from the 2/4 isopodic bi- and tetrapodic line types towards the tripodic type.

3. Parallel to this rhythmic change another process can be observed, one that led from the old rounds, shepherds' and jumping dances through the more advanced male dances and through the promenading and whirling dances to the new verbunk (recruiting dance) and the czardash.

On interpreting the tunes of Volume VI of CMPH we can trace the minute grades characterizing the rhythmic transformation of the tunes which, in general, prevails in our entire folk music, corroborating and completing Bartók's assumptions made half a century ago on the correlations between the swineherd's dance, the verbunk and the new style.

"HÁROM A TÁNCZ!"
Néptánc emlékek és élmények Czuczor Gergely költeményeiben +

Móser Zoltán

Czuczor Gergely "népdalaival" és "népies dalaival" (Összes müvei II. kötete) foglalkoztam az elmult évben. Elsősorban arra voltam kiváncsi, hogy Czuczor honnan vette a mintákat: milyen népdalból, balladából, táncnótából? Néhányszor sikerült eljutnom a forrás - közeli-távoli variáns - közelébe, máskor csak a sejtésig, illetve felismerésig jutottam el. Van, ahol a szövegbeli rokonságok, párhuzamok vezettek nyomra, máskor a dal-variánsok segitettek. Külön érdekessége volt ennek a "rejtelmekben" kutató munkának, amikor Czuczor verseinek - és nem is kevés ilyenről tudunk! - folklorizált változataira akadtam. (Lejutván a nép közé, ezek a versek hol, hogyan és milyen dallammal társultak?!)

Amikor a meglehetősen nagy anyagot elrendeztem, kiugrott egy - a többitől eltérő - csoport: külön fejezetbe kivánkoztak azon versek, amely mögött valamely táncnóta, vagy magának a táncnak az ismerete, élménye rejtezik. Erről szól ez a rövid irás. De mielőtt sorra veszem ezeket, érdemes idézni Czuczornak azt az irását (Összes müvei II. 241-242.), amelyet a saját népdalait bemutató gyüjtemény előszavaként kivánt közreadni, de e gyüjtemény nem jelent meg.

"Földiek! - Azt mondja az Irás, hogy mindennek megvan a' maga ideje. Van dolgozni és pihenni, van szomorkodni, és vigadni való idő. És én ez utolsót nem tartom rossznak, mert tisztességesen vigadni szép dolog. Kivált a' szegény huzó-vonó embernek vajmi jóizün esik, ha néha-néha félre tévén az Orbán süvegét, szegre akasztja minden buját, 's a' maga módja szerint, mint illik, a' becsület határai között elenyeleg és elmulat. De a' mulatság sem egyféle. Egyik kornak egyik, másiknak másik kedvesebb. A' gyerek, ha kibujik a' tavasz,

+ Egy hosszabb tanulmány egyik fejezete

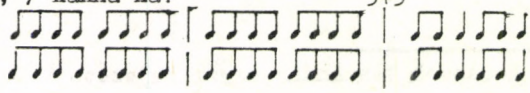
laptást, csigást, gombost, csürköt, pilinczket, 's több e'félét játszik, ugy hogy szinte örül a'lelke bele. A serdülő ifjuság megint másban leli kedvét. Neki táncz és ének a'lelke. Könnyebb a' szivének, ha egy kedves nótát eldudolhat otthon vagy a' mezőn, uton vagy utfelen. Csak az a' kár, hogy nem talál s nem tud gyakran alkalmas éneket érzelmeinek kifejezésére. Mert némely éneknek se eleje, se veleje, némelyik pedig ollyan rövid, mint a' nyul farka. Nem szólok azokról, mellyek mocskos kifejezéseik miatt tisztességes emberek közé nem valók. Hogy tehát ezen hibát helyre hozzam, próba gyanánt egynehányat közrebocsátok, 's ha kapósak lesznek, többel is előállok. A' mi ezen dalok nótáját illeti, azokat az éneklő ifjuságra bizom. Minden faluban találkozik egy két jó énekes legény és leányka, kik vagy a' régi vagy valamelly ujonnan kigondolt nóta szerint el fogják tudni dalolni ezeket is, 's kendernyüvéskor, kukoricafosztáskor, szüretben 's a' fonókban többi társaikkal megismértetik. Ideje már egyszer, hogy a' Senki Pál, Angyal Bandi, Zöld Marczi, Becskereki, Czigány lakodalom 's több illyféle igen aljas könyvecskénél valamivel csinosabb népdalok is megforduljanak a' jámbor falusi ember kezei között. Kivánom, kedves jó földim, hogy a' következő dalok szép érzést 's jó kedvet gerjesszenek bennetek."

1. Fonóházi dal (1842)

A vers amolyan kerek történet, amely nem szokásos a népdalok között. Viszont itt a formában feltünik valami uj, és ez a népdal - közvetlen - hatását mutatja. Nézzük meg az egyik versszakát:

3.	A kinek van / szeretője,	4+4
	Fonjon neki / jegykendőre,	4+4
	Hajja ha, / hajja ha!	3+3
	Ki mátkáját / nem szereti,	4+4
	Kosárruhát / fonjon neki,	4+4
	Hahha ha, / hahha ha!	3+3

Ritmusa:



(esetleg augmentálva és pontozva)
A ritmus is, a szótagszám is mutatja, hogy a refrén más: ezért is lehet, hogy először azt vesszük észre. S azt is érezzük, hogy az első a "hajja ha" az igazi, mig a "hahha ha" - valami nevetést imitáló, megjelenitő indulatszó volna?! - csak ennek a "kiforditása". S azt is érezzük, hogy a 3. és 6. sorok betoldások, bővülések.

Azokat a 4x8-as szerkezeteket - mint itt is -, amelyek ugy fejlődnek, hogy a szerkezetük fellazul, és ismétléssel, kihagyással variálódnak tovább, Kodály nyomán jaj-nótáknek nevezzük az "annyira jellemző közbeékelt kis szócskák" - jajaja, csuhajja, hajaha stb. - miatt (Paksa Katalin, 1977. 277). Meglepő, hogy e jaj-nóták között a vershez közelálló népdalpéldát többet is találtunk. Kallós Zoltán gyüjtései közül való az első (Paksa Katalin, 1977. 287):

"Kinek nincsen szeretője,
Kinek nincsen szeretője, nana na,
Mennyen ki a zöld erdőbe,
Mennyen ki a zöld erdőbe, nana na."

(Válaszut - Kolozs m. 1955)

Ezt az éneket néhány évvel korábban - 1951-ben - másként énekelte az énekes (Jagamas-Faragó, 1973. 187). (Az összehasonlitás mutatja, hogy ahol még él, hogyan változik a népdal!) Az akkor mondott ének szinte pontosan megegyezik a Kriza János gyüjteményében található szöveggel (Jagamas-Faragó, 1973. 408):

"Kinek nincsen szeretője,
Mennyen ki a zöld erdőre,
Irja fel egy falevélre,
Hogy nincs neki szeretője."

(Vadrózsák, 482.sz.)

E fenti példák azt mutatják, hogy valami hasonló sorszerkezetü dalszöveg lehetett az ihlető. Az idézett versszak második része mellé egy másik - sokban hasonló - éneket idézhetünk (Martin György, 1979. 98.):

Ki az urát nem szereti,
Sárgarépát főzzön neki,
Jól megsózza, paprikázza,
Hogy a hideg is kirázza, hujjuju!
(Dunaszekcső-Dunafalva, Baranya m.)

Végül szüljunk a vers első strófájáról:

Fel, leányok, paripára,
Ki guzsalyra, ki rokkára,
Hajja ha, hajja ha!
A legénynek nincs itt helye,
Ott a szurdék, bujjék bele,
Hahha ha, hahha ha!

Először mulatságosnak éreztük az első sort, a felszólítást: "Fel, leányok, paripára". Aztán elfelejtve az értelmét, egy népdal szólalt meg bennünk, szintén guzsalyosba hivogató. Bartóknak igy énekelte 1938-ban egy moldvai asszony (Magyar népzenei hanglemezek Bartók Béla lejegyzéseivel. LPX 18058-60.):

1. Hejtok lányok guzsalyosba, :
Idejöttek a legiények. :
2. S leselkednek, mind a kutya, :
S onnat fordul ez ajtóra. : ...stb.
(Trunk, Bákó m.)

Mintha ezzel mutatna tartalmi rokonságot. És még valamivel lehet vagy lehetett: a táncszókkal. Ezeket - a későbbiekben látni fogjuk -, ismerte Czuczor. Mintha itt is azokat használta volna fel költése anyagául, és két-két soronként bedolgozta versébe. Igy elképzelhető, hogy azok alapján irta meg - irta át - fonóházi dalát. A minta pedig valamelyik népdalunk lehetett.

2. Agg legény (1843)

E dalban az agglegény siratja önmagát, ami kissé szokatlan. Talán azért, mert a forditottját szoktuk meg, a vénlány csufolókat, a vénasszony csufolókat? "Elvirágzott rózsafá"-nak, meg "száraz ág"-nak nevezteti magát, aki "egyszer

virág" volt. Ez azért is szokatlan, mivel a rózsa, a virág a lovagkor óta, annak továbbéléseként a népköltészet virágszimbolikájában a leányt, a fiatal leányt jelzi és jelenti. A vers tanulsága: "Igy jár az, ki válogató, / A lányokat fitymálgató" - nem rejt, nem hordoz olyan élményt, a visszafordithatatlanság szomoruságát, aminek szándékát érezteti a vers. De talán nem is teheti ezt ilyen formában, bár jóllehet, hogy a dal, a népdal alkalmas volna erre, de Czuczor ezt olyannyira kitágitja, hogy megszünteti a dal-formát, és átmegy elégiába, miközben népdalélményeket dolgoz fel versében, mint teszi - és tette - annyiszor. Először ilyen párhuzamokat idézünk fel. Nézzük a vers első szakaszát:

Elvirágzott a rózsafa,
Csak a tövis maradt rajta,
Nekem is nyilt a szerelem,
De most puszta a kebelem.

Kivirágzott a diófa,
Nagyot vetett az árnyéka,
Az alatt van jánosdinnye,
Jánosdinnye, rézmelence.

Igy énekelték ezt a gyermek körjátékot a somogyi Pogányszentpéteren (Együd Árpád, 1975. 374.). Minden bizonnyal a gyermekek közé leszivárgott dalról van szó, mivel ez a dal a moldvai magyarság körében élő tipikus párositó. (Lásd: MNT. IV. 423-425., valamint a Jegyzeteket: 531-532.l.) Ezek közül idézzünk egyet (a 424-es számut):

Megvirágzott a diófa, :|
De jaz ága nagyot hajlott. :|

Az árnyékja még nagyobba. :|
Árnyékjába van egy vetett ágy. :| ...stb.
(Lészped-Moldva. Gyüjt. Kallós, 1956.)

Mind erre, mind az első dallamra elénekelhető Czuczor Gergely verse. Talán ő is egy ilyen párositóból - vagy egy hasonló, más variánsból, de megegyező szótagszámu sorokból - alakitotta át saját versét.

3. Kis csupor (1843)

E versben a strófák első két-két sora (amelyhez még két sornyi refrén tartozik) táncszavakat rejt. Talán csak a 3. versszak Czuczor sajátja: a másik kettő - sőt a refrén is! - pontos átvételnek látszik. Idézzük fel a rövid verset, majd utána néhány hasonló táncszót.

1. Mit ér a bokrétás kalap,
Ha a legény csak egy darab?
Hej huj kis csupor,
Benne a szerelem forr.

Mit ér a fodros viganó,
Ha a leány nem férjhez való?
Hej huj... stb.

A kis leány, a kis legény,
Az menyasszony, ez vőlegény,
Hej huj... stb.

- - - - - - - - - - - - - - - -

Mihaszna a cifra kalap,
Ha a legény csak egy falat.

x

Mi haszna a pántos ing,
Ha a legény csak egy sing.
(MNGY VII. 364.sz.)

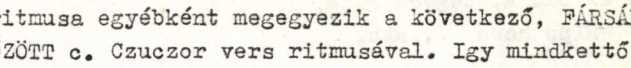
x

Kicsi csupor hamar forr,
A vénasszony puskapór.
(MNT III.B. 357.sz.)

x

Három krajcár a napszámja,
Mégis fodros a szoknyája.
(MNGY III. 241.sz.)

A táncszavak felidézése után még valamiről szólnunk kell. Ugyanis a vers ritmusa figyelemre méltó, és nem tul gyakori:



E vers ritmusa egyébként megegyezik a következő, FÁRSÁNGON, TÁNCZ KÖZÖTT c. Czuczor vers ritmusával. Igy mindkettő rokonságba hozható a KARÁDI NÓTÁK-ból ismert "Borsót vittem a malomba" kezdetü népdalunkkal (Borsy-Rossa, 1970.51.):

Borsót vittem a malomba,
Azt gondoltam, tiszta buza.
Dujj el, dujj el, dujj,
Dunyhám alá jól elbujj.

4. Fársángon, táncz között (1843)

Táncot idéző vers, amely az előbbi, a Kis csupor cimü verssel egyidőben készült (l. Horváth János, 1978. 303.), Erdélyi János gyüjteményében is megtalálható (II.402.sz.). Gyors elterjedésének okát illetően csak találgathatunk, mint minden ilyen esetben, de nem nehéz azt abban látni, hogy valamely népdalhoz társitották megjelenése után rögtön. Az előbbiekben szó volt a két vers nem tul gyakori ritmusáról. Valószinüleg egy ilyenre "huzták rá" és igy társulva terjedt aztán tovább. Álljon itt a vers Erdélyi gyüjteményében található változatban:

Ropog a hó a láb alatt,
Az én rózsám tánczba szaladt,
Hipp hopp, heje haj,
Nincsen eddig semmi baj.

Vigan zeneg a muzsika,
Rózsám pereg, mint karika,
Hipp hopp, ...stb.

Tárva, nyitva a kebelem,
Kincsem aprózza meg velem,
Hipp hopp, ...stb.

Iszom a bort, rugom a port,
Szeretem a hugomasszonyt,
Hipp hopp, ...stb.

Ez az élet gyöngyóra,+
A ki bánja, tegyen róla,
Hipp hopp, ...stb.

A vers utolsó szakasza tartalmi rokonságban áll egy ma is jól ismert kanásztánc ritmusu, verbunkos szövegü++népdallal (Vargyas Lajos, 1981. 0237.):

Száztalléros katonának igen jól van dolga,
Iszik-Eszik a kocsmában, semmire nincs gondja,
Hej, élet, be gyöngy élet, ennél szebb sem lehet,
Csak az menjen katonának, ki minket nem szeret. (Béd)

Hogy Czuczor verse valamilyen "táncnóta" - az alapján született, vagy annak szánta -, arról a cimen tul a szöveg több helyt is tudósit:
"Az én rózsám tánczba szaladt..."
"Kincsem aprózza meg velem..."
"Rózsám pereg, mint karika..."

5. Csárdás (1854)

Ebben a "táncnótában" az utolsó két versszakban, pontos, idézőjelbe tett táncszavakat kapunk:

"Három a táncz! meddig addig,
Kivilágos, kivirradtig,
Uj a csizmám, addig gyüröm,
Mig a talpát el nem nyüvöm."

"Ez az élet csak az élet,
Ijju juju, ijju juju!
Itt a halott is föléled,
Ijju juju, ijju juju!"

A "Három a táncz!" kifejezést, fogalmat a Czuczor-Fogarasi: A magyar nyelv szótára is magyarázza, amely szerint a magyar táncnak

---

v.ö.+Gvadányi József: A mostan folyó ország gyülésének satyrico critice leirásában (1791) szereplő sorral: "Ez az élet! ez! ez! gyöngyélet..."
v.ö.++Amade László (1703-1761) Katonadalának első strófájával

hármas tagozódására vonatkozik: "ti. először lassu, aztán czifrázó, végre friss, mint hajdan a toborzók járták, s ehhez voltak alkalmazva a tánczzenék." (VI.58.l.)

Réthei Prikkel Marián elismeri, hogy lehetséges a kifejezést ebből is származtatni, bár nem tartja valószinünek, hogy ez az eredet! "Mivel legrégibb ismert magyar táncszó - irja -, egészen biztosan a mai 'hogy volt?'-tal volt egyértelmü: a közbeszédben pedig azt jelentette, amit a "három a magyar igazság" szólás, vagyis: omne trinum perfectum." (Réthei P.M. 1924. 265.). Ugyancsak ő irja: "A táncszók a magyar néptáncnak sajátszerü költői sallangjai, mondhatni: a táncmozzanatokkal és figurákkal összehangzó költői szó- és mondásalakzatok. (...) A legbővebben ontja őket a székelység, de más vidékek magyarsága sem hagyja ki táncaiból.

Mint már fentebb megjegyeztük, jobban illenék reájuk a tánckurjantás, táncrikkantás név, mert igazában ugy kurjantják, rikkantják őket a táncba."(Réthei P.M. 1924. 247.) Visszatérve a vers ciméhez, s ezáltal a csárdás tánchoz, a korabeli értelmezés, Garay János "Regélő" cimü folyóiratának tanulsága szerint (1844.127.l.) "csárdás a.m. csárdás tánc, vagyis a csárdákban legeredetibben, legtermészetesebben járt népi tánc". "... a magyar néptánc 'csárdás' névvel lett minden időkre az egész magyar nemzetnek tánca. Ezen a néven ismerik ma már külföldön is."

Megjegyzendő azonban - füzi hozzá Réthei Prikkel Marián -, hogy a csárdás-sal kezdetben inkább csak a páros friss táncot akarták nevezni. Egyebek közt bizonyság erre Czuczor Gergely Csárdás c. verse, melyben nyilván a friss magyart irja le (Réthei P.M. 1924. 78.):

A láb tapos a kéz hadász,
Dobog a föld, remeg a ház,
Ki aprózza, ki reszeli,
Mint csak lehet, ugy keveri.

A lányokat illegetik,
Ide vetik, oda vetik.

S a lányok mint hegyezgetik,
Kezöket csipőre vetik."

Ez tehát a tánc leirása, amit a "rikkantások", a táncszavak követnek. Az első két versszak pedig a helyet és a zenészeket mutatja be:

Ej be füstös ez a csárda,
De szük az ivószobája,
Három czigány az asztalon,
Czineg, peneg a czimbalom.

Egy klarinét, egy hegedő,
Csak ugy sivit a levegő,
Közben a sok legény dala,
Majd kidől a ház oldala.

A Vigan táncoló magyarok cimü, a mult század első felében, a vers megirásával egyidőben készült képen a csárda előtt cimbalom-, klarinét-, és hegedüszóra mulatnak a táncosok. Van ahol a klarinét helyett bőgő, illetve brácsa szól. Mint például Canzi Ágost: Szüret Vác vidékén cimü (1859) ismert festményén, vagy Lotz Károly (1858) és Than Mór (1859) Parasztlakodalom cimü képein. Jankó János Csokonai a lakodalomban cimü, szintén 1959 körül festett képén ilyen hármas felépitésü banda muzsikál. Másutt két hegedü (primás és kontrás) és brácsa az összetétel. Ez sok helyen - pl. Mezőségen és Erdély nagy részében - máig megmaradt. Ahol mindezek nincsenek, ott furulyaszó vagy dudaszó hallatszik, mint a népdal mondja, vagy ahogy Jankó Jánosnak a A népdal születése cimü, 1860-ban készült festménye mutatja.

6. Magyar táncz (1828)

Ez a "táncos" vers a verbunkos pontos leirását tartalmazza. (1843-ban az Atheneum folyóiratban egyébként "A magyar tánczról" cimmel Szilágy álnéven ismerteti Czuczor.)

"Czuczornak módjában állott, hogy e táncot kellő alapossággal megismerje" - irja róla Réthei Prikkel Marián, akitől azt is tudjuk, hogy Czuczor jó ismerője volt a magyar nép-

táncnak. "Öregapja tudniillik a Károlyi-huszárezrednek+ hires verbunkos káplárja volt, ki odahaza, Andódon (Nyitra m.) alkalmasint eleget beszélhetett unokájának nemcsak a verbuválásról, hanem a saját, sokszor megbámult deli verbunkos táncáról is. Ezenfelül az unoka később maga is többször látta és figyelemmel kisérte a korabeli verbunkos katonák táncát (Réthei P.M. 1924. 39., 158.).

A "Magyar tánc cimü verses rajza, vagy inkább népies tanitó költeménye a verbunkos tánc legfőbb esztétikai és nemzeti vonásit foglalja össze. Az egész tizenkét versszakból tizben a verbunkosról s két utolsóban a friss magyarról való tudnivalókat (utasitásokat) adja elő, magát az előtáncos káplár szerepébe képzelve" (Réthei P.M. 1924. 160.).

Ezzel a verssel mintegy emléket is állit nagyapjának. Őt véljük látni és hallani a vers utolsó két versszakában, amikor az előtáncos, vagy a tánc vezető felhivására végül mindenki lánykát vett magához, a karéj, a kör "szétoszolt", s páros táncot kezdettek:

Most már rakjuk szaporábban,	x 8
Mert három a táncz!	a 5
Nem bánom, hadd oszoljon szét	x 8
A karéjos láncz.	a 5
De leánykát vegyen kiki	x 8
S járjon páronkint,	b 5
S ha megperdül egyszer kétszer,	x 8
Adja soronkint.	b 5

S ti leánykák lejtőzzetek
Módos léptekkel,
Nemzetünk tánczait soha ne
Feledjétek el.

+Károlyi István gr., politikus: 1797-1881. A szabadságharcban Pest vm. főispánja volt és saját költségén huszárezredet szerelt fel. Windischgrätz elfogatta, s 1850-ben csak a nagy váltságdij ellenében bocsájtották szabadon. Ő épittette Ybl Miklós tervei szerint uj-román stilusban a fóti templomot.

Ti pedig ne tágitsatok,
Rajta legények!
Ugy szeretem az ifjakat
Hogyha serények.

Ezután nézzük a leiró, illusztráló vers formáját, a versszakokat: tulajdonképpen 8+5-ös tagolásu 13-as sorokat osztja ketté Czuczor, s ezért kapunk páros rimek helyett félrimes sorokat: x,a,x,a,x,b,x,b. A verset ütemezve pedig: Most már rakjuk /szaporábban, // Mert három a / táncz! 4+4+4+1-es ütemezésü sorokat kapunk, aminek rokona megtalálható népdalaink között. A legismertebb talán a Tyukodi-nóta dallamának népi változata, a "Kecskemét is kiállitja" kezdetü verbunk (Bartók Béla 1924. 304.sz.):

Kecskemét is / kiállitja / nyalka verbunk- / ját,
Csárda előtt ki is tüzi veres zászlaját.
Gyertek ide fiatalok tessék beállnyi,
Nyolc esztendő nem a világ, lehet próbálnyi.
(Tura, Pest m. 1906. Gyüjt. Bartók B.)

Ennek 13-asai olyen pontos ritmus és ütemképletet mutatnak a verssel, hogy erre el is énekelhető. De idézzünk még néhány példát: ilyen, a szintén Bartók gyüjtötte "Beteg az én rózsám szegény, Talán meg is hal" (Bartók Béla, 1924. 258.sz.) vagy "A malomnak nincsen köve, mégis lisztet jár" (Maros-Torda m.) kezdetü népdalunk (Borsy-Rossa 1970. 64.sz.). Továbbá: "Valamennyi buzaszál van vig aratáskor" (Kodály-Vargyas 1969. Pt. 338.) (Udvarhely vm.), "Mindenkinek szereteje, csak nekem nincsen" (Kászonjakabfalva) (Jagamas-Faragó 1973. 50.sz.), és a Vietórisz-kódexben feljegyzett "Sokan szólnak most énreám" variánsai: Moldvából, Bukovinából, Hontból (Szendrei-Dobszay-Rajeczky 1979. I. 118-119., II. 56.).

Visszatérve a vershez, elmondhatjuk: ilyen, vagy ezekhez hasonló népdal, verbunk lehetett az alapja. Ez zengett, szólt Czuczorban verse irásakor. Talán mint régi, nagyapjától örökölt régi ének, dal.

Irodalom

Bartók Béla 1924 A magyar népdal. Budapest
Borsy István-Rossa Ernő 1970 Tiszán innen, Dunán tul. Budapest
Czuczor Gergely összes költői müvei. II. Sajtó alá rendezte Zoltvány Irén Budapest 1899
Együd Árpád 1975 Somogyi népköltészet. Kaposvár
Erdélyi János 1846-48 Népdalok és mondák. I-III. Pest
Horváth János 1978 A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig. Budapest
Jagamas János-Faragó József 1973 Romániai magyar népdalok. Bukarest
Kodály Zoltán-Vargyas Lajos 1969 A magyar népzene. 4.kiadás Budapest
MNGY Magyar Népköltési Gyüjtemény
MNGY III. Kriza János-Orbán Balázs-Benedek Elek-Sebesi Jób: Székelyföldi gyüjtés. Budapest 1882
MNGY VII. Mailand Oszkár: Székelyföldi gyüjtés. 1905 Budapest
MNT Magyar Népzene Tára
MNT III/B Lakodalom. Szerk.: Kiss Lajos 1956 Budapest
MNT IV. Párositók. Szerk.: Kerényi György Budapest 1959
Martin György 1979 A magyar körtánc és európai rokonsága. Budapest
Paksa Katalin 1977 A "jaj-nóták" zenei világa. Népi kultura - Népi társadalom IX. Budapest
Réthei Prikkel Marián 1924 A magyarság táncai. Budapest
Szendrei Janka-Dobszay László-Rajeczky Benjamin 1979 XVI--XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben. Budapest
Vargyas Lajos 1981 A magyarság népzenéje. Budapest

Zoltán Móser

DANCE-INSPIRED POETRY

Summary

Gergely Czuczor, poet and linguist, born in 1800 was an outstanding figure of Hungarian romantic literature. His peasant parents meant him to become a soldier, but his excellent proficiency in school prompted him to embrace priesthood. Together with his cousin of equal age - Ányos Jedlik, a would natural scientist of fame - he entered the Benedictine Order. His first poetic period coincides with his teaching at Győr and Komárom. As the creator of romantic epic poetry he was the precursor of the great Hungarian poet Vörösmarty and with his lyric Folksongs he can be considered as a forerunner of the greatest Hungarian poet of the century - Petőfi.

The second volume of the three-volume Collected Works of his (1899) contain his folksongs and his folksong-like poems, i.e. one third of all his poems. He composed chiefly according to popular patterns either in verse or in melody. On analysing these poems the author found a group which suggests the knowledge of dance songs orof the dance itself. He probably learned to love and perform dances from his grand father who was a famous recruiting corporal (when recruiting was done by joining the dance). The author decribes these dances, dance words and dance songs.

NÉPI EGYÜTTES ÉS HAGYOMÁNYŐRZÉS HAT ÉV FESZTIVÁL-JEGYZŐKÖNYVEI ALAPJÁN

Vadasi Tibor

A néptánc és szokáshagyományok szinpadi bemutatása a 30-as évek elejétől a Gyöngyösbokréta mozgalom (továbbiakban Gyb.) keretében kezdődött és vált egyre erőteljesebbé. Az 1931-48. született szinpadi kompoziciók ugy rögzitették, süritették a tánc-, a dal- és szokáshagyományt, ahogy az abban az időszakban még élt, illetve ahogy az idősebbek emlékezete alapján életre kelthető volt. Ezt a másfél évtized alatt kialakult repertoárt és kompozició tipusokat, valamint az ezekben szereplő táncokat, továbbá az előadásmódot és magatartásformát tekinthetjük megőrzésre és ápolásra méltónak.

A Gyb. csoportok utolsó jelentős szereplésére az 50-es évek elején rendezett kulturversenyeken került sor. Ezekben az években a Népmüvészeti Intézetben Muharay Elemér irányitásával népes szakértő gárda vett részt a hagyományőrzés uj koncepciójának kialakitásában és gyakorlati megvalósitásában. Muharay Elemér korántsem csak a megőrzésre szoritkozott, hanem uj együttesek létrehozását szorgalmazta, és segitette elő, s mesejátékokat, balladákat dolgozott, illetve dolgoztatott fel az együttesekkel. Irókat, rendezőket mozgósitott, hogy alkossanak a falusi együttesek részére olyan darabokat, melyben a tánc, a dal, a próza, a játék szerves egységben mutatja be a hagyományt. A Népmüvelési Intézet Néprajzi Osztályának megszüntetése (1958) után gazdátlanná vált hagyományőrző együttesek tevékenysége a 60-as évek második felében éledt ujjá. Szerencsés esetben 60 évesen "adatközlő" öregként láthattuk viszont a hajdani táncos legényt, s vagy találtunk mellettük jó táncos legénygárdát jó énekes menyecskékkel, vagy az öregeket egészen fiatalok váltották fel, akik számára apáik tánca már idegen volt, méghozzá azzal a tencendiával, ahogy az elmaradott paraszti gazdasági körülményektől minden áron szabadulni akaró fiatalság az általa elmaradottnak tartott kulturális örökségtől is szabadulni igyekezett.

A népi együttesek ujjáéledéséből tehát nyomon követhetők egyuttal a falusi hagyományörző együttesek problémái. Ezek közül legfontosabb az utánpótlás, azaz hogyan tud beletanulni egy mai fiatal a hagyományörző stilusba. A másik égető gond a jelenlegi vezetők továbbképzése, szakmai tanácsokkal való ellátása, melyre csupán a fesztiválok után elhangzó birálatok adnak lehetőséget. A jövőt illetően pedig megoldásra vár az uj vezetőgárda kinevelése az együttesek továbbélése és fejlődése érdekében.

Összehasonlitási alap, melyhez képest fejlődést tudunk megállapitani, az közvetve a Gyb.-s repertoár. Nem az eredeti (bár arról van néhány archiv film), hanem a 60-as években ujjáéledt együttesek müsorszámai szolgáltatnak ehhez támpontot, melyek tulnyomó többségben a még élő bokrétások visszaemlékezései alapján készültek. A kompoziciók módosultak ugyan, néha ujabb összeállitások is születtek, de ezek is követték a Gyb. -s kompoziciók stilusát és módszerét. A felszabadulás után alakult parasztegyüttesek is e stilus és szemlélet jegyében alkották müsoraikat, mégpedig olyan helységekben, ahol még némileg élt, vagy még megragadható volt a hagyomány (Zengővárkony, Ecséd, Tápiószecső, Öregcsertő). Az ujjáéledés csak igy volt lehetséges. Ezért beszélhetünk arról, hogy egy-egy vidék táncait a jelenlegi csoportok "átmentették" napjainkra.

Elsősorban a SZÖVOSZ, a megyék és néhány város <u>területi vagy országos fesztiváljai</u> hatottak ösztönzően az ujjáéledésre, melyek mozgósitották a csoportokat és biztositották az anyagi lehetőséget müködésükhöz. Ezeken a fesztiválokon volt mód arra, hogy az MTA és a NI szakemberei tanácsaikkal segitsék az együttesek munkáját.

Kevesebb és válogatott együttest fogad a <u>Dunamenti Folklór Fesztivál</u>, ahol szintén mód van a szakmai tanácsadásra. Sajnos e két találkozó tanácskozásairól ha készült is magnófelvétel, az irásban soha nem került forgalomba, s nem szolgálhatta az okulást.

A harmadik tipusu népi együttesi találkozó a <u>veresegyházi</u>, melyet a NI kezdeményezett 1975-ben, s melynek célkitüzé-

se a régi Gyb-s kompoziciók felujitása és felfrissitése mellett ujabb gyüjtések alapján ujabb hagyományörző kompoziciók készitésére, esetleg uj utak keresésére ösztönözni az együtteseket. E találkozó tanácskozásainak már van folyamatos dokumentációja, igy a következőkben ezekre támaszkodom. E dokumentációk különböző cim alatt jelentek meg, idézeteimet: Vt= Veresegyházi találkozó + dátum + oldalszám, - fogom jelölni. Mivel a birálók többnyire ugyanazok voltak a 6 év alatt, igy a változás, a fejlődés, s a csoportok reagálása az elhangzott tanácsokra évről évre követhető lesz. A szemelvények dokumentációs értékükön tul a további elméleti meggondolásokhoz és a gyakorlati munkához is tanulságul szolgálhatnak.

Vizsgáljuk meg tehát néhány együttes munkáját időrendben, a vélemények tükrében. Lássunk először három déldunántuli csoportot:

Hosszuhetény, régi bokrétás együttes, mely a felszabadulás után is rövid ideig eredményesen müködött. Muharay Elemér nekik irta a Csalóka Péter cimü mesejátékot. 10 éve alakultak ujjá, vezetőjük azóta is Kaszás János pedagógus. Előljáróban hadd idézzem Pesovár Ernő véleményét az akkor még csak 4 éve ujjáalakult együttes 1976-os szerepléséről (Vt.1976.23.old.): "...Azt bizonyitja szereplésük, hogy még mindig életre lehet kelteni... egy nagy multu együttest, olyan mértékben és formában, amely lényegesen jobb, mint bármelyik korábbi állapota. Korszerübb megfogalmazásban, a néptáncok korszerübb látásmódjában, müsoruk egyik példaképe lehet annak, ahogy az ilyen jellegü együttesi munkát csinálni kell... Az együttesnek a néptáncban mutatkozik meg az erőssége..." - Ezt a véleményt az együttes "Fürösztés" cimü kompoziciója váltotta ki P.E.-ből, melyet Kaszás J. a lakodalom egyik epizódjából, a menyasszonyfürösztésből bontott ki, illetve komponált. Továbbá... "egy kevésbé ismert lakodalmi mozzanatot emelnek ki és adnak uj szint az egésznek". (26.old.) - Velük együtt két másik együttesre is vonatkozik a következő: "... példája lehet annak, hogy az adott körülmények között milyen uton és módon lehet müvészi alkotássá érlelni,a szinpadra állitani a meglé-

vő hagyományt." (26.old.) Az uj alkotást méltatja tehát P.E. Borbély Jolán javasolja, hogy a témát "...érdemes lenne sokkal jobban kibontani, és esetleg e köré még egyéb más mozzanatot is kapcsolni. ... A táncanyagban elsöprőek, ragyogóak voltak..." (10-11.old.) Borsai Ilona véleménye: "... Jó volt a témaválasztás, szerencsés volt a szöveg, a játék, a dal összefonódása... kitünő, változatos szinpadképet láttunk... A fuvózenekar ritmusosan kisért, a tánchoz jól alkalmazkodva... A dalanyagban volt egy pár igen jó dallam, egy-két gyengébb is..." (11.old.)

B.J.: "... A viselet is eredetiben jelent meg, a szép bársonycipőktől a bütykös harisnyákig, ... Amit kifogásolnék, a sasson női frizurákra vigyázzunk..." (11.old.)

Összegezve a 76-os bemutatkozást, Kaszás J. hagyományőrző "uj" alkotását a szakemberek teljes mértékben méltányolták. (Természetesen az "uj" csak a szinpadi formát jelenti, de egyben a hagyományos táncanyag, igy a volt Gyb.-s táncoknak is korszerübb koreográfiai megformálását.)

1977-ben ujra a lakodalomból emel ki egy epizódot Kaszás J., s "Hetényi gyürüző" cimmel mutatják be. Vadasi Tibor (Vt. 1977.58.old.): "... Kaszás J. jócskán tullépett eddigi feldolgozásai szinvonalán, modern szinpadképet mert csinálni, s mégis bennemaradt a népi együttesi stilusban ... lám, absztrakt szinpadkép alkalmazásával is meg lehet maradni a hagyományőrző stilusban..."

A "modern" szinpadkép a következő: A fiuk diagonál sora ugy választja ketté a szinpadot, hogy ezzel keritést jelznek, kezükön köcsög, mint a kerités lécein, s "belül" van a menyasszony és a háznépe, "kivül" a kérők. A tény az, hogy ilyen szinpadkép alkotás eddigi tudomásom szerint nem fordult még elő a népi együttesi kompozíciókban.

P.E.: "... Nekem ... tetszett az alkudozás, a különböző menyasszony pótlékok bemutatása, melyet megszakit egy rondószerüen visszatérő táncrész, ami azt a funkciót tölti be,... hogy az emelkedett hangulatot, amiben ezek a tréfák lezajlanak, tartani tudja." (49.old.) - "... A kompozició erejének

tartom, hogy a lira a gyürüzésben nem uralkodik el, hanem más összetevők is megjelennek. A központi mozzanatot ezek felerősitik, a groteszk, a torz, s a vidám részekkel". (50.old.) Martin György véleménye az együttes összképéről: "... A hosszuhetényi együttes a zene, a tánc, a szinpadi játék, a kiállitás és a viselet tekintetében is a leglátványosabb és legjobban megformált volt." (8.old.) - Ez nem kis dicséret.

A harmadik lakodalmi epizód az 1978-ban bemutatott "Eladó a menyasszony". M.Gy. (Vt.1978.6.old.): "... Kiemelném, hogy ezt a közepes gazdagságu hagyományt rendkivül ügyesen és jól alkalmazzák, mindig uj és uj keretben jelenitve meg. ...A jól és stilusosan előadott táncokat mindig más más oldalról, s környezetben igyekszik bemutatni." - Az elismerés mellett némi birálat: V.T.: "...Kicsit mindig népszinmüvesnek hat... mikor a szereplő konferálja, mikor mit csinál... táncoljunk egy csárdást,... stb..." (20.old.) A zenéről Vavrinecz Béla: "...Ügyesen használták az ének, és a fuvósbanda kontraszt-lehetőségeit. Sikerült elkerülni azokat a bántó dallamokat, melyek a valóságban többször előfordulnak a lakodalomban." (47.old.) B.J.:"...a viseletük gondos megőrzését méltányolja, (48.old.) Keszler Mária pedig a bodoritott hajakat kifogásolja, "melyek a fejdiszek alól kilógtak..." (48.old.)

1979-ben a "Bucsubál" cimü kompozicióiukról nem maradt fenn biráló vélemény. De itt merült fel náluk először az utánpótlás kérdése. M.Gy. (Vt.1979.5.old.): "...A táncos oldal az erős, de ... szeretném hangsulyozni, hogy az utánpótlásról mielőbb gondoskodni kell... hogy ... az együttes a jó pár éve tartott szintjét és mindenki elé példának állitható hagyományos táncstilusát továbbra is épen megőrizhesse, az ifju táncos nemzedék bevonása, felnevelése szükséges... Hosszuhetény esetében a tánc szokáskeretbe való illesztése nem volt mindig magától értetődő, természetes, zökkenőmentes és néha kisebb, nagyobb konstruáltság érezhető."

B.J.: "...Hosszuhetényt annyit dicsértük, de vétek a tupirozott fej ehhez a gyönyörü viselethez." (16.old.)

Egy év szünet után 1981-ben "Virágpéz-járás" cimmel uj-

ra lakodalomrészlettel jelentkeznek. M.Gy.: (Vt.1981.3-4. old.): "...Az együttes nehéz helyzetben van a nemzedékváltás miatt... A táncosok még nem olyan erősek, mint az előttük járó generáció volt... A friss csárdás legyen változatosabb..., ne csak kétlépéses... A rezesbanda szép..., lassu tempóju zenéjét a fiatalok még nem tudják megfelelően kitölteni. Ez a marsra is érvényes. A játékos alkudozási jelenetek tetszettek, a szövegek szellemesek voltak, de a kapcsolódó gesztusok szerényebbek lehetnének, mert néha kisért egy fajta népieskedő stilus... Az arányokra is figyelni kellene. V.B.: "... Igényesen oldották meg a dallamválogatást... A friss tánchoz tovább kellene keresni, hogy vajjon csak ezek a müzenei frissek élnek ma, vagy lehet találni olyan régebbit, amit használni lehetne..." (4-5.old.) - Többen kifogásolják azonban a férfiak gyenge énekét.

Összefoglalva: a fentiekből világosan látszik egy hullámvonalu periódus: a kitünően táncoló együttes három alkalommal mutat be ujonnan formált hagyományt, s ez azt bizonyitja, hogy vezetőjük, Kaszás J. élt a tanácsokkal, s jó pedagógiai munkájával megmutatta, hogy ménnyi minden apróságból formálható valami "uj" a hagyományőrzésben. 1979-80. a megtorpanás és erőgyüjtés évei voltak, majd 1981-ben ujabb próbálkozással jelentkeznek, és ismét sikerrel. A vezető tehát meg tudta oldani az együttes megfiatalistását, s a fiatalok stilushü táncolása jó uton halad. Az 1982-es balatonfüredi szövetkezeti fesztiválon pedig a megért utánpótlással az ereje régi teljében, sikerrel szereplő együttest láthattuk. A hullmávonal ismét felfelé ivel...

Zengővákony. Az együttes fiatalokból áll, s alig egy évtizede működik. Az 1977-es Páva vetélkedő elődöntője során erősödött meg annyira, hogy a veresegyházi találkozón résztvegyen.

Vezetőjük az ambiciózus Töttös Sándor, már az első Vt.-k tanácskozásain résztvesz, figyeli a mezőnyt, hogy 1978-ban "Gesztenyeszüret a Zengő alján"cimü számával bemutassa együttesét. Bár V.-on nem rangsorolunk, az együttes közvetlenül a

legjobbak mögött szerzett magának helyet.

M.Gy. együtt méltatja őket Váraljával, Vt.1978.8.old.: "...Jelentős fejlődés észlelhető Zengővárkony esetében ... Fiatal együttes, amelyik néhány éve még gyengén táncolt." Továbbá arra figyelmezteti őket,: "...Ne csak idegen példák alapján próbálják rekonstruálni hagyományaikat... nem szükséges ugyanazoknak a sztereotip formáknak, pontosan egyező daloknak ugyanabban a rendben való alkalmazása, mint a sárpilisi, vagy őcsényi együttes müsorában, próbálják megkülönböztetni magukat, hogy saját szinük is legyen. ...Önálló koreográfiai törekvést nem éreztem, hanem azt, hogy az áttételeken keresztül megtanult hagyományt törekszenek tudatosan megőrizni."

A hagyomány sikeres ujratanulását ketten is méltatják. B.J.: "...Elhitetik a nézővel, mintha a hgyomány meg se szakadt volna. ...A gyerekek kezdenek ugy mozogni, mintha ebbe nőttek volna bele, pedig mint tudjuk, ez nem igy volt. ...Ott ahol még közeli a hagyomány, meg lehet azt ujból is tanulni, s stilusban is lehet olyanná tenni, mint ami a tájra jellemző volt." (43.old.) V.T. "a vezető igénye nem lépte tul azt a szintet, amit a csoport meg tudott valósitani. ...Az ugrósuk nagyon tetszett, ...s szuggesztiven hatott. Megtanultak hagyományőrzően táncolni, jó példa ez arra, hogy ezt meg lehet tanulni, illetve tanitani." (17.old.) Első veresegyházi bemutatkozásnak ez mindenképpen imponáló.

1979-ben "Rozmaringkötő"-t mutatnak be. M.Gy. (Vt. 1979. 7.old.): "...táncos fejlődés tapasztalható. ...de nem elég egyszer kétszer megkérdeznünk az öregeket a lépőről, meg a karikázódallamokról és nem szabad abbahagyni a kutatást, a keresést." V.T: "...Táncuk finálját tul soknak tartom. A mars magában rejti a revünek és a hatásvadászatnak a lehetőségét, ezzel mértékkel kell bánni... A mars finálja szerintem tulságosan törekedett a hatás elérésére." (13.old.) A véleményekből az tünik ki, mintha az együttes a külsőségek felé csuszott volna el.

Töttös S. megszivelhette a kritikát, mert 1980-ban már igy méltatja őket M.Gy. a Vt.1980.14.oldalán: "...Z.-nál nem volt előzménye a népi együttesi munkának, mégis a szemünk előtt fejlődik. A jó zenekiséret egyre jobb lett. A rezesbanda előadásában a régi dél-dunántuli zeneanyag szép előadásmódban és tempóban szólal meg. ...Ahhoz, hogy a jól megválasztott zenei tempók megfelelően érvényesüljenek, a táncos látványnak is hozzá kell nőni, a lassu, méltóságteljes tempóhoz ...de a táncosok ezt még nem tudják jól kitölteni... Ha a fiatalok jól táncolják ki, ...akkor lesz igazán érett... az együttes ... Szeretném kiemelni a fejlődés fontos mozzanatait... Az együttest többször láttam, mindig elégedetlen voltam; ugy tünt, hogy a sárközi karikázók sajátos háromrészessége itt gyökértelenül valósult meg. Mostanra kezdett odáig érni, hogy már elhiszem, hogy ilyen táncunk lehetett. A szinpadon nem mindig az a lényeg, hogy volt e vagy nem, hanem hogy elhihető-e. Ha az ének előadása is elérne oda, ahova a karikázó tánc, akkor ezt is egy igazi dél-dunántuli karikázó változataként tarthatnánk számon... Az ugrós verbunkot a fiatalok még nem elég egyénien és élően táncolják. ...Az igazi mars,... vagy ugrós mindig számtalan egyéni szinnel jelenik meg a valóságban. Ezt a sokszinüséget hiányolom még... a verbunkban... Törekednek, hogy jó csárdás-táncosokat neveljenek... Azt a régies csárdást is tanulják meg, ami dél-Dunántulon létezhetett. ...Igy is hatalmas a fejlődés, de ezt még mindig lehet fokozni."

Javul a zenekiséretük is, Olsvai Imre igy vélekedik: "...A multhoz képest nagyon szépen elmélyültek, s néhány kirivó müdalszerü lecsapódást kikerültek a müsorukban. ...Megdicsérem, hogy magát a karikázót zene nélkül szólaltatják meg... Az ugrós zenei dallamokat fegyelmezetten visszatartott és ezért nagyobb feszültséget sugárzó tempóban szólaltatták meg. ...Ennek a tempónak olyan energiája, izzása van, amit nem tud a gyorsabb tempó visszaadni. (16.old.)

A viseletről B.J.: "...Ez az ujonnan elkészitett viselet a viseletkulturából egy visszafogottabb, de ugyanakkor

a tájra jellemző díszes szinpadi viseletet is adott... A szép pártákhoz megfelelő szépek legyenek a fejek ...a hajak." (17.old.)

Az együttes tehát tovább ivel felfelé s 1981-ben a "Bokréta" cimü kompoziciójuk a legszinvonalasabb a sorozatukban, bár javitanivaló most is akad. M.Gy.: Vt.1981.19.old.: "...Benyomásom ugyanolyan jó maradt róluk, mint amilyen a legutóbbi időben volt... Legszinpatikusabb vonásuk az, hogy azokat a gyors tempókat, amelyek a néptáncmozgalomban és a táncházainkban is divatoznak, ők szépen tudatosan visszafogják... A táncoskészségük felnőtt odáig, hogy ezt a lassu tempót ki tudják tölteni...". (Lásd: M.Gy. 1980-as véleményét, akkor még nem tudták kitölteni.) "...Most már nem a mozgások szélességét, az ugrások nagyságát kell... növelni, hanem a mars dinamikáját kell fokozni... A szinpadi terekkel szépen és organikusan bánnak. Viszont nem szabad egyetlen tempóban, egyetlen mars motivummal ilyen hosszu kompoziciót csinálni.

B.J.: "...Láttam már többféle ruhamegoldást náluk... most volt a legszebb." (19.old.) Továbbá dicséri, hogy minden szoknya egyforma hosszu volt és ez nagyban fokozta a lassu táncok és a szinpadképek szép látványát. "...de amig egyik kislánynak a kurta haja is le van kötve, a másiknak mindig lobog a haja..." (20.old.) Ugy látszik a baranyai lányok szivesen vesznek fel népviseletet, de a hajuknak a divat őfelsége parancsol.

Összefoglalva: a csoport az elmult négy év alatt bekerült a hagyományőrző együttesek élvonalába, ez pedig együttesi hagyományok nélkül igen szép teljesitmény, s a vezető T.S. szivósságát, jó pedagógiai és müvészi munkáját dicséri. Az 1982-es balatonfüredi Szövetkezeti Fesztiválon a szereplésük már azt bizonyitotta, hogy a csoport méltó társa a többi nagymultu együttesnek.

Váralja. Elődje régi bokrétás csoport volt. Az együttes 1977-ben jelent meg Veresegyházán, vezetője Klamik Aranka pedagógus. Fonót mutatnak be, kicsit halványan. V.T.: (Vt. 1977.57.old.): "...Az együttes "Fonó"-ja hosszu és terjengős,

nem használták ki eléggé a fonóban rejlő lehetőségeket, illetve csak konvencionálisan állitották a fonót a szinpadra." B.J. azt kifogásolta, hogy a lányok a fonóban nagyünneplőt vettek föl, pedig a munkához soha nem öltöztek ünneplőbe, hanem a "valahova-menőbe".

O.I.: "...Ragyogó itt a citera és köcsögduda játék, izes helyi hangulatot kelt... Most kellene beásni a mélybe, hogy valóban nincs-e olyan anyag még az öregek emlékezetében, ami elüt a kimondottan sárközitől, ami sajátosan váraljai lehet." (17.old.) M.Gy.: igy összegzi az első szereplésüket: "...Váralja valamivel jobban kezeli már a hagyományt, mint ...együttes. Ugy érzem, szükség volna több helyi "mélyfurásra", mind a dalanyag, mind a tánc tekintetében, hogy az ismert sárközies vonások erősebb helyi szinezetben jelenjenek meg." (11. old.)

1978-ban ujra jelentkeznek a "Váraljai fonószokások"-kal. M.Gy.: ...Jelentős fejlődést észlel és javasolja: (Vt. 1978.8.old.) "...ne csak falun kivülről próbálják rekonstruálni hagyományaikat", amely "...rokon a Sárközével, de mégsem szükséges ugyanazoknak a sztereotip formáknak, pontosan egyező daloknak ugyanabban a rendben való alkalmazása, mint a sárpilisi, vagy őcsényi együttes müsorában. Ettől tudatosan próbálják megkülönböztetni magukat, hogy saját szinük is legyen. ...Önálló koreográfiai törekvést nem éreztem, hanem azt, hogy az áttételeken keresztül megtanult hagyományt törekszenek tudatosan megőrizni."

Zenében is javulás észlelhető. V.B.: "...Furulyával, köcsögdudával kisérték produkciójukat. Ügyesen választották ki a dallamokat... A karikázónál az 5/8-os lépőt szépen csinálták." (43.old.) A viselet dolgában is megfogadta a tanácsokat Kalmik A. B.J.: "...A váraljai fonó szines, nagyon szép kép. Szoknyáikat szép vásznakkal teritik le, hogy a szöszök ne a nagyünneplő ruhára potyogjanak... Szép, változatos munkafolyamatokat látunk...de nagyon sok minden történik... ...Az üveges tánc tul produkciójellegü... Mindaz ami benne van ebben a játékban, nem alkot kerek egészet." (43-44.old.)

K.M.: "...A menyecskék és lányok karikázójában a mozgás kétszólamusága nagyon szép volt, nincsen recept, mert mindenütt a helyi lehetőségeket kell megtalálni." (44.old.) V.I.: "...Az üveges táncnál a kompozíció kicsuszott Klamik A. kezéből. Abbahagyták az éneklést, mire a hangulat meghalt, mert a "feladatra" koncentráltak. Ezután Klamik A. még több formát próbált alkalmazni, de ettől elhalványodott a fonó... Szép volt a csárdás a letett üveg mellett." (18.old.)

1979-ben ismét a Fonót látjuk. Talán elhatározta Klamik A., hogy addig javítja, hozza, amíg jónak nem találják. Dicséretes konokság. Ezuttal már táncosabb volt a fonójuk. M.Gy.: így összegez (Vt.1979.) "...Váralja régi hagyományokra tekint vissza... de a folyamatosság megszakadt. ...A korábban látottakkal szemben fejlődés tapasztalható táncaikban. A tánckészség fejlesztése most is a legfontosabb feladat, s ebben sokat segít az idegen anyaggal való ismerkedés. Az erre alkalmas anyagot azonban sajátos helyi szinekkel kell átítatni, hogy ne maradjon olyan idegen test, mely érezhetően külső szakemberek közvetitésével került a müsorukba. (7.old.)

1980-ban "Szüret"-et mutatnak be. O.I. (Vt. 1980.): "...Ügyesen gazdálkodtak a "88 Tolna megyei népdal" c. kiadványból. Az ilyen kiadványok használata hitelesen növeli a feldolgozható, megszólaltatható hagyományanyagot, érdemes ezt az utat más együttesek elé is követendő példaként kitüzni." (10.old.) B.J.: "...Az első években szép tárgyakban gyönyörködhettünk a szinpadon és nem tudtunk maradéktalanul örülni a táncos produkciónak. Most a kettő arányban volt egymással.

M.Gy. összegzi a több éves kemény munka eredményét (Vt. 1980.9.old.): "...Váralja az első alkalommal még nagyon halvány volt. Néhány tolnainak mondható dal még gyenge tánckészséggel párosult. Csak a viselet és tárgyi kultura gondos kiállitása volt az erényük. A következő fázisban már tudatosan törekedtek arra, hogy a (szekszárdi, vagy budapesti) központokból átvehető tánc és zenei...anyagot megismerjék és beépitsék müsorukba, de ez még ...idegen testként hatott. Most a harmadik fázisban kezdem elfelejteni, hogy kezdetben

instruálta valaki őket... Kezdik megközeliteni azt a szintet, amit én is már csak emlékekből, irásbeli forrásból, filmtöredékekből ismerek. A Gyb. hajdani táncait ...próbálták ujjáéleszteni. Ezt olyan élettel töltötték meg, hogy nemcsak elérték, hanem kiegészitve a tánckészletet, tul is szárnyalták a szintjét. A friss csárdást olyan elhihető módon rekonstruálták, olyan stilushűen adták elő, hogy az együttes elérte fejlődésének azt a fázisát, hogy a legjobb magyar parasztegyüttesek között kezdhetjük számontartani. A tánc és zenei anyag megválogatása, komponálásmódja egyaránt ezt bizonyitotta számomra. Mindez csupán 5-6 éves fejlődés eredménye." "...Példájukon látjuk, hogy lehetséges visszatanulni és rekonstruálni a régies csárdafajtákat." (15.old.) Azt hiszem, ennél nagyobb dicséretet nem kaphatott az együttes.

Áttekintve az együttes munkáját láthatjuk, hogy az évről-évre megfogadott tanácsok alapján végzett müvészi munka meghozta az eredményt, mert ez a kezdetben gyenge együttes 4-5 év alatt a hagyományőrzés élvonalába emelkedett.

A dél-dunántuli illetve dunamenti együttesek vizsgálatát méltóképpen fejezhetjük be az 50-es évek végén induló, s egyre fejlődő öregcsertői együttessel, mely a Dunamenti Folklor Fesztiválokon és a Szövetkezeti Néptántalálkozókon évek óta nagy sikerrel szerepel. Vezetőjük Kalapos István és Kalapos Istvánné. 1980-ban láthatjuk őket Veresegyházán. Igy méltatja őket M.Gy. (Vt.1980.2-3.old.): "...Az 5 éves Vt.-ok egyik csucspontjaként értékelem azt, hogy az öregcsertőiek megtiszteltek bennünket jelenlétükkel. Számomra megrenditő és meghatő, hogy az idős asszonyok... 70-80 évüket is meghaladva még hajlandók szinpadon megjelenni, és a magyar néptánchagyományok utolsó, klasszikus felvillanásait érzékeltetik velünk... A fiatal nemzedék... bámulatra méltó tisztelettel illeszkedett az öregek hagyományaihoz. Ez a vezetőkön épp ugy mulhatott, mint az idős asszonyok magávalragadó szuggesztivitásán." O.I. most az egyszer nem talál semmi kivetnivalót. Vásárhelyi László javasolja: "...Az idős emberek táncát egy-egy rátermett fiatal utján örökitsük át és igy éltessük to-

vább." (3.old.) Pesovár Ferenc: "...Észrevehető, hogy megfogadják tanácsainkat. A friss csárdásukat egy idő után megujitották. Most megjelent a seprűtánc, amit még a nagy központi kalocsai együttes sem csinált meg eddig. Azt hogy a továbbiakban hogyan járják, a szerzőkön is mulik." (3.old.)

1981-ben müsoruk: Lakodalmas (részlet) és Katonaélet-Katonadalok. M.Gy. szerint (Vt.1981.2.12.13.old.): "...a visszatérés (mármint a fesztiválszinpadokra) mindig jelentősebb fejlődési szintkülönbséggel történik, mint a többi együttesnél. Öregcsertő hosszu időn keresztül ismételt szinpadi szereplései mellett is mindig valami ujjal jön. Dramaturgiailag, formai megoldásokban is, noha tudjuk, hogy az ő folklórjuk sem fog már nagyon bővülni... de azért tudják tartani még az élő folklor hatását egészen addig, amig az öregek köztük lesznek... Kalocsavidék szineit ma ők képviselik... A viseletet ők tudják a legjobban viselni. Friss csárdásuk nagyon szép...hosszabban szerettem volna látni. ...A zene és tánc egysége döcög, ugy látszik nincsenek eleget együtt. A gyertyás siratás nagyon szép volt, ...de a szinpadi elhelyezkedést a zene érdekében célszerü lenne átcsoportositani. ...Tempóban is van néha különbség az ének és zene között." V.B. is a zenekar és az ének egységén talál javitanivalót. Tanácsok: Andrásfalvy Bertalan: "...A férfiak duhaj katonanótát énekelnek és nincs elég hangerő... Gyerekeket is rá lehetne már az éneklésre szoktatni." (14.old.) Felföldi László: "...A müsort a dalszövegek viszik előre, nagyon jól vannak összeválogatva, ebből tudjuk, hogy mi történik. Most regruták vagyunk, most a háboruban vagyunk, majd a háboru utáni időszakban és igy tovább. Éppen a szövegek fontossága miatt... kifejezően, szépen kell énekelni. Ügyelni kellene, hogy ne nyuljon lazán szét a szinpadkép." (14.old.) M.Gy.: "...A gyönyörü gyertyás siratójelenetnél a gyerekjáték egy kicsit tulhangsulyozott. Ha egyszerübb volna, akkor szerényebben ellenpontozná a központi eseményt... Ezek a gyerekek már nem azok a régi,természetesen játszó öregcsertői gyerekek, hanem megtanulták a játékot." (15.old.)

Az öregcsertőieknek ez a kompozíciója, de az előző is "A bölcsőtől a sírig", a falu életéből, pontosabban az együttes tagjainak az életéből meritette a témáját. A tagok a saját maguk életének problémáit játszák el áttételesen. ...A katonalevelet öregcsertői katona irta haza, az asszonyok gyertyagyujtása a saját halottaikmak szól, a gyerekek játékával mindig a jövendőt és a továbbfolytatást demonstrálják. Néhány szinpadtechnikai, rendezési gyengeségeik ellenére ettől olyan megrenditőek és élményszerüek a kompozicióik és természetesen a sokszor és kellőképpen méltatott asszonykorus éneke és az idősek tánca szolgálhat példaképül a többi hagyományőrző együttesnek is, a legfőképpen a fiatal csoportoknak.

Az eddigi kritikákból láthatjuk, hogy legfontosabb problémát, a fiataloknak a hagyományőrzésbe való beillesztkedését ezek az együttesek hosszabb rövidebb idő alatt, de fokozatosan megoldják.

A következő részben a többségükben Gyb.-s előddel rendelkező Pest megyei, illetve észak-magyarországi együttesek munkájáról szóló véleményeket idézzük.

Zsámbok a Gyb. nyomdokain haladó, régen működő, két-három generációt foglalkoztató, s a hagyományőrzés élvonalába tartozó együttes. Vezetőjük Györe Béláné, pedagógus.

1976-ban Lakodalmas-t mutatnak be, amit nemrég ujitottak fel. P.E. (Vt.1976.24-25.old.): "...Remekül poentirozva, a lényeget megragadó vonásait emelték ki a lakodalomnak... Az együttes olyan szempontból óriási számomra, hogy a paraszti szinjátszásnak, a paraszti magatartásformának és a magatartásforma csirájában meglévő, a népi szinjátszás elemeinek nagyszerü felhasználásával készült a program. ...A zsámboki vőfély szájából... hitele van mindennek..., ahogy a menyasszony, az örömszülők a vőfély viselkedett s az egész lakodalmasnép, ezekben láttam felcsillanni azt, amit a paraszti szinjátszás csiráinak és nagy lehetőségeinek tartok." B.I. viszont elismerés mellett kifogásolja a zenei összeállitásban a sok rossz müdalt. (16.old.)

A V.-i bemutatkozásuk tehát már érett együttest mutat.

1977-ben Falusi esték és Gyerekjátékok cimü számokkal szerepeltek. M.Gy. (Vt.1977.8-9.old.): "...Az együttesnél kitünő a szövegmondás, a játékkészség és a szép dalolás, de a tánc szerepe nincs eléggé kihasználva. Az öregek kompoziciójában kevés a mozgás, statikus a szinpadkép, a fiatal tánccsoport munkája pedig nincs közvetlen kapcsolatban a helyi hagyománynyal. Az öregektől ... több mozgást, és a bennük rejlő tánclehetőségek jobb kiaknázását várnám." O.I.: "...Az együttes tudatosan, a müzene eszközeivel is élő társaság, Ugy vélem, népi együttesi sikon nem elsődleges feladat ilyen koreográfiák, zenék szinpadravitele. ...Idősebbek és a fiatalbbak között nemcsak táncban érződött valami kettősség, hanem szövegkiejtésben is." (16.old.) P.E.: "...Most...csak a szövegmondásra épitettek, a dalokra és a közbeiktatott kis, mozaikszerü epizódokra, a táncrész teljesen elmaradt." (34.old.)

A tavaly bemutatott lakodalmashoz viszonyitva itt már komponálási problémák, öregek-fiatalok harmónikus együttszereplésének problémája is felmerült. Egy év szünet után 1979-ben mutatják be a "Regrutabucsu" cimü uj számukat. V.I. (Vt. 1979.13.old.): "...Méltánylandó kisérlet. Bemutatták a sorozóorvosokat és tréfás, komikus momentumokkal tarkitották a játékukat." M.Gy.: "...Az együttes különböző kompoziciókban és ... módon formálta meg hagyományait. Volt amikor a játék dominált a müsorukban és az idős nemzedék természetes és népszinmüves stilust elkerülő előadásmódja volt figyelemreméltó. ...Kértem, hogy a táncolásra nagyobb gondot forditsanak ...ne csak a tánccsoportos szemléletben gondolkozzanak, hanem a helyi hagyományból induljanak ki. E tekintetben már határozott előrelépést mutatott mostani müsoruk." (10.old.)

Az 1980-as szereplésük ismét elismerét vált ki. M.Gy. (Vt.1980.27.old.): "...A "Viszik a menyasszony ágyát" cimü kompoziciójuk ujabb oldaláról mutatta meg a hagyományukat. Fő erősségük mindig is a jó játékkészség, és a jó előadókészség volt. ...Kitünően megformált szellemes szöveg, és gyönyörü beszéd érvényesül a lakodalmas menetben. ...A zsámbokiak tánchagyománya nem olyan gazdag..., talán szükség volna köl-

csönzésre, hogy a fiatalok tánca szinesebbé váljék. ...Elsősorban a fiatalokat kell jól megtanitani táncolni. ...Volt olyan szinpadkép is a kompoziciójukban, ahol az öregek és fiatalok tánca szerves egységbe fonódott. ...Jó improvizativ táncképek jelentek meg, megkomponáltan, megformáltan." O.I.: "...Tetszett a felszabadult, erőteljes éneklés, a visszafoltytott tempók, melyek ... meg voltak töltve energiával." (28. old.) A lakodalomban tehát megint otthon érzi magát az együttes.

1981-ben "Farsangi három napok" cimü kompoziciójukat láthattuk. M.Gy. (Vt.1981.20.old.): "...valamiféle módositással igyekeznek mindig ujat hozni. ...A farsangi három nap sürité-sével ismét megmutatták jó játékkészségüket. ...Nem a tánc az erősségük, hanem az izes játékkészség, a szép nyelv és a jól válogatott dalok. ...A friss csárdás ... sokkal jobb és mozgalmasabb volt, mint ahogy korábban emlékszem rá, de aránytalanul rövid volt... a szegényes lassu pedig aránytalanul hosszu. Az arányok megváltoztatása használna a kompoziciónak." V.B.: jónak tartja a zenei összeállitást, de a hangnemet énekelhetőbb megválogatására hivja fel a figyelmet. B.J. szerint a viselettel itt soha nem volt gond. Ötszöri megjelenésük V.-on azt mutatja, hogy mernek vállalkozni hagományaik ujabb és ujabb oldalról való bemutatására. Mindez vezetőjük vállalkozó kedvére, aktivitására és ügyszeretére vall. A hagyományőrzés komplexitása az, amiben tudnak létezni, ujat nyujtani a közönségnek és maguknak egyaránt.

Tápiószecső. (Gyb.-s elődje nem volt.) Az együttes az 50-es években alakult, vezetőjük azóta is Ofella Sándor. 1976-ban Lakodalmast mutatnak be olyan sikerrel, hogy Hosszuhetény után ők kapják a legmagasabb nivódijat. P.E. véleménye (Vt. 1976.26.old.): "...A szecsőiek a lirai elemeit hangsulyozzák ki a lakodalomnak. A menyecskék kitünő éneklése feledteti a férfiak népies müdalos kocsmai éneklésének hangvételét, azt, hogy a táncok néhol csináltabbnak hatnak ahhoz, hogy szervesen épüljenek be az egész lakodalom menetébe. Keresni kell az arányokat, hogy a tánc jobban beilleszkedjék az összképbe. A

szövegmondást nem találtam meggyőzőnek..."

1977-ben "Gyereklakodalmas"-t mutatnak be. B.J. /Vt.1977. 23.old./: "...Nagyon jó az ötlet. Megérdemelné, hogy sokkal gondosabban, hitelesebben, hihetőbben fogalmazzák meg." M.Gy.: "...Kivánatos volna a betanult, táncocsoportos jelleg feloldása. A szabad, spontán táncolás szinpadi hatását szeretten volna látni a hosszu ideje táncoló, nagymultu együttestől. (10. old.) Megszivlelendő kritika.

Egy év szünet után 1979-ben látjuk ismét az együttest. V.T. (Vt.1979.13.old.): "...Egy lakodalmas részletet láttunk, melynek gerincét a menyecskék éneklése adta: azt mutatták be, hogy ügyes csalással hogyan szaporitják meg a menyasszony párnáit. ...Szerencsés kézzel nyultak hozzá és szórakoztatóan dolgozták fel..." M.Gy.: "...Tápiószecső esetében örvendetes, ugrásszerü fejlődésről van szó. Ofella S. hosszu ideje sok mindennel kisérletezett, s a helyi hagyományokkal több megoldást vigégpróbált. A korábbi években hiányoltam, hogy a hagyományok táncos része nem bomlik ki. Az uj stilusu dalok egyhanguságán és a sokszor népszinmüves veszélyeket is rejtő szokáskereten tullépni leginkább a tánc irányába lehet. Ez a lépés most történt meg... azáltal, hogy a fiatalság is megtanult táncolni. A tánc méltó társa lett szép éneklésüknek és a gondosan megtervezett szokásanyagnak." (6.old.)

1980-ban ujból átdolgozott Lakodalmassal szerepel az együttes, s M.Gy. véleményének igen örülhettek. (Vt.1980.23. old.): "...Az együttes az 50-es évek elej óta folyamatosan, megszakitás nélkül müködve is mindig (noha a község hagyományai nem adnak tul sok lehetőséget) uj és uj formában tud megjelenni. A csoport az utóbbi években érte el fejlődése csucsát. ...Lassanként kikerültek abból a büvös körből, hogy mindig csak a kereteket változtatgatták. ...Uj táncos nemzedék is felnevelkedett, akik... jól tudnak már táncolni. ...A fejlődésnek további lehetőségeit érzem olyasmiben, ahogyan Ofella S. az idősebb asszonyokkal a régi hagyományoknak megfelelően mindezt meg tudja mutatni, amit a tápiószecsői, pestkörnyéki csárdásokból érdemes. Ezt a már jó táncos fiata-

lok is megtervezettebben, de szabadabban szintén megmutathatnák. ...Jól oldották meg a citera-fuvós összeállitással a tánczenei kiséretet... Ritka dolog, hogy Pest megyében ma még siratót lehetne megszólaltani. Ofella S. könnyedén meg tudta oldani a szinpadra állitását, ami igen nagy, szinte megismételhetetlen dolog. Ezt azonban csak olyan méltó keretbe ötvözve szabad előadni, hogy ne csupán egzotikus érdekességként hasson. Nem szabad elsekélyesiteni azzal, hogy a különböző lakodalmi tréfák sorozatába illesztjük." (24.old.) O.I. is jó véleménnyel van: "...Most már egyre igényesebb a zene válogatása, megszólaltatása. A rezes hangzás helyett citera és klarinét állt vissza, ez a hangzás erre a vidékre jellemző...ez most előrelépés volt." (Ehhez az eredményhez Ofella S.-nak meg kellett fogadni az előző években elhangzott kritikákat. V.T.: "...Ofella S. munkája mindig borotvaélen táncol a sok szinpadi effektus merész használata miatt, néha átcsap a néptánchoz nem méltó formák szinpadravitelébe, de itt most megtalálta a mértéket. ...Jellemző rá, hogy nagyon sok szellemes ötlete van, de óvatosan kell bánnia a szinpadi formákkal." (25.old.) F.L.: is méltányolja az ötletességet: "...Vannak...szövegei a lakodalomnak, amelyek párbeszédek formájában maradtak meg. Ezek itt a lakodalomban szépen előjöttek. ...Jól szedték össze az ágyvitel és az ágyra való alkudozás párbeszédét. ...Szellemesek és jók a hagyományos alkuformák. (25.old.)

1981-ben a következő két számot mutatják be: "Muzsikagazda" (felnőttcsoport), "Viszhangzó faluszél" (gyerekcsoport). M.Gy. (Vt.1981.26-27.old.): "...A gyerekcsoport nagyon jól táncol... de sokszor a koreográfia nem tette lehetővé, hogy szabadon és igazán kitáncolják magukat. ...Sok a térbeli mozgatás, de kevés a tánc, amikor viszont tánc van, az igen jó... A gyerekekben már többet van, mint amennyit a kompozició megenged nekik. A játékkészségük, a tánctudásuk kiforrott és magasfoku, bár a mondókás ringatók néha mesterkéltnek hatottak. Néha tul sok a teátrálitás, a rendezettség, ugyanakkor a táncra nincs elég mód. ...A dalok megválasztását többnyire jónak

találtam, az éneklésmódjuk nagyon szép. ...A fiatalok csárdása szürkeségén kellene egy kicsit segiteni, itt is mint a gyerekeknél, mindig a térformák...gondos megtervezése, ...veszi el az időt a tánctól...A felnőtteknél az volt a benyomásom, ahelyett, hogy a tánckészségüket fejlesztenék minél magasabb fokra, a gondos térformálással töltik az idejüket,... Nagy erényük, hogy három generációt látunk együtt." O.I. a citera-zenekar hangzásában és hangolásában talál javitanivalót, a fuvószenekart jónak itéli. (27.old.) A.B. táncházat ajánl, a gyerekek stilusosabb táncolása érdekében. (28.old.) F.L. azt kifogásolja, hogy egyszerre több gyerekjáték is folyik a szinpadon, ami zavaróan hat, teátrálisnak találja a táncuk befejezését. (28.old.)

A kritikákból kirajzolódhatott az együttes és vezetőjének erős és gyenge oldala, - s művészi alkatának problémái. Ötletes, változatos, de néha tul mozgékony, tulvariál. Amikor "megfogja" magát, akkor belül marad a stiluson, ha elereszti a fantáziáját, tulkomplikál,, s néha népszinmüves stilusba csuszik. Tanui lehettünk az együttes hullámzó, és a csucsokon magas szintü művészi teljesitményének, állandó mozgásának és a vezetőjük elpusztithatatlan vállalkozó kedvének. Amig Ofella S. dolgozik, azt hiszem a csoport soha sem fog stagnálni. S nagyon lényeges, hogy három generáció dolgozik együtt a hagyományőrzés érdekében.

Ecséd is a váltakozó sikerrel, de mindig próbálkozó együttesek közé tartozik. A felszabadulás után alakult, vezetőjük azóta is Péter József. 1977-ben jelennek meg V.-on, "Gyertyástánc"-al, mely Molnár István számukra készitett kompoziciója és a Regrutabál-lal. M.Gy. (Vt.1977.9.old.): "...Az ecsédi fiatalok jó táncosok. Vezetőjük hosszu ideje foglalkozik velük és jó táncosokká nevelte őket. A velük táncoló öregek stilusát és jellegzetes mozgáskincsét a ...fiatalok azonban még nem vették eléggé át. ...kettősség érződik ...az együttesnél. Péter J. sajátos, magaterentette mozgáskincsel uralkodik a fiatalok táncában és ez nem találkozik eléggé az öregek hagyományos táncstilusával. ...Molnár István munkáját ...stilu-

sosan táncolják, - érdekes, hogy az együttes ilyen hosszu ideig meg tudta őrizni." P.E.: "...Az ... együttes a Regrutabáljában nem tudta megteremteni azt a vérbő hangulatot, amit az ember elvárna egy regrutabáltól... ez szinpadi gyakorlat, módszeres pedagógiai munka kérdése is..." (34.old.) A fő probléma tehát itt is a fiatalság belenövése a hagyományőrző stilusba.

Az 1978-ban bemutatott Taposóbáljuk egy házépitéssel kapcsolatos szokás, funkciója mint a csürdöngölőé. M.Gy. (Vt. 1978.10.old.): "...Hangsulyoztam tavaly, hogy jó volna a még szépen táncoló idősebb asszonyok mozgás-stilusát jobban elsajátitani a fiataloknak. Ez még mindig nem történt meg. ...Műsorukban mindig sok uj elem jelentkezik, a vezetőjük törekszik az ujszerü alkotásokra, ... azonban közben elsikkad az ecsédi öreg nemzedék hagyománya. Néhány öreg, vagy középkoru asszony táncának nemesveretü szépségét nem látom tükröződni a fiatalok táncában." A probléma tehát ugyanaz, mint tavaly. Közben jártam náluk, s ez a véleményem alakult ki róluk. "...A fiatalok produkcióéhesek, és nem tartják feladatnak azt, hogy megtanulják saját hagyományos táncaikat, pedig az együttesben még több lehetőség van. ...ez a kompozició még nem forrta ki magá... a koreográfus (Domján L.) kivülről hozott lépéseket, anyagot, hogy gazdagitson, a gyerekek örülnek, csapkodják a csizmájukat, holott a palóc táncokban ilyen kevés van. A hagyományőrző stilust kellene továbbvinni, illetve megerősiteni." (21.old.) V.B. a táncosok és a zene együttmüködését nem találja jónak (50.old.) B.J. a rekonstruált viseletről irja: "...inkább maradjunk a puritánságnál, több alsószoknyát, hogy viseleti jellege legyen, mert ez igy nem kelti a viselet hatását." (51.old.)

1979-ben Májusfa állitás-t látunk tőlük. Akkori véleményem szerint a kompozicióju széteső volt. M.Gy. (Vt.1979. 9.old.):"...Ecséd a korábban képviselt vonalát következetesen megtartotta. Péter J. egyéni motivumkincse érdekes és különleges szint képvisel ... a mozgalomban. Ezt azonban bővitse ki... az öregek tánckincsének fokozottabb mértékü felhasználásával. ...A fiatal táncosok mindig tudatos tánctanitásban

részesültek. Motivumkincsüket azonban gazdagitani kellene. Sem a helyi hagyomány erősebb beáramlását, sem ujabb formakincs keletkezését nem észlelem. Bátrabban kell tervezni a formakincset, ha a helyi hagyomány szegénynek bizonyul. Még fontosabb azonban az öregek tánckincsét alaposabban...meggyökeresztetni a fiatalokban." A tanács megszivlelendő, különösen azért, mert már harmadszor hangzik el.

1980-ban ezt már M.Gy. is igy mondja (Vt.1980.31.old.): "...Sok mindent kell megismételnem a korábban elmondottakból. Nem érzem még mindig azt, hogy az idősebb táncos nemzedék... táncát a fiatalok eléggé magukévá tették volna... jó táncosok és meg tudnák csinálni. Sokszor még az öregek is alárendelődnek a koreográfiának. ...Indokolatlan tempólassitás miatt pl. az idős asszonyok is kénytelenek olyan természetellenes mozdulatokat megtanulni, amit soha életükben nem csinálhattak. Amikor viszont egy normális tánctempó jön... élnek és minden fiatal eltünik körülöttük a szinpadról. Miért nem lehet elmélyiteni a fiatalokban azt a néhány mozdulatot, amit az öregek olyan csodálatosan csinálnak." - Hát igen, ez a probléma. O.I. a zenekar változatosabb, hangszerekre jobban eloszlott kisérőzenéjét kéri tőlük számon.

1981-ben a megfogadott tanácsok nyomán javul a helyzet. V.B. javasolja, hogy keressenek a palóc anyagban is ugrós dallamokat, s ne a dunántuliakat használják. (34.old.) B.J. ezuttal már meg van elégedve az együttes uj ruháival (34. old.) M.Gy. véleménye rögziti a fejlődést. (Vt.1981.33.old.): "...Az öregek ... mozgósitása most olyan mértékben megtörtént, ahogy az elmult években nem tapasztaltuk... Az ecsédiek éneke mindig szép volt, bár néha tempózavarok voltak a zene és az ének között. A fiatalok egyre jobbak. Az öregek pedig, azt hiszem, jobban együtt vannak a fiatalokkal, mint korábban... hagyományuk kezd szervesebben beleépülni a fiatalok táncába és nem valami különálló test, mint korábban ... Nem baj, hogy egy hagyományban nem gazdag alföldszéli falu fiatalságának tánckészségét más tájról vett anyaggal növeljük, de ezt második lépésként tegyük...Jó lenne ha jobban asszimi-

lálnák ezeket a kivülről jött táncokat." Két problémával birkózik tehát folyamatosan az együttes; az egyik, mint a többi együttesnél is a fiatalok tánctanulása, a másik a táncanyag gazdagitása, melyhez gyakran kompozicios problémák is járulnak. Péter J. néha önmaga birkózik ezekkel, néha segitséggel, de állandó patrónust még nem sikerült találni. Erőfeszitése mindenképp tiszteletre méltó, az együttes fennmaradása az ő szervezőkészségét és kitartását dicséri.

Bag. Az együttesnek az 50-es évek elején volt a virágkora. A veresegyházi találkozók a tanui ujraéledésüknek. 1976-ban három generációval jelenik meg a csoport, vezetőjük Berkes Eszter. B.I. a zenei anyagot kifogásolja (Vt.1976.18.old.): "...A lánytáncnál nagy csalódás volt számomra, hogy ilyen gyönyörü zenei hagyományanyagot figyelmen kivül hagynak, s hogy nem a helyi hagyományok klasszikus darabjait használják fel... Ott vannak az idős asszonyok, azoktól kell megtanulni, nem a kiadványokból." P.E. viszont a munka egészével elégedett: "...Ideálnak tartom azt, ami a bagi együttesnél történik, hogy egy meglévő hagyományt megpróbálnak tovább éltetni... A lányoknál ezt a hagyományátadást már sikerült megoldani. A lányok karikázója élményszerüen szép volt és teljes mértékben felidézte a bagi karikázók szépségeit. A fiuknál nem sikerült ezt megoldani, nekik nincs még elegendő mozgáskulturájuk ahhoz, hogy a verbunkformákat, melyek kiérlelt mozgáskulturát kivánnak, megcsinálják." (21.old.,35-36.old.)

1977-ben a müsoruk: Druzsbakoszoru és Menyasszonykalács. P.E. (Vt.1977.36.old.): "...A bagiaknál két kiragadott mozzanat áll a középpontban és ezek a liraiság hangsulyozásával jelennek meg a szinpadon. A táncrész még nincs organikus egységben az egész koncepcióval, nem tudja folytatni, feloldani vagy továbbfejleszteni azt, amit alapképben megkapok az együttestől a két mozzanatban." O.I. a dudolást kifogásolja az énekükné, s a zenekar primásának játékát (14-15.old.) M.Gy.: "...A fiatalokat előlről kell kezdeni megtanitani mindent, mégpedig táncccsoportos módszerekkel. ...Ne csak a szinpadi koreográfia megtanulására szoritkozzék az együttes munkája, hanem keresse

a lehetőségét az idősebbek bekapcsolódására, hogy a fiatalok sokat lássák még őket táncolni, mert bizony egyre kevésbé érzik a régi bagi táncok izét." - tanácsolja. (9.old.) Tehát a főprobléma itt is a fiatalok stilushü tánctanulása.

1978-ban Sajti Sándor az ÁNE tapasztalt régi táncosa a vezetőjük. "Menyasszonyfektető"-jükről igy vélekedik B.J. (Vt.1978.42.old.): "...egy dramatikus játék a keret, amiben produkciószerü táncokat mutatnak be. ...Ujból jól táncol az együttes. ...Itt a keret lehetőséget ad arra, hogy ugy lehessen ötvözni, hogy se pávaköri felállás ne legyen belőle, se tánccsoportos közönségnek táncoló pric-pracc-prucc, hanem szerves egységet alkossan az egésznek a modandójával. ...A csoport ruhája nagyon jó." M.Gy. summája: "...A bagi együttesnél megvillantak néha-néha olyan mozzanatok, ...ahol a vezető egy kicsit szabadjára engedte a táncoló fiatalokat. A menyasszonyfektető gyertyástánc rekonstrukciója nagyon szép megoldás volt." (8.old.) 1979-ben Timár Sándor, aki sokáig gyüjtött Bagon, egyik tanitványát küldi a csoport patronálására. M.Gy. igy látja a csoportot (Vt.1979.6.old.): "...Most látom felcsillanni a reményt, hogy a feltámadás valóban megindult. Ezt a legfiatalabb nemzedék bekapcsolódása jelenti számomra. ...Régen is táncoltak Bagon a gyerekek ...de a verbunk és csárdás nagyobb tánckészséget igénylő részei akkor sem voltak már elérhetők számukra. ...Az akkor 50 éven felüliek között élő hagyomány visszatanulása most végre tudatosan megindunlt a gyerekek körében. Ezáltal Bag ujra a galgamenti hagyományok méltó képviselőjévé válhat." Tehát ismét fellendülésnek lehettünk tanui.

1980-ban O.I. még mindig a zenekar "vitézkötéses" játékát kifogásolja. M.Gy. tanácsa (Vt.1980-28-29.old.): "...Bag tavalyi jelentkezéséhez képest bizonyos stagnálás észlelhető. A gyerekek szerepeltetése a bagi táncok további sorsát, jövendőjét jelenthette volna. Most viszont ... hiányoztak a müsorból. ...Ha egy 25 évvel ezelőtti koreográfiát a csoport megtanul, ez szép dolog, de talán még nem ez az egyetlen perspektiva számára. Nem elég az, ha egyetlen pár jelenik meg

a bagi öregekből, akik a bukóst szépen eljárják. Bagnál bizonyos megmerevedés észlelhető, s inkább az előző uton kéne tovább járni."

1981-ben "Májusfaállitás" a müsoruk cime, Szél Márta összeállitása. A.B. igy vélekedik (Vt.1981.32.old.): "...A közös éneklés gyenge volt. Tanuljanak tovább táncolni, mert a tánc még gyenge, különösen a bukósok sok kivánnivalót hagynak maguk után." M.Gy. kifogásolja az eddig mindig példás viseletnél, hogy tul rövidek lettek a szoknyák, majd: "...A jól táncoló gyerekek most ujra megjelentek...Bag ujra azon az uton van, amitől tavaly eltért. Bizonyos stiluskülönbség azonban érzhető még az anyák és lányaik tánca között. Ez, ha sokat együtt vannak és együtt maradnak fokozatosan el fog tünni." (31.old.) Az elhangzott kritikák alapján tanui lehettünk annak a tiszteletreméltó küzdelemnek, amit a csoport állandó megujhodással folytat a fennmaradásért, s a régi szinvonal eléréséért. A legnagyobb eredmény a csoport fennmaradása és folyamatossága. Ez az egyetlen csoport, amelyik minden V.-i találkozón résztvett. Munkájuk hullámzásának a gyakori vezetőváltozás lehet az egyik oka.

Most két galgament-i együttes munkáját nézzük meg.

Galgamácsa. Vezetőjük Dudás Juli népmüvész, aki a régi Gyb. csoportban is táncolt, igy ő folyamatosan tudta átmenteni a hagyományőrző együttesi munkát a jelenbe. Szinpadképei olyanok, mintha festményei elevenednének meg.

1978-ban "Gyerekjátékok"-at mutatnak be. M.Gy. (Vt.1978. 11.old.): "...A koreográfiát szépnek, izlésesnek találtam. Dudás Juli ugyanazzal a mértéktartással állitotta össze a galgamácsai tavaszi játékokról a müsorát, mint ahogy ez általában képzőmüvészeti tevékenységében is tapasztalható. Néha nem is az eredeti, hanem az ő fantáziájából megszületett ötletek voltak számomra a legszebb részletek. Érdekes, hogy éppen ő, a hagyományhoz legközlebb álló alkotó az, aki bátran és merész szinekkel, ötletekkel dolgozik a szinpadon a gyerekjáték feldolgozásoknál. Alkotó módon használja a népmüvészetet."

Ami most következik, nem zsürikritika, de érdemes idézni Dudás J.-t a munkalehetőségéről. "...A Magyar Ifjuságban megvádoltak engem, hogy én be vagyok zsongva, mert egyházi énekeket tanitok a fiatalságnak. A Tanácselnök megbüntetett, ...hogy a mai modern korban ilyen régi hülyeségekkel fertőzöm a fiatalokat. A festésembe nem szólnak bele. ...A gyerekek, az unokák, a harmadik generáció várja, hogy tanitsam és én nem tudom, hogy tegyem-e, vagy ne. Mert van, aki nem engedi. ..." (Az istenért, abba nem hagyja!...)

1979-ben M.Gy. igy foglalja össze munkájukat, amit egyben más együttesek részére is példának szán (Vt.1979.4.old.): "...A még viszonylag élő hagyomány szerencsésen találkozott a helyi vezető tehetségével, s ezáltal a hagyomány teljes szélességében bomlik ki előttünk az évek során és a népmüvészet különböző oldalai tárulnak elénk. Dudás J. személye sajátos lehetőséget biztosit az együttesnek. ...Galgamácsa mutatja a népi együttesek fejlődésének azt a módját, amit korábban annyit hangsulyoztunk...Galgamácsa nem feltétlenül a tánc vonatkozásában a legerősebb, ezt viszont pótolja Julinak a szokások iránti különleges érzéke és vonzódása. Az a szokáskeret, ami más együtteseknél erőszakoltnak tünik, náluk mindig sajátos, organikus formában jelenik meg. ...Ők a példa arra, hogy a szokást és a beleilleszthető különböző népmüvészeti ágakat hogyan lehet szerves egységbe ötvözve, szinpadszerüen bemutatni ugy, hogy valósághü, de müvészi képet adjon a népélet bemutatásra érdemes eseményeiről. 1981-ben, mivel vezetőjük nem tudott résztvenni a tanácskozáson, csak egy rövid mondat méltatja őket. M.Gy. (Vt.1981.35.old.): "...Galgamácsa ismét uj ötlettel jelentkezett, ahogy ezt Dudás Julitól megszoktuk." Ebből láthatjuk, hogy szinvonalukat sikerült tartaniuk.

<u>Galgahéviz</u>. 1979-ben látjuk őket V.-on először, vezetőjük neve nem szerepel a jegyzőkönyvben. M.Gy.(Vt.1979.8.old.): "...Baghoz hasonlóan hosszu időn keresztül csak néhány hires énekesével hallatott magáról. Most a régi galgahévizi repertoár is megcsillant már a lakodalmas jelenetben. Jó, hogy egyelőre ötvözik a népi együttesi szabadabb komponálási módot,

a kötöttebb koreográfiai szemlélettel, amivel a fiatalság tánckészségét növelik."

1980-ban Lázár Katalin, a népmüvészet ifju mestere és Hintalan László, a Bartók együttes táncosai patronálják a csoportot. V.L. (Vt.1980.18.old.): "...Egy fejlődési állapot pillanatnyi keresztmetszetének voltunk szemtanui, amikor is egy fiatalokkal bővitett, pávakörből táncegyüttes felé haladó csoportot láttunk." O.I.: "...Gyönyörü volt a zeneanyag, mind kiválasztás és megszólaltatás, mind tempó és hangvétel szempontjából. Még az ujstilusu népdaloknak is veretesebb, régiből gyökerező része hangzott fel." (18.old.) P.F. tanácsa: "...A pajtástáncot Galgahévizen nem lassu csárdásra, hanem ugrósra vagy marsra táncolták." (18.old.) M.Gy. összegzése: "...Nagyon régen jelentkeztek átütő táncmüsorral. Az 50-es évek népi együttesi müsoraiból ... néhány énekes produkciójuk maradt emlékezetes. ...Korábbi emlékeim szerint ... a táncuk is nagy hatásu volt, amikor még a pajtástánc, a háromlépéses mars-szerü dinamikus tánc még elevenen élt. Mostani bemutatkozásuk táncosabb volt. ...Nem elég az, ha a szokáskeretet és a térformákat változtatjuk a szinpadon. Táncélményt a tér, a keret, a rendezés a világitás stb. önmagában nem adhat. ...Nem lehet a kétlépéses csárdásokat örökké különböző térformában ismételgeti a szinpadon. ...ne csak erre szoritkozzunk." (17.old.)

1981-ben M.Gy. mintegy ott folytatja, ahol tavaly abbahagyta (Vt.1981.29.old.): "...Galgahéviz nagyot lépett előre tavaly óta...akkor a nagyon szépen megformált szinpadi kompozició jóformán csak kétlépéses csárdással valósult meg. Most már ... kezdenek tudni táncolni. Jelenleg egy jó falusi tánccsoport benyomását keltik ...egy bizonyos egyformaság uralkodik a táncosokon. Ez még annyira jellemző a fiatalokra, hogy amikor az öregekkel együtt jelennek meg a lakodalmasban, akkor nem csak a viseletük, hanem az egymáshoz való igazodásuk egyformasága miatt is rögtön kitünik, hogy kik a "tánccsoport tagjai" ...pontosan egyformán mozognak, ami mint iskolázás nagyon jó, de sok táncolással igyekezzenek

ezt feloldani. ...A spontán tánc benyomását kellene kelteni a szinpadon. Második táncukban a zümmögő kórust ... modorosságnak érzem. ...A friss csárdásban várnám a bukósok megjelenését is..." O.I. szerint a zenekar nem állt a hivatása magaslatán. (30.old.)

A fentiekből láthatjuk, hogy a két külső szakember jó munkája rövidesen megmutatkozik egy közepesnél gyengébb, s csak időszakonként működő együttesnél.

Észak-kelet-Magyarországot három alkalommal képviselte Domaháza. Az együttest 1978-ban láttuk először V.-on. M.Gy. (Vt.1978.6.old.): "...Az elmult években tüntek csak fel a domaháziak, bár a 30-as évek óta figyelik a néprajzkutatók. ...A Bartók és Kodály vezetésével készült Pátria hanglemezsorozaton is énekelnek a domaházi lányok, 40 év után is szinte ugyanazzal a hangszinnel, s csodálatos előadásmóddal hallgattuk tőlük vissza a dalokat. ...Domaháza az 50-es években, az első nagy kulturversenyek idején hallgatott... Az északi hagyományainknak sajátos szinfoltját képviselik, amit ritkán láthattunk az utóbbi években." - Tudomásom szerint pávakörként alakult ujjá az együttes. A bemutatott müsorukból csak pár sor maradt fenn. V.T.: "...A fonó valóban csak keret és ürügy volt arra, hogy a domaházi táncosok megmutassák azt, amit tudnak, hogy milyen szép táncos hagyományaik vannak. ...Adatközlő szinten táncoltak a táncosok." (16.old.) V.B. meg van elégedve a dallamok összeállitásával és a citerások játékával. (34.old.) B.J. azonban nem tartja szerencsésnek a viseletük rekonstruálását. (34.old.)

1979-ben müsoruk, s müvészi szinvonaluk nem változik. M.Gy. (Vt.1979.3-4.old.): "...Az együttes müsorának összeállitásában lényeges változások nem történtek, s erre nem is biztos, hogy szükség van... A sok szereplés mellett is meg tudták őrizni frissességüket... Előadásuk az élő népmüvészet példájaként csekély mértékben módosul, de mindig a pillanatnak megfelelően mégis változik. A müsor bővitése vagy átrendezése helyett számomra ezek az apró változások jelentik megjelenésük, előadásuk legfőbb értékét. ...Az együttes idő-

ben gondoskodjék fiatalabb nemzedék bevonásáról."

1981-ben látjuk őket viszont több sikeres, különböző fesztiválokon való szereplésük után. M.Gy. rövid véleménye az együttes stabilitásáról tanuskodik. (Vt.1981.35.old.): "...Domaháza nem jelentett ujat, de ... szinvonalesést sem, ugyanolyan élénk szinekben és jól szerepltek, mint eddig."

xxx Célom nem a népi együttesi mozgalom egészének áttekintése volt, hanem az, hogy a szinpadi hagyományörzés problémaköréhez és az e témában folyó vitákhoz dokumentációs alapot adjak. A tények számbavétele után számomra már csak néhány rövid következtetés levonása maradt.

1./ Meggyőződhettünk arról, hogy a fiatalok ha nem is könnyen, és nem is mindig rövid idő alatt, de mégis képesek beletanulni és beleilleszkedni a hgyományos stilusba, s egyuttal friss atmoszférát is tudnak teremteni. Magukhoz formálják a táncokat, s igy válnak a megtanult "eredeti" táncok és kompoziciók ujra élővé. A legtöbb együttesnél sikerült tehát a szinpadi hagyományörzésnek azt a folyamatát kialakitani, melyet a mindig megujuló tagság folyamatos beolvadása tart mozgásban, életben.

2./ A rendszeres fesztiválok, találkozók perspektivát adnak az együtteseknek, s szinvonalasabb munkára serkentenek. A találkozókat követő tanácskozások pedig egyrészt éreztetik a résztvevőkkel munkájuk fontosságát és a vezetők önképzésének hosszu idő óta egyetlen és hézagpótló lehetőségei.

3./ Az idézett véleményekből világosan kitünik, hogy a sikeres munka a vezető tehetségétől, rátermettségétől, pedagógiai képességeitől, s nem kis mértékben álhatatosságától függött és függ. A jelenlegi vezetők többsége már 50 év körül jár, müvészi munkájában autodidakta, saját vidéke hagyományait "adatközlő szinten" ismeri. Az utánpótlás tehát sürgető feladat, s az egyedüli megoldás a jól képzett fiatal oktató gárda ilyen irányu sazkosodása. A hagyományörző együttesek vezetésére nincs általános módszertani recept mely minden együttesre érvényes, legfeljebb az, hogy mindig a ha-

gyományhoz hüen kell tanitani és feldolgozni, csak mindenhol másképpen. Ezt a"másképpen"-t tudják a mai vezetők, mert ebbe nőttek bele. Ahol nem volt eredményes a munka, ott ezt a "másképpen"-t nem tudták megvalósitani a jószándéku és többnyire képzett oktatók. Az elmult évtizedekben a szolnoki és zalaegerszegi fesztiválok megteremtették azt a fórumot, amely segitségével már több fiatal koreográfus nemzedék nőtt fel. Mögött áll persze az évtizedes minőségi oktatóképzés is. A hagyományörző együtteseknek is kialakult már az ilyen jellegü fóruma, de az eredményeket egyedülálló, szinte semmiféle oktatásban nem részesülő, lelkes, igazán amatőr népmüvészek (nevezzük őket igy) produkálták. A képzett fiatal oktatók részvétele ebben a munkában sajnos nem általános, csak véletlenszerü, vagy alkalmi... erre pedig nem lehet a jövőt épiteni. Ceterum censeo - ... az oktatóképzést ugy kellene módositani, hogy az oktatók erre a területre is szakosodhassanak. Továbbá alkalmat kell biztositani hagyományörző együttesek fiatal tagjainak a továbbképzésére is. A jelenlegi oktatógárda nagy többsége ugyanis semmi felelősséget nem érez e munka iránt.

4./ A régi Gyb.-s koreográfiákról sikerült lefujni a port, s több uj kompozició is született ebben a stilusban, korszerübb formában, s ez nagy eredmény. Mozgás, élet van tehát ezen a területen. Ami "ujat" az együttesek hoztak, az néhány szokás, főként a lakodalom egyes részeinek mélyebb, szellemesebb, müvészibb, igényesebb kibontása volt, s már bizonyos fokig tulléptek az archaikus stiluson. Az ujonnan született kompozíciók megvalósitották azt a hármas szabályt, hogy a hagyományt hüen, a szinpad törvényeinek megfelelően és a közönség számára szórakoztatóan kell bemutatni.

A felujitott és az emlitett karakterü uj müvek képviselik ma a szinpadi hagyományörzést. Ezek mellett az olyan alkotások, mint a mese, ballada, vagy együttesekre komponált komplex népi játék - melyekre már Muharai Elemér felhivta a figyelmet - még kisérletekben sem bukkannak fel. Emlitettem, hogy Muharai különböző müvészeket mozgósitott a cél érdeké-

ben. Ma nincsenek müvészek? Vagy nincs aki mozgósitson? Vagy nincs aki merjen? Ehhez kellenének azok a jól képzett oktatók, akik között koreográfus is akadhat (mert ez a kettő nem egy). Erre a területre azonban alig merészkedtek az alkotó vénáju ifju koreográfusok, vagy ha néha mégis, a szakma ujabb formai sablonjaiba próbálták belegyömöszölni a patronált együttest.

A komplexitás jegyében született uj müvek még várják alkotóikat. Várják azt az oktató generációt (hányadik is lesz már?) mely rájön arra, hogy azt a hagyományt, melyből eddig meritettek nekik kell gondozniok, mert holnap és holnapután is lesz aki szeretné megismerni...

Névröviditések:

1./ Andrásfalvi Bertalan = A.B.
2./ Borbély Jolán = B.J.
3./ Borsay Ilona = B.I.
4./ Felföldy László = F.L.
5./ Keszler Mária = K.M.
6./ Martin György = M.Gy.
7./ Olsvai Imre = O.I.
8./ Pesovár Ernő = P.E.
9./ Pesovár Ferenc = P.F.
10./ Sajti Sándor = S.S.
11./ Vadasi Tibor = V.T.
12./ Vásárhelyi László = V.L.
13./ Vavrinecz Béla = V.B.

Budapest, 1982 őszén

Tibor Vadasi

DEVELOPMENT OF AUTHENTIC FOLKORE ENSEMBLES AS TESTIFIED BY THE FESTIVAL PROTOCOLS OF SIX YEARS

Summary

The author surveys the activities of folk ensembles preserving and presenting the traditions, dances, music, songs and customs of a given village in their complexity. For this picture of our peasant ensembles the author relies on the protocols of the discussions of experts following the series of festivals at Veresegyháza. The analysis of the minutes reveals the principles underlying the contemporary methods of preserving traditions, the requirements of such analytic approach as well as the task ahead.

TÁNCMŰVÉSZET, TÁNCKUTATÁS A SZOVJETUNIÓBAN

KOREOGRÁFIAI TÖREKVÉSEK A HETVENES ÉVEK SZOVJET BALETTSZINHÁZÁBAN

Natalja Csernova

A szovjet balett fejlődésében a hetvenes évek nem képeznek önálló, öntörvényü korszakot. Az ekkor végbemenő folyamatok korábban, a hatvanas években kezdődtek, s az uj évtizedben csak folytatódtak. Mégis, a hetvenes években jól láthatók a szovjet koreográfia fejlődési tendenciái, melyek az adott korszakot tekintve általános érvényüek. Jól kivehető, mi egyesiti - s mi különbözteti meg egymástól - a különböző életkoru és egyéniségü koreográfusok munkáit, s kitünik, mi az az uj, ami a két évtized fordulóján született és a közeljövőben fog tökéletesedni. A most lezárult évtized a balettben - ahogyan a szovjet müvészet egyéb ágazataiban is - nyugodtabbnak mutatkozott a hatvanas évtizednél. Ezek az évek tulajdonképpen stabilizációt jelentenek, nem folytak éles viták a koreográfia fejlődési utjairól, a balettek felépitési elveiről. A koreográfusok alapjában véve megerősitették, továbbfejlesztették, alkalmazták a korábban felfedezett ujat.

A hatvanas évtized koreográfusai ujitói tevékenységeik kezdetén a táncmüvészet uj lehetőségeit kutatták. Grigorovics s vele Belszkij és Vinogradov kétségbe vonták, hogy a balettnek joga van lemondani saját specifikumáról, s ennek szellemében idősebb kollégáik, Zaharov és Lavrovszkij örökébe lépve a balettek tematikus logikáját, a hősök lelki alkatát vizsgálták, Vajnonentől és Csabukiánitól átvették a táncszinház kifejezőeszközeinek kibővitését, az eszköztárat pedig a táncfolklór uj rétegeivel bővitették.

Belszkij és Grigorovics nem véletlenül tekintették magukat az egyik legelső szovjet koreográfus, Fjodor Lopuhov tanitványának. Tőle és kortársától, Kaszjan Golejzovszkijtól kapták örökségül a balett kifejezőeszközeinek gyarapitását az akrobatika, a sport eszközeivel. Lopuhov és Golejzovszkij müvészi ujitásain keresztül jutottak el müvészetükben Fokin és Petipa felfedezéséhez. Amikor a hatvanas évek koreográfu-

sai uj korszakot nyitottak a szovjet táncmüvészetben, lényegében az uj tendenciák jó részének gyökereit a szovjet balett egész történetén végigvonuló hagyományokban és ujitásokban lelték fel. Mindegyik mester kiválasztott magának egy hozzá közel álló problémát, és azt tükrözte saját müvészetében. Például mig Grigorovics a többfelvonásos tematikus balett vonalát folytatta - de nemcsak az irodalmi, hanem a zenei dramaturgia alapján -, addig Belszkij megmentette a feledéstől és ujrateremtette, uj gondolati tartalommal telitette Lopuhov huszas évekbeli találmányát, a szimfonikus balettet. A fiatalabb, Vinogradov megkisérelte szinpadra állitani a modern társadalmi drámát. Kollégáival ellentétben visszautasitotta a közvetlen táncszerüség elvét, és müveiben az eszmék és karakterek feltárásának eszközéül a plasztika legkülönfélébb szféráit használta fel: az akkoriban számkivetett pantomimot,a folklórt szinte eredetiben átültetve, s magát a szinpadszerüvé tett mindennapi mozgásokat. Az akkori legifjabbak a moszkvai Nagyszinház koreográfusai, Kaszatkina és Vasziljov pedig első koreográfusi próbálkozásaikban igyekeztek feltámasztani a cselekmény stilizálásának elvét, elsősorban valamelyik zeneszerző nekik ajánlott muzsikájának stilusából kiindulva.

A hetvenes évek elején lényegében ezeknek a nagyvárosi, leningrádi és moszkvai mestereknek a tevékenysége határozta meg a szovjet táncszinház fejlődési irányait. Ilyen fő tendenciák: a cselekmény közvetlensége a többfelvonásos, tematikus balettben (Grigorovics, Kaszatkina és Vasziljov); a nem speciálisan balettzenére koreografált táncszimfónia müfajának megteremtése (Belszkij); modern témákról irt balettkisérletek a legkülönfélébb koreográfiai kifejezőeszközök bevonásával (Vinogradov).

A hatvanas éveknek ezek a koreográfusai pontosan és meggyőzően ragadták ki a balett egészéből az őket személy szerint érdeklő szférát, az interpretációt, a müfajok problémáit, s a müfajoknak megfelelő,azokhoz közel álló dramaturgiai elveket.

Grigorovics koreográfiáinak dramaturgiája például a lib-

retto és a zene dramaturgiájának osztatlanul összeötvözött egységére épült, célja a folyamatos tematikus szinpadi cselekmény megteremtése volt. A balett koreográfiai megoldásai, formái, kifejezőeszközei a témával együtt egységes célt szoltáltak: a koreográfia poétikus és konkrét eszméinek megvalósitását, az emberi sorsok feltárását, a hősök belső harcainak ábrázolását.

Belszkij előtérbe állitotta a szimfonikus cselekmény elvét, a szimfónia zenei formáinak fejlődési törvényei szerint épitette fel koreográfiáit. Müveiben a szüzsét mintegy elfátyolozta a formák elvont jelzésszerüsége. Balettjeinek cselekménye a nagy koreográfiai rétegekben, a dinamika növekedésében, keletkezésükben és szembeállitásukban fejlődött ki. Belszkij táncszimfóniáiban rendszerint nem voltak reális, pszichológiai karakterek. A "hősök" vagy valamilyen általános tipust (fiatal fiu, leány, szerelmesek) személyesitettek meg vagy fogalmakat: reményt, szerelmet. Ezen kivül mindkét koreográfus dolgozott a szokványos táncformákban is, de mindegyikük a maga módján, különböző céllal alkalmazta azokat a balettekben.

A koreográfusok harmadik, a hetvenes években beérkezett nemzedéke válságos időben lépett ki az életbe. Tanulóéveik, debütálásuk egybeesett a balettmüvészet fejlődési utjairól és lehetőségeiről folytatott legélesebb vitákkal. Ezeket a vitákat idősebb kollégáik folytatták egymás koreográfiáiról. Ezért fölösleges azt emlegetni, hogy a fiatal koreográfusok függő helyzetben voltak a már beérkezett ujitó kollégáiktól. A fő kérdés az, mit vettek át immár hagyománnyá nemesedett ujitásaikból, hogyan értelmezték e tradiciókat, milyen minőségben alkalmazták azokat saját müvészetükben, megtalálták-e saját koreográfiai témáikat, van-e saját müvészi arculatuk?

A hetvenes évek elején megerősödtek és továbbfejlődtek Grigorovics korai müveinek tartalmi motivumai, strukturális és lexikai elvei. Ennek legjobb példái az uj, harmadik koreográfus-nemzedék munkái nemcsak a Nagy Szinházban, hanem or-

szágunk vidéki és nemzetiségi színházaiban is. Például Grigorovics első balettjeinek tárgya - az 50-es évek végén, a 60-as évek elején - az egyéniség morális kérdéseinek kutatása folytatásra talált Shakespeare Hamletjének balettverzióiban.

A hetvenes évek kezdetén az idősebb nemzedék koreográfusai Hamlet szüzsére alkottak baletteket: Csabukiáni a Tbiliszi Operában, Szergejev pedig a Leningrádi Kirov Színházban. A másik két egyfelvonásos balettet a Shakespeare tragédia motívumaira fiatal koreográfusok alkották: Mnacakanyan Petrozavodszkban (1972), Dolgusin a Leningrádi Kis Színházban (1971). Ezek a koreográfusok azonos irodalmi forrásból indultak ki, mindegyikük modern kifejezési eszközöket keresett a Shakespeare darab baletté formálásához, de mind a négy Hamlet meglepően különböző módon közelít a tragédiához, kompozíciójához.

Szergejev és Csabukiáni (1971) a maguk Hamletjében a balett-szinmü dramaturgiai módszereit alkalmazták, következetesen építették ki a tragédia cselekményét. Csabukiáni előadásában például - ahogyan ez a 30-as, 40-es évek balett-szinmüveire is jellemző volt - olyan epizódok jelentek meg, amikre a drámairó csupán utalt. (Claudius királygyilkossága, Gertrud és Claudius esküvője, stb.) Előtérbe kerültek a darab külső cselekményét építő epizódok. Az előadásban nem a hős lelkiállapota diktálja a soron következő eseményeket - hozta alá a kritika rögtön a balett premierje után - hanem ellenkezőleg, ezek az események determinálják a hős állapotát.

Két fiatal koreográfus, Mnacakanyan és Dolgusin - amint kortársaik is a prózai színházakban - előadásokat koreografáltak "Hamlet-motívumok"-ra. Balettjeik a dán királyfi történetének lelki vetületét feltáró, lirai előadások. Hamletjeiknek sajátos elődei a korai Grigorovics balettek morális igazságkereső hősei; Danyila a Kővirágból vagy Ferhad a Legenda a szerelemről hőse. Dolgusin Hamletje a hős egyetlen nagy monológja volt, melyben foszlányként bukkantak fel visszaemlékezései, saját sorsának kardinális momentumai - a hős szemével láttatva. Mindez ürügyül szolgált Hamletnek arra, hogy

elgondolkodjék a korról és saját magáról. Az egyfelvonásos balett-monológ nélkülözte a leiró elemeket, valódi lirai poémára emlékeztetett.

Mnacakanyan is a Shakespeare tragédia témáját variáló és nem azt ismétlő balettet hozott létre, ráadásul lemondott a darab cselekményét környező konkrét történelmi háttér megjelenitéséről is. A petrozavodszki Hamlet alapkérdése az egyén felelőssége volt a gonosszal szemben, mellyel mindenki találkozhat a világ bármely országában és bármely korban. A helsingőri palota minden lakója bünös, mert jelen volt, amikor megtörtént a gaztett, és nem tett ellene semmit. A hős missziója gyökerestül kitépni a gonoszt, nem hagyni a bünösöket tovább élni sem szabadságban, sem leigázottan.

Ebben az egyfelvonásos balettben Hamlet akkor jelenik meg, amikor a bünt már elkövették. A hős már ismeri a bünösöket, találkozott a szellemmel. Atyjának árnya második énje lett, olyan erő, mely Hamletet aktiv cselekvésre sarkallja. Az előadás arról szólt, mi az ember erkölcsi missziója a világban, és az ember környezetének szükséges átformálásáról. A konkrét társadalmi-történelmi témák helyét átvették az általános emberi problémák.

Tehát balettmüvészetünk Shakespeare iránti megujult érdeklődése a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején egyrészt folytatta a shakespeare-i lélekábrázolás tanulmányozását - ami néhány évtizeddel korábban már elkezdődött -, másrészt a shakespeare-i világnak a modern korhoz szóló témáival és motivumaival folytatott kisérletekről tanuskodik.

A lirai önelemzés szabadabb témája nagyon hamar váltakozni kezdett a hősök és események sokkal objektivabb felfogásával. A balettek szerzőit az ember és a világ kölcsönviszonyának tanulmányozása, a közérthető kifejezőeszközök feltárása elvezette a történelmi hitelesség ujfajta értelmezéséhez, amin az irodalmi forrás stilusának megfelelő koreográfiai stilus tisztaságát kezdték érteni, a zenei partitura pontosságát, s értelemszerüen annak a korszaknak a hü tükrözését, amikor a cselekmény játszódik, illetve amikor a mü iró-

dott. Ez az értelmezés már megjelent Grigorovics Spartacus koreográfiájában 1968-ban. Felmerült annak kérdése is, mennyiben felel meg a balett müfaja az irodalmi forrásmü müfajának. Ugyanezek a tendenciák bukkannak fel ismét Prokofjev Shakespeare témára alkotott balettjének, a Rómeó és Julia előadásain.

Bojárcsikov, a fiatal koreográfus még a Permi Balett vezetőjeként vitte szinpadra a müvet. A Shakespeare tragédiát lirai poémának fogta fel az örök szerelemről, amely azért jött el, hogy megtisztitsa a világot, és amely nem pusztul el a veronai szerelmesek halálával. Éppen ezt a szerelmet kiséri a fehérbe öltözött balettkar, mely párokban "válaszol" a hősök lelkének mozdulataira, bevonja Rómeót és Juliát sosem szünő, örök körtáncába.

Sekero kijevi Rómeó és Julia balettjéhez (1972) az ukrán koreográfiai tradiciókhoz közel álló müfajt választott. Az ukrán koreográfus romantikus, hőseinek érzelemvilága nyitott, vonzódik a konkrét szituációkhoz, a cselekmény irodalmi motiválásához. Természetes, hogy ennek az előadásnak a lirai dialógus, a hősök számos monológja lett központja. A kijevi verzió fő témája a harmonikus, természetes egyéniségek és a harmóniát leromboló karakterek konfliktusa, a természetesség mércéje pedig Rómeó és Julia ideális szerelme volt.

Megőrizve Lavrovszkij 1940-es koreográfiájának dramaturgiai alapját, Sekero lemondott a pantomim alkalmazásáról, az előadást táncszerübbé tette. Igy került a balettbe az "őrjöngő Tybalt", aki más, mint Lavrovszkij balettjében volt. Itt Tybalt olyan ifju ember, aki éppen belépett az életbe, elkövette első gyilkosságát, s maga is nemsokára meghal. Tökéletes táncepizóddá nőtt Julia menekülése is Lőrinc baráthoz. Ez a menekülés igen ismertté vált a maga félpantomim jellegével, s annak idején a nagy Ulanova vitte sikerre. A végzetes szerelem lirai-tragikus dalává nemesedett Rómeó és Julia tánca a kriptában. A Kijevi Opera előadásán a koreográfus igyekezett egyesiteni a balett-szinmü tradicióit a hatvanas évek eredményeivel.

kivül életteli, konkrét jellem valamennyi Capulet családtag. Tybalt egyszerre ifju krakéler, az aktiv rossz sötét erőinek letéteményese és szerető fivér. A szerelmesek barátja és szövetségese, Lőrinc barát aktiv és tevékeny hős.

A koreográfusoknak az a törekvése, hogy Shakespeare-t Prokofjev zenei partituráján át közelitsék meg, az elé a probléma elé állitotta őket: milyen kifejezőeszközöket válasszanak koreográfiájuk számára. A prokofjevi gondolkodás szimfonizmusát feltáró koreográfia felvetette a reneszánsz stilus megvalósulásának lehetőségeit a plasztikában. A balett klasszikus táncra épül - amit modern ecsetvonásokkal festett korrajz kisér -, valamint elvont és stilizált groteszkre. A mozgás minden fajtája része az előadás táncdramaturgiájának, s a cselekmény folyamatában alakul. Julia alakja az első jelenetekben a klasszikus tánc meg-megtörő vonalára épül, a tánc ideges vonalvezetésére a Rómeóval táncolt kettősökben, a mozdulatok expressziv feszültségére a tragédia fináléjában. Rómeó szerepét a klasszikus táncban kifejeződő repülés eleme dominálja. Alakjának legfőbb vonása az, hogy állandóan Julia felé törekszik. A hős saját sorsával szemben száguld.

Grigorovics követői mesterüktől elsősorban a balett zenei alapjai iránti érdeklődését vették át és a zenei dramaturgia szabályaira épülő cselekményt. A koreográfusok az utóbbi évek legjobb szovjet partituráira koncentráltak. A Prokofjev-balettek, a Rómeó és Julia s a Hamupipőke változatai mellett megjelent K.Karajev két balettjének több uj koreográfiája. A kettő közül jelentősebbek A mennydörgés ösvényén uj változatai, melyeket Csernisov mutatott be az Odesszai Operaházban 1973-ban, illetve Ahundova és Mamedov Bakuban, 1975-ben. A koreográfusok a munkát minden esetben az uj irodalmi szövegkönyv létrehozásával kezdték. Mindazonáltal Karajev balettjének, A mennydörgés ösvényénnek mindkét verziója mintegy folytatta az egykoru táncmüvészeti és filmes Rómeó és Julia értelmezéseket - modern cselekményanyaggal.

Az Odesszai Balettben az előadás gerincét a hősök dialógjai és monológjai alkották. A balett kulminációs pontja a

fehér leány, Saarie és a néger fiu, Lenny halála. A tragédiában a konfliktus három ember között éleződik ki, ezek Lenny, Saarie és bátyja, Gart, aki modern Tybalt.

A mennydörgés ösvényén c. balett ujbóli megteremtésének aktiv részese volt Ahundova és Mamedov mellett a zeneszerző, Kara Karajev. Speciálisan e változat kedvéért sokat változtatott a partiturán, uj epizódokat irt bele. Megőrizve a darab társadalmi konfliktusát, Ahundova és Mamedov egyetemes érvényüvé tették a mondanivalót, kihuztak a szövegkönyvből számos hétköznapi elemet, és sok, a balettel egykoru szinházmüvészeti ujitást vettek bele az előadásba, egyszersmind kidomboritották Karajev balettzenéjének liraiságát.

Karajev és a fiatal azerbajdzsán koreográfusok együttműködése folytatódott a Hét szépség c. balett szinrevitele során is. A szinpadi megformálás nehézsége az irodalmi alapforrás (a nagy költő, Nizami poémája) titokzatos többértelmüségében rejlett. Milyen gondolatok rejtőznek a Bahram sahról és a hét szépségről szóló elbeszélés mögött, amelynek keretében a hét szépség mindegyike elmondja a maga tanulságos meséjét Bahramnak?! Ki ez a hét szépség? Bájos látomások? Reális személyek? Hogyan kapcsolódnak a poéma alapeszméjéhez?

A Hét szépség szövegkönyvének első variánsa - J. Szlonyimszkij irta néhány évtizede - a szépségeket a sah előtt felrémlő látomásnak mutatja. Táncuk beillesztett divertissement-nak tünt. Ahundova és Mamedov (1977) a konkrét szituációkat illetően eltértek Nizami poémájának felfogásától. Koreográfiájuk a despotizmus alávalóságának és a szépség ideáljának összeegyezhetetlenségéről szól, felveti az élet valódi és hamis értékeinek kérdését, azt, hogy az ember a közösség előtt felelősséggel tartozik saját életutjáért.

A balettben a három felvonás bemutatja a hős lelkiállapotának három fázisát. A három felvonást bevezető vadászjelenetek előkészitik a lelkiállapotok bemutatását, koreográfiai metaforának tünnek, elemzésük felvonásonként a konkrét cselekmény menetében történik. A Bahramot szerető - valóságos - leány, Ajsa testesiti meg a sah lelkének fényes, harmonikus

A Sekero-féle értelmezéshez meglepően hasonlit a tallini Esztonia Szinház változata a Rómeó és Juliára. Murdmaa koreográfiájában a Rómeó és Julia fő témája az egyéniség, melyet elnyomnak az egyszer s mindenkorra megállapitott viselkedési, pszichológiai, morális dogmák. Rómeó és Julia lázadása, mely szerelmükben testesül meg, olyan ifjak lázadásává vált, akik nem fogadják el az élet régen megmerevedett sémáit. A lényegében lirai előadás folytatta a Shakespeare darabok "motivumaira" épülő koreográfiák sorát.

Kaszatkina és Vasziljov moszkvai koreográfusok a Novoszibirszki Szinházban Rómeó és Julia-változatukban más utat választottak. (A későbbiekben az előadás röviditett változata került a Moszkvai Klasszikus Balett repertoárjába.) Kaszatkina és Vasziljov elsősorban Prokofjev zenéjében keresték a Shakespeare-hez vezető utat. A partitura elmélyült tanulmányozása után a két koreográfus a Shakespeare mü gondos és mély értelmezését adta.

A balett témája itt maga a szerelem. De nem csak Rómeó és Julia szerelme. A Novoszibirszki Szinházban megjelentek a szerelem Shakespeare által feltárt válfajai. Julia anyja és apja szerelme olyan embereket mutat, akik az élet gazdái, elfogadják a fennálló rendet, visszafogottak a társaságban és természetesek négyszemközt. Capulet ur és hölgye szeretik Juliát és Tybaltot. Az ifju Tybalt imádja kuzinját, Juliát. Julia, az ifju leány imádattal csügg anyján, és megpróbálja utánozni. Benvolio, Mercutio és Rómeó kapcsolatának veleje a baráti szeretet. A romantikus lelkületü Rómeó Juliával való találkozása előtt az elérhetetlen szépségnek, Rosalindának vall szerelmet. Rómeó és Julia szerelme széttöri az élet tunya rendjét, leleplezi e rend látszólagosságát. Leleplezi azt a rosszat is, ami láthatatlan szálakkal kötözi össze a két örök ellenséget, a két veronai családot.

A koreográfusoknak az a törekvése, hogy a darab lényegébe hatoljanak, valamint érdeklődésük minden egyes szereplő egyénisége iránt figyelmüket a tragédiahősök jellemének gondos lélektani ábrázolására terelte. Rómeó és Julia alakján

oldalát, a hatalomról ábrándozó, irigylelkü Vezir pedig Bahram lelkének árnyoldalát.

A felsorolt szereplők mellett a szépségek is elfoglalták helyüket a balettben. A hét szépség az ideális szép világát, a hős akaratát megbénító mámoritó szenvedélyek világát szimbolizálja. A hét szépség c. balett finálója is szimbolikus: Bahram elmegy az emberek közül, nem tud olyan világban élni, amit maga tett tönkre.

A hetvenes években az uj tartalmi motivumok és a közismert partiturák uj értelmezése magával hozta a XIX. századi klasszikus balettzene iránti intenziv érdeklődést. Emellett érdeklődtek a koreográfusok a kortárs szovjet zeneszerzők muzsikájának különféle balettszinpadi feldolgozásai iránt is.

Csajkovszkij Diótörő c. balettjének gyönge librettója hosszu évekig fogva tartotta a legkülönbözőbb koreográfusokat. A Diótörő mind az orosz, mind a szovjet balett történetében meglehetősen bonyolult és ellentmondásos helyet tölt be. Történetében szerepet kaptak a balettmüvészet olyan nagy nevei, mint Ivanov, Petipa, Lopuhov, Gorszkij, Vajnonen, Belszkij, Grigorovics. A koreográfusok mindegyike - figyelembe véve elődeinek dramaturgiai tapasztalatait - megalkotta a maga koreográfiai változatát, törekedve arra, hogy feltárja a Csajkovszkij muzsika még kiaknázatlan lehetőségeit. Csernisov hallotta ki elsőként a Diótörőből a tragikus felhangokat, amelyek a Pique Dame-hoz és a Hatodik szimfóniához közelitenek. (Ezeket Csajkovszkij ugyanabban az időben irta, mint a Diótörőt.) A neves zeneszerző és kutató, B. Aszafjev egy ismert mondására hivatkozva - miszerint a Diótörő a gyermekkor poémája -, a koreográfus az emberi lélek felnőttéválását kisérő drámai összeütközéseket ragadta meg. (Odessza, 1970; Kujbisev, 1978)

Hoffmann novellájára, az irodalmi alapforrásra hagyatkozva, a koreográfus a romantizmus elemeit vitte koreográfiájába. A romantika müvészeti jellemzőiből indult ki, amikor felerősitette a kontrasztot a felnőtt polgárok lélektelen világa és Marika, Diótörő, Drosselmeyer szellemi világa között. A balett hires, harmadik felvonásbeli kettőse Csernisovnál az

elválás tragikus jelenete lett. Ez a jelenet rádöbbentett a reális hősnő és a "másféle" világból jött Diótörő jóváthetetlen különbözőségére.

A szovjet koreográfusoknak a műfaji, a zenedramaturgiai és a stiluşproblémák iránti érdeklődése természetesen nem korlátozódhatott a kész partiturákra. A hetvenes évtized uj zeneszerzőket hozott a balettszinház számára. Az uj zene uj témákat is vonzott. A Grigorovics balettek egyik első táncosa, a nagy szovjet koreográfus, Golejzovszkij kedvenc tanitványa, V. Vasziljev az Ikarosz c. balettben (Sz. Szlonyimszkij zenéje, 1972, 1977) koreográfusként mutatkozott be, folytatva mesterei hagyományait. Vasziljev koreográfusi debütálásához antik mitoszt választott, Ikarosz történetét, akinek tragédiája, hogy a Nap felé tört. Ahogy Grigorovics korai balettjeiben is, az előadás középpontjában itt is a lirai-heroikus egyéniség áll, utja a hőstettig, amit ellenséges erők támadását legyőzve visz véghez. A balett alkotói, saját egyéni szemléletüknek megfelelően, megváltoztatták az antik mitosz alapgondolatát is.

A meggondolatlan ifju mitoszát, aki nem hallgat a bölcs óvatosság szavára, felváltotta a romantikus álmodozó témája, akit "egy, csak egy gond tartott fogva, csak egy; a lángoló szenvedély", s akit taszit a józan prakticizmus. Ikarosz az ifju szárnyaló lélek megtestesitője. Ezt a tulajdonságot nem nélkülözi a táncos-Vasziljev müvészi karaktere sem. Ikarosz magányos hős, akit nem értenek meg a legközelebbi barátai, sőt szerelme sem. Ikaroszt leigázza az ember kicsinységének, tehetetlenségének érzése. Igy kristályosodik ki a balett két pólusa: a szellemi és a fizikai elem - az égbetörő és a földön szilárdan álló.

Ikarosz nemcsak egy ragyogó álmot szimbolizál, hanem az aktiv cselekvésbe átcsapó, nagy eszméket megvalósitó hősi lendületet is. A hőst utján elfogja a kétkedés, néha a kétségbeesés is, de ezeket elnyomja a közelgő beteljesülés érzése. Nem egyértelmü Ikarosz "gondolati ellenfelének" világa sem. Ez az ellenfél a sziget uralkodója, az archon. Agresz-

sziv, támadó jelleme, fennsőbbségének minden áron való elismertetésébe vetett energiája keveredik a létezés frenetikus örömével, elementáris, "egydimenzióju" életerejével.

Az Ikarosz lirai jelenetei a tánckombinációk egymásba fonódó kantilénájára épülnek. Az egyes elemek aláhuzzák a matéria rugalmasságát és a benne rejlő fő hangsulyokat, a táncléptek harmonikus összessége lágyitja a klasszikus tánc kanonikus rendjének merevségét, a groteszk-szatirikus alakok pedig szinte belenőnek a ritmus menetébe.

A koreográfus müvészi stilusa igen közel áll Golejzovszkijéhoz. Erre mutat Vasziljevnek az a törekvése, hogy egyesitse a klasszikus tánc kánonjait és az emberi test plasztikus kifejezőerejét bizonyos szabad mozgással - egy autentikus táncidiómában. A Grigorovics hatás megmutatkozik egyrészt a hasonló témaválasztásban, másrészt a tömegek mozgatásában, valamint abban, ahogyan a tömegjelenetekben részt vevők számának ritmikus növelésével "tömöriti" a koreográfiai anyagot. A Grigorovicstól tanultak továbbfejlesztése Vasziljevnél az is, hogy a hatvanas-hetvenes évek koreográfusai közt is egyedi módon törekszik a témakörök növelésére, a témákban rejlő konfliktusok absztraktabb kifejezésére, s egyidejüleg a plasztikában a konkrétabb historizmusra.

Az utóbbi évtizedek szovjet táncszinházának müfaji és stiláris sokszinüsége, melyet uj balettpartiturák is gazdagitottak, magába foglalja a fiatal nemzedék alkotásait is. A fiatal koreográfusok a Szovjetunió számtalan balettszinpadán vallanak a korról és önmagukról szabadon alkalmazva a plasztikai kifejezésmód legkülönbözőbb eszközeit. Az észt koreográfus, Mai Murdmaa folytatva fontos témájának - a természetes ember, amint konfliktusba kerül tökéletlen környezetével - variációit a Rómeó és Julia után szinre vitte a Megszállott Johanna c. balettet 1971-ben. A középkori legenda az apácáról, az ördög megszállottjáról szól. (J. Iwaszkiewicz novellája egy ismert lengyel film ihletésére is szolgált, Máter Johanna cimmel.) Mindez kiindulópont lett a koreográfus munkájában, a szellemisége szerint nemzeti és modern előadásban.

E. Tamberg, a zeneszerző, partiturájában felhasználta a modern kortárs zene legjobb eredményeit. Az emberi beszéd egyszerü hangzását, a dallamos éneklés ivét is belevitte a partiturába, alkalmazva a hangszerelés és formaalkotás modern elemeit. Igy rajzolódik ki a kolostor világa, ahol végbemegy a fiatal apácafőnöknő, Johanna és az ördögüzésre érkezett pap, Szurin tragédiája. Világuk harmonikus, egyszerü emberek élnek itt, a balett alkotói bukolikusnak látják. A balettben a figyelem a két főhősre koncentrálódik. A kolostor sötét, szük világát - ahol Johanna életteli, szerelemvágyó egyénisége fuldoklik, ahol drámába ful a szerelme - a koreográfus hol mechanikusan töredezettnek, tragikusan torznak rajzolja, hol "kiegyengeti" az eltorzitott képet, és megváltoztatja a plasztikai ábrázolás beteges-fájdalmas jellegét. A kolostori jelenetek feszültséggel teli légkörében a háttér, a népi epizódok bukolikája csupán a tragédiát magábazáró keret lehet.

A közismert partiturák uj olvasataival, az uj balettzenék születésével egy időben a szovjet balettben olyan koreográfiák bukkantak fel, melyeket nem balettzenére alkottak. Ilyen zenével dolgozott sokáig például N. Bojárcsikov, Mai Murdmaa Tallinban, G. Alekszidze Tbilisziben. Tartu észt város Valnamöinen Szinházában a szinház koreográfusa, Julo Vilimaa folyamatosan a nem szinpadra irt zene koreográfiai megvalósitásának lehetőségeit keresi. A maga idejében egyedi volt első koreográfiája, az az egyfelvonásos balettekből összeállitott est, aminek a cime Kontrasztok (1970). Ezután állitotta szinpadra a Rómeó, Julia és a sötétség c. egyfelvonásos balettet (1970), ezt a tragikus poémát, mely a fasiszta dulás idején eltiport szerelemről szól. Majd bemutatta a Kontrasztok folytatását, a Képeket 1971-ben. Egész estés előadást koreografált Vilimaa az észt irodalom klasszikus prózairójának, Fiedebert Tuglasnak egy novellája nyomán A tenger leánya cimmel (1974), és egyfelvonásos balett-estet vitt szinre Beethoven zenével, Debussy és Chopin muzsikájával. A tenger leánya c. balett a koreográfus azon törekvését mutatta, hogyan kisérli meg koreográfiájában ötvözni a mult századi

romantikus stilust a mai, aktuális problematikával.

Az "örök szép" témáját és megtisztító erejéről szóló mesét a koreográfus ugy fogta fel, mint a természet szépségét, és e szépségért folyó harcot taglaló történetet. Az egyfelvonásos balettek a koreográfus lirai"eszmefuttatásai" zenehallgatás közben.

"A többfelvonásos forma a koreográfust a nagy méretek felé, az erő ábrázolására orientálja - vallja Vilimaa -. Közelebb áll hozzám a kamarajelleg. Kedvelem az egyfelvonásos formát, mert a táncban emberi érzelmeket akarok feltárni, s azok árnyalatait, összetevőit. A kis forma nem engedi meg a felületességet. Ellenkezőleg! Rákényszerit az ember belső világának, érzelmi szférájának elmélyült tanulmányozására. A müvészetben - ahogy az életben is - minden igen bonyolult, összetett. A feladat, megtalálni annak a lehetőségét, hogy minél egyszerübben és világosabban beszéljünk e rendkivül összetett dolgokról.

Változatlanul ugy tartom, hogy az ellentétek, taszitásaik és vonzásaik egységes egészet alkotnak. Első munkáimban elsősorban a kifejezésmód kontrasztjait kerestem. Ma már jobban érdekelnek a tematika, szüzsé és ábrázolásmód kontrasztjai."

Vilimaa hetvenes évekbeli, legujabb koreográfiáiban eljutott ahhoz, hogy különálló, egyedi értékü egyfelvonásos balettekből alkossa meg a nagy forma konstrukcióját. Igy született a Hivatlanok c. est, amely több, cselekmény nélküli balettből áll. Az egyfelvonásosokat belső, feszes fonál tartja össze, fogja egységbe, nem támaszkodva semmiféle fabulára vagy konkrét szüzsére.

A hetvenes évek közepére az egész szovjet müvészetben müfajváltás ment végbe, a balettben jellemző lett a hetvenes évek elejét átfogó liraiság teljes hanyatlása. Ezzel együtt csökkent a balettmüvek monológszerüsége, gyónás hangulatu pátosza, megszünt a lirai hős lelki életének mint témának a kizárólagossága.

Ezek a koreográfiák örökül hagyták az "érzelemvilágok"

feltárásának eszközeit, a koreográfusok ragaszkodását a primér táncszerüséghez, vonzódásukat a lexikai ujdonságokhoz. Viszont igen gyorsan világossá vált, hogy az uj témák és szüzsék adta ujitások nem alkalmazhatók mindenre, hogy ezeknek is megvannak a maguk korlátai.

Az irodalomban, a szinházban a költészet liraiságát felváltotta a dokumentativ próza. Mind a prózai szinházban, mind a balettben kezdtek eltünni a szinpadról a metaforikus koreográfiák, ahol - mint Grigorovics korai müveiben is -, a lirai hős, maga a koreográfus állt a középpontban. A metafóra jelleg a publicisztika felé közeledett. A stabilizáció kora megkövetelte a müvészektől a világ és önmaguk objektiv szemléletét. Ezekre a soha ki nem mondott igényekre a balett először is azzal reagált, hogy a vezető koreográfusok müveiben megnövekedett az epikus elemek száma. Ezek az elemek megjelentek már a hatvanas évek végén annak a koreográfusnak a müveiben is, aki az évtized folyamán mindvégig a lirai hős belső életének ábrázolását hirdette egész munkásságával. Ez a koreográfus Jurij Grigorovics, és különösen Spartacus c. balettjére gondolok itt. Ebben a hős egyéni sorsa elválaszthatatlan fegyvertársainak sorsától és a történelem menetétől. A hős számára az élet objektiv törvényei hozták kálváriáját, a másokért véghezvitt hőstettet és hányattatásokat. A hős monológjaiban megmutatott szociális freskó kapcsán a koreográfus egyesiti az epikát és a liraiságot. Igy villant fel Grigorovics egy lehetséges utat a hős és környezete problematikájának megoldására a balettben, s huzza meg az akkor jelentkező publicisztikai balett konturjait. Ugyanakkor a Spartacus epikussága felkinálta annak a lehetőségét, hogy a balett eddig számára ismeretlen témákat és szüzséket hódithasson meg az orosz és a világtörténelemből.

A Spartacus epikus felhangja visszhangra lelt a hetvenes évek második felében a Minszki Szinház fiatal koreográfusának, V. Jelizarjevnek a munkásságában.

Jelizarjev munkássága a szovjet balettben a huszas és harmincas években született epikus balett egy fejlődési foko-

zata. A harmincas évek eleji indítást később Belszkij folytatta, majd Grigorovics a Spartacussal. De akkor, Lopuhov és Golejzovszkij allegóriáiban, Vajnonen Párizs lángjaiban a hős és a tömeg viszonya nyilt-deklaráló jellegü volt, az ember a tömeg része, a tömeg emócióinak kifejezője volt, nem pedig individuális hős. Belszkij a Sosztakovics zenére iródott Leningrádi szimfóniában az "epikát" az egyes emberi sorsokat boncolgató részletekkel tarkitotta. Ezekben az epizódokban a cselekmény közelitett a közönséghez. A Spartacusban minden nagy tömegjelenetet megelőzött a hős egy-egy szólója, mintegy bevezetve részvételét a történésbe.

Érthető, hogy az ilyen tipusu koreográfiákhoz az alkotók egyszerre absztrakt és elbeszélő jellegü szüzséket választanak, hol az eposz, hol a mitosz, hol a példabeszéd iránt érdeklődnek. A szcenikai megoldásokban a koreográfusok sajátos "gyüjtőszenvedélyt" tanusitanak: olyan megoldásokat alkalmaznak, melyeket gyakran használt már fel a balett, a film és a prózai szinház.

Ez a "gyüjteményes" jelleg dominált A világ teremtése c. balettben is (1976, A. Petrov zenéje, Jelizarjev koreográfiája).(A balettet elsőként a leningrádi Kirov Szinházban mutatták be, Kaszatkina és Vasziljov koreográfiájával.) A balett központi témája Jean Effel rajzainak plasztikus stilizálása. A bibliai történetet Jelizarjev modern, publicisztikai példázattá alakitotta. Interpretálásában a balett az emberi szenvedélyekről, az emberiség sorsáról szól, az örök földi létről, arról az utról, amit élete során minden ember megjár. A lirai kettősök, monológok nagy, szimbolikus freskókkal váltakoznak, a kamara forma általános érvényü metafóra jelleget ölt. Az ilyesfajta témamegoldás természetesen a koreográfiában különböző, néha ellentétes kifejezőeszközök alkalmazását kivánja, az előadást kidolgozott rendezői koncepcióval kell irányitani, pontos ritmus szerint. A koreográfusnak sikerült A világ teremtése táncdramaturgiáját a növekvő feszültség elvére felépitenie a balett tetőpontját a legvégére helyezve.

A világ teremtése hagyományos balett-komponensekből

áll: librettóból, zenéből, szcenikából, koreográfiából, táncból. Az összetevők mindegyike stilisztikai egységet alkot az összes többi elemmel - a kollázs elve szerint. A koreográfus felhasználja a klasszikus tánc korszerű eszközeit, a modern táncot, a groteszket és a dzsesszt is arra, hogy kontrasztos, egymástól elütő, egyszerre allegorikus és mégis lélektanilag konkrét figurákat teremtsen. Ezért "élők", ugyanakkor elvontak hősei, Ádám és Éva, az Isten, az Ördög s az egész felvonultatott szereplőgárda.

A konkrétum és absztrakció sajátos keverékét a koreográfus ugy éri el, hogy mindegyik alak különböző erőket személyesit meg: a Jót, a Gonoszt, az Alkotást, a Rombolást, ugyanakkor mindegyiküknek megvan a saját sorsa, amit fejlődésében látunk, mint egy fokozatosan, allegóriába átmenő, valóságos karaktert. Az Ördög kezdetben ártalmatlan eszközökkel akarja megmozgatni a paradicsomi idill állóvizét. Később fokozatosan válik baljós alakká, a gonoszt megtestesitő erővé, ami az emberekre pusztulást és halált hoz. Ádám is megjárja az élet lépcsőfokait a csecsemőkortól az ifjuságig, eljut a szellemi érettségig, felelősséget érez a földi életért. S a Jó és Rossz örök konfliktusa A világ teremtésében valódi hus-vér figurákban éled fel.

A világ teremtésében megismert dramaturgiai elvek alapján épült Jelizarjev következő koreográfiája is, a Glebov zenéjére alkotott Thyl Ulenspiegel c. balett. De A világ teremtésében a hősök tulajdonképpen elvontak voltak: Ádám, Éva az Isten és az Ördög nem reális személyek, hanem fogalmak hordozói. A balett dramaturgiájában való konkretizálásuk irányitotta a néző fantáziáját az általánostól az egyedire, majd az egyedi és tipikus ötvözetére.

A Thyl Ulenspiegelben Jelizarjev irodalmi alapot dolgozott fel, Charles De Coster regényét. A regényben élő, valóságos figurák szerepelnek, konkrét emberi jellemek vetülnek elénk. Tetteik lélektanilag motiváltak, logikusan alakitják a regény cselekményét. Az irodalmi forrás, a librettó sok részletét mellőzve a minszki előadás szerzői figyelmüket nem

annyira a Coster megirta konkrét jellemekre, hanem inkább azokra a fogalmakra összpontositották, amiket a hősök megszemélyesitenek. Már a librettóban is az állt a nevek mellett: Thyl - Flandria szelleme, Nele - Flandria szive, II. Fülöp - az országra nehezedő elnyomás, a Nagy Inkvizitor - a kegyetlenség, a Halász - Flandria szégyene.

Jelizarjev a Thyl-balettben mindegyik alakhoz a tipusnak megfelelő táncnyelvet alkalmazott, a figurákat sajátos "maszkok"-ká tette. A koreográfus az Inkvizitort és a Halászt megfosztotta lélektani motivációitól. Allegorikus jelzésszerüségük az előadást nagy, összefüggő freskóláncolattá változtatta. A balett egészéből hiányoztak a pszichológiai motivumok - megszületett a plakát stilusu balett, mely a plakát allegóriáival él, szimbólumait, direkt hatásmechanizmusait alkalmazza.

Ma még ezek a müfaji sajátosságok nem alakultak ki vegytisztán Jelizarjev müvészetében, de a plakáthoz vezető utja szemléletesen látszik koreográfiáiban. Ezt példázza Spartacus verziója is (1980), amelyben a nézők szeme előtt felsorakozik a zárt, kronológiai sorba állitott képek tömege. Az eseményekben főszerepet kap a hősök szubjektiv sorsa, tetteik motivációjának logikája helyett az adott időtartamra vetitett portréjuk. Nem véletlenül maradt ki az epikus freskóból Aegina, a kurtizán alakja. Ez a figura elengedhetetlenül szükséges volt Jakobszonnál és Grigorovicsnál a cselekmény fejlődése szempontjából. Jelizarjev publicisztikai jellegü koreográfiájában ez az alak fölösleges.

A Kirgiz Opera vezető koreográfusa U. Szárbagisev koreográfiájában, a Szülőföld c. balettben (zene: K. Moldobaszov, bemutató: 1975) másképp találkozott az eposz és a publicisztika, mint Jelizarjevnél.

Ezt a balettet maguk a szerzők nevezték el balletteratóriumnak. Az egységes szinpadi történés itt ötvözi a szót, az énekhangot, a táncot, a költészet szimbolikáját és a konkrétumot. A balett kulcsfigurája Tolgonáj alakja, akit drámai szinésznő alakitott. Az ő epikus elbeszélései, lirai visszaemlékezései forrasztották egybe az előadás koreográfiáját és

vokális jeleneteit. A tánc- és vokális részek interpretálták Tolgonáj érzelemvilágának csupán szóval ki nem fejezhető feszültségeit, nosztalgiáit, melyeknek általános emberi töltésük volt. Amit Tolgonáj saját élettörténeteként mondott el, az a nép sorsává lett. Igy harmonizált Szárbagisev koreográfiájában a poézis a prózával, a szinpadi lét belenőtt egy "szimbólummá csiszolt" életbe.

A. Gyementyev Szaratovban szinrevitt Szülőföld c. balettjében az előadás koreográfiai rétegét helyezte előtérbe. Tolgonáj szerepét átvette egy narrátor - egy előadómüvésznő -, aki mintegy mesélt Tolgonájról, de sosem vette fel annak alakját. A szó itt a koreográfiai és vokális részt kommentálta. A szöveg - akár egy programzenei mü esetében - előkészitette a szinpadon történő cselekményt, magyarázta azt, olyannyira, hogy a szaratovi előadás a Kirgiz Opera előadásához képest más müfajunak tünt. Ez a több szinházi komponensből egyesitett, zárt egészet alkotó dramaturgiai forma bebizonyitotta, hogy életképes.

A hetvenes évek második felében fellépő harmadik koreográfusnemzedék munkáiban a publicisztikus, az epikus jelleg egyrészt mutatja a szovjet balett fordulatát a liraiság irányából az epika felé, másrészt arról árulkodik, hogy az ifju koreográfusok alkalmazzák és továbbfejlesztik idősebb, érett kollégáik eredményeit. Bár már ezek a beérkezett mesterek is megpróbáltak reagálni a szovjet müvészetben jelentekző uj igényre. Ez az igény a próza és a történelmi dokumentumok iránti érdeklődésben gyökerezik.

1974-ben a leningrádi Kis Szinház Operaházában bemutatták B. Tyiscsenko balettjét, a Jaroszlavnát, Vinogradov koreográfiájával. A mü a régi orosz történelem tragikus eseményeiről szól, elbeszéli Igor hercegnek a polovecek ellen vezetett sikertelen hadjáratát.

Mind ismeretes, Borogyinnak e témára irt operája immár a világ zeneirodalmának klasszikusa. A Jaroszlavna librettójának irói nem az opera szüzséjét másolták le, hanem az óorosz irodalmi emlék és történelmi forrásmü újszerü értelme-

zését adták. Sajátos, egyéni megfogalmazását látjuk a "régi idők letünt napjai"-nak.

Tyiscsenko zenéjében felcsendülnek a zeneszerző szomoru gondolatai hazája történelméről, a haza iránt érzett felelősségről és kötelességről, arról, milyen bajokat hoz a kötelesség elmulasztása. A zenének sajátos csengést ad szerzőjének érzelmi kapcsolódása a több évszázados mult eseményeihez. Éppen ez a felhang tette lehetővé a koreográfus számára, hogy poétikusan elvont előadást hozzon létre annak ellenére, hogy a partitura közegében nehézségekbe ütközött. A Jaroszlavna dramaturgiáját Tyiscsenko gyakran zenei alapelvekre épitette, ellentmondva a szinpadi cselekmény törvényeinek. Amikor Vinogradov elkezdte a Jaroszlavna koreográfiáját, hosszasan együtt dolgozott a zeneszerzővel, olyan zenei és szinpadi megoldásokat kerestek, melyek lehetővé teszik, hogy irodalmi és zenei közegben valósithassák meg a bátor, sajátos szinpadi cselekményt.

A balett arról vall, hogy mind az egyes ember, mind környezete számára végzetes az anarchia. A balett-interpretáció azt tárgyalja, a hősiesség értelmetlen, ha az önkény szolgálatában áll. A hős tragikai vétsége anarchisztikus életszemléletéből fakad. A koreográfia a bün levezeklésének lehetőségéről szól, s az asszonyi szeretet őserejéről. A balett cime nem véletlenül Jaroszlavna. De nem csak az asszonyi szeretet és hüség a balett témája. Igor herceg feleségének, Jaroszlavnának a sorsában minden orosz harcos türelmes, várakozó asszonyának sorsa tükröződik. Jaroszlavna alakja a Haza szimbólumává nőtt, a hős beteg lelkiismeretének megszemélyesitője lett, a békét, a jóságot, az élet vérpezsditő, örök teremtő erejét példázza.

Egy év multán a moszkvai Nagy Szinházban megtartották még egy történelmi tárgyu balett premierjét. Ez a Prokofjev zenére készült Grigorovics koreográfia, a Rettegett Iván volt. (A balettfeldolgozás alapja Eizenstein hasonló cimü filmje volt.) A balett tárgya: hogyan rendelik alá az államérdeknek az emberi sorsokat. A balett taglalja a hős magánéletének

sorsfordulóit. Hőse jellemét Iván születési körülményeivel magyarázza, a bölcsőben kapott koronával. Felvázolja Iván cár utját, hatalmának megszilárditásáig - kezdve kamaszkori eszmélésétől egészen trónralépéséig és uralkodásának érett éveig - megmutatja, hogyan egyesiti Iván Oroszországot, miután legyőzte ellenségeit, hogyan válik erős, mindenható államférfivá.

Grigorovics néhány koreográfiai és tematikai sik kölcsönhatására épiti balettjét. Az előadás kulcsa Iván alakja lett. Életének szituációi sajátos háromszögben rendeződnek el: Iván, felesége Anasztázia, Iván vetélytársa Andrej Kurbszkij herceg. E három szereplő sorsfordulatai, kapcsolatai összefonódtak az orosz államiság sorsával, hiszen a harcokban Iván és Kurbszkij is részt vett. A herceg belekavarodik a bojárok Iván ellen szőtt összeesküvésébe, Anasztázia megmérgezésébe. Az Ivánnal ellenséges bojárok megölik az ártatlan Anasztáziát, s ez mint a bojárok Ivánra mért első csapása manifesztálódik. A cselekményt aktivizálandó, a hősök történetét a moszkvai udvar életéből vett jelenetek tarkitják, itt rajzolódnak ki a cárral rivalizáló bojárok erővonalai. A balett végére a bojárokat megbüntető, a cár bosszuját megszemélyesitő erővé nő az opricsnyikok serege. Ezeket a konfliktusokat mintegy keretezve, s rétegezve Iván, az opricsnyikok és a bojárok kapcsolatait és jeleneteit, a baletten végigvonul a nép témája. A nép a harangozók alakjában jelenik meg, akik harangszóval kisérik mind az örömteli, mind a drámai-tragikus eseményeket. A cselekmény fordulatait minden alkalommal ujabb szinnel árnyalják a friss érzelmi forrást feltáró népi táncok.

A téma effajta feldolgozása természetesen feltételezte az epikus elem előretörését a balettszinpadon, azt, hogy az egyes ember sorsa alárendelődik a népek sorsának.

A Rettegett Iván gyakorlatilag monobalett lett a főhős egyéni sulya, monumentalitása miatt. A balettben minden ellentmondás arra szolgált, hogy feltáruljon a főhős jellemének összes lélektani árnyalata. Ez a koreográfia bemutatta,

hogyan vált szükségessé Oroszország egyesitése.

A Rettegett Iván átvette a korábbi Grigorovics balett, a Spartacus sodró erejét, monumentalitását. Igy ez lett a koreográfus legutolsó olyan munkája, amely a témafelfogásban, a szüzsében vállalt epikusság ellenére is - mint korábban a Kővirágban és a Legenda a szerelemről ben - érvényesült a koreográfus individuális vénája.

A hetvenes évek második felében a történelmi téma tovább él a szovjet balettben, különösen a fiatal Bojárcsikov müveiben. Bojárcsikov öt évig vezette a Permi Balettet, ma pedig a Leningrádi Kis Szinház vezető koreográfusa.

Bojárcsikov balettjei mindig vonzzák a nézők figyelmét, számitanak a publikum intellektuális közremüködésére. A koreográfus szinte minden munkájának irodalmi alapja van: A három testőr (1965), Pique Dame (1968), Rómeó és Julia (1972), Borisz cár (1978), Orfeusz és Euridiké (1977), Két ur szolgája (1979), Heraklész (1980). Ezeknél a baletteknél Bojárcsikov nem egyszerüen elmeséli a történetet, nem csupán külső szemlélője az eseményeknek. A mozgásban feltárja a szinpadi cselekmény lényegét, gondolati tartalmát, elvonttá teszi a szinpadi történést.

"A szöveg és zene dramaturgiájából - magyarázza a koreográfus - egy harmadik 'valami' kell hogy szülessék, s ha ez a 'valami' nem jön létre, akkor következik be a legrosszabb: az előadás illusztrativ lesz... A modern balett alapvető sajátosságai közé tartozik tartalmi összetettsége. Ma egyetlen balettmü sem lehet egyjelentésü, feltétlenül van második jelentése, második sikja. A modern balettet a néző nemcsak átéli, de el is kell gondolkodnia a látottakról, értelmeznie kell azokat."

A Puskin Borisz Godunovjára iródott balett, a Borisz cár alapfeladata Bojárcsikov szerint: "a zenedramaturgiai törvények szerint felépitett táncjáték formáinak fejlesztése, a cselekmény konkrét sikjának és a szemléletes mozgásvilág egyesitése, a pontos forma és a szerző elhivatottsága."

A Borisz cár zenei alapjául Bojárcsikov Prokofjev zenét

választott, azt a muzsikát, amit annak idején a zeneszerző Mejerhold meg nem valósult filmtervéhez, a Rettegett Iványhoz irt. Tette ezt azért, mert érzése szerint Prokofjev a zenét komplex - zenei és képi - befogadásra szánta. A zene szerkezete a koreográfiában, a balett kompozíciójában is irányitó, témát felépitő epizód-sorokat követel, a téma pedig egységbe foglalja a tragédia cselekmény- és eseményrendszerét, és képi megformálásait.

Egyfelvonásos balett alakult igy ki, tizenöt jelenet, összesen 55 percben. Ez a forma kizárta az események tartalmi motivációjának lehetőségét. A koreográfus lakonikusan, összefogottan, következetesen mutatja be a történés fogódzóit, épp csak felvillantva azokat. A mese a balett konkrét történésének feltárását szolgálja, a képi, asszociativ epizódok ezt absztrahálják, kommentálják, kifejtve az események mögöttes tartalmát: hol a balletthősök felfogása, hol a mai müvész, Bojárcsikov értelmezése szerint. Puskin tragédiájából a koreográfus átvette a kardinális gondolatot: Godunov a nehéz idők tragédiája, s ez három, egymással sorsközösségben lévő hős cselekedeteiben fogalmazódik meg. Ezek Borisz Godunov, Grigorij Otrepjev és a Félkegyelmü. Ezek az alakok Bojárcsikov értelmezésében egyszerre konkrét jellemek és absztrakt szimbólumok. Godunov megszemélyesiti a törvényes cári hatalmat, a Bitorló az idegen, külső segitséggel trónra törő hatalmat, a Félkegyelmü a népet, a történelem lelkiismeretét, s ebből következően Borisz beteg lelkiismeretét.

A balettben igy forrt össze a realitás az absztrakcióval s a szereplők sorsában igen szemléletesen tárult fel a balett alapgondolata.

Vinogradov, Bojárcsikov és Grigorovics után két fiatal koreográfus, Gyementyev és Csernisov is történelmi témát koreografált. Az 1979-ben, Szaratovban bemutatott, Gyementyev koreografálta Alekszandr Nyevszkij c. balett müfaja a koreográfus meghatározása szerint "balett-kantáta". Ha figyelembe vesszük, hogy Gyementyev koreográfiáját megelőzte Szárbagisev Szülőföld c. balettje - ez a balett oratórium -, s hogy zene

alapja Prokofjev azonos cimü kantátája, akkor a balett fenti müfaji meghatározása logikailag helytálló.

Az alkotók kantátájukkal egészen uj, önálló müfajt hoztak létre, mind szüzsét, dramaturgiáját, mind a jellemábrázolást tekintve. Kiegészitették ezt még azzal is, hogy az eredeti kantáta-muzsikát kibővitették Prokofjev más szimfonikus müveiből vett részletekkel. A kantáta-müfaj magába fogadta igy a koreográfus által alkalmazott dramaturgiai kiegészitéseket.

Prokofjev kantátája meghatározza a szinpadi megformálás lehetőségeit is monumentális, nagyivü koreográfiai freskók formájában. A kantáta nem tartalmaz hősfejlődést, nincs következetesen fejlődő cselekménye, Alekszandr Nyevszkij alakja epikus-heroikus, statikus és elvont. A szaratovi balett alkotói igyekeztek történeti elemet vinni a műbe. A koreográfiához élő, fejlődő mesét alkottak, bár elég absztraktat; megpróbálták reálissá tenni Alekszandr Nyevszkij alakját. Bővitették a szereposztást, megterentve a hős feleségének, Brjacsiszlavnának az alakját, s az előadást igyekeztek következetes táncdrámaként felépiteni, egyesitve benne a nagyivü "fresko" epizódokat a cselekmény sodró dinamikájával. A kantátamüfaj "freskószerüsége", szinpadi megvalósitásának lehetőségei, monumentalitása és sulyosságában meggyőző ereje maga alá gyüri a cselekményességet. A konkrét, következetes, motivált epizódok mintegy kihullanak a freskókonturokból. A kantátában Alekszandr Nyevszkij alakja nem fejlődik - mint az orosz nép hősiességének esszenciája jelenik meg. Ezért statikus a balettben is a herceg alakja, csak az utolsó felvonásban, a harc jeleneteiben "éled meg", amikor szinészi feladata világos, amikor tipussá nő - az orosz népi hős "sólyom" figurájává. A fiatal koreográfusnak tehetsége van ahhoz, hogy érdekesen, képszerüen, dinamikusan és friss szemmel láttassa a tömegjeleneteket: igy a Csud-tavi jégcsatát és a teuton lovagokat. A lovagok plasztikájában, mozgásvilágában állandóan váltakozik a katolikus kereszt és a lovagok fasisztoid vonása. Ezekkel a jelenetekkel ellentétes a hősök átható és sulyos,

"csöndes" siratásának jelenete.

A szintézis kérdése sok mai koreográfust érdekel. E probléma megoldását kínálja szintén történelmi tematikáju balettjével Csernisov is a Sosztakovics zenére, Jevtusenko versekre alkotott Sztyepan Rázin kivégzése (1979) c. müvel.

A legendás lázadó kivégzéséről szóló poéma szinpadi változatában a koreográfus az egységes cselekmény keretében nemcsak a zenét és a táncot egyesitette, hanem a szót, az éneket is. A szinpadi cselekményt Csernisov a Költő-Igric dialógusára épitette, aki hol krónikás, hol a hős sajátos hasonmása, hol Rázin ellensége, sőt a hóhéra, ezt kiegészíti végszavaival a mozgással megoldott, de énekló kórus. Igy megy ez a balett első részében, a hős kivégzéséig. A kivégzés megtörténtével a legfontosabb szerepet a tánc kapja. A porhüvelyétől megfosztott, a lét nyügétől megtisztult, átszellemült Rázin áll előttünk; a nép emlékezetében hőssé magasztosult szimbolikus alak.

A balett tárgya nem más, mint a mitosz, a legenda születése, mely reális eseményekből nő ki. Alapgondolata azt erősiti, hogy az ember önfeláldozó hősiessége örök, minden korban ujraéled. A szinházmüvészet különféle müfajaiban a szintéziskeresés - mint már emlitettük - a hetvenes évek szovjet balettjében igen sokféle témát vet fel: a korszerüségtől (a Szülőföldben), az orosz történelmi sors felvetette gondolatokig, a történeti személyiségek funkciójának vizsgálatáig, sőt, a klasszikus mitoszok, legendák modern olvasatáig folytatódik a tematikai lista.

Például a szerelmeséért pokolra szálló Orfeusz mitoszában Bojárosikov a valódi és hamis ellentétét látja, olyan témákat vesz észre benne, mint az élő és holt müvészet kérdése, az igazi szerelem problémája, a tehetség felelőssége, a müvésznek az a joga, hogy visszatekintsen az elvégzett munkára, a bejárt utra.

A koreográfus hangszalagra rögzitette Zsurbin rock-operáját, amit az "Éneklő gitárok" együttes adott elő. A zenének, az éneknek és beszédnek a koreográfus közvetitő szerepet

adott - közvetitenek, eligazitanak a cselekmény utvesztőiben -, a tánc pedig emocionálisan indokolja a történetet, a táncé a metaforák szférája. Az Orfeusz és Euridike problémafelvetése nem más, mint a tartalom és mögöttes tartalom kölcsönviszonyának kérdése, valamint ennek szinpadi megoldása. A "tartalom" itt az ének, a "mögöttes tartalom" pedig a tánc.

A szovjet koreográfusok érdeklődése a szintetikus látvány iránt azzal magyarázható, hogy kibővült a tematika, szélesedett a balettek müfaji skálája, mind több tartalmi szférát akarnak meghóditani, erősiteni kivánják müvészetüknek a nézőre tett hatását. De e téren nem értek el mindent a koreográfusok. Ahhoz, hogy az alapeszmét a koreográfus tökéletesen kifejezhesse, nagyon gyakran segédeszközökhöz kellett folyamodnia. Másrészt ezek a kisérletek a szintetizmus terén akkor születtek, amikor a szovjet táncmüvészet elé az előző évek szovjet koreográfiájának fejlődési tendenciáiból kinövő sulyos balett-dramaturgiai problémák tornyosultak.

Minden előadásfajta, minden forma megkivánja a maga kifejezőeszközeit, a maga konstruktiv alkotó elveit. Az egyik formában létrejöhetnek a koreográfia kismüfajai: koncertszámok, miniatürök, egyfelvonásos balettek, a másikban pedig a többfelvonásos, nagyformátumu, cselekményes balettek. Természetesen itt is csak akkor lehet sikeres a koreográfus munkája, ha képes összhangot teremteni müvének müfaja és annak táncnyelvi megvalósitása között. Mindegyik alapelv ismét meghatározott célt szolgál, a mü tartalmát kell feltárnia. Ahhoz, hogy az alapelv az előadás irodalmi meséjében vagy azon kivüli cselekményben megvalósulhasson, feltétlenül szükséges a mozgalmasság, a cselekményfejlődés. Mindez együttesen alkotja a balett dramaturgiai alapját. Ezért a balettszinház fejlődésének alfája és omegája a balettdramaturgia problémája, aminek meghatározója a "gondolati cselekmény" - az elvont, költői, reális és mindennapi - vagy a konkrétumot és absztrakciót egységes egésszé ötvöző gondolati tartalom. A különféle korszakok meghozták az árnyalatnyi változásokat e probléma terén, a különféle periódusokban a balettkomponensek

egész sora váltakozott az előtérben: hol a szövegkönyv, az irodalmi forrás dramaturgiája került előtérbe, hol a zenei dramaturgia. Ez utóbbi fő támaszául szolgált Csajkovszkij reformja, Petipa tevékenysége a XIX. század végi orosz balettben, Lopuhov táncszimfóniájának tapasztalatai a huszas években. A szovjet balettmüvészet a hatvanas években e két tendencia egyik lehetséges fejlődését mutatta Grigorovics táncdramaturgiájának irodalmi és zenei szintézisében. A hatvanas évek uj poétikus balettja a táncdráma müfaji vitái nyomán született.

Ha a müvészetben olyan mü jelenik meg, mely felépitésében különbözik az adott kor kialakult kánonjaitól, a teoretikusok és a gyakorlati szakemberek figyelme elsősorban a benne fellelhető ujdonságra koncentrálódik. Grigorovics módszerét a következő nemzedék koreográfusai irányadónak tartották, elsősorban azt, hogy a cselekmény a zenei dramaturgia törvényei szerint bontakozzék ki, s uj lehetőségek tárulhassanak fel a koreográfiai szerkezet módozatai, formái terén. Az előadás irodalmi forrása, szövegkönyve egy időre háttérbe szorult, nem vonta magára a figyelmet. A koreográfusok a balett vizuális megjelenitésére összpontositottak;ez a szféra igérte a balett uj tartalmi lehetőségeit, a tradició átformálásának perspektiváit.

Ám a balettek táncszerüségének tulhajtása már-már átcsapott a cselekményes balett szövegkönyvének teljes negligálásába. Felrémlett a balettkomponensek egészséges arányát fenyegető veszély. Elindultak a táncnyelvi kifejezőerő és a szövegkönyv alapelveinek egyensulyára irányuló törekvések, szem előtt tartva azt is, hogy a szövegkönyv nem minden esetben vethető alá könnyedén a fent emlitett metódusnak. A koreográfusok ismét a mult tanulmányozásába merültek. A mult nagy balettkoreográfusainak müvészetében fellelhető, a balettszimfónia által aktualizálható elveket kutatták, keresték a balettek tematikájában, stilusában. Feszült érdeklődéssel fordultak a romantikus irodalom és stilus eddig fel nem fedezett témái és szüzséi felé. Mint már emlitettük, Csernisov

Csajkovszkij Diótörő-partituráját adta elő, a hoffmanni motivumok elmélyitésével. Tbilisziben a Paliasvili Operaházban Alekszidze vitte szipadra a Szvan-legendát, (1977); Tallinnban pedig az Estonia Szinházban M. Murdmaa az Anselmus diák c. balettet Hoffmann-novellák nyomán (1978). A tradiciók közvetlen feléleszt ését zárja le Vinogradov balettje, a Grieg zenére koreografált Rund-hegyek tündére a leningrádi Kirov Balettben - a XIX. század első felének hagyományai tükröződtek itt az 1970-es évek végi balettben.

Mindhárom mü alapja a lirai, romantikus hagyomány ismert kolliziója:a realitás és fantasztikum konfliktusa, álom és valóság ellentéte. Két hősnő testesiti meg ezeket az ellentétes elemeket, melyek összetevői és fátumszerü meghatározói a hős pszichéjének. Minden egyes koreográfus többé-kevésbé a saját izlése szerint fogta fel a hagyományos kolliziót, egyéni, aktuális árnyalatot vive bele.

Alekszidze nemzeti lirai-romantikus balettet állitott szinpadra egy gruz legenda nyomán. Az elképzelt reális világ összeférhetetlenségének gondolatát további cselekményfordulatokkal gazdagitotta. Nagy sulyt kapott a dramaturgiában a Vőlegény vetélytársa, aki a menyasszony szerelméért harcol, valamint a Vőlegény barátai, a nemzetségfők stb. A nemzetiségi lét, annak tradiciói, pszichológiája áll mind a balett dramaturgiai szerkezetének, mind plasztikai megoldásának előtérében. Mig a Tündér mesebirodalmának jeleneteit a koreográfus a régmult lirai-romantikus balettjének egyenes reminiszcenciái szerint oldotta meg, addig a hangsulyos nemzeti stilisztika az előadást a folklorisztikus gondolkodásmód körébe utalja, és egyben a koreográfust arra serkenti, hogy a gruz folklórból meritett uj kifejezőeszközöket alkalmazzon.

Az Anselmus diákban M. Murdmaa sajátos aktivitásával a taszitó kispolgári világ reális ábrázolására koncentrált. Az előadás elénk tárja a kispolgári környezet buzgó igyekezetét, mellyel minden áron magához akarja idomitani a személyiséget, elnyomni minden individuálisat azért, hogy a maga képére formálhassa aztán. Az idegen világok szféráját is ismerő Ansel-

mus diák Murdmaa interpretációjában nem csupán az "égi és földi szerelem" vonzásában gyötrődik. Hosszu utat jár be: az önmagába vetett hit elvesztésétől, a gyengeség momentumán át - amikor belenyugszik a kényelmes, érzéki lét elfogadásába -, egészen a lélektelen egyformaság elleni lázadásig, mely a természet, a tudás, az élet nemesebb értékeinek koncentrált megismerése felé viszi Anselmust.

A romantikával folyó polémia elemei szövik át a lirai-romantikus koreográfiákat mind formai, mind lexikális tekintetben ismétlő balettet, a "Rund-hegyek tündéré"-t. A tradiciókat Vinogradov megpróbálta átformálni a szerkezetben, a realista dráma köznapi hagyományainak medrében. Ahogyan Murdmaanál is, Alekszidzénél is, ugy a "Rund hegyek tündéré"-ben is részletes kidolgozást nyer a reális világ, a fantasztikum világa pedig csak konturjaiban jelenik meg, mintegy azt sugallva, hogy győződjünk meg arról: a koreográfus jól ismeri a mult század stilisztikáját. Az előadás a természet világa és a mindennapi emberi lét közötti antagonisztikus ellentétről szól - arról, hogy mindegyik a maga, egymásnak ellentmondó törvényei szerint él -, és a valóságnak a fantasztikus feletti győzelméről tanuskodik.

Elméletileg Vinogradov balettje elvégzte a romantikus kollizió átformálásának azon vonásait, amelyek kollégái koreográfiáiban csak jelzésszerüen voltak jelen, elméleti alapvetés nélkül.

A realitás felé tolódott balettszinház a hetvenes évek koreográfusainak arról a tulajdonságáról tanuskodik, hogy érzékenyen reagálnak a világra, gondolkodásuk valóságcentrikus és konkrét. Viszont a müveikben felhasznált romantikus táncelemek arra mutatnak, hogy uj korszak kezdődött a régi koreográfusok tanitásának elsajátitása, a XIX. századi táncmüvészet felujitása terén.

"A hatvanas-hetvenes években a gyakorlatban vetődött fel a balett specifikumának kérdése, annak a problémája: milyen uj szerepet tölt be a fantasztikum a balettek dramaturgiájában - hangsulyozta a Szovjet Koreográfusok Országos Szemináa-

riuma 1978-ban. - Napjainkban a legjobb fantasztikus jelenetek nem annyira a reális világot ellenpontozzák, mint inkább a legmagasabb hőfokra felizzott emberi szenvedélyeket tárják fel, a hős lelkében duló konkrét küzdelmet. Akkor vált át a balett menete a fantasztikus szférába, amikor a hős belső életének feszültsége eléri a kulminációs pontot, tulnő a realitás határain. Ekkor lesz a fantasztikus szféra a valós világ absztrakt feltárásának megfelelő területe."

Grigorovics az Angara c. balettel (1976) a XIX. század nagy balett-tradicióihoz való visszatérését deklarálta. Az Espaj zenéjére, Arbuzov Irkutszki történet cimü drámájára komponált balettben Grigorovics középpontba állitott egy lirai-romantikus hősnőt; a balett dramaturgiáját pedig a lirai szólóepizódok és a kar tömegjeleneteinek váltakozására épitette fel. Ezek kölcsönhatása, cserélődése, a lirai-drámai téma alapmotivumának fejlődési törvényszerüségei adják a koreográfia dramaturgiai vázát, ami emlékeztet Petipa Csipkerózsikabeli épitkezési-strukturális elveire, ahol is a mese csupán kiindulási pont a tánc számára, s a tánc-cselekmény egyben a tartalom hordozója is. Az Angara egyesiti magában a modern szüzsét az orosz klasszikus tradiciókkal. Mint ilyent, a koreográfus lirai poémának fogta fel, mely a maga teljességében szól az emberről és a természetről, a boldogságra áhitozó fiatal lányról, aki megpróbáltatásokat él át. A Nagy Szinház előadásában a balett hőseivel - Valentyinával, Szergejjel, Viktorral, az épitkezés fiataljaival - együtt fellép még egy szereplő, mint a XIX. századi balettekben is, a természet. Hol gyöngéd, hol nyugtalanitó, hol vakon könyörtelen erő az Angara folyó, amelynek szerepét a balettkar alakitja, s mindvégig kisérője marad a szereplők belső életének, beavatkozik sorsukba.

A monumentális balett-szimfónia formájával dolgozik Grigorovics a Rómeó és Julia balettben is (Prokofjev zenére). "A koreográfus megnövelte az összes másodlagos szereplő jelentőségét a cselekmény-háttér, némiképp a történés rovására. Elhagyta a divertissement táncokat, bekapcsolta őket a cse-

lekménybe, a pantomim-jeleneteket pedig táncjelenetekké tette. Ezáltal lehetővé vált, hogy a hősökről adekvát portrékat adhasson. Táncos-szerepekké alakitotta Mercutio, Tybalt, Páris, a Dajka és a Herceg figuráját. Az előző változatban (ti. L. Lavrovszkij verziójában - Csernova) a balettkar alakitotta a reális tömegjeleneket. Az uj előadásban pedig a koreográfus a balettkart is tisztán emocionális jelentéssel alkalmazza, mint a hősök élményeinek és lelkiállapotának rezonőrjét, mint gondolataik, érzéseik sajátos visszhangját, hasonlóan a klasszikus balettek villijeihez, driádjaihoz és hattyuihoz." (V. Vanszlov) A koreográfus - felhasználva és továbbfejlesztve a XIX. századi nagy balettforma hagyományát - megalkotta a monumentális koreográfiai freskót, a gyakorlatban is megerősitve a klasszikus tánc elsőségi pozicióját, nyelvi, szerkezeti, tartalmi, motivumbeli elsőbbségét a hetvenes évek szovjet koreográfia müvészete terén.

A klasszikusokhoz való közeledés - állandó felhasználásuk - hatni kezdett nemcsak az elmult évtized önálló produkcióiban, hanem a régi müvek felujitásában, uj változataiban is. A klasszikus müvek ujszerü interpretálásában, valamint az eredeti, uj előadásokban egyaránt körvonalazódik a hagyomány és ujitás viszonyának képe a balettszinház adott korszakának tükrében.

A hetvenes évek végére világosság vált, általánosan elfogadott lett az a vélemény, hogy egyetlen koreográfusnak sincs joga - lett légyen dolga bármilyen multbéli balett változatával - megváltoztatni a tánc-textust, a szólóepizódoktól a tömegjelenetekig.

A napjainkig megőrzött tánc-textusban minden változtatás kezd a klasszikus örökség eltorzitásának, lerombolásának számitani. De pusztán a klasszikus balettek tánc-textusának megőrzése még nem jelenti az örökség teljes átmentését, az alkotó poézisének megőrzését.

Az adekvát stilus kutatása, a mü modern restaurátorának hüsége a koreográfiák alkotójának poéziséhez - nem pedig a verzió egyes lexikai fogásaihoz - alakitotta ki a szovjet ko-

reográfusok hagyományőrző munkájának uj korszakát. A Dnyepropetrovszki Opera szinpadára koreografálta 1979-ben Liepa, a neves szovjet balett-táncos Gorszkij balettjének uj verzióját, a Don Quijote-t. Ő érintetlenül hagyta a tánc-textust, amikor a Don Quijote balett rendezőjeként látott munkához. Az uj verzió születésének pillanatában senki sem merhetett arra gondolni, hogy a zavaros, Cervantes regényétől távol álló szüzsét, s a tánc viharos áradatát sikerül egyetlen fonalra felfüzni - melyben maguk az események legkevésbé sem jelentősek - szindarabbá alakitani. Mindazonáltal kiderült, hogy lehetséges. Mi több, a koreográfus még csak nem is csökkentette a darabban a táncelemeket, megőrizte az összes olyan táncot, amit a mult nagy koreográfusai alkottak a maguk idejében.

Ehhez szükséges volt, hogy a régi müvet megujitó koreográfus saját maga számára meghatározza a müfajt, gondosan huzza meg a müfaji összefüggések szerint a szereplő alakok körvonalait, s mindemellett tartsa meg a balett szellemét, stilusát, az eredeti forrás tisztaságát.

Liepa egy alakot csinált az Utcai táncosnőből és Mercedesből, "belebolonditotta" a spanyol szépséget egy hozzá hasonló szépfiuba, Espada torreádorba, s szerelmi regényük fejlődését végigkiséri az egész cselekményen. Sancho Panza hódolni kénytelen Espadának, és mindvégig igyekszik utánozni is őt. Ilyen lett az uj módon megoldott Sancho-szerep.

Liepa eltáncolta Don Quijote szerepét is: sok humorral vitte a figurába a klasszikus tánc egyes, groteszk sikban megjelenitett mozgásait. S a legfőbb, hogy a táncepizódok hangsulyt kaptak a maguk érintetlen tisztaságában, megőrződött a balett demokratikus szelleme, a tömeg funkciója, azé a népé, aki valami állandó, fényes karneváli közegben él. A balett egész cselekménye mintha egy karnevált ülő város terén játszódna. Itt kezdődik a balett története, s a téren alakulnak az események lakodalommá. Az eredeti táncáradatból a Liepa-féle változatban a Don Quijote helyzetkomikummal telitett, karneváli vigjátékká lett. Liepa megmutatta Dnyepropetrovszkban, hogyan lehet és kell megőrizni a régi mesterek stilusát,

alkalmazva a balett modern eszközeit is ugy, hogy semmit se veszitsünk el a mult nagy koreográfiai hagyományaiból.

A Petipa Ivanov tradiciók kijelölte uton haladt Bojárcsikov A hattyuk tava uj változatában (1979). Előadásával a balett belső stilus-restaurálását demonstrálta.

A szerzők a leningrádi Kis Szinházban azt a feladatot tüzték maguk elé A hattyuk tava uj verziójában, hogy - amenynyire lehetséges - teljességében őrizzék meg a Petipa és Ivanov-féle tánctextust a jövő számára. Ujra meg akarták találni alkotásuk "magvát", élettel teliteni a nagy mesterek stilusát, az eredeti forráshoz minél közelebb álló változatot akartak teremteni. A szinház - feladatának teljesitésében - szorosan együttműködött a leningrádi Zeneakadémiával. A hattyuk tava egyes koreográfiai töredékeinek kigyüjtésekor a szinházban megállapitották, hogy az idő elvégezte munkáját Csajkovszkij remekmüvén, s hogy az egyes változtatások nemcsak nem rongálták meg Petipa vagy Ivanov stilusát, épp ellenkezőleg, annak még szerves részévé is váltak! Ilyen esetekben a szinházban külön-külön elemezték ezeket, összehasonlitva a különféle koreográfiai változatokat a szigoru szelekció utján is, kiválogatva az előadáshoz a Petipa és Ivanov stilusnak legirkább megfelelő variánst, valamint a balett kompozicióját és tartalmát legjobban szolgáló elemeket.

A munka során kitünt, hogy a régi mise en scéne pantomimjelenetek teljes felujitása ma gyakorlatilag értelmetlen. Ezért a szinház érintetlenül megőrizte e beállitások rajzolatát, de a korábbinál több dinamikát és táncszerüséget adott hozzá. A fő hangsuly a koreográfiai textus megujitásán volt. A balett egyes jeleneteiben sajátos hiányok mutatkoztak. Ilyen esetekben Bojárcsikov a szakirodalomban fellelhető leirásokra, s az idősebb nemzedék visszaemlékezéseire támaszkodva vitt bele a balettbe töredékeket, igyekezve megtisztitani azokat, és A hattyuk tava alkotóinak stilusához alkalmazni.

A Kis Szinház előadásában, mint az talán érthető az elmondottakból, a balett a nézők elé némileg modernizált változatban került. Ez a korszerüsités logikus és indokolt volt,

megfelelt a Petipa-Ivanov koreográfia alkotómódszereinek, a mesterek kezevonása motiválta az aktuális stilizálást.

A hetvenes évek második felére a szovjet koreográfusok harmadik nemzedéke is érett korszakába lépett. Ekkorra már ez a nemzedék vezette a Szovjetunió opera- és balettszinházainak jó részét.

Az idős kollégák mellett töltött tanulóévek véget értek számukra, és már vége felé közeledett annak érzete is, hogy valami uj müvészi alkotás létrehozásához elegendő saját individuumuk puszta jelenléte. A szinház repertoárja iránt érzett felelősség uj utakra csábitotta, kisérletezésre serkentette a fiatal koreográfusokat. Kisérletekre nemcsak müfaji és formai téren, hanem a nagyformátumu, cselekményes balettben is, amely rég elsőségi pozíciót vivott ki a szovjet balett-tradiciók között.

Ez a harmadik nemzedék nehéz körülmények közt kezdhette el független, önálló tevékenységét. Az ő "balett-gyermekkoruk" egybeesett a balettszinház fejlődési utjairól és perspektiváiról duló legélesebb viták időszakával. Kis idő eltelte után mindaz, ami addig összeférhetetlen és egymást kizáró volt, most hirtelen kapcsolatokat és folytonosságot mutatott. Grigorovics felfedezéseit az uj nemzedék nemcsak a XIX. századi tradiciókkal igyekezett összekovácsolni, és a huszas évek kisérleti tendenciáival ötvözni - ezt megtették már idősebb kollégáik is -, hanem megpróbálták összekötni e tradiciókat a táncdráma 30-as, 40-es évekbeli örökségével is.

Az egész szovjet müvészet nagy fordulata a költészettől a próza felé visszatérést jelentett a lezárt, egybefüző narrativitáshoz, és a mese reneszánszát hozta anélkül, hogy a lira szférájában fellelt uj formák és témalehetőségek elvesztek volna. Az irodalmi müvekben, a filmen egyaránt megujul az esemény értéke, rehabilitálódik a szinész egyénisége, a modern müvek poézisében uj perspektivákat kap az előadó személyisége. Ezzel a háttérrel, amikor a szovjet balett átélte a veszélyt, hogy felborul a mü irodalmi és zenei összetevőinek egyensulya, jelentkeztek a tiszta táncszerüség

elvének hátulütői. Ekkor tünt fel ujra a táncdrámában az a megőrzött érték, amit a legjobbak örökitettek a szovjet táncmüvészetre. Ez az érték nem más, mint annak a képessége, hogy pontosan épüljön fel az előadás meséjének fejlődési vonala, a mesén keresztül a gondolati koncepció feltárása, a rendezői mesterség, a különböző plasztikus kifejezőeszközök komplex összeforrottsága és kölcsönhatása, a balett pszichológiája terén elért nagy előadói bravurok.

Az első visszatérést a táncdrámához a Scsedrin zenéjére alkotott Anna Karenina jelentette. Koreográfusa és egyben főszerepének alakitója, Pliszeckája a balettet tökéletes táncdrámaként interpretálta, a figyelem középpontjába állitotta Anna különleges egyéniségét s a vele szemben álló ellenséges erők (a nagyvilági társaság) táborát, a köztük feszülő szociális konfliktust. A koreográfia fő epizódjait a dinamikus tánc eszközei jellemzik. A cselekmény feltárta a hősnő érzelemvilágát is. A metaforikus elem, a hősnő sorsa, a végzet (a korábbi évek szovjet balettjében kidolgozott "alak") rétegezte az előadást - s a váltókezelő paraszt alakjában testesült meg. Ezek az epizódok nem a mese teljesebb kibontakoztatását szolgálták, hanem a hősnő lelki életének legfeszültebb kulminációs momentumait kisérték.

A táncdráma hagyományához fordult az irányzat egyik régi ellenfele, Grigorovics is. A Rettegett Iványban Iván cár alakját éppen e müfaj törvényei szerint alkotta meg. Iván alakja összeforr a vegytiszta táncszerü látvány szerkezeti elemeivel. A cár életének sorsfordulóit jelentő, belső életét fémjelző, kulcsfontosságu jelenetekben a koreográfus segitségül hivta a pantomimot is, egy sor olyan beállitást teremtve meg, amelyek a prózai szinházból kerültek át mint rendezői fogások. A Rettegett Iván után Grigorovics - az Angarában és a Rómeó és Juliában - visszatért a monumentális balett-szimfónia elvéhez. Ezzel párhuzamosan a harmadik koreográfus-nemzedék folytatta a 30-as, 40-es évek tradicióinak uj szintre hozását, továbbfejlesztését.

Miután az Angara c. Espaj-balett szinre került Grigoro-

vics koreográfiájával a Nagy Szinházban, megtörtént az Angara másik premierje is a Kujbisevi Operában.

A Csernisov-féle Angara verziót nem is Angarának kellene nevezni, hanem Valentyinának, mert a kujbisevi előadás középpontjában a balett hősnőjének pszichológiai fejlődése áll. A hősnő világszemlélete, természetismerete, a szerelemhez vezető utja, tragédiája és lelki ujjászületése az a tükör, amelyben a néző meglátja a szibériai táj szépségét, azt, hogyan lelik fel egymást az életben a legkülönfélébb jellemü emberek. Ezért nincs a kujbisevi szinpadon táncoló Angara. Koreográfiai megoldásuk szerint a legsikeresebbek az Angara dramaturgiájában a hősök dinamikus monológjai, dialógjai és triói. Ezek feltárják Valentyina jellemének összetevőit, megmutatják lelki fejlődését.

Az előadás bonyolult csomópontjait Csernisov végtelenül egyszerü eszközökkel oldja meg: a táncot egyesiti a pantomimmel, a hétköznapi életből vett játékos elemeket rajzol fel, a tömegjelenet fontos epizódját rendezői beállitással teremti meg.

A táncdráma müfaja elválaszthatatlan az orosz-szovjet balett történetében attól a jelenségtől, hogy a balettmüvészet a kor legjobb klasszikus irodalmi müveit viszi szinre. A 30-as, 40-es évek kimagasló baletteláadásai a balett specifikumához közel álló irodalmi alkotásokra épültek, legyen ez akár Puskin poémája, a Bahcsiszeráji szökőkut, vagy akár Shakespeare tragédiája, a Rómeó és Julia. A táncmüvészet formái, kifejezőeszközei nem voltak még készek a próza adaptálására, nem tudták még leforditani azt a tánc nyelvére. Az Anna Karenina előadása a hetvenes évek koreográfusai előtt uj ajtókat tárt ki, melyek az orosz klasszikus irodalom prózai müfajai felé nyitottak utat. Scsedrin Anna Kareninája után Pliszeckája Csehov-darabhoz, a Királyhoz folyamodott (1980). Csehov egyike a balettszinpadra legnehezebben állitható szerzőknek. Szindarabjainak alig megragadható cselekménye, a darabok külsődleges kötődése a reális élet mindennapjaihoz, a hétköznapiság rájuk nehezedő atmoszférája, ami telve van drá-

maisággal - mindez ellentétben látszik lenni a konfliktusokat feltárni törekvő, lelkiállapotot megvilágitani akaró balettel.

A Király azokat a tradiciókat folytatja, amelyek a századfordulón Gorszkij munkásságában születtek meg. Az első és legfőbb értéke a Nagy Szinház Király-előadásának az, hogy szerzői bebizonyitották: Csehovot lehet is, kell is balettszinpadra transzponálni. Sőt, megmutatták, hogy ez a szükségszerüség épp napjainkra érett be, a koreográfiai és az egész szinházmüvészet fejlődésének mai stádiumában.

A Király alkotói meg tudták teremteni az általános zavar atmoszféráját a szinpadon, hiszen a külsőre nyugodt, sőt elnyujtott cselekménymenet töltete ez a kellemetlen, efemer állapot. A szinpadi történés egész folyamatában érezhetővé válik az emberek elszigeteltsége, a "tragikus hétköznapiság" eleme, mely a csehovi dramaturgia egyik sarkalatos pontja.

Nehezebben oldható meg a darab minden egyes hősének egyéni sorsát feltáró bemutatás. A balettmüvészet köztudottan megköveteli a mese egyszerüségét, a minimális drámai kolliziót. A Királyban pedig, mint minden Csehov-drámában, nem is egy azonos intenzitásu cselekmény-vonal huzódik.

A Király szövegkönyvirói ahelyett, hogy feldolgozták volna a darab számos "háromszögét", a szerelem témáját ragadták meg, elsősorban annak egy absztrakt változatát. Azt a "száz pud szerelmet" mutatták meg, amikor mindenki szerelmes valakibe, s nem talál viszontszerelemre, mert szerelmének tárgya egészen mást szeret.

Az "alkotó antagonizmus" témáját a Király szerzői sajátosan oldották meg, erősen szelektálva, sok elemet viszont felerősitve, a balett-dramaturgia eszközeinek figyelembe vételével. A Trepljov-Trigorin és Trepljov-Arkagyina vonalak a balettben másodlagosak lettek, Trigorin és Arkagyina szerepe pedig a balettben nem is a mese fejlődése szempontjából vált fontossá, hanem a személyes konfliktus, Nyina és Trepljov sorsának feltárása érdekében.

Megváltozott a balettben a Nyina-Trepljov vonal is. Mig a balett I. felvonása e tekintetben teljesen "csehovi", addig

a II. felvonásban a fiatal iró tragédiája átkerül egy, a romantizmushoz közeli konfliktus szférájába. Nyina és Trepljov bucsujelenetének legnagyobb részét az alkotja, ahogyan a hős karjából kitépi magát a magasabb messzeségek felé igyekvő Sirály, ahogyan a hős minden áron szeretné maga mellett tartani őt, a muzsáját. Az előadás végén a csehovi konfliktus áthelyeződik a romantikus poézis világába. A tó felett repülő"Sirály" és a "fehérruhás leány" alakja, a természetes-természeti életbe induló szimbólum egy és oszthatatlan. A sirály a tó felett nem más, mint a baletthős lelke - ahogy a romantikában szokásos volt - és magának Nyinának a szelleme, azaz személyiségének, az életben és a müvészetben elnyert utjának jelképe.

Maja Pliszeckája a szinpadi megoldások legszigorubb homogenitására épitette fel az előadást, szakadatlan cselekményfejlődéssel telitett darabot hozott létre, amelyből hiányoznak a zárt táncszámok. A Sirály különbözik mind Gorszkij plasztikus mimodrámáitól, mind a harmincas-negyvenes évek balett-drámájától, mind pedig az azonos szerzőgárda alkotta Anna Kareninától. Első döntő különbség az absztrakció eddig el nem ért foka, valamint a metaforanyelv és konkrétum ötvözete, és a konkrétum végső elvonatkoztatása a balettszinpadon.

A Sirály már a nyolcvanas évek elejének szinházát fémjelzi. Ebbe a táncszinházba tartozik már társának, a pantomimnek a jelzésszerüsége, a szabad plasztika eszköztára, s a klasszikus táncnak az előbbiekbe olvasztott mozdulatai, melyek stilárisan transzformáltak, a századelő orosz modernjeinek oeuvre-jébe, vonzáskörébe tartoznak, és konkrét előadói játékrészletekkel fonódnak össze.

Nem kevésbé nehéz feladatot állitott maga elé A. Csajkovszkij zeneszerző és O. Vinogradov koreográfus, amikor elhatározták Gogol halhatatlan komédiájának, a Revizornak baletté formálását (1980).

Pliszeckája mind az Anna Karenina, mind a Sirály munkálatai idején egy vezérfonalat követett; táncos egyéniségének

megfelelő témát keresett. Ez a téma a kivételes egyéniség csodálatos önmegvalósitása a számára ellenséges közegben.

Vinogradov ezzel szemben a Jaroszlavna és a Rund-hegyek tündére után A revizorban egyéni müvészi pályája, valamint a nem pszichologizáló szinház nagy evolucióját tárja elénk. Vinogradov racionálisan gondolkodó müvész, amint ezt be is bizonyitotta a 60-as években alkotott müveivel, az Aszel és a Gorjanka, a hegyek lánya cimü, modern középfaju drámát adaptáló balettjeivel. Revizor-rendezésében egyesitette a balettszinpadon a társadalmi publicisztikát A revizorral egykoru vaudeville poézisével és a modern filmmüvészet fogásaival. A publicisztikai felhang az előadást mejerholdian megoldott, könnyed és nagyivü prológussal és epilógussal gazdagitotta. A prológusban egy aranyozott, fő-fő szolgálati hely felé kapaszkodnak a hivatalnokok, igyekeznek egy lépcsőt elérni, megkaparintani a mohó csinovnyikok. A balettet a szinpadon megjelenő szerző, Gogol zárja le.

E keretek közt villog a jelenetek kaleidoszkópja. A jelenetek centrumában fejlődik ki a komédiai mese-helyzet, tevékenykednek a csipősen, groteszk módon megrajzolt szereplők, ezt szinezik a nyiltan parodisztikus rendezői ötletek.

Valószinü, hogy a Király lirai-romantikus motivumai, a Revizor vaudeville-árnyalatai nem véletlenül fejlődtek ki. A hetvenes évek végi, nyolcvanas évek eleji szovjet balett aktiv az eddig számára fehér foltok meghóditásában, elsősorban a koreográfiában eddig ismeretlen müfajok, és a világirodalom feldolgozatlan klasszikus alakjai terén. Ezeket elsajátitva pedig ujra az ismeretlen felé tör. A próza és a költészet öszekötő hidjait a koreográfusok a müvészet kikristályosodott strukturáiban látják, lett légyen az tánc, dráma vagy film. Az ismeretlen területek meghóditása utján a szovjet koreográfusok ismét a 60-as, 70-es évek prózai szinházi gyakorlata, drámarendezései felé fordulnak, elsősorban azok metaforikus ágához.

A Királyban közvetetten ugyan, de világosan kivehetők Efrosz klasszikus rendezéseinek tanulságai, a maguk zenei at-

moszférájával, építkezési elveivel. Nem lehet véletlen, hogy épp a produkciót megelőzően dolgozott együtt egy televiziós müsorban Efrosz és Pliszeckája. A revizorban Vinogradov nyiltan vállalja is Jurij Ljubimovnak, a Jaroszlavna rendezőjének saját müvészetére tett hatását.

A Molcsanov zenéjére alkotott Macbeth balettről (1980) irott cikkében a balett szinrevivője, V. Vasziljev ugy nyilatkozott, hogy "az előadás a balett-dráma egész, a koreográfia történetében betöltött szerepe iránti tiszteletadásból született". Kifejtette, hogy a 30-as, 40-es években a balettdrámákban őt "a kifejezés tisztasága, a közvetlen érzésnyilvánításhoz való közelsége" érdekelte elsősorban. Ezek a minőségek a mü tartalmi és harmóniajegyei. Az utóbbi évek koreográfusai ismét a klasszikusok müveiben találják meg a gondolati tartalmat. "Modern szemmel" olvassák el őket, folytatják, fejlesztik a bennük fellelt témákat. Vasziljevnél a balettdráma iránti tisztelet leginkább a feszült figyelemmel kisért mesében nyilvánul meg, a cselekmény motiválásában, s abban, hogy ezek a motivumok a balett zenei dramaturgiájával egyensulyt képeznek.

A történet itt felnagyitott, világos, a lélektani motivumok konkretizáltak. A legfőbb az, hogy az egész koreográfia - ahogy a Király és a Revizor is a kortárs szinházból vett rendezői elvekre épül - egyaránt rokonitható a kortárs prózai szinházi és balettszinházi produkciókkal.

A 60-as években s a 70-es évek első felében a koreográfusok a plasztikus groteszk, a szabad tánc, a klasszikus tánc virtuozitásának minőségi problémáival foglalkozva egy időre elhagyták látószögükből a folklórt. A néptánc csak mint a klasszikus tánc szindus eleme folytatta létét. Mindazonáltal ez a tradició hol itt, hol ott hallatott magáról. Ahundova és Mamedov mutatták be a Mugam c. müvet, ahol a klasszikus tánc és a folklór mintegy helyet cserélt. Nem a keleti tánc stilisztikája füszerezte itt a klasszikus táncot, hanem a nyugat-európai koreográfia tradiciói segitették a koreográfia néptáncalapjának kifejlődését. Galsztyan örmény koreográfus

a folklórt tette meg első koreográfiai munkái alapjának: Gajane (1976) és David Szaszunszkij (operabalett, 1976). Ejfman, a fiatal koreográfus Rigában mutatta be 1976-ban a legutóbbi Gajane-változatot. Ezekben a variánsokban nincsenek az örmény falvakból direkt módon átmentett néptáncok. A folklór itt szinpadiasitott, magas szintü, a hivatásos szinház szinvonalán áll. Ejfmannál ezek a táncok hordozzák a balett dramaturgiájának gondolati töltését.

A harmadik generációs koreográfusok folklór iránti érdeklődéséről tudósitanak a balett-történet uj évtizedét nyitó balettek: a nyolcvanas évek koreográfiái. Az Ezeregyéjszaka c.balettet F.Amirov zenéjére Nazirova azerbajdzsán koreográfus mutatta be (1980). Szkott és Papko moszkvai koreográfusok vitték szinre az Indiai poéma c. balettet, először a taskenti Navoi Szinházban, majd a moszkvai Nagy Szinházban (1980). Odesszában Rizsenko és Szmirnov-Golovanov mutatták be a Pupos lovacska c. orosz népmese balettadaptációját, Scsedrin zenéjével. Mindegyik emlitett balettben - a folklórforrások földrajzi kibővülésén és ebből következően a plasztikus kifejezésmód eszköztárának gazdagodásán tul - világosan kirajzolódnak a hetvenes-nyolcvanas évek szovjet balettjének közös, általános tendenciái.

A nemzetiségi témáju balettek kapcsolatban állnak a lirai romantizmus felé tendáló, a romantikával tematikus azonosságot mutató előadásokkal. Érintkezési pontjaik a fantasztikus jelenetek, a mesei történések. Alekszidze Szvan-legendája egyesitette magában Taglioni Szilfidjének és Grigorovics Kővirágának tanulságait, a nemzeti mesét romantikus konfliktussá transzformálta, a figyelem középpontjába állitva a gruz müvészet folklór-motivumait. A Rund-hegyek tündére Vinogradovtól a Lopuhov-féle Jégszüzre emlékeztetett, bár a romantikus szüzsében felbukkannak a tündérjáték elemei. Nazirova az Ezeregyéjszaka c. balettben már előtérbe helyezte a tündérjátékot, s mint a mesebalett müfaji jegyét fogta fel, alávetette a szinpadi cselekmény menetét a tündérjátéknak. A tündérjáték eszközei hivják fel a figyelmet a müfaj jogaira a Pu-

pos lovacska és az Indiai poéma c. balettek megformálásában is. Itt a tündérjáték elemei az expressziv szinpadi látvány megteremtésére, a mese atmoszférájának kiemelésére irányulnak.

Ugyanakkor Szkott és Papko Grigorovics hü tanitványaiként mutatkoztak be az Indiai poémában. A tiszta táncszerüség elvét érvényesitették és fejlesztették tovább. Rizsenko és Szmirnov pedig a Pupos lovacskában a mese rendezői megoldására koncentráltak, ahhoz a koreográfus-gárdához közelitve ezzel magukat, amely a hetvenes évek végén a 30-as, 40-es évek hagyományaihoz folyamodott. Rizsenko és Szmirnov felhasználják a kortárs prózai szinház módszereit is.

A hetvenes évek korszaka még nem vált történelemmé sem elméleti, sem gyakorlati téren. De összegezve az első tanulságokat, el lehet mondani, hogy a szovjet balettben kibővült müfaji kutatás. A történelmi tematika átszövi a romantikus elbeszéléseket és meséket, a klasszikus irodalom regényeit és szinmüveit. A legfontosabb nyomon követni azt, hogyan fejlődnek tovább ezekben az években a különféle koreográfus-egyénisége k müvészetében a szovjet koreográfia egyes önálló tartalmi motivumai. Megfigyelhető müfaji tekintetben a lira és az epika egymásrahatása, jól láthatók a balett-komponensek egyensulyát elősegitő kisérletek.

Örök, mint maga a világ az ember és világa kollizió ja, mely a hetvenes években azonos lett az ember és a történelem témával, s az embernek a társadalom és önmaga iránt érzett felelőssége képében bontakozott ki. Legfőbb hősz a sors akaratából kiválasztott, s az események sodrába jutott egyén lett. Gyakorlatilag ez a téma - egyesitve magában mind a szociális, mind az etikai problematikát - már Grigorovics müvében, a Legenda a szerelemről c. balettben elindult. A Hét szépségben Ahundova és Mamedov beszéltek az uralkodó erkölcsi felelősségéről alárendeltjei iránt, a Spartacusban Grigorovics megmutatta a köz érdekét személyes érdekei fölé helyező embert. A Rettegett Ivánban a koreográfus kinyilvánitotta az uralkodó jogát a magasabb eszme érdekében tett személyes lé-

pésre, ha maga a hős az illető eszme hordozója. Már a balett magvában kifejlődött az ember kinzó lelkifurdalásának motivuma; s szinte megszemélyesitve jelennek meg ezek a lelki szenvedések Bojárcsikov Borisz cárjában, ahol a balett aktiv szereplője lett Borisz lelkiismerete, a nép véleményének, hangjának megszemélyesitése formájában. Vasziljev Macbethje pedig bemutatja, hogy az uralkodó nem harcolhat önös érdekeiért. Ez a balett arról szól, hogyan semmisiti meg magát az ember lelkiismeretének lassu haldoklása.

Az önnön tehetségünk nevében önmagunk iránt érzett felelősségről szól a Király és a Bojárcsikov-adaptálta Héraklész. Az ember erkölcsi igazságkereséséről vallanak olyan egymástól eltérő balettek, mint Vilimaa Ember és éjszaka c. müve, az Anselmus diák és a Dosztojevszkij-regény adaptációjából készült Félkegyelmü egy Csajkovszkij-szimfónia zenéjére, Ejfman koreográfiájával (1981). A szerelem, az élet, a természet örök, nem hervadó szépségét erősitik az Angara, a Rómeó és Julia (Grigorovics), az Ezeregyéjszaka (Nazirova) ujabb és ujabb változatai.

Regény, szinmü, poéma, mitosz, példabeszéd, történelmi dráma, tragédia és komédia: ezek a müfajok egyetlen közös célt szolgálnak a szovjet táncmüvészetben - az élet humanista ideáljainak feltárását, az igazság és jóság hirdetését - a táncmüvészet lehetőségeinek széles skáláját alkalmazva ehhez.

Moszkva, 1980.

Nataliya Chernova

CHOREOGRAPHIC TENDENCIES IN THE SOVIET BALLET THEATRE OF SEVENTIES

Summary

The seventies opened no essentially new era in Soviet ballet art but should rather be looked upon as the continuation of the sixties, as the stabilization of the achievements, following the genres evolved by the former generation - Belsky, Grigorovich, Vinogradov. The tradition of full-evening ballets with plots, of symphonic ballets composed to non-ballet music and of the dance plays interpreting modern themes survives. Among the ballets of literary inspiration, those to works of Shakespeare are still the most popular (Hamlet, Romeo and Juliet, Macbeth). New choreographies are born to old scores (On the Path of Thunderstorm, Nutcracker) and new composers appear on the ballet stage. The new music inspire new ballet themes (Icarus, Johanna Tentata) and new ballets come to be composed to non-ballet scores (Romeo, Juliet and Darkness).

By the mid-seventies the earlier lyricism of the ballet is relegated to the background and the metaphoric character is replaced by publicism, and the significance of epic elements increases. The idiom and the scenic setting of the ballets become heterogeneous (The Creation of the World, Till Eulenspiegel). Historical topics come to the fore, and the choreographers endeavour to create a synthetic spectacle (Yaroslavna, The Execution of Stepan Razin). The productions raise the issues of what is specifically characteristic of ballet, of the proportions of dancing and poses, of the relation to the ballet traditions of the 19th century and to ballet dramaturgy, i.e. the relationship between tradition and innovation on the ballet stage of the seventies.

By the end of this period a new generation of choreographers make their appearance. Maya Plisetskaya carries on the traditions of ballet drama (Anna Karenina) and launches the

ballet theatre of the eighties by staging Seagull. Vinogradov leads ballet towards vaudeville (The Inspector-General) using staging principles borrowed from contemporary theatre. This generation of creators has also turned towards folklore (Thousand and One Night, Indian Poem).

All the different tendencies and the many genres pursue a common goal, namely to reveal the humanistic ideals in compliance with the possibilities of dance art.

A SZOVJET NÉPTÁNCKUTATÁS EREDMÉNYEIRŐL

Felföldi László

Az utóbbi időben egyre nagyobb érdeklődés nyilvánul meg a szovjet néptánckutatás eredményei iránt magában a Szovjetunióban és a határain tul is. Az egyes nemzeti tánckulturákat bemutató kismonográfiák vagy koreográfiai gyüjtemények szinte napok alatt elkelnek az országban, s a külföldre jutó néhány példányból azt a tapasztalatot szürhetjük le, hogy méltán ilyen keresettek. A Szovjetunió néhány köztársaságában ugyanis igen magas foku, történetileg és néprajzilag megalapozott tánckutató munka folyik. A magyar szakemberek és érdeklődők először az 1940-es években és az 50-es évek elején szerezhettek magyar nyelven ismereteket az ott folyó kutatásokról.(1.) Később egy-egy könyvismertetés révén értesülhettünk a legujabb szakirodalomról. (2.) Legutóbb Martin György a körtáncokról szóló könyvében foglalta össze az orosz és ukrán horovodokról szóló ismereteket (3.), majd 1975-ben Gumenjuk és 1982-ben Zsornickaja irásából ismerhettük meg az ukránok, illetve az ázsiai eszkimók hagyományos táncait. (4.) Mindez persze kevés ahhoz a gazdagsághoz képest, amit a hozzánk földrajzilag közelebb élő ukrán, ruszin, moldviai és a velünk korábban szoros kapcsolatban élő finnugor, török és kaukázusi népek táncfolklórja rejt magában a magyar néptánckutatás számára. Mivel a szovjet tánckutatásról részletes, elemző összefoglalás még otthon sem jelent meg, mi sem vállalkozhatunk egyébre, minthogy e dolgozat keretében az eddig megjelent rövidebb összefoglalók, részlettanulmányok és saját tapasztalataink alapján kiegészitjük a Magyarországon eddig kialakult képet. Emellett egy bő, de közelről sem teljes irodalomjegyzékkel segitjük a Szovjetunió néptáncai iránti szakmai érdeklődést. (5.)

A nagymultu szovjet néptánckutatás száz szállal kötődik a forradalom előtti oroszországi népéleti kutatásokhoz. Az egykori orosz birodalom népeinek a 18. század eleje óta folyó nyelvészeti, földrajzi és néprajzi földeritése sok ismeretet

hozott felszinre e népek tánchagyományáról is. (6.) E munkában több európai kutató mellett a magyarok is sikeresen részt vettek. (7.) Az 1800-as évek második felében már nemcsak rövid emlitéseket olvashatunk, hanem több önálló irás is megjelent Oroszországban a néptáncról. Például M. Liszenkóé az ukrán és I.N. Jurkiné a csuvas nemzeti táncokról. (8.) A rendszeres néptánckutatás azonban a forradalom utáni időszakban bontakozott ki a Szovjetunió népei körében. Ekkor alakultak ki azok a nemzeti tánckutató műhelyek Kievben, Jerevánban, Tbilisziben, Moszkvában, amelyek jelenleg is a szovjet néptánckutatás fő erősségei. Ebben a korai korszakban jelent meg V. Verhovinec alapvető könyve az ukrán néptánc elméletéről. (9.) Az orosz horovodokról szóló addigi ismeretek összefoglalását V.V. Vszevolod-Gengroszsz könyvében a "Szovjetunió népeinek játékai"-ban találjuk meg. (10.) A 20-as, 30-as években indultak utjukra a Kaukázus hegyei közé az első tánckutató expediciók, melyek több mint ezer örmény, gruz, kurd stb. tánc lejegyzését, és néhányuk mozgófilmre vételét is eredményezték. 1939-ben Baskiriában, 1940-ben pedig Moszkva környékén indultak meg a rendszeres gyüjtések. Ukrajna nyugati részén, amely akkor még Lengyelországhoz tartozott, s a két világháboru között még önálló Balti államokban is igen módszeres kutatómunka folyt a 30-as években, amely a második világháboru után a szovjet néptánckutatást gazdagitotta s lendítette tovább. Igen fontos alapvető munkának számit e területek néptánchagyományáról R. Harasimczuk könyve a kárpátukránok, és R. Poldmae- H. Tampere könyve az észtek táncairól. (11.) A szovjet néptánckutatásnak ezt az első korszakát a lendületes gyüjtőmunka jellemezte, amelyet sajnos a második világháboru évekre visszavetett.

A világháboru után a gyüjtés a korábbinál is nagyobb lendülettel és egyre szélesedő körben indult meg, melynek szervezeti keretét az egész országot behálozó népmüvészeti házak adták. Emellett néhány szinházi és balettmüvészeti főiskolán, és a hivatásos néptáncegütteseknél is végeztek gyüjtéseket. E nagyarányu gyüjtőmunka eredményei a "Szovjetunió

népeinek táncai" cimü sorozatban és saját helyi kiadványokban láttak napvilágot. (12.) Voltak olyan népek pl. Szibériában, amelyek táncairól ezek voltak a legelső hiradások. (13.)

E kiadványokat áttekintve sajnos azt tapasztalhatjuk, hogy a sematikus szöveges módszerrel, koreografált formában közreadott nagymennyiségü táncanyag kevés tudományos értéket képvisel. Győjtőik jól felkészült balettmesterek voltak, akiknek azonban nem mindig volt célja és feladata a táncok teljes formai gazdagságának földeritése, szokáskeretük és társadalmi szerepük bemutatása. Az ilyen jellegü szinpadcentrikus tánckutató munkát összegezte 1938-ban először I. Mojszejev, majd 1954-ben T. Tkacsenkó, aki a Szovjetunió tizenöt köztársaságából összesen 30 szinpadra alkalmazott néptáncot mutatott be az illető népek tánchagyományának rövid jellemzésével együtt. (14.)

A korábban kialakult kutató mühelyekben tovább folyt a módszeres gyüjtő és rendszerező munka. Eredményeik doktori disszertációkban (15.) és olyan nagyszerü könyvekben láttak napvilágot, mint Bacsinszkajáé az orosz horovodokról (16.), Szrbui Lisziciáné az örmény néptáncokról és dramatikus játékokról (17.), K. Golejzovszkijé az orosz néptáncok formáiról (18.) és A.I. Gumenjuké Ukrajna néptánchagyományáról. (19.) Bacsinszkaja a Moszkvai Állami Konzervatórium munkatársaként N. Rudnyevával párhuzamosan 1940 óta gyüjtötte a horovodokat. Kutatásaik eredményét egy-egy igen összefogott, módszeres monográfiában foglalták össze. Bacsinszkaja könyve 1951-ben jelent meg "Orosz horovodok és horovod dallamok" cimmel, mig Rudneváé csak később, 1965-ben látott napvilágot "Kurszki tanakok és karagodok" cimmel. Sz. Liszicián négy kötetre tervezett hatalmas könyve - jelenlegi formájában is - az európai néptánckutatás jelentős alkotása, amelybe a szerző több mint 20 éves gyüjtőtapasztalatát összegezte. Saját grafikus jelrendszerével leirt több mint ezer örmény tánc és dramatikus jelenet komplex történeti-nyelvészeti-néprajzi szemléletü bemutatását tervezte a szerző e könyvekben, melynek első kötete 1958-ban, a második csak 1970-ben jelent meg. A további köte-

tek megjelenését a szerző halála hátráltatja, de nem akadályozza meg. Golejzovszkij könyvét a szovjet szakmai közvélemény az orosz néptáncok első és a maga nemében egyetlen nagy gyüjteményének tekinti. Valóban ragyogó munka, amelyben a szerző közreadja és elemzi az orosz néptáncok történeti forrásait és saját tapasztalatait a 20. századi orosz táncfolklórról. Velük szoros összefüggésben föltárja a tánccal kapcsolatos néphit és népszokások gazdag szövevényét is. Golejzovszkij röviden kifejti véleményét az orosz táncok eredetéről és más tánckulturákkal való kölcsönhatásáról is. Az egyre szaporodó táncszakirodalomról szakszerü annotált bibliográfia is készült 1959-ben, amely megkönnyitette az eligazodást, és jól szemléltette a néptánc iránt megnyilvánuló széleskörü érdeklődést. (20.) A mintegy 500 tételt tartalmazó könyvbibliográfiában több mint 200 néptáncról szóló vagy azzal is foglalkozó könyv cimét találjuk. Ezek között azonban kevés a Lisziciánéhoz vagy a Bacsinszkajáéhoz fogható alapos, tudományos munka. Ezek hiánya azokban az összefoglaló munkákban is érződik, amelyek az 1930-as évektől egyre nagyobb számban jelennek meg az egyes népek, tájak vagy köztársaságok történetéről, müvészetéről, néprajzáról. (21.) E könyvekben található szükszavu, sematikus összefoglalások az egyes népek táncmüvészetéről nem elsősorban az összefoglalást készitő történész vagy néprajzos hibáját jelzik, hanem a néptánckutatás helyi eredménytelenségére is utalnak. E hiányosságok érezhetők a Nagy Szovjet Enciklopédia egyes cimszavaiban, a "Szovjetunió népeinek néprajzá"-ban és az "Általános néprajzi vázlatok" cimü összefoglaló munkában is. (22.)

A néprajz, a történettudomány és a müvészettörténet területéről az 1960-as évektől kezdve egyre nagyobb igény és érdeklődés mutatkozott meg a néptánckutatás eredményei iránt. Különösen a szovjet néprajz ekkor kibontakozó etnogenetikai kutatásai voltak nagy hatással a néptánckutatásra. Ezek hivták fel a figyelmet arra, hogy a néptáncoknak ugyanolyan bizonyitó erejük van egy nép kialakulásának,fejlődésének és korábbi etnikai kapcsolatainak földeritésében, mint a népélet

és a népmüvészet bármely más területének. Sőt, ha egy nép nem, vagy csak alig rendelkezik irásos történeti emlékekkel, mint pl. sok kis szibériai nép, akkor a néprajzi adatok értéke megsokszorozódik. Az etnogenetika komplex szemlélete követendő példaként és elengedhetetlen követelményként állt a néptánckutatók előtt. Ez a szemlélet és a belőle származó feladatok olyan kutatókat igényeltek, akik a táncos előképzettség mellett néprajzi, zenei stb. fölkészültséggel is rendelkeznek, s a szovjet néptánckutatók uj generációja igyekezett megfeleni e követelményeknek. Mig a tánckutatás korábbi szakaszát a praktikus, szinpadias szemlélet tultengése, addig az 1960 óta eltelt időt a komplex történeti-néprajzi szemlélet fokozatos térhóditása jellemzi. Mérföldkövet jelentett ezen az uton a VII. Nemzetközi Néprajzi és Antropológiai Kongresszus 1964-ben Moszkvában. A kongresszusnak néptánc és népi szinjáték szekciója is volt, amelynek munkájában a Szovjetunió minden jelentős néptánckutatója részt vett, és bemutatták legjobb eredményeiket (23.). A kongresszusi viták közreadott kivonatos szövegéből is kitünik, hogy a világ más országaiból összegyült kutatók nagyra értékelték a szovjet szakemberek eredményeit, és rámutattak a még meglévő módszertani problémákra is.

Az azóta eltelt csaknem 20 év során a Szovjetunióban számos uj tudományos kutató központban bontakozott ki a módszeres néptánckutatás, mint pl. Kisinyovban, Taskentben, Bakuban, Jakutszkban, Minszkben, Ufában, Rigában. Az uj kutató generáció eredményes munkáját az egyre szaporodó disszertációk, tanulmányok és kismonográfiák jelzik. (24.) Az ujak közül talán a Szibériában dolgozó M. Zsornickaja, az örmény Zs. Hacsatrjan és E. Petroszjan, a lett H. Szuna, a belorusz Csurko, a moldváviai Koroleva munkássága emelkedik ki, s a legfiatalabbak közül a baskir Nagajevát és a Távol-Keleten dolgozó Karabanovát kell megemliteni.

Zsornickaja legnagyobb eredményeket a szibériai népek - elsősorban a Jakutija területén élő jakutok, evenkik, evenek, jukagirek, csukcsok tánchagyományának kutatása területén ért

el. (25.) Az örmény Hacsatrjan és Petroszjan a nemrég elhunyt Szrbui Liszicián hatalmas szellemi hagyatékának ápolását és eredményeinek továbbfejlesztését tekinti fő feladatának. Az utóbbi években sokat tettek Liszicián kinetográfiájának, a szakszerü táncgyüjtés és lejegyzés módszertanának terjesztése érdekében. (26.) Harij Szuna több ezer lett néptánc alapos, szakszerü gyüjtésével és lejegyzésével járult hozzá a Baltikum tánchagyományának megismeréséhez. Emellett e jó nyelvérzékkel rendelkező, tájékozott kutató elméleti kérdésekkel - a tánclejegyzés és összehasonlitás módszertanával - is foglalkozik. (27.) Karabanova a moldáviai táncok leirása és osztályozása mellett foglalkozik a táncok általános elméletével és történetével. "A táncok korai formái" és a "Körtáncok eredete" cimü irásaiban nagy nemzetközi összehasonlitó anyag alapján, régészeti, néprajzi és történeti források fölhasználásával igyekszik föltárni az egyes táncfajták fejlődésének törvényszerüségeit. (28.) Nagajeva az egyik legfiatalabb szovjet kutató, akinek 1981-ben megjelent könyve a keleti baskir táncokról az utóbbi évek tánckönyv kiadásának slágere. A komplex történeti, néprajzi módszerekkel gyüjtött táncanyagot a korábbitól eltérően eredeti formában, az alapvető tánctipusok egy-egy variánsának kinetogramos közlésével mutatja be. Könyve a magyar olvasók körében is érdeklődésre találna. (29.)

A néptánckutatás vázlatos történetének bemutatása után témánkat most a szovjet kutatókat foglalkoztató tudományos kérdések felől közelitjük meg.

1. A néptáncok lejegyzésének módszere kezdettől fogva foglalkoztatta a szovjet kutatókat. Szinte alig volt jelentős szakember, aki ne próbálkozott volna meg uj táncleiró módszer megalkotásával. Ukrajnában már a forradalom előtt kisérleteztek a horovodok mozgásanyagának leirásával. V. Verhovinec ukrán koreográfus 1920-ban Poltavában kiadott könyvében egy egyszerü és közérthető táncleiró rendszert adott közre, amelyben felhasználta a korábbi tapasztalatokat és R. Zoder német kutató 1911-ben publikált rendszerének elemeit. (30.)

Verhovinec módszerének alapja a mozdulatoknak hangjegyértékre lebontott szóbeli leirása volt, amelyet térrajzok és a jellegzetes mozdulatok, pozíciók és fogásmódok rajza egészitett ki. Az 1940-es évekig több mozdulatjeliró rendszer született, melyek közül Lisziciáné érdemli a legtöbb figyelmet. (31.) 1940-ben közreadott kinetográfiája minden addiginál nagyobb pontosságot és részletességet tett lehetővé a végtagok és a törzs mozdulatainak szinkronban való lejegyzéséhez. Lábánéhoz hasonló szemléletes, analitikus leiró módszer az övé, talán csak a jelek terjedelmességét róhatjuk fel hibájául. Az 1950-ben Moszkvában megtartott össz-szövetségi táncmüvészeti tanácskozáson, ahol egy egységes táncleiró módszer elfogadásáról döntöttek, mégsem Lisziciánét, hanem Verhovinec szóbeli leiró módszerét fogadták el, mivel ez volt a közérthető és a szinpadi gyakorlatban legkönnyebben alkalmazható. Azóta ez a módszer vált általánossá a szovjet szakirodalomban Margolisz, Tkacsenko és Gumenjuk által továbbfejlesztett formájában. (32.) Gumenjuk ukrán tánckutató 1964-ben külön tanulmányt szentelt a néptáncokat leiró és rendszerező módszereknek. Ebben röviden bemutatja a német, a bolgár, örmény, szlovák és az ukrán tánckutatásban alkalmazott módszereket és Verhovinecét javasolja általános elfogadásra a nemzetközi összehasonlitó kutatás számára is. (33.) A kérdés, hogy melyik lesz végül is a szovjet néptánckutatásban használt egyetlen, egységesen elfogadott táncjeliró módszer, még ma sincs eldöntve. 1961-ben a gruz Dzsavrisvili, 1965-ben a lett Szuna 1966-ban a gruz Tataradze, 1972-ben pedig a moldáviai Koroleva dolgozott ki ujabb módszereket. (34.) Liszician kinetográfiáját, amely még ma is a legjobb rendszer, hosszu évekig csak saját tanitványai alkalmazták. Az utóbbi időben népszerüsége megnőtt, és már a csukcs, baskir, manysi stb. táncfolymatok leirására is felhasználták az örmény kutatók résztvevő segitségével. A táncleiró módszerek sokfélesége a Szovjetunióban (és a világon) sajnos akadályozza az összehasonlitó néptánckutatás kibontakozását. Ez szürődött le a VII. Nemzetközi Antropologiai és Néprajzi Világkongresszuson

a tánc szekcióban kibontakozó heves vitában is 1964-ben Moszkvában. Ott az európai és az amerikai kutatók a Laban kinetografia elfogadását javasolták a szovjet kutatók számára is.

2. A táncjeliráshoz kapcsolódik a filmezés kérdése is. Bár a Szovjetunióban már a 20-as, 30-as években is készültek szakmai dokumentumfilmek (pl. Gruziában), a filmezés azonban máig sem nyert polgárjogot a táncgyüjtés módszerei között. Az egyes népek népmüvészetéről készülő ismeretterjesztő filmek táncos részletei sajnos nem pótolják a helyszini gyüjtés során készitett jegyzetelő filmet, amely nélkülözhetetlen alapja a részletes és pontos tánclejegyzésnek. Hogy a néptánc, s különösen az improvizativ táncformák egzakt kutatásához elengedhetetlenül szükséges a filmezés, ezt egyre több szovjet tánckutató vallja, de a filmezés széles körü elterjedését még több más tényező akadályozza.

3. A filmezéssel szorosan összefügg a táncok müfaji, formai, szerkezeti vizsgálata, amely elsősorban azokban a kutató központokban bontakozott ki, ahol táncfilmek is készültek (ha nem is nagy mennyiségben). Az ukrán néptáncok morfológiai kutatásának alapjait Verhonivec vetette meg az 1910-es években. Az ő nyomdokain haladt R. Harasimczuk és később Gumenjuk is, aki az ukrán néptáncok lexikai gyüjteményének kidolgozásán munkálkodik. Ezen az alapon ő vetette fel egy szláv összehasonlító tánckutatás meginditását. (35.) Hasonló kutatások folynak Gruziában, Örményországban, Lettországban, Jakutiában és ujabban Moldáviában valamint Baskiriában is. (36.) A szovjet néptánckutatás eddig elért legnagyobb eredményének a történeti és etnikai tánctipologia kidolgozását tekinti. (37.) Bár a néptáncmüvészet klasszifikációjának kérdését az egyes kutatók különféleképpen értelmezik, legelterjedtebb mégis a müfaji-tematikai elven alapuló osztályozás. (38.) Ezzel párhuzamosan folyik az egyes táncfajták földrajzi elterjedésének vizsgálata is. M. Zsornickaja szerint az összegyüjtött adatok nemsokára lehetővé teszik az egész ország területén a legfontosabb néptánc komplexusok (zónák, területek, dialektusok) meghatározását, s az összehasonlító kutatások kifejlesztését.

A kutatók véleménye szerint, a már meglévő táncanyag is lattatni engedi, hogy az orosz, a belorusz és az ukrán néptánckulturák közös gyökerüek, és hogy a kaukázusi néptáncokban is ki lehet mutatni közös specifikus elemeket. Ezt el lehet mondani a Szibéria északi és távol-keleti részein élő népek táncairól is. (39.) Ezek azonban behatóbb vizsgálat nélkül is szembeötlő hasonlóságok, melyeket alapos kutatással kell alátámasztani. A néptánckutatás eredményeit - a szovjet kutatók nézete szerint - csak akkor lehet aktivan felhasználni az etnogenezis, az etnikai és kulturális kapcsolatok problémáinak kidolgozásához, ha a komplex szemlélettel gyüjtött, sokoldaluan dokumentált táncanyagot szembesitik az illető nép gazdasági, társadalmi,kulturális történetéről, földrajzi környezetéről, szomszéd népi kapcsolatairól szóló ismeretekkel. Mindezek együtt teszik lehetővé, hogy megalapozott véleményt lehessen mondani a vizsgált táncok történeti tipusáról, fejlettségéről, sajátosságairól, a müfaji repertoár szerkezetéről és etnikai kapcsolatairól is. (40.) Ehhez azonban még nem mindenütt vannak meg az országban a kellő feltételek. Az összehasonlító kutatás kezdeti biztató lépéseit látjuk Liszicián nak és tanitványainak, a Kaukázusban, Zsornickajának Szibériában, Karabavonának Távol-keleten, Nagajevának a Volga vidékén, s Harijszunának a balti országokban végzett kutatásaiban. (41.) Számunkra (magyarok számára) is érdekes, hogy H. Szuna a lett, litván és észt táncok összevetése során magyar párhuzamokra is hivatkozik, s Nagajeva a keleti baskir táncok etnikai kapcsolatainak vizsgálatánál hangsulyozza a magyar néptánckulturával való összevetés fontosságát is.(42.) Hasonló javaslatot tesz Zsornickaja az obi ugor néptáncok jellemzésekor is. (43.)

4. Az etnika-, müvészet-, társadalomtörténeti kutatásokkal való szoros kapcsolata révén a szovjet néptánckutatásnak kitüntetett területe a táncok történeti formáinak vizsgálata. Nagy eredményeket értek el ezen a téren az örmény Liszicián, Hacsatrjan, Petroszjan, a gruz Garamadze, az orosz Golezovszkij és ujabban a moldáviában dolgozó Koroleva. (44.)

A korai történeti források sokrétü feltárása, régészeti leletek, képi ábrázolások, irott emlékek értékelése igen fontos feladata a néptánckutatásnak. Azonban összevetésük az élő folklor alkotásaival sok módszertani problémát hordoz magában, amelyek még megoldásra várnak.

5. A szovjet néptánckutatás kezdettől fogva igen szoros kapcsolatban fejlődött a szinpadi táncmüvészettel. Ez részben előnyére, részben hátrányára is vált. Előnyt jelentett a 20-as, 30-as években országszerte kibontakozó amatőr és hivatásos néptáncmozgalom, amely kiterjedtségénél és segitőkészségénél fogva optimális lehetőségeket kinált a gyüjtőknek. Segitette a munkát a szovjet balettmüvészek és koreográfusok (Fokin, Golejzovszkij és mások) érdeklődése, és többük tevékeny részvétele. A táncgyüjtés több köztársaságban a nemzeti opera- és balettmüvészet megteremtéséért folyó erőfeszitések révén indult meg, s ez adta meg a gyüjtőmunka rangját és jelentőségét. Az egyes köztársaságokba kirajzó orosz és ukrán balettmüvészek, és a kezük alatt felnővő helybeli tanitványok révén nagy tényanyag halmozódott és még több halmozódhatott volna föl sok helyen. Azonban a néptáncok szakszerü gyüjtését a technikai felszereltség akkori hiánya, s a háborus körülmények mellett a gyüjtők nagy részének erősen szinpadias szemlélete nehezitette, és néhol nehezíti ma is. A kutatók tudományosan is felkészült ujabb nemzedékeinek átfogóbb szemlélete változást hozott a néptáncról eddig kialakult képben, s ez uj távlatokat nyitott a szovjet néptánckutatásban. Például az eddig több helyen háttérbe szoritott egyszerübb szertartásos táncok és dramatikus játékok is fokozatosan bekerülnek a gyüjtés körébe, és a korábbi "motivum-vadász" szemlélet a táncfolyamatokat teljes egységében vizsgáló szemléletté alakul. A néptánckutatás ujabb eredményei azonban nehezen törnek be a szinpadra. Ennek egyik oka abban is kereshető, hogy bár egyre szaporodnak a néptáncról szóló tudományos munkák, de nagyon kevés közöttük a táncokat eredeti formájukban, teljes formai gazdagságukban közreadó mü. E problémákkal és a népi táncélet-szinpadi néptánc-balettmüvészet kölcsönhatásával

foglalkozik a szovjet néptánckutatás egy sajátos területe, amelynek legjelesebb kutatói a belorusz Csurko, az üszbég Avdeeva és az ukrán Vaszilenko. (45.)

Rövid áttekintésünket egy válogatott irodalomjegyzékkel egészitjük ki, amely 148 tanulmányt és könyvet tartalmaz. A jegyzékbe elsősorban a tudományos leiró munkákat és az elméleti kérdésekkel foglalkozó irásokat osztottuk be, de helyet kaptak benne az olyan szinpadi néptánckiadványok is, amelyek hosszabb vagy rövidebb leirást is tartalmaznak az illető népek tánckulturájáról. A szovjet korszakot megelőző idő táncirodalmát a jegyzékben néhány általunk érdekesebbnek itélt mü képviseli. A tánckönyvek mellett külön csoportban közöljük a néptáncokkal is foglalkozó néhány más témáju irás cimét is.

Jegyzetek

1/ Okunyeva, V.V. 1949., Orosz néptáncok, 1952., Mojszejev,I. 1952. Ezeken kivül: Orosz néptáncok. Összeállitotta Lugossy E. Bp. 1952., Szovjet népek táncai. Bp. 1950. Kemény Zsuzsa: Gruzia népi tánckulturája. Fórum, 1949. 346-348.

2/ N.Bacsinszkaja könyvéről a Szovjet néprajztudomány 1954. 2. száma 42. old.
I.N. Vinnikov tanulmányáról a Szovjet néprajztudomány 1954 évi 2. számában 57. old.
Sz. Liszicián könyvéről Szendrey Ákos ismertetése az Index Eth. 1960. évf.-ban 52. old.

3/ Martin György: A magyar körtánc és európai rokonsága Bp. 1979. 256-268. old.

4/ M.Zsornickaja: Az ázsiai eszkimók hagyományos és jelenkori koreográfiai müvészete. Táncmüvészet, 1982. 9/10.sz. és A.I. Gumenjuk, 1975.

5/ Az eddigi összefoglalások közül: Zsornickaja, M., 1966. 3-24. old. Zsornickaja, M. 1973 és 1978. valamint Petroszjan, E.H. - Hacsatrjan, Zs.K. 1965.

6/ A velünk rokon obi ugorok néptáncairól szóló régi források rövid összegzését például lásd: Felföldi László: Isztocsniki izucsenija horeograficseszkogo kul'tura obszkih ugrov. Congressus Quartus Internationalis Fennougristarum. Pars IV. 87-92. Budapest, 1975.

7/ Például: Reguly Antal, Munkácsy Bernát, Pápay Károly, Pápay József, Mészáros Gyula, Fokos Fuchs David és mások.

8/ Liszenko, M. 1875, Jurkin,I.N. 1897. További irások a

szovjet hatalmat megelőző fél évszázadból: Balov, A.V. 1889, Dobrovol'szkij, V. 1903, Mihacsevics, V. 1880, Pekarszkij, E-Cvetkov, V. 1911.

9/ Verhovinec,V. 1920.

10/ Igrü narodov SzSzSzR. M-L. 1933.

11/ Harasymczuk,R. 1939, Poldmae, R.-Tampere,H. 1938.

12/ Tancü narodov SzSzSzR. (A SZU népeinek táncai) Moszkva, 1951,1955,1956 stb. Az "Együtteseink müsorából" c. magyar sorozathoz hasonló.

13/ Például: Timaseva,L. 1959.

14/ Mojszejev,I. 1937, Tkacsenko,T. 1954.

15/ Harasymczuk,R. 1956, Gvaramadze,E.L. 1956. Liszician, Sz, 1956.

16/ Bacsinszkaja,N. 1951.

17/ Liszician,Sz. 1958.

18/ Golejzovszkij,K. 1964.

19/ Gumenjuk,A.I. 1963.

20/ Zoszimovszkij, V. 1959.

21/ Például: Iszkuszsztvo azerbajdzsanszkogo naroda. Moszkva, 1938.
Iszkuszsztvo Szovetszkoj Kirgizii. Moszkva-Leningrad, 1939. Kul'tura Szovetszkogo Kazahsztana. Alma-Ata, 1957.

22/ Tokarev, Sz.A. 1957, Ccserki obscsej etnografii... Moszkva, 1964.

23/ Trudü VII.MKAEN Tom 6. Moszkva, 1969.

24/ Szuna,H. 1967., Vaszilenko,K. 1965., Avdeeva,A.A. 1966., Hacstrjan, Zs.K. 1971., Koroleva,A.O. 1963., Morkunene, E. 1972., Gaszonov,K.N. 1973., Grivickasz,V. 1967., Nagaeva,L.I. 1978., valamint Csurko,Ju. 1972., Koroleva, A.O. 1970, 1977., Zsornickaja,M. 1966. Nagaeva,L.I. 1981., Karabanova,Sz.F. 1979. és mások.

25/ Zsornickaja,M. 1966, 1964, 1972, 1973b, 1975b, 1979.

26/ Hacsatrjan,Zs.K. 1968, 1975., Petroszjan,E.H. 1973,1975. Petroszjan,E.H.-Hacsatrjan,Zs.K. 1965.

27/ Szuna,H. 1964a, 1964b, 1965, 1970.

28/ Koroleva,A.O. 1970, 1972, 1977.

29/ Nagaeva,L.I. 1981.

30/ Zoder R.: Wie zeichnet man Volkstänze auf? - "Zeitschrift des Vereins für Volkskunde", 1911, Heft 1.

31/ Liszician, Sz. 1940.

32/ Margolisz,E.M. 1950., Tkacsenko,T. 1954.

33/ Gumenjuk,A.I. 1964.

34/ Dzsavrisvili, D. 1961,,Szuna,H. 1965., Tataradze, A.A. 1974., Koroleva,A.O. 1972.

35/ Gumenjuk,A.I. 1964. 42.

36/ Liszician,Sz. 1958., Gvaramadze, E.L. 1947., Szuna,H. 1964., Koroleva,A.O. 1972, Mardar,M. 1975., Nagaeva,L.I. 1981.

37/ Zsornickaja,M. 1973. 11. old.

38/ Gumenjuk,A.I. 1964., Zsornickaja,M. 1966, Nagaeva,L.I. 1981.

39/ Lásd Gumenjuk,A.I. 1964., Szornickaja,M. 1973. 14-15.old.

40/ Zsornickaja,M. 1973. 15. old.

41/ Zsornickaja,M. 1973b, Karabanova,Sz.F. 1979., Nagaeva,

L.I. 1978., Szuna,H. 1970.
42/ Szuna,H. 1970. 127. old. és Nagaeva,L.I. 1981. 95. old.
43/ Zsornickaja,M. 1981. 133. old.
44/ Liszician,Sz. 1958, Gvaramadze,E.L. 1956., Golejzovszkij, K. 1964., Koroleva,A.O. 1975a, 1975b, 1977.
45/ Csurko,Ju. 1964., Avdeeva,A.A. 1965., Vaszilenko,K. 1965, 1971. Emellett: Ural'szkaja,V.I. 1969.

Irodalom

Tánckiadványok

Abirov,D.-Iszmailov, A. 1961 — Kazahszkie narodnüe tancü. (Kazah néptáncok) Alma-Ata.

Adamkova,A.A.-Sztarokov,Sz.E. 1963. — Udmurtszkie tancü. (Udmurt táncok) Izsevszk.

Alekszandrovics,L.K. 1978 — Beloruszszkie narodnüe tancü horovodü i igrü. (Belorusz néptáncok, horovodok és játékok) Minszk.

A.M. 1859 — Muzüka i tancü litovszkogo naroda. (A litván nép zenéje és táncai) Kovenszkie Gubernszkie Vedomoszti No. 10.

Avdeeva,A.A. 1965 — Tradicii is novatorsztva v üzbekszkoj horeografii. (Hagyományok és ujitások az üzbég táncban) - Avtoreferat kandidatszkoj diszszertacii, Taskent.

Azimova,A. 1957 — Tanceval'noe iszkusszsztvo Tadzsikisztana. (Tadzsikisztán táncmüvészete) Sztalinabad.

Bacsinszkaja,H. 1951 — Ruszszkie horovodü i horovodnüe peszni. (Orosz horovodok és horovod dalok) Moszkva-Leningrad.

Balov,A.V. 1889 — Ruszszkij horovod. (Orosz horovod) - Szevernüj Vesztnik No. 6.

Bektenov, Z.-1978 Muszin,Ju. — Kirgizszkie narodnüe tancü. (Kirgiz néptáncok) Frunze.

Bljumenau, Rosztiszlav, 1927 — Cügane na esztrade. (Cigények az esztrád-szinpadon) Moszkva-Leningrad.

Csebotkin,A.A. 1975 — Marijszkie narodnüe tancü. (Mari néptáncok) Joskar-Ola.

Csudok,G.Sz. 1966 — Kalmückie tancü. (Kalmük táncok) Eliszta.

Csurko,Ju. 1964 Nacional'nüj balet na beloruszszkoj szcene. (Nemzeti balett a belorusz szinpadon) - Avtoreferat kandidatszkoj diszszertacii, Minszk.

1972 Beloruszszkij narodnüj tanec. Isztoriko-teoreticseszkij ocserk. (Belorusz néptánc. Történeti-elméleti vázlat) Minszk.

Csuvasszkie tancü. 1964. Csebokszarü.

Dasuev,H.H. 1956 Kabardinszkie narodnüe tancü. (Kabard néptáncok) Nal'csik.

Dobrovol'szkij, V. 1903 Razlicsie haraktera pljaszki beloruszszov i velikoruszszov Szmolenszkoj Gubernii. (A fehér orosz és a nagyorosz táncok karakterének különbségei a Szmolenszki Kormányzóságban) - Zsivaja Sztarina v.4.

Dzsavrisvili,D. 1958 Gruzinszkie narodnüe tancü. (Gruz néptáncok)Tbiliszi. (második kiadás, 1975)

1961 Uszlovnüe znaki dlja zapiszi tancev. (Feltételes jelek a táncjelíráshoz) Tbiliszi. (gruz nyelven)

Gaszanov,K.N. 1973 K voproszu ob azerbajdzsanszkoj narodnoj horeografii.(Az azerbajdzsán néptánc kérdéséhez) - Avtoref.kand.dissz. Baku.

1978 Azerbajdzsanszkij narodnüj tanec. (Azerbajdzsán néptánc) Moszkva.

Gaszkarov,F.A. 1958 Baskirszkie tancü. (Baskir táncok) Ufa.

Golejzovszkij,K. 1964 Obrazü russzszkoj narodnoj horeografii. (Az orosz néptáncok formái) Moszkva.

Grebenscsikov,Sz.M. 1978 Belorusz szkie tancü.(Belorusz táncok) Minszk.

Grikurova,L. 1961 Oszetinszkie tancü. (Oszét táncok) Ordzsonikidze.

Grivickasz,V. 1967 Iszkuszsztvo tanca (A tánc művészete) - Avtoref.kand.disz. Moszkva.

Gumenjuk,A.I. 1953 Tanceval'naja muzüka ukrainszkogo szovetszkogo naroda. (Az ukrán-szovjet nép tánczenéje) Avtoref.kand.disz. Kiev.

1963 Narodne horeograficsne misztectvo Ukraini. (Ukrajna néptánchagyománya) Kiev. (ukrán nyelven)

1964 Zapisz i principi klasszifikacii narodnih tanciv. (A néptáncok lejegyzése és osztályozási elvei) - Narodna tvorcsiszt'ta etnografija, kn.4. 37-42. Kiev. (ukrán nyelven)

1968 Narodnoje horeograficseszkoe iszkuszsztvo Ukrainü. (Ukrajna néptáncmüvészete) Avtoref.dokt. disz. Kiev. (orosz nyelven)

1969 Ukrain'szki narodni tanci.(Ukrán néptáncok) Kiev. (ukrán nyelven)

1975 Az ukrán népi táncok müfajai és tematikája. - Tánctudományi Tanulmányok 1975 Bp.

Gvaramadze,E.L. 1947 K voproszu o proiszhoszdénii i morfologii gruzinszkogo tanca. (A gruz táncok eredetének és morfologiájának kérdéséhez) Tbiliszi.

1956 Osznovnüe voproszü gruzinszkoj narodnoj horeografii. (A gruz néptánc alapkérdései) - Avtoref. kand.disz. Tbiliszi.

1966 Gruzinszkij tanceval'nüj fol'klor. (Gruz táncfolklór) Avtoref.dokt.disz. Tbiliszi.

1969 Some Specific Features of Georgian Folkdance. (A gruz néptánc néhány jellemző vonása) - Trudü VII. MKAEN Tom.6. 135-141. Moszkva.

Hacsatrjan,Zs.K. 1968 Pljaszki Dzsavahka i ih oszobennoszti.(Dzsavahka táncai és azok sajátságai)- Lraber, AN Armjanszkoj SZSZR szerija obscsesztvennüh nauk, No.3.

1971 Armjanszkie narodnüe tancü Dzsavahka (Dzsavaheti).(Dzsavahka örmény néptáncai) Avtoref. Kand. disz. Jerevan.

1975 Tradicionnüe szvadebnüe pljaszki armjan.(Az örmények hagyományos lakodalmi táncai) Szovetszkaja Etnografija 1971.2. 87-93.

Harasymczuk,R. 1939 (Garaszimcsuk) Tance huculskie. (Gucul táncok) Lvov.

1956 Razvitie narodnogo horeograficseszkogo iszkuszsztva szovetszkogo Prikarpat'ja.Csaszt' I. Iszszledovanie gucul'szkih tancev. - Avtoref.kand.disz.Kiev.

(Szovjet Kárpát-Ukrajna néptáncmüvészetének fejlődése.I.rész. A gucul néptáncok kutatása)
1969 Oszobennoszti ukrainszkih narodnüh tancev Karpatszkogo rajona. (A Kárpáti terület ukrán néptáncainak sajátosságai) Trudü VII. MKAEN Tom.6. 21-27.Moszkva.
Irza,V. 1958 Komi molodezsnaja kadril'. (Komi fiatalok kadril tánca) Szüktüvkar.
Igrü narodov SzSzSzR. (A SZU népeinek játékai) Szbornik materialov, Szosztavitelü: Vszevolodszkij-Gengroszsz V.N., Kovaleva V.Sz., Sztepanova E.I., Moszkva-Leningrad, 1933.
Ivanov,F.Sz. 1963 Burjatszkie tancü.(Burját táncok) Ulan-Ude.
Ivanovszkij N.P. 1948 Bál'nüj tanec XVI-XIX.v.v. (Bál táncok a 16-19.sz.-ban) Moszkva-Leningrád.
Jurkin,I.N. Csuvasszkie nacional'nüe pljaszki. (Csuvas nemzeti táncok) - Izvesztija Obscsesztva Arheologii i Etnografii Tom.14. Vüp.1. 99-100. Kazany.
Kadürov, M.H. 1977 Po szledam narodnogo tanca. (A néptánc nyomában) Taskent.
Karabanova, Sz.F. 1979 Táncü malüh narodov juga dal'nego vosztoka SzSzSzR kak isztoriko-etnograficseszkij isztocsnik. (A SZU távolkeleti népeinek táncai, mint történeti-néprajzi forrás) Moszkva.
Karimova, R. 1973 Ferganszkij tanec. (Fergánai tánc) Taskent.
1975 Horezmszkij tanec. (Horezmi tánc) Taskent.
Knjazeva, A. 1962 Tancü Urala. (Az Urál táncai) Szverdlovszk.
Koroleva, A.O. 1970 Horeograficseszkoe iszkuszsztvo Moldavii. (Moldávia táncmüvészte) Kisinev.
1972 O kineticseszkoj sztrukture moldavszkih folklornüh tancev. (A moldáviai folklortáncok kinetikai szerkezetéről) in. Etnografija i iszkuszsztvo Moldavii. 113-122. Kisinev.
1973 Rannie formü tanca. (A tánc korai formái) - Avtoref.kand.disz. Moszkva.
1975a O genezisze krügovüh tancev. (A körtáncok eredetéről)-Izv. AN Moldavszkoj SzSzSzR Szer.obscsesztvennüh nauk.vüp.2.76.old.

1975b Tanec, ego proiszhozsdenie i metodü iszszledovanij. Po rabotam zarubezsnüh ucsenüh XX.v. (A tánc, keletkezése és kutatásának módszerei. 20.századi külföldi kutatók munkái alapján) -Szovetszkaja Etnografia No.5. 149-151.

1977 Rannie formü tanca. (A tánc korai formái) Kisinev.

Kulakovszkij,L.V. 1946 "Kosztroma" Branszkij horovodnüj szpektakl'. (Kosztroma, Brjanszki körtánc jelenet) Szovetszkaja Etnografia No.1.

Laszmane,M. 1962 Latüsszkie narodnüe tancü. (Lett néptáncok) Riga.

Lingisz,Ju. 1978 Litovszkie narodnüe tancü. Vil'njusz.

Lingisz,Ju.- 1955 Szlavjunasz,Z.- Jakelajtisz,V. Litovszkie narodnüe tancü. (Litván néptáncok) Vil'njusz.

Liszenko,M. 1875 Molodoscsi. Zbirnik tanciv ta vesznjanok. (Fiatalság. Táncok és tavaszi dalok gyüjteménye) Kiev. (Ukrán nyelven)

Liszician, Sz. 1940 Zapisz' dvizsenija. (Mozdulatjelirás) Moszkva-Leningrad.

1958-1970 Sztarinnüe pljaszki i teatralnüe predsztavlenija armjanszkogo naroda. (Az örmény nép régi táncai és dramatikus játékai) Tom. I-II. Jerevan.

1964 Danses et théatre folkloriques du peuple arménien. (Az örmény nép táncos és drámai folklórja) Trudü VII. MKAEN Tom 6. 64-71. Moszkva.

Lopuhov,A. Sirjaev,A. Bocsarov,A. 1939 Osznovü harakternogo tanca. (A karaktertánc alapjai) Moszkva

Mal'mi, V. 1978 Narodnüe tancü Karelii. (Karélia néptáncai) Petrozavodszk.

Mardar, Mircsa 1975 Elementü dvizsenija moldavszkogo tanca. (A moldáviai tánc mozdulatelemei) Kisinev

Margolisz,E.M. 1950 O zapiszi tanca (A táncleirásról) Moszkva.

Mihacsevics,V. 1880 Pljaszki i tancü na Ruszi. (Táncok Oroszországban) -Zsivopisznoe obozrénie 1880. No. 1.2.4.6.9.12.17.21.29.33.38.45. 52.

Minervina, E. 1958 Andizsanszkij tanec. (Andizsáni tánc) Taskent.

Mojszejev, I. 1937 Horeograficseszkaja kul'tura narodov SzSzSzR. (A SZU népeinek tánckulturája) - Narodnoe tvorcsesztvo, 1937. No.2-3. 36.

1951 Tänze der Völker der Sowjetunion. Berlin.

1952 Orosz néptánc-szvit. Bp.

1968 Cennoszti muzejnüe i zsivüe. (Muzeumi és élő értékek) - Druzsba narodov 1968. No.11.218.

Morkunene, E. 1972 Ocserki litovszkoj narodnoj horeografii/konec XIX-XX/A litván néptánc körvonalai a 19.század végén és a 20.században/Avtoref.kand.disz.Vil'njusz.

Nagaeva, L.I. 1978a Podrazsatel'nüe baskirszkie tancü. (Mozdulatutánzó baskir táncok) Szovetszkaja Etnografija 1978.No.1.

1978b Baskirszkie narodnüe tancü.Isztoriko-etnograficseszkie ocserki. (Baskir néptáncok. Történeti-néprajzi vázlatok) Avtoref. kand.disz. Moszkva.

1981 Tancü vasztocsnüh baskir. (A keleti baskirok táncai) Moszkva

Nosztjukov, G.A. 1960 Szjuzsetnüj tanec. (Tematikus tánc) Moszkva

Nurdzsanov, N. 1965 Nekotorüe arhaicseszkie csertü v tancah i pantomimah gornüh tadzsikov. (Néhány archaikus jellemvonás a hegyi tadzsikok táncaiban és pantomijeiben) - Izvesztija otdelenija obscsesztvennüh nauk. No. 10-11. 179-189.

1964 Old Tadjik Pantomimes. (Régi tadzsik pantomimek) - Trudü VII. MKAEN Tom 6. 87-93.

Ojunszkij, P.A. 1958 Vlijanie konevodsztva na igrü i tancü. (A lótenyésztés hatása a játékokra és táncokra) - in Ojunszkij P.A. Szobrannüe szocsinénija, tom 7. Jakutszk.

Okuneva, V.V. 1949 Orosz népi táncok. Bp.
Orosz néptáncok. Összeállitotta Sz.Szentpál Mária 1952.Bp.

Osurko, L.V. 1957 Narodnüe tancü Moldavii. (Moldávia néptáncai) Kisinev.

Pekarszkij, E. 1911 Pljaszka tunguszov. (A tunguzok táncai) - Zsivaja Sztarina, 1911 vüp. 3,4.

Cvetkov, V.

Peterman, Kurt 1967 Sowjetische Tanzliteratur. Leipzig.

Petroszjan,E.H. 1973 Totemiszticseszkie pljaszki Armeni. (Örményország totemisztikus táncai) Moszkva

1974 Obrazü zsivotnüh v armjanszkom narodnom teatre. (Állatalakok az örmény népi szinházban) Szovetszkaja Etnografija 5. 131-138.

Petroszjan,E.H. 1965 Szobranie proizvedenij armjanszkogo tanceval'nogo i teatral'nogo fol'klora. (Az örmény táncos és dramatikus folklór alkotásainak gyüjtése) Szovetszkaja Etnografija No.1. 155-158.
Hacsatrjan Zs.K.

Petroszova,E.A. 1976 Karakalpakszkij tanec. (Karakalpak tánc) Taskent.

Petrova-Bütova,T.F. 1964 Csetüre kamcsatszkih tanca (Négy kamcsatkai tánc) Petropavlovszk-Kamcsatszkij.

1969 Tancü narodov Szevera. (Észak népeinek táncai) Izvesztija Szibirszkogo Otdelenija AN SzSzSzR No.1. szerija obscsesztvennüh nauk vüp. 3.

1970 Tanceval'nüj fol'klor Krajneva Szevera. (A Távoli Észak táncfolklórja) in Szovremennoe szosztojanie tvorcsesztva (programma konferencii i teziszü dokladov) Leningrad.

1972 Szekret dvizsénija. (A mozdulat titka) in. Raduga na sznegu. Moszkva, 129-160.

Poldmaa,R.-Tampere,H. 1938 Valimik eesti rahvatantse. (Válogatás az észt néptáncokból) Tartu. (Észt nyelven)

Raudkats,A. 1926 Eesti rahvatantsud. (Észt néptáncok) Tartus.

Rincsikov,C. 1957 Burjat-mongolszkie narodnüe tancü. (Burját-mongol néptáncok) Ulan-Ude.

Sara 1955 Kazahszkie tancü. (Kazah táncok) Alma-Ata.

Szlovina,Sz.D. 1975 Hakaszszkie tancü. (Hakasz táncok) Abanan.

Szovremmennoszt'v tance. (Modernség a táncban) 1964 Moszkva.

Szokolova,L.A. 1964 Marijszkie tancü. (Mari táncok) Joskar-Ola.

Szuna,H. 1964a Szisztematizacija horeograficseszkogo materiala.-Metodicseszkaja zapiszka po arhivnomu hranéniju i szisztematizacii folklornüh materialov. (A táncanyag rendszerezése.-Módszerta-

ni közlemény a folklóranyag archiválásáról és rendszerezéséről.) Vil'njusz. 58-71.

1964b People's Choreography at Festivals of Song and Dance in Soviet Latvia. (Tömegkoreográfiák Szovjet Lettország Dal és Tánc Fesztiváljain) Trudü VII. MKAEN Tom 6. 35-42. 1969 Moszkva.

1965 Novaja szisztéma kinetografii - zapisz' horeograficseszkih dvizsenij. (Uj kinetográfiai rendszer - táncmozdulatok lejegyzése.) Izv. AN Latv. SzSzSzR 1965 No.5. 63-76.

1967 Latüsszkie horovodü i horovodnüe tancü. (Lett körtáncok és körjátékok) Avtoref.kand.disz. Moszkva.

1970 Nekotorüe paralelli v latüsszkoj i esztonszkoj narodnoj horeografii. (Néhány párhuzam a lett és az észt néptáncban) in. Vzaimoszvjazi Baltov i pribaltijszkih finnov. Red. Grabisz,R. Page,Sz. Sztrod,H. Riga. 111-133.

Tampere,H. 1975 Esztonszkie narodnüe muzükál'nüe insztrumentü i narodnüe tancü. (Észt népi hangszerek és táncok) Tallin.

Tagorov,G. 1960 Tatarszkie tancü. (Tatár táncok) Kazany.

Tancü narodov Krasznojarszkogo kraja. (A Krasznojarszki terület népének táncai) Krasznojarszk, 1959

Tancü narodov SzSzSzR. (A SZU népeinak táncai) sorozat 1951, 1955,1956,1969 stb. Moszkva

Tancü Habarovszkogo kraja. (A Habarovszki terület táncai) Habarovsz, 1970

Tataradze,A.A. 1974 Uszlovnüe znaki dlja zapiszi tancev. (Feltételes jelek a táncok leirásához) Moszkva.

Tihonickaja,N. 1938 Ruszszkaja narodnaja igra - Proszo széjali. (Orosz népi játék - Elvetették a kölest) Szovetszkaja Etnografija 145-166.

Timaseva,L. 1959 Tancü narodov Szevera. (Észak népeinek táncai) Magadan.

Tkacsenko,T. 1954 Narodnüj tanec. (Néptánc) Moszkva. (2. kiadás 1961)

Toomi,U. 1953 Eesti rahvatantsud. (Észt néptáncok) Tallin.

Torop,K. 1966 Eesti rahvatantsu oskussonastik. (Az észt néptáncok terminologiai szótára) Tallin.

Trudü VII. Mezsdunarodnogo Kongressza Antropologicseszkih i Etnograficseszkih nauk, tom 6. szekcija 12. - Narodnüj teatr i horeografija. Moszkva, 1969. 7-141.

Tuganov,M.Sz. 1969 Oszetinszkie narodnüe tancü. (Oszét néptáncok) Sztaliniri.

Tuviszkie tancü. (Tuvini táncok) Küzül, 1974

Usztinova,T.A. 1957 Berecs' kraszotu ruszszkogo tanca. (Az orosz tánc szépségének óvása) Moszkva.

1963 Narodnüj tanec i ego szcenicseszkaja obrabotka. (A néptánc és szinpadi feldolgozása) in. Balet-mejszter i kollektiv. Moszkva 14.old.

1964a Szozdanie szovremennüh szjuzsetnüh tancev na osznove nacional'nogo tanca. (Modern tematikus táncok alkotása a nemzeti tánc alapján.) in. Szovremennoszt' v tance. Moszkva 20-28.

1964b Zverdnüj horodov. (Csillag-horodov) Moszkva.

Vaszilenko,K. 1960 Ukrainszkie tancü na klubnoj szcene. (Ukrán táncok a klubszinpadon) Moszkva

1965 Voproszü rajvitija szovremennogo ukrainszkogo narodno-szcenicseszkogo tanca. (A modern ukrán tánc fejlődésének kérdései) Avtoref.kand.disz. Kiev.

1971 Lekszika ukrainszkogo narodnoszceniesnogo tancju. (Az ukrán szinpadi néptán lekszikája) Kiev (ukrán nyelven)

Vaszil'eva-Rozsdesztvensztkaja,M. 1963 Isztoriko-bütovoj tanec. (A történeti társastánc) Moszkva

Verhovinec,V.(Kosztiv) 1920 Teorija ukrainsz'kogo narodnogo tanca. (Az ukrán néptánc elmélete) Poltava.

Vinnikov,I.N. 1938 Neopublikobannaja rukopisz' L.G. Morgana o pljaszkah szevero-amerikanszkih indejszkih plemen. (Morgan publikálatlan kézirata az északamerikai indián törzsek táncairól.) Szovetszkaja Etnografija. 1938.No.1. 168-169.

Vladükina-Bacsinszkaja,N.M.1969 Podmoszkovnüe horovodü. (Moszkva környéki horovodok) Trudü VII. MKAEN Tom 6. 28-34.

Zaharov,R. 1954 Iszkuszsztvo baletmeisztera. (A balettmester müvészete) Moszkva

Zajcev,E.V. 1975 Osznovü narodnogo szcenicseszkogo tanca. (A szinpadi néptánc alapjai) Kiev

Zelenko,A. 1927 Maszszobüe narodnüe tancü. (Csoportos néptáncok) Moszkva

Zoszimovszkij,V. 1959 Bibliograficseszkij szpravocsnik po horeografii. (Bibliográfiai tájékoztató a táncról) Moszkva

Zsornickaja,M.Ja. 1964 Narodnüe tancü evenov i evenkov (Az evenek és az evenkik néptáncai) Szovetszkaja Etnografija No.2. 116-122.

1966 Narodnüe tancü Jakutii. (Jakutia néptáncai) Moszkva

1972 Izucsénie tanceval'noj kul'turü amgulemszkih csukcsej. (Az amgulemi csukcsok tánckulturájának tanulmányozása) - Itogi polevüh rabot Insztituta Etnografii AN SzSzSzR za 1971 god. Moszkva, 157-163.

1973a Szosztojanie i zadacsi izucsenija narodnogo horeograficseszkogo iszkuszszztva v SzSzSzR. (A néptánckutatás helyzete és feladatai a SZU-ban) Moszkva.

1973b Drevnie etnicseszkie szvjazi mezsdu korennümi narodami szevero-vosztoka po dannüm horeograficseszkogo iszkuszszztva. (Korai etnikai kapcsolatok Észak-Kelet őslakó népei között a táncmüvészet adatai alapján) in. Problemü etnogeneza narodov Szibiri i Dal'nego Vosztoka. Teziszü Vszeszojuznoj Konferencii. Novoszibirszk 117-119.

1975a Otrazsénija v szovremennom horeograficseszkom iszkuszszztve etnokul'turnüh szvjazej v SzSzSzR. (Etnokulturális kapcsolatok tükröződése a mai szovjet táncmüvészetben.) Szovjetszkaja Etnografija No.3. 26-33.

1975b Tradicional'nüe tancü eszkimoszov. (Az eszkimók hagyományos táncai) - Polevüe iszszlédovanija Inszt. Etn. AN SzSzSzR za 1974 god. Moszkva, 149-156.

1978 Izucsénie tradicionnogo tanca i ego szovremennoe iszpol'zovanije v SzSzSzR. (A hagyomá-

nyos táncok kutatása és mai felhasználása a SZU-ban) Előadás kézirata. 1-7.old. Elhangzott: Kecskemét, 1978

1979 Horeograficseszkij obraz vorona u aborigennogo naszelenija Szevero-Vosztoka Szibiri. (A holló táncos ábrázolása a Szibéria északkeleti területén lakó benszülött lakosságnál) Polevüe iszszledovanija Inszt. Etn. An SzSzSzR za 1977 god. Moszkva, 77-80.

1981 Vergleichen des Studium der Traditionellen Tnazkunst der Ob-Ugrischen Völker. in Congressus Quintus Internationalis Fenno-Ugristarum. Turku 20-27. VIII.1980. Pars VIII. 129-134.

Tánccal is foglalkozó müvek

Ahmetov,G.N. 1907 Szvadebnüe obrjadü kazanszkih tatar. (A kazáni tatárok lakodalmi szertartásai) IOAIE.g. XXIII. vüp.1. Kazany.

Avdeev,A.D. 1959 Proiszhozsdenie teatra. (A szinház eredete) Moszkva-Leningrád.

Bogoraz-Tan,V.G. 1934-39 Csukcsi. (Csukcsok) I-II. Leningrád

Bol'saja Szovetszkaja Enciklopedija. (Nagy szovjet enciklopédia) 1-51.k. Moszkva, 1949-1958.

Bromlej,Ju.V. 1977 K boproszu ob oszobennosztjah etnograficseszkogo izucsenija szovremennoszti.(A néprajzi jelenkutatás sajátságainak kérdéséhez) Szovetszkaja Etnografija, No.1.13.

Csernecov,V.H. 1965 Periodicseszkie obrjadü i ceremonii u obszkih ugrov szvjazannüe sz medvedem. (A medvéhez kapcsolódó periodikus szokások és szertartások az obi ugoroknál) in. Congressus Secundus Internationalis Fennougristarum Helsinki Pars II. 23-28.VIII. 1965. 102-111.

Csisztov,K.V. 1968 Fol'klor i etnografija. (Folklór és néprajz) Szovetszkaja Etnografija No.5. 10.old.

1970 Vzaimootnosenie fol'klora i etnografii. (A folklór és a néprajz kölcsönhatása) Szovetszkaja Etnografija No.5.

Druszkin,M.Sz. 1936 Ocserki po isztorii tanceval'-noj muzüki. (A tánczene történetének vázlata) Leningrád.
Georgi,I.G. 1799 Opiszanie vszeh obitajuscsih v Roszszijszkom goszdarsztve narodov. (Az Orosz Birodalomban lakó összes nép leirása) Szanktpeterburg
Gruzinszkaja muzükal'naja kul'tura. Szbornik sztatej. (A gruz zenekultura. Tanulmánygyüjtemény) Moszkva, 1957
Hudekov,Sz.N. 1913 Isztorija tanca. (A tánc története) t. I-IV. Szanktpeterburg.
Iszkuszsztvo azerbajdszabszkogo naroda. (Az azerbajdzsán nép müvészete.)Moszkva, 1938.
Iszkuszsztvo Szevera. Zaonezs'e (Észak müvészet. Onyegántul) Moszkva, 1927.
Iszkuszsztvo Szevera. II. Leningrád, 1928. (tánc: 235-248)
Iszkuszsztvo Szovetszkoj Kirgizii. (Szovjet Kirgizia müvészete) Moszkva-Leningrád,1939.
Jeremeev,A.Z. 1970 Proiszhozsdenie iszkuszsztva. Moszkva
Kul'tura Szovetszkogo Kazahsztana. Szbornik sztatej. (Szovjet Kazahsztan kulturája) Alma-Ata, 1957.
L'vov,H. 1953 Kirgizszkie tancü. Ocserk isztorii. (Kirgiz szinház. Történeti vázlat) Moszkva
Lütkin,V.A. 1970 Novaja zsizn'-novüe peszni. (Uj élet-uj dalok) Magadan.
Lebedinszkij,L.N. 1962 Baskirszkie narodnüe peszni i naigrüsi. (Baskir népdalok és hangszeres dallamok) Moszkva
Mironov,N. 1932 Muzüka tadzsikov. (A tadzsikok zenéje) Sztalinabad.
Muzükal'naja kul'tura avtonomnüh reszpublik RSzFSzR. Moszkva, 1957
Nogmov,S.S. 1947 Isztorija adügejszkogo naroda, szosztavlennaja po predanijam kabardincev. (Az adige nép története a kabard legendák alapján) Nal'csik.
Narodü Dagesztana. Szbornik sztatej. (Dagesztan népei. Tanulmánygyüjtemény) Moszkva, 1955.
Narodü szibiri. (Szibéria népei) Moszkva-Leningrád, 1956.
Nurdzsanov,N. 1956 Tadzsikszkij narodnüj teatr. (Tadzsik népi szinház) Moszkva
Ocserki Obscsej etnografii. Evropejszkaja csaszt' SzSzSzR. Moszkva, 1964.
Pallasz,P.Sz. 1773 Putesesztvie po raznüm provincijam Roszszijszkoj imperii. (Utazás az Orosz Birodalom különböző vidékein) Szanktpeterburg
Popova,T. 1957 Ruszszkaja narodnaja muzüka. (Orosz népzene)

vüpuszk 1. Moszkva

Poszpelov,G.N. O prirode iszkuszsztva.(A müvészet természetéről.) Moszkva.

Repin,I. 1957 Raszcvet kul'turü Szovétszkogo Turkmenisztana.) Szovjet Türkmenisztán kulturájának virágzása.) Ahabad.

Rudenko,Sz.I. 1955 Baskirü. Isztoriko-etnograficseszkie ocserki. (Baskirok Történeti-néprajzi vázlatok) Moszkva-Leningrad.

Rudneva,A.V. 1975 Kurszkie tanki i karagodü. (Kurszki tanakok és karagodok) Moszkva.

Sertobitov,V. 1971 U isztokov iszkuszsztva. (A müvészet forrásánál) Moszkva.

Steinpreszsz,B. 1934 K isztorii "cüganszkogo pénija v Roszszii. (A "cigány éneklés" történetéhez Oroszországban) Moszkva.

Szinjaver,L. 1957 Turkmenszkaja SzSzR. 2-oe izd. Moszkva.

Szokolova,Z.P. 1972 Kul't zsivotnüh v religijah. (Állatkultusz a vallásokban) Moszkva.

1960 Fol'klor kak isztoricseszkij isztocsnik. (A folklór mint történeti forrás) Szovetszkaja Etnografija No. 4.

Tampere,H. 1959-65 Eesti rahvalaule viisidega.(Észt népdalok dallamokkal) I-V. Tallin.

Tokarev,Sz.A. 1958 Etnografiaj narodov SzSzSzR. (A SZU népeinek néprajza) Moszkva.

1964 Rannie formü religii.(A vallás korai formái) Moszkva.

Ural'szkaja,V.I. 1969 Eszteticseszkie problemü vzaimovlijanija narodnogo i professzszional'nogo iszkuszsztva. (A népi és hivatásos müvészet problémái) Avtoref.kand. disz. Moszkva.

Vahter,A. 1957 Esztonszkaja SzSzR. 2-oe izd. (Az Észt SzSzK) Moszkva.

Vladükina-Bacsinszkaja,N. 1958 Ruszszkoje narodnoje muzükal'noe tvorcsesztvo. (Az orosz népi zenei müvészet) Moszkva.

László Felföldi

ABOUT THE RESULTS OF SOVIET FOLK DANCE RESEARCH

Summary

The author begins by summing up the works of importance that appeared in the early days until the end of the last century. He analyses the systematic folklore research evolving after the Revolution on the basis of collecting, editing and publishing data in various research centres (Kiev, Yerevan, Tbilisi, Moscow) mentioning that the initial period is characterized by the predominance of practical requirements and approaches directly serving theatrical endeavours. From the sixties the prevalence of a complex, historical method can be traced as the mainstream in Soviet folk dance research. The achievements are dealt with on the basis of the outstanding research workers and their publications.

When grouping the theoretical problems of Soviet folk dance research the author decribes the difficulties of registering dances (notation, kinetography, cinematographic recording), describes the results of the morphological analysis of historico-comparative research. The bibliographical references in the appendix show the wide scope covered by the collecting and processing work conducted in this country of many nationalities.